Кафедра истории искусств и музееведения
Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

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

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель:
Галеева Тамара Александровна,
кандидат искусствоведения

Санкт-Петербург
2025

ВВЕДЕНИЕ..... 4
ГЛАВА 1. ТРЕТЬЯ ВОЛНА РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭМИГРАЦИИ В СОВЕТСКОМ И АМЕРИКАНСКОМ КОНТЕКСТАХ в 1960-1980-е гг.....24
1.1 Исторический и социокультурный контекст формирования третьей волны русской художественной эмиграции.....24
1.1.1 «Длинные семидесятые», 1968–1985.....24
1.1.2 Альтернативные художественные круги в условиях советской культуры.....30
1.1.3 Расширенный горизонт: западный модернизм в поле зрения художников..... 38
1.1.4 Русский исторический авангард: восстановление и укрепление связей..... 43
1.1.5 Особенности третьей волны русской художественной эмиграции..... 48
1.2 Советские художники-эмигранты и художественная сцена Нью-Йорка в 1960–1980-е гг.... 54
1.2.1 Ключевые тенденции в искусстве Нью-Йорка в 1960–1980-е гг.....54
1.2.2 Представления о советском искусстве в американской прессе..... 62
1.2.3 Русская художественная среда Нью-Йорка..... 70
ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ И СТРАТЕГИИ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ-ЭМИГРАНТОВ ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ В НЬЮ-ЙОРКЕ.....88
2.1 Практики и стратегии художников круга Александра Глезера и альманаха «Третья волна» 89
2.1.1 «Метафизический синтетизм» и «монументальный синтез»..... 89
2.2. Практики и стратегии художников круга журнала «А-Я».....114
2.2.1 «Русское искусство самиздата»: концептуальные практики.....114
2.2.2 Соц-арт..... 134
2.3 Вне кругов и между ними: независимые художественные практики и стратегии.....148
ГЛАВА 3. ВЫСТАВКИ ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭМИГРАЦИИ В НЬЮ-ЙОРКЕ И ИХ ВОСПРИЯТИЕ.....177
3.1 Персональные и групповые выставки художников круга Александра Глезера и издания «Третья волна»..... 177
3.1.1 Выставки Эрнста Неизвестного в Нью-Йорке.....178
3.1.2 Выставки в галерее Эдуарда Нахамкина..... 182
3.1.3 Выставки в C.A.S.E. [Музее современного русского искусства] в Джерси-Сити....186
3.2 Смена оптики: выставка коллекции Георгия Костаки в Музее С. Гуггенхайма в Нью-Йорке..... 194
3.3 Персональные и групповые выставки художников круга «А-Я».....201
3.3.1 Выставки в «Центре современного русского искусства в Америке».....201
3.3.2 Серия выставок Russian Samizdat Art [«Русское искусство самиздата»].....211
3.3.3 Выставки соц-арта в Нью-Йорке.....222
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....237
БИБЛИОГРАФИЯ.....247

ВВЕДЕНИЕ

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 русских художников в эмиграции и присущие им стратегии включения в актуальную повестку художественной сцены Нью-Йорка. Помимо этого, важной составляющей работы стал анализ трансформаций стилевых предпочтений, происходивших в творчестве художников под влиянием переезда и работы в новых социокультурных условиях. Прослеживается история развития инфраструктуры русской 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 семидесятых»: 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 СССР[1] 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 Алексеем Хвостенко и Анри 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) и Э.

[1] В 1968 году 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 являвшихся 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 году 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.

Неизвестного (с 1977 в Нью-Йорке). Всего с конца 1960-х до середины 1980-х гг. в Нью-Йорк прибыло 50 русских художников, некоторые из них позже уехали в Европу, часть – вернулась в Россию или стала жить на две страны в 1990-е[3]. 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 третьей волны, 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 русских 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, анализирующие современную им культуру, а также западные историки искусства и слависты. В

[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 России.

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. Голомшток[4], Б. Гройс[5], 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 Лондоне[6] была опубликована книга «Soviet Art in Exile» [«Советское искусство в изгнании»] с текстами И.Н. Голомштока и А.Д. Глезера[7]. 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 официальной системе культуры породил специфический нарратив, в котором социальный и

---

[4] *Голомшток И.Н.* Занятие для старого городового: 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.

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 язык[8]. 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-эмигрантов[9]. 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 СССР[11].

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. Боулта[12].

Существенный 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. Кеннеди[13].

Значительный вклад в репрезентацию и исследование третьей волны русской художественной эмиграции в США внесли М. Мастеркова-Тупицына и В. Агамов-Тупицын[14]. Участники московского круга концептуалистов и одни из организаторов «бульдозерной выставки» (1974), они эмигрировали из Советского Союза в 1975 г. и продолжили свое

---

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

[13] *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.

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

образование в Нью-Йорке. В эмиграции они не только сохранили контакты с московскими неофициальными художниками[15], 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-Йорка[16]. 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 проектов[17]. Их куратором выступила М. Мастеркова-Тупицына, племянница художницы Л. Мастерковой[18]. Получив образование в Нью-Йорке, Мастеркова-Тупицына стала ученицей Р. Краусс, представительницы нью-йоркской школы структурализма. 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-арту[19]. 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-Йорка[20]. Помимо этого, Тупицыны посвятили ряд своих публикаций выставкам русского искусства в Нью-Йорке и их восприятию, однако объектами их анализа стали исключительно

---

[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.

выставки соц-арта, апт-арта и концептуализма, которые они организовывали в период 1980-1990-х[21].

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. Туловской[22]. 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)[23], Романа Табакмана и Марины Длуги-Табакман (*Emerging Arts Foundation*), Музея 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. Неизвестному[24], В. Комару и А. Меламиду[25] и др..

Следующий этап изучения культуры русского зарубежья связан с постперестроечным периодом, когда в России появился ряд инициатив, направленных на аккумулирование информации о художниках, покинувших границы России и Советского Союза. Со времен

---

[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] *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. Hänsgen, M. J. Jackson, Y. Kalinsky, T. Smith. New Brunswick, New Jersey : Zimmerli Art Museum, 2016.

[23] 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.

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

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

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 книги[26]. Наиболее значимыми для исследователей стали подробные биографические словари «Художники русской эмиграции» О.Л. Лейкинда и Д.Я. Северюхина[27], «Русская художественная эмиграция: 1917–1939» Д.Я. Северюхина[28], «Художники русского зарубежья» О.Л. Лейкинда, Д.Я. Северюхина и К.В. Махрова[29], а также информационный портал «Искусство и архитектура русского зарубежья», представивший обширный справочный материал[30]. 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»[31].

На сегодняшний день наиболее полными изданиями, посвященными послевоенной художественной эмиграции из СССР, являются книги под редакцией З.Б. Стародубцевой «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 Москве.[32] 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

---

[26] 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.

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

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

[29] *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 «Миръ», 2019.

[30] Интернет-сайт «Искусство и архитектура Русского зарубежья». https://artrz.ru/texts/1804805756.html

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

[32] 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.

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. Герловиным[33]. 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.[34], прошедшие за последние годы в ГРМ, ГТГ, ММСИ, pop/off/art gallery и др. институциях, некоторые из этих проектов сопровождались изданием каталогов и альбомов.

Диссертация опирается на обширный корпус работ, посвященных американскому искусству 1960-1980-х годов[35], русскому историческому авангарду[36], а также советскому официальному и неофициальному искусству. Первыми о неофициальном искусстве стали

---

[33] 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.

[34] «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; «Komar & 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.

[35] *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.

[36] *Gray C.* The Great Experiment. Russian Art 1863–1922. London: Thames and Hudson; New York: Abrams, 1962; *Bowlt 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.

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[37].

Среди исследователей послевоенного официального искусства следует назвать А.М. Кантора, А.И. Морозова, И.Н. Карасик, В. Левашова, В.М. Полевого, Л.В. Мочалова и др[38]. 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.)[39] и Ленинграда (Е.Ю. Андреевой, А.Д. Боровского, Г. Г.А. Соколова)[40], а также теоретическим аспектам позднесоветского альтернативного искусства[41]. 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

---

[37] *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.

[38] *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.

[39] *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 свидетельствах 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.

[40] *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.

[41] *Новоженова А., Напреенко Г.* Эпизоды модернизма. От истоков до кризиса. М.: НЛО, 2018; *Сальников В.* Пикассо о нас не слышал: размышления об источниках и составных частях современного русского искусства. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2018;

теоретические исследования советской художественной культуры и сборники под редакцией Н.А. Хренова и Н.М. Зоркой[42].

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»[43]. 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 ГТГ[44].

Важным вкладом в изучение неофициального искусства стали публикации Г.Д. Кизевальтера, посвященные отдельным десятилетиям в русском искусстве[45]. Несомненным достоинством этих работ стали интервью с художниками, музыкантами, литераторами альтернативных кругов Москвы и Ленинграда, взятые Кизевальтером по прошествии времени и 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»[46], 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.

---

[42] 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.

[43] 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.

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

[45] *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории неофициального искусства. 1950 – 1960 годы. Статьи и материалы. М.: НЛО, 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.

[46] *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.

реконструируют события художественного процесса 1960–1980-х гг. и содержат ряд важных аналитических наблюдений об эпохе и искусстве[47].

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. Гилбор[48], Э.А. Иваняна, И.И. Куриллы, О.С. Нагорной и др.[49]

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 СССР[50], а предмет исследований А.С. Курляндцевой – советско-американский художественный обмен и связи в 1950-1970-е гг., включая выставки, проводившиеся как на государственном, так и на частном уровне[51]. 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,

---

[47] *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.* Влюблённый 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.

[48] *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.

[49] 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, взаимо(не)понимания 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.

[50] *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 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.

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

Москва)[52], 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 искусства[53]. 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 период[54]. Д. Шарп в своем докладе обозначила парадокс в карьере многих советских нонконформистов, эмигрировавших на Запад, – сочетание «случайного коммерческого успеха с практически полной критической маргинализацией»[55]. Ю.А. Туловская акцентировала внимание на трудностях в кураторском представлении и восприятии советского нонконформистского искусства американской публикой на примере проектов в музее Зиммерли (коллекция Нортона и Нэнси Додж)[56]. 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.

---

[52] 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.

[53] Сайт проекта URL: https://veniceconference.com/ (дата обращения: 14.05.2022)

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

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

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

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), 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 вышедшую в 2019 г. переписку художников с журналом «А-Я»[57] , а также письма Э.И. Неизвестного к Т.В. Харламовой и Е.В. Елагиной[58].

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 в русскоязычных эмигрантских изданиях «Русская мысль», «Новое русское слово»,

[57] 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 = AYA: unofficial Russian art review: 1979–1986. Москва: Арт Волхонка, 2021.

[58] *Волкова П., Харламова Т.* Письма Эрнста Неизвестного. М. : Хорошая книга, 2014.

«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. Членовой[59], 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.

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 практически не вошли художники, живущие за пределами Нью-Йорка. Однако, среди них

[59] *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.

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, который до этого никогда не проводился 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 проанализированы 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 материалы зарубежных архивов и исследовательских центров.
6. Впервые составлен полный биографический справочник художников-эмигрантов в Нью-Йорке, 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 соприкасавшихся 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 неоавангрaдные. 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.

Структура диссертации. Структура диссертации определяется целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, основной части, которая делится на три главы, заключения, библиографии, приложений в виде альбома иллюстраций, а также хронологического списка значимых выставок и краткого биографического справочника.

ГЛАВА 1. ТРЕТЬЯ ВОЛНА РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭМИГРАЦИИ В СОВЕТСКОМ И АМЕРИКАНСКОМ КОНТЕКСТАХ в 1960-1980-е гг.

1.1 Исторический и социокультурный контекст формирования третьей волны русской художественной эмиграции

1.1.1 «Длинные семидесятые», 1968–1985

С приходом к власти Л.И. Брежнева (1906[1907]--1982) в 1964 г. в экономике и политике СССР начинается длительный период стагнации, который принято называть «застоем». Однако, этот термин не отражает всю сложность экономических, политических, социальных и культурных факторов, повлиявших на развитие страны в 1960–1980-е гг.: экономика, постепенно превратившаяся в сырьевую (ключевую роль в ней играла продажа нефти), сфера услуг, наука и технологии действительно находились в стагнации, тогда как культура и общество развивались достаточно бурно. В рамках данной диссертации мы обратимся к нейтральному и более емкому названию «длинные семидесятые», хронологически полностью совпадающему с периодом третьей волны эмиграции – 1968–1985.

В культурном поле своеобразным прологом к новой эпохе стала знаменитая выставка «30 лет МОСХ» в Манеже и скандальный визит Первого председателя ЦК КПСС в компании «избранных деятелей искусства» 1 декабря 1962 года[60]. Крайне недовольный увиденным, Н.С. Хрущёв обрушил поток разгромной критики в адрес современного советского искусства: секции студии под руководством Элия Белютина; Эрнста Неизвестного, Андрея Васнецова, Юло Соостера, Владимира Янкилевского, Юрия Соболева; «сурового стиля» Николая Андронова и Павла Никонова, а также представленных на выставке произведений художников старшего поколения – Штеренберга, Фалька, Древина и др. «Кровоизлияние в МОСХ»[61] повлекло мощную волну критики формализма на всех уровнях: от центральных газет и специализированных изданий до региональных отделений Союза художников и комиссий зональных выставок. «Заморозки» наступили незамедлительно. Так, запланированная в начале 1964 г. ГМИИ им. Пушкина ретроспектива Фернана Леже оказалась на грани срыва. По воспоминаниям А.И. Аджубея, редактора «Известий» и очевидца событий в Манеже, «что-то решили упрятать в боковые отсеки, что-то убрать. Однако изъять всё “опасное” из ретроспективной выставки Леже было просто немыслимо, как и немыслимо было и отменить

[60] Подробно о выставке и связанной с ней событиях см.: *Герчук Ю.Я.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже 1 декабря 1962 года. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 95.

[61] По названию книги Ю.Я. Герчука.

её»[62]. Московские события эхом отдавались в регионах. Так, в Свердловске развернулась широкая общественная дискуссия вокруг картины Геннадия Мосина и Миши Брусиловского «1918 год», которую благодаря неканонической трактовке образа Ленина и «формализм» сначала долго не принимали, а после продолжительных дебатов признали новым словом в лениниане[63]. Так или иначе, Манежная выставка оформила раскол советской культуры, окончательно разделивший её на два полюса – официальный и неофициальный.

Постепенно «оттепельные» процессы со всей очевидностью пошли на спад. При этом, следует признать, что наиболее ярко и осязаемо оттепель проявилась в культурном поле Москвы, тогда как в Ленинграде, Свердловске, Саратове, Уфе и др. региональных городах была менее заметна. Как пишет Г.Д. Кизевальтер, «к сожалению, вторая половина 1960-х прошла под знаком усиления бюрократизации многих начинаний, что способствовало уходу молодежи в кухонное и кастовое общение»[64]. Это время разочарований и несбывшихся надежд, показательных судебных процессов, ужесточения цензуры в литературе, кино и изобразительном искусстве, точечных репрессий и перманентного гнета. Наибольший общественный резонанс получили арест писателей Ю.М. Даниэля и А.Д. Синявского, обвинявшихся в антисоветской пропаганде за публикацию литературных произведений за границей; разгром редакции «Нового мира» и отставка А.Т. Твардовского в 1970 г., запрет издания «Вече» в 1974 г., кампании против А.И. Солженицына и И.А. Бродского. В этих условиях сообщества единомышленников, «тусовки» и свои «круги общения» становятся нормой и способом функционирования неофициальной культуры.

Исследователи позднесоветской культуры называют точкой отсчёта «длинных семидесятых» подавление «Пражской весны» объединенными войсками стран-участниц Варшавского договора в Чехословакии в августе 1968 г. Трагические события стали катализатором глубокого разлома и поляризации внутри советского общества, симптомом ветшания и постепенного упадка идеологической системы. Вместе с тем, в конце 1960-х в СССР происходит консолидация диссидентского движения и рост правозащитных инициатив. Одним из ключевых в этом процессе стал «процесс четырех» (суд над активистами самиздата А.И. Гинзбургом, Ю.Т. Галансковым, А.А. Добровольским и В.И. Лашковой) и последовавшее за ним обращение П.М. Литвинова и Л.И. Богораз, требовавших соблюдения законности в суде. Правозащитники адресовали свое письмо, прежде всего, западной аудитории: вскоре оно

[62] *Аджубей А.И.* Те десять лет. М., 1989. С. 168.

[63] Подробней см.: *Алексеев Е.П.* Картина Г. Мосина и М. Брусиловского «1918 год»: анализ художественной системы // Известия Уральского федерального университета, Серия 2. Гуманитарные науки. 2013, № 1 (111). С. 55 – 69.

[64] *Кизевальтер Г.Д.* Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории неофициального искусства. 1950 – 1960 годы. Статьи и материалы. М.: НЛО, 2018. С.12.

прозвучало на радио «Би-би-си» и появилось в «Таймс». Не менее значимой оказалась акция протеста против ввода советских войск в Чехословакию, прошедшая в Москве 25 августа 1968 г. и организованная восемью протестующими, задержанными сотрудниками КГБ через несколько минут после начала акции. Позже участники были осуждены, часть из них получила тюремный срок, Н.Е. Горбаневская и В.И. Файнберг были принуждены проходить психиатрическое лечение, а самая младшая участница Т.А. Баева была отпущена, так как по общему соглашению со старшими протестующими сумела убедить власти в своей непричастности. Таким образом, на рубеже 1960-1970-х гг. главной темой диссидентского движения стала борьба за гражданские права человека, расширявшаяся за счет самиздата и тамиздата, обращений, открытых писем и других форм протеста.

Важная характеристика «длинных семидесятых» связана с изменением в сознании советских граждан – усилении социального отчуждения. Описанное А.А. Амальриком в эссе «Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?» несоответствие существующего уровня свобод запросам «среднего класса» (здесь он имеет в виду специалистов, технических и гуманитарных, ставших в позднесоветский период главными потребителями и покровителями запрещенного искусства) усиливало рост внутреннего недовольства при сохранении внешней лояльности власти. Однако заложенный в названии вопрос Амальрика воспринимался большинством интеллектуалов с явной усмешкой: казалось, что система просуществует вечно. В книге А.В. Юрчака «Это было навсегда, пока не кончилось» приводятся специфические «симптомы» позднесоветского общества: формальное соблюдение социальных ритуалов и «политика вненаходимости»[65]. В ежедневной практике творческой интеллигенции осваивались различные формы эскапизма от прослушивания запрещенной западной музыки до участия в квартирных выставках и подпольных художественных акциях. Идеология становилась всего лишь фоном для этих разнообразных жизненных практик, которые система не в состоянии заметить и контролировать, а участники этих практик находились в позиции «вненаходимости» по отношению к власти.

Другой приметой этого времени стала интенсификация выставочной активности неофициальных художников, как за рубежом, так и в СССР. В конце 1960-х гг. устраиваются однодневные выставки-обсуждения в различных научных институтах, кафе, редакциях газет, частных квартирах и комнатах в коммуналках, мастерских, клубах, кинотеатрах, студиях, библиотеках и даже музейных котельных (Эрмитаж). Так, в 1960-е гг. выставки неофициальных ленинградских художников устраивались в редакции журнала «Звезда» (самой известной и

[65] *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. Москва: НЛО, 2014.

нашумевшей стала выставка М. Шемякина в 1962 г.), московском кафе «Синяя птица» (однодневные выставки В. Бахчаняна, И. Кабакова, Э. Булатова, О. Васильева); выставка Комара и Меламида прошла в Академгородке Пущино; экспозиция «Лианозовской группы» была организована в Институте мировой экономики и международных отношений в Москве. В 1970-е гг. эти процессы продолжились, а в некоторых случаях, даже усилились. В своем интервью Г.Д. Кизевальтеру Л.А. Бажанов сформулировал: «все скрытое доселе стало выходить на поверхность, и подпольное искусство было представлено весьма широкой публике, о чем свидетельствовали толпы зрителей в Измайлово и на ВДНХ, очереди в Выставочный зал на Малой Грузинской, невероятный интерес к квартирным выставкам»[66]. В 1970 г. коллекционер и архивариус альтернативного московского искусства Л.П. Талочкин организовал временную выставку с работами В. Немухина. Н. Вечтомова, Д. Плавинского, Е. Рухина, Л. Мастерковой и др. во дворе особняка четы Стивенс[67] в Москве (**Илл. 1, 2**). В Ленинграде экспозиции в комнатах коммунальных квартир организуются «Орденом нищенствующих живописцев», В. Овчинниковым, К. Кузьминским и др. Однако, подавляющее большинство таких экспозиций было исключительно для публики «своих».

В обозначенный период на Западе появляются первые серьезные публикации, посвященные советскому неофициальному искусству, авторы которых зачастую были лично знакомы с неофициальными художниками, бывали в мастерских и располагали достаточным материалом для анализа работ[68]. При этом, в 1970-е советские художники всё активней выставляли на Западе свои работы: особенно преуспевали группа «Движение», удачно интегрирующая свои кинетические практики в международные выставочные проекты, а также круг художников-шестидесятников: Э. Неизвестный, М. Гробман, Ю. Соостер и др. Дип-арт и контакты с иностранными журналистами, дипломатами, искусствоведами и славистами способствовали интенсификации этих процессов.

---

[66] *Бажанов Л.* Семидесятые – это новое художественное мышление // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 15.

[67] Эдмунд и Нина Стивенс – чета коллекционеров, живших в Москве с 1956. В 1960-е годы в семейном особняке на ул. Рылеева, 11 Нина Стивенс организовала художественно-дипломатический салон, где собирались неофициальные художники. Многим из них она покровительствовала и приобретала их работы, а также помогала приобретать работы зарубежным дипломатам, бывавшим у нее в гостях. Эдмунд Стивенс (Edmund William Stevens; 1910, Денвер – 1992, Москва) – американский журналист и писатель-документалист. Лауреат Пулитцеровской премии за международный репортаж (1950). Нина Андреевна Стивенс (урожд. Бондаренко, 1912, Оренбург – 2004, Москва) – коллекционер неофициального искусства, в чьем собрании были работы В. Ситникова, Д. Плавинского, О. Рабина, В. Немухина и др. Часть работ из собрания Стивенс была приобретена Н.Доджем.

[68] Большую роль здесь сыграли восточноевропейские исследователи А. Погрибный, Д. Конечный, М. Ламача, И. Падрту, И. Халупецкий, а также Д. Бёрджер, М. Рагон, Э. Осиско, П. Шпильман и др. См. подробно о публикациях в западной прессе: *Кизевальтер Г.* Репортажи из-под-валов. Альтернативная история неофициальной культуры в 1970-х и 1980-х гг. в СССР глазами иностранных журналистов, дополненная интервью с ее героями. М.: НЛО, 2022.

Однако творческая активность художников альтернативных кругов требовала выхода в более широкое общественное поле: однодневные выставки для «публики своих»[69], зачастую закрывавшиеся властями после нескольких часов показа, не удовлетворяли интересам авторов. Как писал в автобиографии Оскар Рабин: «мне было обидно работать тайком, видеть, как мои картины уходят, почти не оставляя следа – либо отправляются за границу, либо оседают в коллекциях любителей живописи. Хотелось, чтобы они выставлялись, чтобы люди их видели, обсуждали, чтобы появилась какая-нибудь реакция публики и прессы. Я готов был к самой суровой критике – только не это мертвое молчание, глушь, ощущение тупика»[70]. Таким выходом к публике (скорее, международной, чем внутренней советской) стала «бульдозерная выставка», прошедшая 5 сентября 1974 г. на пустыре в Беляево[71]. Как вспоминал много позже Виктор Пивоваров: «нарыв лопнул. Неофициальное, "подпольное", нонконформистское искусство вышло из подвалов, узких замкнутых кружков в социальное и культурное пространство. С этого момента не считаться с ним уже было невозможно, с этого момента начинается медленный процесс его легализации»[72]. Если Манежная выставка 1962 г. и последовавшая за ней кампания против формализма и абстракционизма стали приметами наступления «застоя», то узловым моментом самого периода стал выход двадцати четырех художников во главе с организаторами О. Рабиным и А. Глезером на окраину Москвы. «Бульдозерная выставка» своим откровенно вандальным действием властей, разогнавшими художников при помощи поливальных машин и бульдозеров, вызвала сильнейший резонанс в западной прессе **(Илл. 3, 4)**. Именно поэтому уже через две недели власти одобрили «показ картин на открытом воздухе» в парке «Измайлово» (29 сентября 1974), а в Ленинграде открылись разрешенные властью выставки неофициального искусства в ДК имени И. И. Газа (22–25 декабря 1974) и в ДК «Невский» (10–20 сентября 1975)[73].

После событий «бульдозерной» и «измайловской» выставок в Москве и «газаневских» экспозиций в Ленинграде, неофициальные художники стали активней бороться за право выставлять свои работы: в Москве образовалась группа единомышленников-организаторов квартирных выставок (М. Одноралов, О. Рабин, А. Комар и В. Меламид), в Ленинграде было создано Товарищество экспериментальных выставок (ТЭВ). Были организованы

---

[69] Термин А. Юрчака. См.: *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. Москва: НЛО, 2014.

[70] *Рабин О.* Три жизни. Париж – Нью-Йорк: Третья волна. 1986. С. 45–46.

[71] Подробней о выставке см.: Агамов-Тупицын В. Бульдозерная выставка / The Bulldozer Exhibition. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014; Тупицын В. Коммунальный (пост) модернизм. М.: Ad Marginem, 1998.

[72] *Пивоваров В.* 70-е: смена языковых кодов // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 93.

[73] Подробней о выставке см.: *Басин А., Скобкина Л.* Газаневщина. СПб., П. Р.П., 2004.

«неподцензурные»[74] выставки в павильоне «Пчеловодство» (19 февраля 1975) и «Дом культуры» (20 сентября 1975) на ВДНХ. Позже для «присмотра» за альтернативным искусством была реорганизована секция живописи при Московском объединенном комитете профсоюза художников-графиков, который располагался на ул. Малая Грузинская[75]. Как пишет А.К. Флорковская: «живописная секция, как и Ленинградский рок-клуб, стала примером синтеза разрешенного и неразрешенного в культуре, официального и неофициального, новым типом художественного объединения, характерным именно для эпохи позднего социализма с его политикой “вненаходимости”»[76]. Решающую роль в этих процессах сыграло давление международного сообщества. Выставки на ВДНХ были попыткой продемонстрировать участникам Хельсинкских соглашений относительную художественную свободу в СССР. Между тем, эти действия имели и положительный эффект. Как пишет Илья Кабаков: «до “Манежа” время больших ожиданий – жуткого страха, но и больших ожиданий, – после только страха, страха, что каждый день с тобой может что-то случиться, стрястись, жизнь в страхе день за днем. После “бульдозеров” и появления Горкома – страха немного меньше»[77].

Таким образом, положение художников на протяжении «длинных семидесятых» по сравнению с периодом «оттепели» заметно изменилось. С одной стороны, «Манежное дело», разделившее историю советского искусства на «до» и «после», вынудило большую часть неофициальных художников уйти в подполье. С другой стороны, герметичная ситуация подполья требовала выхода, многие художники поддерживали контакты с западными искусствоведами и журналистами, были куда лучше осведомлены о состоянии зарубежного искусства, нежели поколение «шестидесятников». Между тем, деятельность неофициальных художников не стоит героизировать и уж тем более политизировать. Диссидентское движение и правозащитные инициативы в художественных кругах не получали безусловной и полной поддержки. Разногласия художников с советской властью не были политическими, они лежали в эстетической плоскости, что подтверждается корпусом воспоминаний участников художественного процесса 1970-х гг. «Художники были крайне аполитичны и асоциальны.

---

[74] На сегодняшний день оценки этих экспозиций с точки зрения открытости и ангажированности существенно разнятся. Многие исследователи склонны видеть в них новый вариант ангажированности, основанный на приемлемости тех или иных экспериментов с точки зрения официальной власти.

[75] Горком графиков был образован еще в середине 1930-х годов как профсоюз технических художников (перерисовка со слепых фотографий, картография, рисунки растений, внутр. органов и т.д.), ретушеров и фотографов московских издательств.См.: *Флорковская А.* К. Неофициальное искусство 1970-х: возникновение живописной секции Московского Горкома графиков // Обсерватория культуры: журнал-обозрение. 2016. Т. 1, № 2 (март-апрель). С. 240-247; Флорковская А. К. Малая Грузинская, 28. Живописная секция Московского объединенного комитета художников-графиков. 1976–1988. М.: Памятники исторической мысли. 2009.

[76] *Флорковская А. К.* Секция живописи Горкома графиков как пример художественного сообщества позднесоветского времени (1976-1988) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 5(79) С. 182.

[77] *Кабаков И.* 60-70е…Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: НЛО, 2008. С. 25.

Причина достаточно проста: советская власть казалась не социальным явлением, а климатическим. Поэтому бороться с таким положением дел выглядело бы так же, как утром выходить на балкон и бороться с черной тучей, которая висит над городом, махать тряпкой и требовать, чтобы она исчезла <...> Конечно, мы все боялись и ненавидели тот мир, в котором оказались по чьей-то воле, но бороться с ним и высказывать публичное негодование не приходило в голову», – формулирует свою позицию Илья Кабаков, и она разделялась многими художниками[78].

1.1.2 Альтернативные художественные круги в условиях советской культуры

Сегодня об официальном и неофициальном искусстве, а также подвижности границ между ними написано немало[79]. В рамках данной диссертации принципиальными являются два теоретических подхода к исследованию советской культуры.

Во-первых, это отказ от жесткой бинарной оппозиции официальной (подцензурной) и неофициальной (неподцензурной)[80] страт советской художественной культуры. Последняя понимается нами как сложная система взаимодействия и взаимопроникновения официальной и неофициальной культуры с разветвленной сетью «переходных» фигур («in-betweeners»[81]) и «двойных агентов», играющих одновременно в официальном и неофициальном полях и тем

---

[78] *Кабаков И.* школа выживания (словесный поток для диктофона) // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 43.

[79] См.: *Бобринская Е. А.* Чужие?: неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Арт-Медиа, 2013; *Новоженова А., Напреенко Г.* Эпизоды модернизма. От истоков до кризиса. М.: НЛО, 2018; *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.

[80] Неустойчивость и несовершенство существующих терминов стали общим местом в публикациях о позднесоветском искусстве. Так, в разные периоды и в разных источниках неподцензурное искусство именовалось катакомбным, неофициальным, альтернативным, нонконформистским, «другим», авангардным, запрещенным, подпольным и андеграундным. При этом, чётко закрепленного термина по-прежнему не существует. На взгляд диссертанта все они могут использоваться как синонимы, в каждой ситуации «подсвечивая» конкретную составляющую наиболее корректным является подцензурное/неподцензурное, поскольку даёт четкое указание о характере функционирования этого искусства и не касается социальных стратегий авторов, тогда как общеупотребимым остается официальное/неофициальное. Терминологическим разночтениям был посвящен круглый стол в рамках конференции «Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы» (14-16 марта 2012, РАХ, Москва). С подобной проблемой сталкиваются восточноевропейские исследователи послевоенного неофициального искусства в странах бывшего «Восточного блока», эта проблема поднималась в рамках серии конференций *Resonance*s I и II (2 марта, Братислава и 11-12 мая 2022, Будапешт).

[81] Термин использует Э. Морс для обозначения литературных деятелей, существующих одновременно в официальном поле и в андеграунде (С. Довлатов, В. Высоцкий, А. Битов и др.). См.: *Morse A.* «In-Betweeners»: Navigating Between Official and Nonofficial Cultures // The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture / Ed. by M. Lipovetsky, I. Kukuj, T. Glanc, M. Engström, K. Smola. N.Y.: Oxford University Press, 2021. Г. Соколов в своей рецензии на Оксфордский сборник отмечает возможность нескольких переводов этого определения: «промежуточники» («расположены в разных местах на шкале, ранжирующей неофициальность от почти полного принятия официозом до почти полной невозможности напечатать произведения и вообще функционировать внутри советской культуры») и «посредники» («акцентируется связующая роль описанных фигур, само расположение которых «между» гарантирует взаимодействие полюсов описанной шкалы и размывает бинарное представление о позднесоветской культуре»). См.: *Соколов Г.* Культура позднесоветского андеграунда: новые исследования // Новое литературное обозрение. №5 (177). М., 2022.

самым их связующими. Нужно заметить, что оба этих центра притяжения по своей структуре неоднородны. Как пишут В.Д. Иванов и Л.Р. Мусаханов, художественная культура 1960-1970-х гг. представляет «внутреннюю двойственность и диалектическое единство глубинных противоречий»[82]. Так, крайним полюсом официального искусства был пропагандистский, прославляющий или, как его называют Иванов и Мусаханов, «ритуальный официоз»[83]. Зачастую прямолинейный и схематичный, он существовал как постоянный бутафорский фон и врезался в память своих зрителей, прежде всего, благодаря количественным показателям. Выхолощенность и утрату смысла позднесоветского официоза отмечает также А.В. Юрчак, вводя в оборот понятие «перформативного сдвига»[84], когда значение официальной культуры утрачивается, и она превращается в «социалистическую по форме, неопределенную по содержанию»[85]. Крайний полюс оппозиции, неофициальной культуры, – политически активное диссидентство, боровшееся за права человека.

Между тем, уже в системе официального искусства, помимо соответствующего всем стандартам официоза существовало множество лакун, позволяющих произведениям, далеким от официальной идеологии, не только существовать, но и вписываться в устоявшуюся систему. Е. Деготь и В. Левашов объединяли подобные лакуны под общим понятием «разрешенное искусство»: «Р.и. – это система однодневных выставок в крошечных залах, куда пускали только по членским билетам СХ, это творчество отдельных художников, связанных и с официальным творческим Союзом, и с неофициальной традицией; это живописная форма бытования неофициального искусства; это, наконец, обширный корпус так называемого молодежного искусства»[86]. Оставаясь в рамках официальной системы, «разрешенное искусство» не было идеологизированным, но находилось в зависимости от заказов СХ, Художественного фонда, КПИ. Кроме того, в рамках официального искусства существовали и другие способы ухода от соцреализма и навязанных стандартов. В качестве заработка многие художники выбирали детскую книжную иллюстрацию или занимались декоративно-прикладным искусством. В рамках последнего вполне лояльно относились к запретным в «большом» искусстве «измам». Как писал А.М. Успенский:

---

[82] *Иванов В. Д., Мусаханов Л. Р.* Баланс художественной культуры.//Художественная жизнь России 1970-х гг. как системное целое. СПб., 2001. С. 115.

[83] Там же. С.121.

[84] Там же.

[85] По названию рецензии: *Платт К. М.Ф., Натанс Б.* Социалистическая по форме, неопределенная по содержанию: позднесоветская культура и книга Алексея Юрчака “Все было навечно, пока не кончилось” // НЛО. № 1, 2010 [электронный ресурс]: https://magazines.gorky.media/nlo/2010/1/soczialisticheskaya-po-forme-neopredelennaya-po-soderzhaniyu-pozdnesovetskaya-kultura-i-kniga-alekseya-yurchaka-vse-bylo-navechno-poka-ne-konchilos.html (дата обращения: 15.07.2022).

[86] *Деготь Е., Левашев В.* Разрешенное искусство.// Искусство. 1990. № 1. С. 58

> Всегда имелись определенные уловки и лазейки, позволяющие модернистским и постмодернистским одиночкам проникать в “сплоченные ряды” салонного искусства “социалистического реализма”. Например, такие неприемлемые стили для живописи и монументального искусства, как абстракционизм и сюрреализм, допускались в книжной графике, керамике, гобелене. Журналы, тематически связанные с наукой, публиковали иллюстрации, немыслимые по цензурным ограничениям для художественной периодики. Художники, занимаясь “для себя” искусством радикальным, совмещали его с официальной службой, связанной с “разрешенным искусством”[87].

К тому же, подвижная система кругов общения, постоянно менявшая свою конфигурацию, зачастую позволяла соприкасаться официальным и неофициальным стратам культуры. Другой немаловажный момент – это родственные связи и брачные узы, причудливым образом переплетавшие официальных и неофициальных художников в рамках отдельно взятой семьи. Так, А. Ней, принадлежавший к альтернативным кругам ленинградского искусства, был женат на В. Стамовой, дочери прославленного советского скульптора и активного функционера Союза художников. В Свердловске тестем концептуалиста и участника «Уктусской группы» Е. Арбенева был убежденный соцреалист, скульптор П. Сажин. Таких примеров в истории советского неофициального искусства немало.

Важную роль в понимании сложной организации послевоенного советского искусства сыграли социологические и антропологические концепции, так называемый «антропологический поворот». Ключевым стало предложенное А.В. Юрчаком небинарное описание советской культуры, согласно которому:

> …одни и те же явления могли быть и “подцензурными”, и “неподцензурными” – в зависимости от конкретного контекста, периода, случая или от того, как конкретный бюрократ понимал их. <...> Смысл многих культурных явлений советской жизни, включая те, которые были официально разрешены и которые власть могла даже сама пропагандировать, подчас сильно отличался от буквального смысла партийных выступлений и программ, а порой им противоречил. Советская реальность была намного амбивалентнее и парадоксальнее, чем она предстает в сегодняшних бинарных описаниях[88].

На сегодняшний день дискуссия вокруг границы официального/неофициального и её проницаемости становится всё острее. Показательна в этом плане ситуация, развернувшаяся вокруг выставки «Ненавсегда. 1968–1985» в ГТГ. Кураторы применили на практике подход А. Юрчака, поместив в одном пространстве подцензурные и неподцензурные работы и представив тем самым своеобразный срез позднесоветского искусства. Как объясняли авторы, экспозиция

---

[87] *Успенский А.М.* «Время перемен». Искусство СССР 1960-1985 // Диалог искусств. 2006. №6. С.101.

[88] *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. Москва: НЛО, 2014. С. 40–41.

выстраивалась по принципу иллюстрации «действия» и «противодействия», где «действием становится общая идеологическая риторика, а противодействием – различные модели бегства от действительности»[89]. Такой антропологический подход к подбору произведений для экспозиции вызвал волну критики. Так, Л. Кантор-Казовская в своем материале для «Артгида» выделяет критерий, по которому следует различать официальное и неофициальное искусство – «условия производства и способы функционирования двух этих сообществ».[90] Согласно Кантор-Казовской, художники неофициальных кругов и художники официальные занимались принципиально различными практиками – «подцензурной» и «практикой свободной коммуникации», соответственно[91].

Во-вторых, на исследовательскую оптику данной работы повлияла теоретическая концепция «жизненных миров», описанная авторами Оксфордского сборника андеграундной культуры[92], и ранее предложенная К. Смолой в ее статье[93]. Как пишут авторы вводной, теоретической части сборника, «жизненные миры» это «сеть субкультур, каждая со своим образом жизни, норм, культурных и социальных ценностей, ритуалов, институций и словарным запасом», где «коммуникативное действие играет принципиальную роль, создавая и воссоздавая общую социокультурную реальность». При этом, на первый план авторы концепции «жизненных миров» выводят именно практики, сам процесс, а не артефакты, т.е. произведения искусства как результат. Частично это смещение фокуса связано с представлением о вторичности производимого советской альтернативной культурой продукта по отношению к модернистским и постмодернистским практикам западного искусства. Однако, в рамках данной диссертации мы признаем значимость как художественной среды, так и самих артефактов, поскольку исходим из иных установок о влиянии западных образцов. Описанная Т. Гланцем позиция альтернативного советского искусства «с широко закрытыми глазами»[94] рождала своеобразие и специфику локальных версий искусства (об этом подробней в следующем разделе главы). Как писал В. Агамов-Тупицын:

> Пора наконец понять, что искусство не чемпионат мира, где есть победители и проигравшие, первые и последние, жители центра и обитатели окраин. <...> То же самое касается

---

[89] *Кантор-Казовская Л.* Официальное и неофициальное искусство в музейных экспозициях: летнее обострение // Артгид [электронный ресурс]: https://artguide.com/posts/2047 (дата обращения: 17.08.2022).

[90] Там же.

[91] Там же.

[92] *Lipovetsky M., Glanc T., Engström M., Kukuj I., Smola K.*. Theoretical Problems of Soviet Underground Culture // The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture / Ed. by M. Lipovetsky, I. Kukuj, T. Glanc, M. Engström, K. Smola. N.Y.: Oxford University Press, 2021.

[93] *Smola K.* Community as Device: Metonymic Art of the Late Soviet Underground // Russian Literature. 2018. Vol. 96–98. P. 13–50.

[94] *Гланц Т.* Авторство и широко закрытые глаза параллельной культуры // Новое литературное обозрение, 2009. Т. 100, № 6. С. 405–423.

идеи первородства в искусстве, а также усилий, направленных на глобализацию (и синхронизацию) эстетики. Если, например, концептуализм в России возник в начале 1970-х годов, а не в конце 1950-х, как, скажем, в Европе, то это вовсе не означает его вторичности по отношению к западному аналогу[95].

Отказываясь от идеи чистоты стиля и «утопии одномоментного и тождественного сопереживания событий в каждом регионе мира»[96], мы признаем наличие «множественных модернизмов»[97], разнообразных версий стилей и направлений, развивавшихся асинхронно в разных регионах мира. То, что Р. и М. Фоукс называют «местными вариантами» художественных направлений, расширяющих «значение международных терминов»[98]. Опираясь на концепцию «множественных модернизмов», мы будем рассматривать художественные практики позднесоветских художников, будь то официальных или неофициальных, в контексте их жизни внутри альтернативных кругов общения. Таким образом, признавая значимость «художественных миров», мы воспользуемся более традиционным понятием художественных кругов, в которой коммуникации между ее участниками, инфраструктуры сообществ значимы, но на первом плане неизменно будут оставаться сами произведения, будь то традиционная станковая живопись и графика или перформансы, акции, фотография, визуальная поэзия, книга художника и самиздатовский журнал.

Обозначим пунктирно основные круги общения[99], в которые входили рассматриваемые нами художники до своего отъезда. Нужно заметить, что их отличительной чертой было отсутствие стилевого единства, часто круги общения формировались по принципу дружеских симпатий и родственных связей, а не на почве общих творческих установок. Именно поэтому внутри одного круга уживались зачастую диаметрально противоположные направления и тенденции, а наличие манифестов и оформленных программ не являлось общепринятой практикой.

---

[95] *Агамов-Тупицын В.* Круг общения. М.: Ад Маргинем, 2013. С. 270.

[96] Там же.

[97] См.: *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. Frigeri F., Handberg K.. Routledge, 2021.

[98] *Fawkes M., Fowkes R.* World of Art: Central and Eastern European Art since 1950. London: Thames & Hudson, 2020. P. 12.

[99] Понятие «круги общения» применялось самими участниками художественного процесса. Этот термин подчеркивает отсутствие жестко институциализированных структур, предполагая условность и размытость границ. Понятие художественной среды не всегда применимо по отношению к подвижным кругам общения советских альтерантивных художников, поскольку это были герметичные и зачастую закрытые сообщества художников, поэтов и литераторов. Художественная среда предполагает наличие внешних институций и, прежде всего, внешней критики. Таким внешним взглядом для части альтернативных кругов были западные искусствоведы, слависты и журналисты, интересующиеся русским искусством; западные журналы и западные же выставки также играли роль конституирующего «другого». Большинство художников ощущали острую нехватку необходимой для нормального развития своего искусства художественной среды, именно ее отсутствие послужило причинами бульдозерной, измайловской и газаневских выставок, организации квартирных выставок, самиздатовских журналов.

Если говорить об официально признанных альтернативных кругах, функционирующих в зазорах системы и продвигающих свои ценности в официальном поле, то, в первую очередь, речь пойдет о московской группе «Движение». Группа «Движение» была одной из наиболее активных альтернативных сообществ Москвы. Сформированная в начале 1960-х вокруг харизматичного и энергичного лидера, Льва Нуссберга, на разных этапах он объединяла от восьми до нескольких десятков художников, инженеров и различных технических специалистов. В составленном Нуссбергом списке участников группы за все время ее существования (1961–1980) насчитывается 186 человек, включая тех, кто формально в группу не входил, но способствовал ее развитию. Например, Нуссберг включил Е. Фурцеву, которая «лично разрешила кинетическую выставку Нуссберга и группы “Движение” в Манеже в 1969»[100]. Однако основной, классический состав участников был не таким внушительным, и мы можем судить о нем благодаря западным выставочным каталогам[101]: Г. Битт, Т. Быстрова, В. Колейчук, В. Грабенко, А. Григорьев, Ф. Инфанте[102], К. Неделько, П. Бурдуков, В. Бутурлин, В. Галкин, С. Ицко, Н. Прокуратова, Л. Орлова. Отличительными чертами группы была ее междицисплинарность, тесные связи с прогрессивной научной интеллигенцией, а также вполне легальный характер деятельности. Долгое время группа рассматривалась как «любительский коллектив», целью которого «был поиск новых форм синтеза искусства и самых современных технических средств: оптических эффектов, химических и физических явлений, телевидения и кино»[103].

Иные принципы и стратегии лежали в основе московского круга «левых»[104] Михаила Гробмана, или, как он сам настойчиво его именовал в более поздних публикациях, «второго русского авангарда». Здесь сразу следует заметить, что «левые» не были единой группой, и сегодня их деятельность сложно реконструировать в силу очень мощной (само)репрезентации Гробмана. Его позиция изнутри конструирует героический и мифологизированный образ

[100] История личного состава коллектива «Движение» с 1963 по 1973. Машинопись. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. FSO 02-022. Ф. К. Гро. П. Нуссберг, Гро. Манускрипты. 02-022/07-19/w-102.

[101] Ориентироваться можно по каталогам немецких выставок группы, где был отражен состав участников: Progressive Russische Kunst. Der Abbruch bis 1930: Lev Nusberg und die Moskauer Gruppe "Bewegung". Cologne: Galerie Gmurzynska, 1973; Lew Nussberg, Michel Ragon, Petr Spiegelmann, Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung Moskau 1962-1977. Bochum: Museum Bochum, 1978; Lew Nussberg: utopische Phantasien: Gruppe Bewegung, Projekte und Installationen, eds. Helga Retzer and Jes Petersen, Berlin: Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1980.

[102] В середине 1960-х между Нуссбергом и Инфанте произошел разлад, и Инфанте вышел из состава группы, в последующем образовав свою собственную группу «Арго» и сосредоточившись на совместных фото-перформансах со своей супругой Н. Горюновой и лэнд-арте.

[103] *Фотин С.* Кинетика: первые шаги // Московская правда. 27 сентября, 1969. № 227 (15107).

[104] Здесь традиционно следует сделать отступление о разнице терминологии «левого» и «правого» искусства в советском и западном контекстах. См.: *Kantor-Kazovsky L.* The Moscow Underground Art Scene in an International Perspective // Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe [1945–1989]. Ed. by Pascal Dubourg-Glatigny, Gérome Bazin and Piotr Piotrowski. Budapest and New York: Central European University Press, 2016. P. 31–44.

избранных художников, ощущающих себя «миром, отдельным от советского мрака»[105]. Гробман четко отделял деятельность «левых» авангардистов от неофициального искусства, а также подчеркивал его принципиальную столичность.

В самый ранний, «героический», период, стартовой точкой которого был Фестиваль молодежи в Москве, по версии Гробмана в круг «левых» входило 35 художников, включая будущих эмигрантов: Э. Неизвестного, Л. Нуссберга, М. Чернышова, О. Целкова. Деятельность «левых» была достаточно конспиративной, у художников существовали свои критерии «левизны» и, соответственно, требования к претендентам. Так, основным требованием к работам была самостоятельность и «собственный мир знаков»,[106] отличный от образцов западного модернизма. Центром круга была квартира М. Гробмана и И. Врубель-Голубкиной в Текстильщиках. Здесь собирались вплоть до отъезда семьи Гробмана в 1971 г. художники, литераторы и философы, а также зарубежные искусствоведы и слависты.

В 1960-е другой значимой фигурой, вокруг которой складывался свой круг общения, был Эрнст Неизвестный. В бытность свою студентом Московского художественного института им. В. И. Сурикова он одновременно посещал лекции и семинары философского факультета МГУ, где образовалась группа «катакомбной» культуры. Помимо Неизвестного в нее входили его друзья-однокурсники В. Шрейберг, С. Крестик, А. Охрименко, позже к ним присоединились философы А. Зиновьев, Б. Грушин, М. Мамардашвили, литераторы и культурологи М. Бахтин, Ю. Карякин, В. Иванов, В. Жирмунский, Д. Лихачев. Группа занималась чтением и обсуждением запрещенных текстов с акцентом на философии. В 1960-е мастерская Неизвестного на Сретенке (в 1970-е – на улице Гиляровского) стала центром притяжения для художников и скульпторов, вокруг него сформировался круг друзей и учеников, помогающих в реализации монументальных заказов. Ближайшей ученицей была Елена Елагина, в реализации госзаказов зачастую помогал Леонид Соков.

В Ленинграде одним из наиболее многочисленных был круг Михаила Шемякина, с ним соприкасался и пересекался литературный круг Константина Кузьминского. До своего отъезда, в Ленинграде, Шемякин имел внушительный круг общения, описанный Л.Ю. Гуревич совместно с самим художником в книге «Круг Шемякина». В этот круг на разных этапах входили близкие по духу ленинградцы: художники Г. Устюгов, О. Григорьев, Э. Зеленин, А. Нежданов (Ней), коллеги по отделу хозяйственной части Эрмитажа В. Овчинников, О. Лягачев, В. Кравченко, философ и литератор Я. Друскин, коллекционер Л. Каценельсон, поэты К.

[105] *Гробман М.* Второй русский авангард // *Кантор-Казовская Л.* Гробман | Grobman. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 208.

[106] *Кантор-Казовская Л.* Гробман | Grobman М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 14.

Кузьминский, В. Кривулин и В. Уфлянд, художник Е. Семеошенков, музыковед С. Сигитов. Шемякин общался и с художниками «Ордена непродающихся живописцев» (более всего, с А. Арефьевым), соприкасался с группой «Верпа» Э. Богданова, Ю. Галецкого и А. Хвостенко. В Москве Шемякин много общался с А. Тышлером, которого называл своим учителем; М. Шварцманом, стилистическая близость к которому иногда воспринималась критиками как подражание; Б. Свешниковым, подарившим Шемякину часть своих лагерных рисунков; М. Гробманом, А. Зверевым, И. Кабаковым, Ю. Соостером, В. Янкилевским, Э. Булатовым и О. Васильевым. В 1960-е гг. Михаил Шемякин вместе со своим другом Олегом Лягачевым организовали группу «Петербург», в которую помимо них входили художники и философы Владимир Иванов, Анатолий Васильев, Евгений Есауленко и Владимир Макаренко. Вдохновляясь образцами классического искусства, в 1967 г. участники группы разработали манифест «метафизического синтетизма», главной целью которого было «возрождение традиций национальной живописи»[107].

И, наконец, наиболее подвижные конфигурации кругов общения представляли молодые поэты и художники Москвы в 1970-е гг. Центрами притяжения этих кругов, связанных, прежде всего, с концептуализмом и соц-артом, были мастерская Ильи Кабакова, Комара и Меламида, Леонида Сокова. В последней была организована знаменательная неофициальная выставка[108], в которой участвовали художники, большая часть из которых впоследствии эмигрирует. Также подвижные круги общения на протяжении второй половины 1970-х составляли участники группы «Коллективные действия». Созданная Андреем Монастырским в 1976, она являла собою ключевое объединение московского концептуализма и на разных этапах включала таких художников и поэтов, как Никита Алексеев (до 1980 г.), Георгий Кизевальтер, Николай Панитков, Лев Рубинштейн, Сергей Ромашко, Елена Елагина, Игорь Макаревич, Сабина Хэнсген (с 1985). Проводимые группой акции на открытом воздухе, дали мощный импульс развитию перформативных практик в СССР. Примечательно, что подавляющее большинство участников остались в Москве, но имели устойчивые и регулярные контакты с художниками и кураторами-эмигрантами. Так, переписка В. и М. Тупицыных с А. Монастырским дала почву многочисленным публикациям и выставкам московского концептуализма за рубежом[109]. Как

[107] Машинописный манифест опубликован: *Гуревич Л. Ю.* Круг Шемякина. СПб. : Студия НП-Принт, 2014. С. 140.

[108] Выставка в мастерской Леонида Сокова прошла в мае 1976 в рамках общемосковского движения «Весенние квартирные выставки» (предварительные просмотры к предстоящей выставке в залах на Беговой ул.). Участники: Р. и В. Герловины, Л. Соков, И. Чуйков, С. Шаблавин, И. Шелковский, А. Юликов.

[109] Переписка была опубликована: *Агамов-Тупицын В., Монастырский А.* Тет-а-тет: переписка, диалоги, интерпретация, фактография / Сост. М. Мастеркова-Тупицына. Вологда: [б. и.] 2013. С. 5; WAM. 2006. № 21: Москва – Нью-Йорк / Авт. и сост. В. Тупицын, М. Тупицына. М.: Изд. Арсений Мещеряков, 2002.

писала много позже М. Тупицына: «У Монастырского возникла необходимость <…> в создании круга общения, не лимитированного государственными границами СССР»[110].

Очертив наиболее крупные круги общения, не стоит забывать и о локальных, и значительно меньших по численности сообществах и тусовках, в которых участвовали будущие эмигранты. Так, в Ленинграде В. Элинсон входил в круг общения архитекторов и художников: А. Товбиным, Б. Николащенко, В. Рохлиным и поэтом Г. Алексеевым. В Москве выпускники Текстильного института поддерживали тесное общение и группировались вокруг Юрия и Елизаветы Грачевой (об этом подробней во второй главе диссертации).

Таким образом, наиболее устойчивой чертой разнообразных альтернативных художественных кругов Москвы и Ленинграда была подвижность конфигураций и связь с официальными институциями. Соглашаясь с концепцией А.В. Юрчака и используя в рамках данной работы введенные им термины, автор, тем не менее, сосредоточится на фигурах неофициального искусства и лишь отчасти искусства официального. Этот выбор продиктован особенностями третьей волны эмиграции (уезжали, в основном, те, кто был не согласен с эстетическими и тематическими нормами, принятыми в рамках советской официальной системы). Между тем, особое внимание будет уделено авторам, находившимися одновременно в официальном и неофициальном поле советской культуры. Исследование совмещения различных практик коммуникаций и последующая трансформация их творческих стратегий в ситуации эмиграции представляется особенно плодотворным.

1.1.3 Расширенный горизонт: западный модернизм в поле зрения художников

Если же говорить о западном модернизме, то либерализация в культурной сфере сделала проницаемым «железный занавес», который отныне, по меткому замечанию Л. Кантор-Казовской, «служил не преградой, а скорее проводящей мембраной <...> Эта мембрана создала новый тип взаимодействия между течениями, образующими “большой западный нарратив”, и теми художественными силами, которые образовались на другом полюсе биполярного мира»[111]. С успехом прошедшие выставка Пабло Пикассо (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Эрмитаж, 1956), VI Всемирный фестиваль молодёжи и студентов (Москва, 1957), Американская национальная и Французская национальная выставки в Сокольниках (Москва, 1959 и 1961) не только изменили культурный ландшафт столицы, но и вызвали глубокие изменения в сознании целого поколения советских художников, чье становление пришлось на

[110] *Агамов-Тупицын В., Монастырский А.* Тет-а-тет: переписка, диалоги, интерпретация, фактография / Сост. М. Мастеркова-Тупицына. Вологда: [б. и.] 2013. С. 5.

[111] *Кантор-Казовская Л.* Гробман | Grobman М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 20.

короткий «оттепельный» этап[112]. Произошедшие за это время изменения уже не могли игнорироваться, они стали неотъемлемой частью советской культуры. Л.А. Бажанов в своем интервью вспоминал: «в семидесятые, несмотря на железный занавес, мы уже не были категорически оторваны от нового художественного мышления, изменившего западное искусство»[113]. Открытые в «оттепель» окна и форточки уже не закрывались: существующие каналы передачи информации расширялись, количество агентов культурного трансфера лишь увеличивалось, вовлекая в свою орбиту всё новых участников.

Заметим, что сами способы трансфера знаний между советским и западным художественными мирами на протяжении 1970-х гг. оставались теми же, что и в предыдущее десятилетие. Т. Гланц в зависимости от каналов коммуникации делит их на два типа: «через медиа» и «от человека к человеку», а в зависимости от степени вовлеченности участников на «активные» и «пассивные»[114]. В рамках данной работы выделим три основных способа: выставочный обмен (музейный и через частные каналы); контакты между советскими неофициальными художниками и деятелями искусства с западными искусствоведами, славистами и журналистами, привозившими репродукции, книги и журналы по искусству и увозившими с собой работы неофициальных художников с последующими выставками и публикациями в зарубежных журналах; ограниченный доступ к зарубежной литературе по искусству в столичных букинистических магазинах и библиотеках (например, Ленинской библиотеке и Библиотеке иностранной литературы в Москве). В 1970-е многие молодые люди достаточно хорошо владели иностранными языками и могли переводить зарубежные тексты, которые уже в переводе распространялись благодаря самиздатовским машинописным копиям среди «своих». По рукам ходили не только журналы «Америка», «Лайф», «Польша» и «Project», но и специализированные издания «L'Architecture d'Aujourd'hui» и «Bildende Kunst». Оставались и унаследованные с конца 1940–1950-х гг. такие специфические способы получения представлений о зарубежном искусстве, как публикации в сатирических журналах «Крокодил» и «Перець», а также практики чтения между строк критических, обличительных публикаций об искусстве «загнивающего Запада», например, – в выдержавшей несколько переизданий книге «Модернизм: анализ и критика основных модернистских направлений». Так, после «Манежа» в журнале «Крокодил» появилась колонка «Помогите!», в которой читателю предлагалось решить

[112] Отметим, что эти события в большей мере повлияли на московскую художественную жизнь, и в меньшей – на Ленинград и регионы, поскольку отнюдь не все художники имели возможность посещать столичные выставки.

[113] *Бажанов Л.* Семидесятые - это новое художественное мышление // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 15.

[114] *Glanc T.* West- and East-European Sources and Contexts for the Late-Soviet Underground // The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture / Mark Lipovetsky (ed.) et al. [Electronic resource]. Mode of access: https://academic.oup.com/edited-volume/34707 (14.01.2023).

непростую задачу: отделить репродукции картин художников абстракционистов из книги «50 лет современного искусства» от рисунков душевнобольных из книги Х. Реннерта «Отличительные черты творчества шизофреников»[115]. При этом, приведенные в журнале репродукции работ американских абстрактных экспрессионистов могли служить источником представлений об этом стиле и дополнительным стимулом узнать о нём больше. Несмотря на то, что регулярная рубрика «Дядя Сам рисует Сам» (благодаря которой, например, художник Иван Чуйков узнал о существовании американского поп-арта[116]), выходила лишь в 1950-е, позже в журнале хватало сатирических заметок о западном искусстве, особенно в эпоху компании против модернизма[117]. Механизм рецепции этих материалов интеллигентным читателем охарактеризовал Г.Г. Суперфин в своем интервью Г.Д. Кизевальтеру: «вряд ли это можно будет определить только как “страсть к запретному”, однако нас всех сформировал 1956 год с его посылом не воспринимать все как истину в последней инстанции, отбросить все детские верования, подвергать все сомнению. И если что-то плохое писали об абстрактной живописи, то это было интересно посмотреть и составить собственное мнение»[118]. Подстегнули этот интерес также усилившиеся процессы вестернизации в массовой культуре.

В обозначенный период значительно увеличился поток информации о советском неофициальном искусстве на Западе. Этому способствовало несколько факторов: расширяющаяся сеть контактов с западными исследователями, славистами и журналистами, побывавшими в СССР, и эмиграция советских художников и коллекционеров за рубеж. Если же говорить о зарубежных выставках советского неофициального искусства, то на волне внимания к диссидентам и резонансной «бульдозерной выставке», они приобретают всё большую популярность и устраиваются, как в Восточной Европе, так и в западной её части и в США. Важными событиями «длинных семидесятых» стало участие советских неофициальных художников в международных проектах «Документа» (группа «Движение», Кассель, 1968), внеочередной «Биеннале диссидентов» (La Biennale di Venezia. La Nuova arte Sovietica, 1977)[119];

---

[115] Помогите! // Крокодил. №1 (1687), 10 января 1963. С. 15-16.

[116] «Все советское искусство зрителю непонятно, как классический балет» // Интервью с И. Чуйковым. Коммерсант. 17.09.1998 https://www.kommersant.ru/doc/205256

[117] Подробней о рубрике в 1950-е гг. см.: *Соколовская М.* «Дядя Сам рисует сам» // Артгид https://artguide.com/posts/296; Следует заметить, что в период «длинных семидесятых» подобного рода публикации в «Крокодиле» стали редкостью.

[118] *Суперфин Г.* Подвергать все сомнению // Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950—1960 годы: Статьи и материалы. М.: НЛО, 2018. С. 143.

[119] *Biennale del dissenso* [«Биеннале диссидентов»] (15 октября – 15 декабря 1977) – внеочередная Восточно-Европейская Биеннале, имевшая большой политический резонанс. Тогда кураторы Энрико Криспольти и Габриелла Монкада представили неофициальное советское искусство, включив около 100 имен художников альтернативных кругов. Подробней см.: *Crispolti E. Moncada G.* La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale. Venezia: Marsilio, 1977; La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale. ZKK:Rereading Die Dissens-Biennale 1977 in Venedig / Ed/ by Matteo Bertelé, Sandra Frimmel. Zürich: Schublade, 2014.

многочисленные выставки коллекции Александра Глезера в ГДР, Франции и США, коллекции Нортона Доджа в США, а также персональные выставки Э. Неизвестного, В. Комара и А. Меламида и многие другие (подробней остановимся на выставках и посвященных им публикациях в третьей главе диссертации). Как вспоминал И. Кабаков: «в основном они проводились так называемыми сочувствующими, которые, будучи в ужасе от жестокости советского тоталитаризма, делали все, чтобы помочь демократии и “свободе выражения” художников. Это были филантропы от искусства, хотя очень редко возникали и действительно заинтересованные в нашем искусстве коллекционеры»[120]. «Действительно заинтересованными» были Н. Додж, К. и Я. Бар-Гера, Т. П. Уитни и некоторые другие коллекционеры, покупавшие работы неофициальных художников в Москве и за рубежом. Также следует отметить невероятно значимую роль, которую играл журнал «А-Я» и альманах «Третья волна» в распространении представлений о советском неофициальном искусстве на Западе и в эмигрантской среде.

По-прежнему важным источником представлений о зарубежном модернизме для Москвы, Ленинграда, как впрочем и регионов (если учитывать тот факт, что многие региональные художники могли позволить себе поездку в столицы)[121], оставались привозные выставки. Безусловным лидером по количеству зарубежных проектов был ГМИИ им. Пушкина, представивший зрителям такие выставки, как: «От Дюрера до Пикассо» (выставка графики из Эрмитажа, 1968), персональные выставки А. Фужерона и А. Матисса (1968 и 1969), графику Пикассо (1971), западноевропейскую и американскую живопись из собрания американского коллекционера А. Хаммера (1973), выставку французской живописи 1909–1939 из собрания Центра Жоржа Помпиду (1979), «Москва — Париж. 1900–1930» (1982) и др..[122] При этом, на протяжении 1970-х выбор авторов, как правило, был ограничен «друзьями Советского Союза» и художниками-коммунистами. Исключением стала разве что выставка Марка Шагала в Третьяковской галерее в 1973 г. В период «разрядки» вновь активизируется советско-американский музейный выставочный обмен, но касался он, как правило, нейтральной зоны классического наследия[123]. Таким образом, классический зарубежный модернизм в 1970-е

---

[120] *Кабаков И.* школа выживания (словесный поток для диктофона) // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 43.

[121] Так, в своем интервью автору диссертации уфимский художник Н. Пахомов (один из организаторов неоавангардной группы «Сары бия») вспоминал о том, как в 1970-е гг. заработав деньги, он отправлялся смотреть выставки в Москву и Ленинград, находить книги в букинистических магазинах и библиотеках, и везти обратно в Уфу «чемодан формализма» [Видео-интервью с Н. Пахомовым // Документальный фильм к выставке «Земля, небо и их обитатели: живопись Михаила Назарова и Павла Ходаева из музейных и частных собраний» (ЕМИИ, 2023)].

[122] Подробней о выставках в этот период см. хронику событий: Это было навсегда. 68–85: каталог выставки / Сост. Ю. Воротынцева, А. Курляндцева, К. Светляков. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020; Другое искусство. Москва 1956–1988 / Сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. М.: Галарт, 2005; Бессонова М. Музейные выставки современного искусства. Хроника прошедших событий // Искусствознание. 2 / 98. С. 540–550.

[123] «100 картин из Музея Метрополитен (США)» (1975) и выставка западноевропейской и американской живописи из музеев США (1976), выставка американской живописи второй половины XIX – XX века из собраний

гг. уже не был большим открытием для советских художников. Фигура Пабло Пикассо в среде как официальных, так и неофициальных художников стала культовой. Достаточно вспомнить выпущенную в 1960 ограниченным тиражом брошюру И. Голомштока и А. Синявского со вступительной статьей И. Эренбурга, которая буквально ходила по рукам[124].

При этом, особенностями восприятия зарубежного модернизма были фрагментарность полученной информации и различные её искажения. Как пишет Т. Гланц, «процессы неправильного понимания и непонимания, сопровождающие процессы апроприации и перевода (не только лингвистического)», оказываются «продуктивными в художественной практике»[125]. Всевозможные аберрации рождали множество интерпретаций. Стоит заметить, радикально противоположных истолкований на протяжении 1970-х в сравнении с периодом восстановления связей было значительно меньше, пробелы восполнялись быстро. И к началу 1970-х известная байка о Владимире Немухине и его истолковании кубизма казалась, скорее, забавным анекдотом[126]. Однако, фрагментарность своих представлений о западном модернизме и их принципиальную неполноту отмечает большинство участников художественного процесса этого периода. Приведем достаточно красочное описание ситуации И. Кабакова:

> Мы знали нечто в специфическом провинциально-русском смысле, а именно мы пытались вылавливать информацию из воздуха <…> На самом деле среди нашего круга знакомых не было никого, кто хоть что-то тщательно и хорошо знал про современных западных художников. Но все знали имена многих художников и примерно знали, что они делают. Был культ больших мастеров Запада: все знали, что надо уважать Ротко, знать Барнетта , Ньюмана, считаться с тем или другим, но они были как одинокие кометы, висящие в черной пустоте[127].

Эрик Булатов, отмечая важную роль в развитии своего творческого метода близкого к поп-арту, утверждал, что был поверхностно знаком с современным западным искусством: «даже имя Эда Руши, наиболее близкого мне американского художника, я узнал лишь в конце 1980-х годов, когда оказался в Нью-Йорке»[128].

США (1978), показанные в ГМИИ им. Пушкина и др. проекты. В американских музеях: выставка «Советский Союз. Искусство и ремесло с древнейших времен до сегодняшнего дня» в Метрополитен-музее и «Сокровища Кремля» в Музее Метрополитен (1972 и 1979).

[124] *Голомшток И., Синявский И.* Пикассо. М., 1960. Подробней об истории публикации см.: *Chunikhin K.* Art and Irreconciliation, or Cubist Ruptures of Soviet Postwar Aesthetics // Russian Review. 2022. Vol. 81. No. 1. P. 66–91.

[125] *Glanc T.* West- and East-European Sources and Contexts for the Late-Soviet Underground // The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture / Mark Lipovetsky (ed.) et al. [Electronic resource]. Mode of access: https://academic.oup.com/edited-volume/34707 (14.01.2023).

[126] История о том, как В. Немухин буквально изображал кубы, неверно поняв объяснения Р. Фалька о сути кубизма, приведена в статье: *Chunikhin K.* Art and Irreconciliation, or Cubist Ruptures of Soviet Postwar Aesthetics // Russian Review. 2022. Vol. 81. No. 1. P. 66-67.

[127] *Кабаков И.* Школа выживания (словесный поток для диктофона) // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 41.

[128] *Булатов Э.* За горизонт // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 23.

Выставки и публикации выполняли не только и не столько просветительскую функцию, сколько помогали определиться с собственной позицией по отношению к западному искусству. Подобного рода механизмы описаны в книге И. Куриллы при помощи конструктивисткого подхода, когда сравнение со «значимым Другим» «помогает лучше понять себя»[129]. Живописная абстракция и фигуративная живопись художников поколения 1960-х гг., инспирированная отчасти западными образцами модернизма, вписывалась в модернистскую модель искусства с его верой в уникальность и неповторимость авторского жеста, тогда как соц-арт и практики концептуализма лежали в русле постмодернистской парадигмы. При этом, помещая художественные практики советских модернистов поколения 1960-х в существующую западноцентристскую модель, мы неизбежно натыкаемся на вопрос вторичности и анахроничности, следования западным образцам и подражания, выразившиеся, в частности, в «постфестивальной абстракции». Как пишет Томаш Гланц, несмотря на то, что в условиях дефицита коммуникации домашние версии модернизма были весьма изобретательны, всё же «иерархическое понимание, основанное на “лидирующей роли” Запада и оспариваемое в критическом дискурсе последних лет, всегда подвергалось сомнению на практике»[130]. «Западноцентристское повествование» и систему доминирующего «центра» и многих подчиненных «периферий» подвергает сомнению альтернативная модель «множественных модернизмов» (*multiple modernisms*)[131], представленная в «Новых историях искусства в глобальную послевоенную эпоху»[132]. Согласно этой концепции, мы можем принять существование не одного модернизма, а множества различных его версий, находящихся порою в очень сложных, динамичных отношениях с общепринятым западноевропейским и американским проектами модернизма[133].

1.1.4 Русский исторический авангард: восстановление и укрепление связей

Период «оттепели» в советской культуре сделал видимыми сложные процессы восстановления отчасти прерванных в 1930-1940-е гг., но не утраченных вовсе, связей между

---

[129] *Курилла И.* Заклятые друзья. История мнений, фантазий, контактов, взаимо(не)понимания России и США. М. : Новое литературное обозрение, 2018.

[130] *Glanc T.* West- and East-European Sources and Contexts for the Late-Soviet Underground // The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture / Mark Lipovetsky (ed.) et al. [Electronic resource]. Mode of access: https://academic.oup.com/edited-volume/34707 (14.01.2023).

[131] New Histories of Art in the Global Postwar Era. Multiple Modernisms / Ed. Flavia Frigeri, Kristian Handberg. Routledge, 2021.

[132] *Булатов Э.* За горизонт // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 20.

[133] В России поставила «проблему модернизма в русском и советском искусстве» Е. Дёготь: *Дёготь Е. Ю.* История русского искусства. М.: Трилистник, 2000; М. Тупицына называла практики художников-нонконформистов 1960-х «диссидентским модернизмом»: *Tupitsyn M.* Margins of Soviet Art: Socialist Realism to the Present. Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989; Шире трактовали «эпизоды модернизма» А. Новоженова и Г. Напреенко: *Новоженова А., Напреенко Г.* Эпизоды модернизма. От истоков до политики. М.: НЛО, 2018.

русским историческим авангардом и современным советским искусством. Зачастую контакты между представителями исторического авангарда и альтернативными художественными кругами поддерживались и в предшествующий «оттепели» период 1940-1950-х гг. Так, важную роль в формировании художнической идентичности Лидии Мастерковой сыграл Михаил Перуцкий, выходец из ВХУТЕМАСа, преподававший в Московской художественной школе в середине 1940-х гг. Для Михаила Одноралова значимой фигурой был Роберт Фальк, первый учитель, познакомивший его с наследием русского авангарда и западного модернизма. В Ленинграде авангардная традиция и связь между поколениями художников проявляла себя явственней. Как пишет Г.А. Соколов, ключевыми фигурами, транслирующими опыт исторического авангарда, молодым неофициальным художникам были В.В. Стерлигов, Т.Н. Глебова, О.А. Сидлин, Г.Н. Траугот, В.П. Янова и др[134]. Стерлигов развивал идеи Малевича и создал свою школу[135], Глебова продолжила традиции школы Филонова[136], а Траугот и Янова, участники «Круга художников», в немалой степени повлияли на А.Д. Арефьева и «Орден нищенствующих живописцев» с их вниманием к ленинградскому ландшафту и выразительной пластике языка.

Авангардные традиции передавались преимущественно в неформальной среде художников, тогда как академические исследования долгое время оставались под запретом[137]. Возможность изучать авангардное наследие для советских искусствоведов была приближена к нулю, но всё же не была ему равна. Так, небольшие временные выставки мастеров русского авангарда организовывались в Доме культуры Института атомной энергии им. И. В. Курчатова: выставка П. Филонова (1968), М. Ларионова и Н. Гончаровой (1969), выставка Л. Поповой и И. Клюна из собраний Г.Д. Костаки и Д.В. Сарабьянова (1972) и др. В 1971 в выставочном зале Клуба художников на Кузнецком мосту была открыта выставка А. Лентулова[138]. Параллельно

---

[134] *Соколов Г.А.* Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы // М.: Слово/Slovo, 2021. С. 11-12.

[135] В 1963–1966 В. Стерлигов совместно с друзьями создал Старопетергофскую школу (в Старом Петергофе, в доме художника С. Н. Спицына). В круг Старопетергофской школы входили: В. В. Стерлигов, Т. Н. Глебова, П. М. Кондратьев (до 1965), С. Н. Спицын, В. П. Волков (до 1965), искусствоведы Е. Ф. Ковтун и А. В. Повелихина. Стерлигов и его круг изучали теорию прибавочного элемента К. С. Малевича, Стерлигов создал свою «чашно-купольную систему». Стерлигов называл эту работу «невидимый институт», потому что видел в ней продолжение, с перерывом более чем в 30 лет, исследовательской работы, проводившейся в ГИНХУКе. Подробней о школе Стерлигова см.: *Wünsche I.* The Heritage of the Russian Avant-Garde: Vladimir Sterligov and His School // Nonconformist Art From the Soviet Union and Russian Art. Zimmerli Journal, 5, 2008. P. 6–23.

[136] В 1968 Т. Н. Глебова, В. В. Стерлигов, П. Я. Зальцман организовали первую послевоенную выставку П. Н. Филонова в Ленинграде. К этому событию Т. Н. Глебова написала воспоминания о своём учителе («Как мы учились у П. Н. Филонова»). В 1971–1973 Глебова, вместе с В. В. Стерлиговым, проводила в своей мастерской квартирные выставки.

[137] По воспоминаниям Е. Муриной Г. Костаки настоятельно рекомендовал ей писать о творчестве Л. Поповой, что в те времена было равнозначно «письму в стол», поскольку в 1960-е – начале 1970-х опубликовать такой материал было негде // Елена Мурина: «Я знала, что советская власть должна кончиться». Личный XX век. Арзамас. Интервью 2014 г.

[138] *Saikowski C.* Art from the “basement” // Christian Science Monitor. 08.12.1971.

организовывались экспозиции русских авангардистов в музейных пространствах. Как правило, они имели скромный масштаб, как, например, выставка пастелей Н. Гончаровой в ГМИИ им. Пушкина (1968) и выставка графики Фалька там же (1982). Первым крупным музейным показом русского авангарда внутри СССР стала выставка «Москва — Париж. 1900–1930» в 1982 г. По воспоминаниям И. Антоновой тогда «все ходили смотреть именно наших авангардистов, потому что раньше их не видели»[139].

Между тем, на протяжении 1970-х гг. зона видимости русского исторического авангарда для советской аудитории значительно расширилась. Из многочисленных воспоминаний участников московских альтернативных художественных кругов становится ясно, что основными источниками представлений были не столько немногочисленные выставки и контакты с авангардистами и их наследниками[140], сколько частная коллекция Г. Костаки в Москве, а также раннесоветские публикации, которые можно было найти в библиотеках, современные западные исследования и журналистские материалы, передаваемые из рук в руки. Последние, словно возвращали забытые и полузабытые имена в советский контекст. Среди наиболее значимых книг и статей следует назвать первое крупное исследование Камиллы Грей, статьи и книги Джона Боулта, Шарлотты Дуглас, Кристины Лоддер и др[141]. Способы получения этой полузапретной информации сильно варьировались, в зависимости от круга общения художника: начиная от посещения библиотек (наиболее популярными были «Ленинка» и Библиотека Иностранной литературы), получения изданий от «сочувствующих» иностранцев до редких возможностей увидеть работы в запасниках музеев по «блату». Например, москвич Михаил Одноралов имел возможность видеть работы в запасниках Третьяковской галереи, а уфимский художник Михаил Назаров, работавший сотрудником Башкирского художественного музея им. М.В. Нестерова, мог видеть работы Давида Бурлюка — всё это не единичные случаи, а распространенная практика в позднесоветское время. При желании любая информация могла быть найдена, но важно понимать, что это всё же были отрывочные знания и представления.

В Москве безусловным центром притяжения и источником знаний о русском авангарде была коллекция Георгия Костаки, расположившаяся в его квартире на Ленинском проспекте

---

[139] *Антонова И.* У музеев было особое положение // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 22

[140] Здесь нужно заметить, что художников-авангардистов к началу 1970-х в живых оставалось не так уж и много. Так, Р. Фальк, с которым общался Э. Булатов в 1950-е, умер в 1958; В. Фаворского не стало в 1964. Живыми классиками авангарда были А. Тышлер (1898–1980) и А. Лабас (1900–1983); Е. Елагина вспоминает, как училась рисунку у А. Порет, а Ф. Инфанте вспоминал, что увидел репродукции с работ Малевича у А. Б. Певзнера (младший брат Наума Габо и Антуана Певзнера).

[141] *Gray C.* The Great Experiment: Russian Art 1863–1922, Harry N. Abrams Inc., 1962; Bowlt John E. Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934. New York: The Viking Press, 1976; Lodder, C. Russian Constructivism, 1983; Douglas C. Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1980.

(затем на проспекте Вернадского). Так, в своих воспоминаниях Франциско Инфанте отмечал, что именно там он «увидел практически весь русский авангард»[142]. Радушный и щедрый хозяин, Костаки любил шумные и многолюдные приемы, обязательным сопровождением которых были показы работ, свободно размещенных на стенах и даже под потолком его квартиры. Работы горячо любимых «Любочки» Поповой, Ольги Розановой, Ивана Клюна получили достаточную известность в среде молодых неофициальных художников во многом благодаря неимоверной харизме и страсти их собирателя. В Ленинграде частные коллекции и архивы русского исторического авангарда были связаны с Т.Н. Глебовой, А.А. Лепорской, О.А. Сидлиным и В.В. Стерлиговым, но это были куда более закрытые источники и для того, чтобы попасть в эти круги общения, нужно было заслужить доверие их владельцев.

Следует заметить, что связи с русским историческим авангардом артикулировали отнюдь не все художники 1960–1970-х гг. Для одних увлечение супрематизмом или футуризмом предопределило их собственные творческие пути, для других – куда важней был опыт западной художественной арт-сцены – абстрактный экспрессионизм, поп-арт и концептуализм, для третьих – и русский авангард, и современное западное искусство не играли большой роли в творческих экспериментах. Однако, выдвинутый Мэтью Джесси Джексоном тезис «до середины 1980-х мало кто из неофициальных художников претендовал на то, чтобы быть членами движения, реанимировавшего исторический авангард»[143] можно оспорить, поскольку он относится, прежде всего, к деятельности И. Кабакова и близких к нему московских концептуалистов. Однако, круг Михаила Гробмана увлеченно исследовал футуристические опыты начала XX столетия, группа «Движение» во главе со Львом Нуссбергом последовательно изучала творчество супрематистов и конструктивистов, а в Свердловске наследие футуристов стало основой концептуальных опытов группы «Уктусская школа», сформировавшейся в середине 1960-х гг.

Согласно Л. Кантор-Казовской, а вслед за ней Е. Лазаревой, термин «второй русский авангард», обозначавший преемственность между альтернативными опытами советских художников послевоенного периода и русским историческим авангардом, появился лишь в конце 1980-х гг., а его автором следует считать художника Михаила Гробмана. Исследовательницы обозначают дату появления термина 1988 г., когда в Художественном музее Тель-Авива прошла выставка из собрания Гробмана «Авангард – Революция – Авангард»[144].

---

[142] *Инфанте Ф.* Разговор и семидесятых с Г.К // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 36.

[143] *Jackson M. J.* The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes. University of Chicago Press, 2010. P. 3.

[144] *Кантор-Казовская Л.* Гробман | Grobman M.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 14.

Кроме того, Е. Лазарева в своей статье «Второй авангард: к вопросу о терминологии» пишет о том, что он «исторически не укоренен в художественном контексте и вошел в лексикон художников, исследователей и коллекционеров неофициального искусства только в 1990-е годы»[145], что не совсем так. Первые упоминания «второго авангарда» в связи с советским неофициальным искусством можно встретить в западной прессе уже в начале 1970-х гг. Так, в приведенном Г. Кизевальтером интервью с Г. Костаки 1973 г. газете *Suddeutsche Zeitung* [«Зюддойче Цайтунг»] коллекционер упоминает, что помимо исторического авангарда он собирал также «"второй русский авангард" – неофициальное искусство 1953-1961 годов»[146]. В этом же году в своем интервью Мими Позер в ходе поездки в Нью-Йорк с серией лекций Костаки говорил о том, что «в 1950–1960-е годы, Второй Авангард, если мы можем его так называть, возник в Соединенных штатах и, как вам известно, многие американские художники находились под влиянием Малевича. Например, группа минималистов использовала наработки Малевича»[147]. Таким образом, Костаки использует термин «второй авангард» и по отношению к русскому искусству, и по отношению к американскому, что в западном искусствознании, скорее соответствует емкому обозначению «неоавангард». На взгляд диссертанта, термин «второй авангард» возник в попытке легализации советского неофициального искусства на международной арт-сцене, поскольку подобная связь давала ему, как «незаконнорожденному дитя авангарда и тоталитаризма» (меткая характеристика В. Агамова-Тупицына)[148], право на вхождение в западный арт-мир.

Между тем, позиционирование своих альтернативных практик по отношению к наследию русского художественного авангарда и западного модернизма сыграло огромную роль в постмодернистском сдвиге, переломном моменте в советской культуре середины 1970-х гг.. В интервью участников художественного процесса рассматриваемого периода часто встречается замечание о том, что с середины 1970-х произошла заметная перемена в сознании современников-деятелей искусства и культуры. Так, Эрик Булатов говорит о том, что именно в это время многие художники вплотную подходят к своему собственному, адекватному эпохе, языку для того, чтобы «рассказать об этом времени <…>, не стесняясь себя и своего "плохого,

---

[145] *Лазарева Е.* Второй авангард: к вопросу о терминологии // И после авангарда – авангард: [сборник статей] / сост. К. Ичин. Белград, 2017. С. 92.

[146] *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. С. 26.

[147] Russian Avant-Garde Art in the Collection of George Costakis. Mimi Poser, George Costakis, 10", 1973/10/15. Solomon R. Guggenheim Museum Archives. Reel-to-Reel collection. B. 615220. F. T03, 9009683.

[148] *Тупицын В.* Не называйте меня мной // Москва-Нью-Йорк. WAM. №21. 2006. С.15.

неправильного" языка"»[149]. Ощущение переломного момента формулируют в своих интервью Георгию Кизевальтеру композитор Владимир Мартынов и поэт Лев Рубинштейн. Так, для Мартынова он выразился, в частности, в «разрыве с авангардом»[150]. Происходившие в культуре СССР процессы зарождения концептуализма и новой постмодернистской парадигмы мышления имели много общего с теми, что были в это время на Западе. Исчезновение автора и связанный с этим переход к новым медиа, нивелирующими авторский жест и индивидуальный почерк, критика института авторства как такового, ирония вместо серьезности – все эти приметы нового времени начинают проявляться в искусстве за «железным занавесом» одновременно с остальным западным миром. Как писал Л. Бажанов:

> В шестидесятые было одновременно и восстановление, и доживание предыдущей модернистской эпохи; тогда был другой пафос – героический, высокий, но трудно его назвать перспективным для искусства. В тот период ориентация на модернизм лишь позволяла сохранить профессию, но не стимулировала ее развитие. А семидесятые дали сопряжение истории с новым художественным мышлением, дали России возможность хотя бы в перспективе вернуться на современную художественную сцену[151].

С точки зрения диссертанта, период 1960-х годов характеризуется напряженным поиском утраченных связей с русским историческим авангардом и западным модернизмом. 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.

1.1.5 Особенности третьей волны русской художественной эмиграции

Третья волна русской художественной эмиграции, в отличие от двух предыдущих, возникает в мирное время и не связана с большими историческими катаклизмами, такими, как революции и войны. Говоря о причинах и особенностях третьей волны эмиграции, следует обратиться к внешней политике СССР и контактах с Западом в период «длинных семидесятых». Как пишет Г. Кизевальтер: «стержнем внешней политики на протяжении всей истории СССР

---

[149] *Булатов Э.* За горизонт // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 20.

[150] *Мартынов В.* Поворот 1974–1975 годов // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 68.

[151] *Бажанов Л.* Семидесятые – это новое художественное мышление // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности : эссе, интервью, воспоминания. Москва : НЛО, 2010. С. 17.

являлось противостояние Западу»[152]. Однако в начале 1970-х гг. в отношениях с капиталистическими странами происходит то, что принято называть «разрядкой» или détente. Период 1969–1979 гг. характеризуется снижением накала противостояния двух систем и расширением сотрудничества СССР и Запада в различных сферах. Заметно улучшаются отношения с США, ФРГ и Францией. Так, в 1972 между СССР и США подписано Соглашение об обменах и сотрудничестве в научно-технической, образовательной и культурной областях, в Москву с официальным визитом посещает президент Р. Никсон, подписан Договор по ПРО, ОСВ-1[153]. Помимо этого, на международном уровне активно обсуждался вопрос расширения эмиграции евреев в Израиль как одно из непременных условий дальнейшего сотрудничества между СССР и США. Эмиграция советских художников в США была напрямую связана с «еврейским вопросом», а сама возможность выезда евреев за границу стала основным фактором формирования третьей волны эмиграции.

В 1968 г. постановлением ЦК КПСС для улучшения международного имиджа и урегулирования отношений с Израилем и США евреям было разрешено выезжать из СССР «по мотивам воссоединения разрозненных семей»[154]. Поначалу без ограничения разрешалось выезжать пожилым людям и по частным делам в порядке исключения (в случае смерти или болезни близких); ценные специалисты или имеющие доступ к государственной тайне под категорию «выездных» не попадали. В связи с тем, что еврейский вопрос был «камнем преткновения для улучшения советско-американских отношений»[155], постепенно порядок выезда существенно облегчился. Немалую роль в этом процессе сыграли протестные настроения среди советских евреев и их активные действия, а также широкий международный общественный резонанс. В СССР еврейские активисты устраивали протесты в визовых отделах и ОВИРах, а в 1971 г. группа активистов провела акцию непосредственно в приемной председателя Президиума Верховного совета СССР. В США собирались подписи под

---

[152] *Кизевальтер Г.Д.* Советское изобразительное искусство в зеркале западной прессы (Обзор публикаций 1960–1970-х годов) // Западное искусство. XX век. Шестидесятые годы: сборник статей. М.: БуксМАрт, 2021.

[153] Переговоры об ограничении стратегических вооружений (ОСВ) – серия двусторонних переговоров между СССР и США с целью ограничить ядерные запасы, начались в 1969 г. в Хельсинки. Было проведено два раунда переговоров и подписано два договора: ОСВ-I (1972) и ОСВ-II (1979).

[154] Постановление ЦК КПСС о возобновлении выезда советских граждан на постоянное место жительства в Израиль с дополнительными материалами. Андропов. К 100-летию со дня рождения [виртуальная выставка] // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 68. Д. 839. Л. 94–98. http://liders.rusarchives.ru/andropov/docs/postanovlenie-tsk-kpss-o-vozobnovlenii-vyezda-sovetskikhgrazhdan-v-izral.html (дата обращения: 04.10.2021).

[155] Письмо Ю.В. Андропова Л.И. Брежневу по еврейскому вопросу. 28 марта 1973 г. Подлинник. РГАНИ. Ф. 80. Оп. 1. Д. 317. Л. 15–16. Андропов. К 100-летию со дня рождения [виртуальная выставка] // http://liders.rusarchives.ru/andropov/docs/postanovlenie-tsk-kpss-o-vozobnovlenii-vyezda-sovetskikhgrazhdan-v-izral.html (дата обращения: 04.10.2021).

петициями в защиту советских евреев и организовывались акции в их поддержку перед посольством СССР в Вашингтоне. Также огромную роль в этих процессах сыграла поправка Джексона – Вэника, ограничивающая торговлю со странами, препятствующими эмиграции, а также нарушающими другие права человека. На фоне прилагаемых усилий для нормализации советско-американских отношений и желания избегать крупных скандалов, руководство СССР часто шло на уступки: так из-за международного давления был отменен принятый в 1972 г. налог на высшее образование (выезжавшие евреи должны были возместить государству расходы на полученное ими ранее высшее образование). Окончательно эти меры закрепились в 1974 г., когда порядок выезда для евреев был облегчен существенно[156].

По разным оценкам третья волна, состоявшая не только из евреев (выезжавших по израильскому приглашению), но и советских немцев, армян и греков (как правило, выезжали неофициально, это были «невозвращенцы» после гостевого визита к родственникам), насчитывала до 400–500 тысяч человек[157]. Качественно состав третьей волны различался существенно. С одной стороны, это добровольные мигранты, с другой – принудительно высланные («выдворенные») и перебежчики. Принудительной высылке подверглись художники Михаил Шемякин (1971, Париж) и Оскар Рабин (1978, Париж), вынужденные выбирать между движением «на Восток или на Запад». Даже добровольный выезд зачастую сопровождался унизительными процедурами лишения членства в Союзе художников и мастерских, участием в обличительных собраниях, долгим ожиданием документов на выезд, а также высокими пошлинами за право вывоза своих работ за рубеж.

География художественной эмиграции, несмотря на разнонаправленность и разнообразие точек пребывания, все же сводилась к нескольким основным центрам: Израиль, Франция, Германия и Соединенные Штаты Америки. Выбор страны и города зависел от многих факторов (скорее, их комплекса), начиная от личных предпочтений художника, его связей в той или иной части света, влияния общественных и политических организаций, способствующих эмиграции автора, и заканчивая случайным стечением обстоятельств. В рамках диссертации обратимся к истории еврейской эмиграции, так как подавляющее большинство художников третьей волны выезжало по приглашению из Израиля. Стандартной схемой было приглашение от родственников, но немалая часть таких приглашений была по существу фиктивной – выезжали

---

[156] Андропов. К 100-летию со дня рождения [виртуальная выставка] // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 68. Д. 839. Л. 94–98; Ф. 80. Оп. 1. Д. 317. Л. 15–16. URL: http://liders.rusarchives.ru/andropov/docs/postanovlenie-tsk-kpss-o-vozobnovlenii-vyezda-sovetskikhgrazhdan-v-izrail.html (дата обращения: 04.10.2021).

[157] Классической считается периодизация и оценка по С. Хайтману, подробней см.: Heitman S. The Third Soviet Emigration: Jewish, German and Armenian Emigration from the USSR since World War II // Berichte des Bundesinstituts für ostwissenschaftliche und internationale Studien №21. 1987. S. 24.

не только евреи, наличие родственных связей не всегда подвергалось тщательной проверке. Выехавшие из Союза направлялись в Вену, а оттуда – в Израиль или Францию, Германию, США (зачастую через Италию). В Вене действовало несколько благотворительных организаций, оказывающих помощь эмигрантам: «Джойнт» и ХИАС. Последняя помогала евреям в эмиграции и абсорбции в США. С конца 1970-х гг. доля выезжавших по еврейской линии в США стремительно росла (при том, что с началом войны в Афганистане в 1979 г. и ухудшением отношений между СССР и США общий поток эмигрантов из СССР существенно сократился). Так, в 1976 г. в большом материале о русских евреях-эмигрантах и их проблемах в *New York Times* [«Нью-Йорк Таймс»] автор писал:

с 450 в 1972 году число прибывших выросло до 2000 в 1973 году, 4000 в 1974 году и 6000 в 1976 году. Оказавшись здесь, россиянам нужны деньги на квартиры, мебель, одежду, еду, телефон, обучение, уроки английского языка, машину, работу. службы трудоустройства и тому подобное, и сеть американских еврейских организаций в целом вносит свой вклад в удовлетворение этих потребностей[158].

Помимо «сети американских еврейских организаций», важную роль играл фонд Толстого, управляемый дочерью Л. Н. Толстого, а также организация F.R.E.E. («Друзья беженцев из Восточной Европы»). Также немалую роль при принятии решения о миграции в Соединенные Штаты играло обязательное денежное пособие «велфэр», выплачиваемое безработным иммигрантам.

Как отмечалось выше, эта волна эмиграции пришлась на относительно мирное время и была вызвана изменениями в общественном сознании советских людей, а также изменением внешнеполитического курса страны, стремившейся улучшить свой международный имидж. Художники и деятели искусства за исключением тех, кто был выдворен властью насильственно, не выезжали экстренно и не спасали свою жизнь от прямой угрозы физической расправы, но зачастую были вынуждены спасаться от уголовного, административного преследования и иного давления.

Причин для отъезда художников было множество. Как писала М. Рюшемейер, зачастую они совпадали с теми, что влекли за собой отъезд других советских граждан: «надежды на лучший уровень жизни, недовольство несправедливостью, неприятие общей политической обстановки, возмущение ограничениями международных путешествий, и, порою, желание избежать антисемитизма»[159]. Для художников главными причинами для отъезда были

[158] Only and lonely in America // The New York Times. September 26, 1976. Section SM, P. 17.

[159] *Reuschemeyer M.* Introduction: Emigrating from the Soviet Union //Soviet Emigre Artists: Life and Works in the USSR and the United States / Golomshtok I., Kennedy J., Reuschemeyer M. Armonk, N.Y.; London: M.E. Sharpe, 1985. P. 5–6.

возможность свободно работать и участвовать в выставках, а также выход из культурной изоляции.

В большинстве случаев Советский Союз покидали уже зрелые мастера, которым не нужно было учиться в западных институциях. Творческая зрелость, по мнению Дональда Каспита, стала принципиальным отличием русской художественной эмиграции третьей волны от предыдущих двух: «художникам, приехавшим в конце столетия уже есть, что терять, – их художественное самосознание формировалось в России. Им нечего было ждать, кроме признания их уже сложившегося художественного мировоззрения»[160].

Исследователи также отмечают изначальную ориентацию художников-эмигрантов на Запад. Действительно, большая часть художественных практик неофициальных художников за неимением внешней критики внутри Советского Союза была направлена либо на «публику своих», либо на зарубежных критиков и журналистов. Как пишет Андрей Толстой, «…эти художники уезжали из СССР, потому что они уже внутренне были европейцами (или американцами), потому что им было тесно в рамках “советского образа жизни” с его этическими и эстетическими запретами…»[161]. Этические запреты и их преодоление были также очень важным импульсом к эмиграции. Так, успешная официальный график и живописец Марк Клионский, убежденный реалист, решился на эмиграцию из Ленинграда не столько из-за эстетических противоречий с официальной системой культуры, сколько из-за ощущения неравенства и желания работать с запретной еврейской темой. Двоемыслие и вынужденная раздвоенность творческих практик (одно для себя, другое для художественного фонда) также стимулировали многих внешне лояльных официальной советской власти и культуре художников, таких, как Лев Нуссберг, Лев Межберг и Юрий Грачев выбрать отъезд из страны как возможность развиваться относительно независимо.

Существенной характеристикой многих эмигрантов, следовавших в Нью-Йорк, было наличие амбициозных творческих планов и высокого уровня запросов на их реализацию. Так, Эрнст Неизвестный при выборе своего пункта назначения в 1976 г. отдал предпочтение Нью-Йорку в надежде реализовать грандиозный проект «Сердце человечества», «для которого советская власть не найдет места»[162]. Соединенные Штаты со своей гигантоманией и безграничными коммерческими возможностями казались ему местом, где ее можно претворить в жизнь. Ту же мотивацию мы можем обнаружить в миграционной траектории Льва Нуссберга,

---

[160] *Каспит Д.* Нью-Йорк – Москва, Москва – Нью-Йорк: душевные метания русского художника-иммигранта // Запрещенное искусство. Послевоенный советский авангард. New York, 1998. С. 91.

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

[162] *Astrachan A.* Why Khrushchev’s favorite sculptor chose exile // The New York Times. 1976. Apr. 11. P. 33.

отправившегося из Германии и Франции в Нью-Йорк «в наивной надежде на мощную социально-политическую инфраструктуру и огромные экономические возможности»[163].

В постперестроечный период в отечественном искусствознании сложилась традиция понимания третьей волны русской художественной эмиграции как нонконформистской и оппозиционной советской власти. В частности, подобная точка зрения представлена в книге А. Толстого «Художники русской эмиграции». Противположной ей стала позиция, представленная в статье О. Лейкинда: «Эта волна в ряде случаев имела культурный и общественно-политический (диссидентский) характер, но по большей части была обусловлена экономическими соображениями, желанием преодолеть скудность и однообразие советского бытового уклада»[164]. Разумеется, художникам было не чуждо стремление к материальному благополучию и перспективы относительно стабильного заработка своим искусством, а не «халтурой» (для большинства эти надежды не оправдались). Однако, решающим фактором, по мнению диссертанта, являлось стремление выйти из культурной изоляции, одинаково сильное, как для художников альтернативных кругов, так и официальных.

Помимо всего перечисленного, следует заметить, что в Нью-Йорке диаспора советских художников-эмигрантов была крайне разобщенной, периодически между художниками возникали конфликты, о чем свидетельствует корпус воспоминаний. Достаточно вспомнить едкое замечание Игоря Шелковского, в своем письме к Александру Косолапову написавший «или прав [Эрнст] Неизвестный: где русские, всегда клоповник?»[165]. Об одиночестве и отсутствии плодотворной среды пишут многие художники-эмигранты. Так, непродолжительный опыт эмиграции Элия Белютина, столкнувшегося с жесткой конкурентной средой и отсутствием дружеского плеча описан следующим образом : «один в поле не воин... Искусство создается в окружении, среде, в общении с другими художниками. В Париже легко работать потому, что там есть сообщество художников, в Нью-Йорке – гораздо тяжелее, так как там есть рынок, но нет сообщества»[3]. О «скверных» отношениях в русскоязычной эмигрантской среде пишет Игорь Шелковский: «никаких целей, кроме узко эгоистических. Отсюда кланы, интриги,

---

[163] Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX века – начало XXI века / сост. и интервьюер З. Стародубцева ; под. ред. А. Обуховой. М. : Гос. центр совр. искусства, 2010.

[164] *Лейкинд О.Л.* Вторая волна русской художественной эмиграции / Лейкинд О.Л., Северюхин Д.Я. // Вестн. Акад. рус. балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 138.

[165] Шелковский – Косолапову. 10.1977 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 112.

подслеживание, взаимовредительство»[166]. О своем желании обретения «среды, нужной среды и единомышленников»[167] пишет А. Косолапов и многие другие эмигранты третьей волны.

Между тем, на рубеже 1970–1980-х годов в среде русских эмигрантов появились крупные групповые проекты, такие как деятельность 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 (подробней в третьей главе диссертации). 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, в условиях коммерческой конкуренции, была невозможна.

1.2 Советские художники-эмигранты и художественная сцена Нью-Йорка в 1960–1980-е гг.

1.2.1 Ключевые тенденции в искусстве Нью-Йорка в 1960–1980-е гг.

В данной главе представим краткий обзор основных тенденций в искусстве Нью-Йорка с конца 1960-х до середины 1980-х гг., что хронологически совпадает с третьей волной русской художественной эмиграции. Нью-Йорк, ставший после Второй Мировой войны, интернациональным центром мирового искусства, притягивал к себе художников «культурой открытости»[168], богатыми возможностями и потенциальным успехом. Как писала Ванда М. Корн в своей статье для *Art in America* [«Арт ин Америка»], этот город источал «огромную яростную силу», предлагал «бесконечное разнообразие искусства и красоты», однако был полон «бешеного бессмысленного материализма»[169].

Несмотря на решительную несхожесть советского и американского художественных контекстов, некоторые исследователи проводили между ними параллели. Так, Борис Гройс в своей статье «Москва и Нью-Йорк: пленники сверхдержав» заметил, что американские и советские художники «были воспитаны в уважении к европейской художественной традиции вплоть до Второй Мировой Войны и в первую очередь к художественным достижениям

---

[166] Шелковский – Чуйкову, Сидорову, Есаяну, Герловиным, Сокову. 01.1978 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 144.

[167] Косолапов – Шелковскому. 18.03.1978 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 159.

[168] *Corn W.M.* The New New York// Art in America. July-August, 1973. P. 64.

[169] Ibid.

Парижской школы, но в то же время сами принадлежали к другой культуре, которую они, однако, не могли просто презрительно отвергнуть, как это было принято в кругах и русской, и американской интеллигенции в прошлом, ибо статус супердержав, который приобрели Россия и Америка после Второй мировой войны, заставил и художников обеих стран отказаться от традиционного взгляда на самих себя как на варваров, обреченных на прозябание в культурной провинции»[170]. Если тезис Гройса о статусе сверхдержав, обусловливающим невозможность отречения художников от своей национальной культуры, требует весомых доказательств, то уважение к европейской традиции как части культурного кода художественных сред Москвы и Нью-Йорка, кажется вполне уместным. Александр Якимович в своей книге «Полеты над бездной» отмечает «имперское поведение демократии» в США, что позволяет заметить определенные аналогии между искусством двух сверхдержав, которые обязывали художников вписываться в заданные рамки: в советском контексте – идеологические, в американском – коммерческие[171]. Приняв во внимание замечания Гройса и Якимовича, рассмотрим художественную сцену Нью-Йорка с позиций очевидных и неочевидных аналогий с художественным контекстом Москвы и Ленинграда.

Первым существенным сходством можно назвать наличие мейнстрима и альтернативных художественных практик. Если в Москве в качестве мейнстрима следует рассматривать официальные выставки под эгидой Союза художников, то для Нью-Йорка таковыми являлись выставочные проекты-блокбастеры в авторитетных арт-институциях и коммерческих галереях, в начале 1970-х гг. не раз подвергавшиеся институциональной критике. Так, в 1971 г. в Музее С. Гуггенхайма разгорелся скандал в связи с отменой ретроспективы Ханса Хааке, причиной которого послужил отказ куратора Эдварда Фрая изъять из экспозиции две работы художника по требованию директора Томаса Мессерера[172]. Как писала об этом Грейс Глюк, Музей Гуггенхайма пытался убрать из экспозиции спорные работы из-за политики, которая «исключает участие музея в социальных и политических делах»[173]. В том же году на Шестой международной выставке Музея Гуггенхайма группа минималистов потребовала снять с экспозиции концептуальную работу Даниэля Бюрена, обнажив поколенческие противоречия между минимализмом и концептуализмом[174].

---

[170] *Гройс Б.* Москва и Нью-Йорк: пленники сверхдержав // Утопия и обмен. М.: ЗНАК, 1993. С. 275.

[171] *Якимович А.К.* Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира, 1930-1990. М., 2009. С. 52.

[172] Проект Хааке включал фоторасследование махинаций нескольких реально существующих риэлтерских компаний Нью-Йорка.

[173] *Glueck G.* The Guggenheim Cancels Haacke's Show // The New York Times. April 7, 1971. P. 52.

[174] *Бухло Б.* 1971 //Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 590.

В начале 1970-х гг. в противовес коммерческим галереям и влиятельным институциям на художественной сцене Нью-Йорка появляются альтернативные выставочные пространства, управляемые и курируемые самими художниками. Предназначенные для показа современного искусства, они использовали новые медиа и зачастую были связаны с электронной музыкой, перформансом, видео-артом, книгой художника, сайт специфик, визуальной и конкретной поэзией. Художники осваивали заброшенные городские пространства и настаивали на некоммерческих авангардистских принципах организации своей работы. В 1971 г. Аланна Хейсс стала лидером «Движения Альтернативных Пространств» и основала «Институт искусства и городских ресурсов», некоммерческую структуру, направленную на трансформацию заброшенных и неиспользуемых зданий Нью-Йорка в центры современного искусства и мастерские художников. Под эгидой Института искусства и городских ресурсов в Нью-Йорке начала 1970-х действовало по меньшей мере 11 различных центров. Самым значимым среди них стал открытый в старом школьном здании Квинса *P.S.1.*, ставший площадкой для неоавангардных экспериментов Вито Аккончи, Ричарда Серра, Волтера де Мария, Дженнифер Барлетт, Нам Джун Пайка и многих других. Институциональная критика и «Движение Альтернативных Пространств» дали импульс образованию самых разнообразных некоммерческих структур. Так, в 1971 группа художников во главе со Штейной и Вуди Васюлка организовали театр электронных медиа «Кухня»[175], а независимый куратор Марта Вильсон основала в 1976 галерею «Франклин Фёрнес». В начале 1980-х гг. освоение альтернативных пространств приобрело больший масштаб. Искусство стремительно выходило на улицы, расширяя свои границы и захватывая всё новые территории. Граффити и практики уличного искусства изменили ландшафт Нью-Йорка, а новые некоммерческие галереи облюбовали районы Сохо и Ист-Виллидж.

Запрос на появление независимых и некоммерческих арт-пространств можно сравнить с потребностью советских неофициальных художников выставлять свои работы в обход цензурных ограничений официальных выставочных площадок. Квартирные выставки, сайт-специфичные коллективные акции за городом, а также распространяемые по альтернативным каналам книга художника, мейл-арт, визуальная поэзия и др. формы самиздата соответствовали западной модели альтернативного искусства. Возникновение подобных художественных практик и пространств становится, таким образом, важным маркером

[175] «Кухня» («The Kitchen») – некоммерческое художественное пространство, основанное Вуди Штейной Васюлька в 1971 как коллектив художников. В 1973 получило более формальный статус как «501c3». Пространство для экспериментального диалога между художниками, одной из главных задач которого было продвижение прогрессивных идей глобального авангарда и новых медиа: видео-арта и перформанса.

институциональной критики по обе стороны океана. Разумеется, характер этой критики сильно зависел от существующего контекста, но интенция художников в обоих случаях прочитывалась как стремление работать и выставляться свободно.

Одна из главных дискуссий американской критики 1960–1980-х гг. разворачивается вокруг взаимоотношений исторического авангарда и неоавангарда. С выходом в свет книги Петера Бюргера «Теория авангарда» (на немецком языке издана в 1974, переведена на английский в 1984), представившего авангард в свете социальной теории искусства, эта дискуссия вышла на новый виток. Центральным вопросом в теории Бюргера являлась проблема «автономии искусства», а также принципиального несовпадения «института искусства» и «жизненной практики». По Бюргеру, (эстетическая) автономия искусства, поддерживаемая модернизмом, подверглась критике историческим авангардом: «исторический авангард отрицает фундаментальные условия автономии искусства: изолированность искусства от жизненной практики, индивидуальное производство и обособленную от него индивидуальную рецепцию. Авангард ставит себе целью снятие автономного искусства через его растворение в жизненной практике»[176]. Последнее Бюргер трактовал в гегелевском смысле не как разрушение, а именно «перевод в жизненную практику, где оно сохранилось бы, пусть и в измененном виде»[177]. В качестве подтверждения своих слов он приводил опыт немецких дадаистов и советских конструктивистов, использовавших коллаж и фотомонтаж с целью преодоления обособленности буржуазной публичной сферы. При этом, послевоенный неоавангард Петер Бюргер упрекал в воспроизведении (если не имитации) этой критики, в новых условиях превратившемся в «набор пустых жестов»[178], «поскольку протест исторического авангарда против института искусства сам уже воспринимается в качестве искусства, протестный жест неоавангарда лишается аутентичности»[179].

Очевидно слабым местом теории Бюргера, на которое указывали немецкие, равно как и англоязычные критики, являлось неразличение характера публичной буржуазной сферы в разных исторических и социальных контекстах. Об этом, в частности, свидетельствует сравнение и смешение практик советских конструктивистов, производственников в советском государстве и опытов сюрреалистов во Франции начала 1930-х или дадаистов в Веймарской республике. Теоретизирование авангарда, таким образом, натыкалось на принципиальную

---

[176] *Burger P.* Theory of the Avant-Garde // Theory and History of Literature, Volume 4. Manchester University Press University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984. P. 53–54.

[177] Ibid. P. 49.

[178] *Бухло Б.* // Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 475.

[179] *Burger P.* Theory of the Avant-Garde // Theory and History of Literature, Volume 4. Manchester University Press University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984. P. 52–53.

невозможность универсализации характера художественного эксперимента в разных социально-политических условиях. Бенджамин Бухло в своей рецензии на английский перевод книги, упрекал Бюргера в его неосведомленности в области современного искусства 1960-х гг.: «Если бы неуважение Бюргера по отношению к современному искусству не ограничивало так сильно его видение, он мог бы обнаружить, что художники в конце 1960-х были включены в параллельный анализ института искусства и институционализации эстетического дискурса»[180]. Так или иначе, неоавангардные тенденции в послевоенном искусстве Нью-Йорка получили широкое распространение. Советский конструктивизм и производственное искусство стали источником вдохновения для минималистов, идеи Малевича были восприняты целым рядом художников и переработаны/интегрированы в американский контекст. Остановимся подробней на некоторых из них.

В 1960-е гг. американское искусство переживало период реакции на абстрактный экспрессионизм и находилось под сильнейшим влиянием поп-арта Роя Лихтенштейна, Класа Ольденбурга, Роберта Раушенберга и Энди Уорхола. Поп-арт был, пожалуй, вторым глобальным американским направлением в искусстве после абстрактного экспрессионизма 1930–1950-х, представивший новую парадигму картины как места для расположения знаков в противовес привычному экрану для демонстрации видов. Кроме того, поп-арт обозначил постмодернистский сдвиг от природы к культуре в качестве главной системы референций искусства. Изобретатель и идеолог нового течения Энди Уорхол, подвергший сомнению ценность уникального авторского жеста, выбрал мимикрирующую стратегию: имитируя в своих произведениях язык и организационные принципы коммерческой рекламы, он вступал в конфликт с массовой культурой, используя ее же оружие против нее. Художник воплотил в реальность знаменитую мысль Теодора Адорно – «искусство способно бороться с господствующей идеологией только путем уподобления ей»[181]. Барбара Роуз и вовсе называла поп-арт псевдоизобразительным искусством» (или искусством вне репрезентации), отрицая тем самым его созидающее начало и отказывая автору в значимости его фигуры[182]. Поп-арт оказал также принципиальное влияние на появление соц-арта с его критической позицией по отношению к избыточности пропагандистской продукции, окружавшей советского человека.

Не менее важным направлением на нью-йоркской сцене стало искусство минимализма, обозначавшего свой отказ от авторской субъективности и принципиальную изначальность произведения искусства. Отправной точкой формирования минимализма стала, как и в случае с

---

[180] *Buchloh B.* Theorizing the Avant-Garde // Art in America. November, 1984. P. 21.
[181] *Адорно Т.В.* Эстетическая теория = Asthetische Theorie. М., 2001. С.213.
[182] *Роуз Б.* Американская живопись. Двадцатый век. Париж, 1995. С.42.

поп-артом, реакция на доминирующую роль абстрактного экспрессионизма в американском искусстве предшествующих десятилетий. Получив свое теоретическое обоснование в статье Дональда Джадда «Специфические объекты» (1965), минимализм выступал против идеи трансцендентного в искусстве, утверждал имперсональный и индустриальный характер предметов, а также стирал привычную границу между живописью и скульптурой. По словам Екатерины Андреевой, Джадд «сформулировал идею нового произведения в словах “особенный объект” [специфический объект], имея в виду такую конструкцию, которая отличается от всего художественного и практического мира вещей внеэмоциональной экспрессией, свободой от нажитой и изжившей себя европейской культуры»[183]. Прошедшая в 1966 г. в Музее еврейской культуры Нью-Йорка выставка «Первичные структуры» представила работы 14 американских и британских скульпторов, обозначив тем самым статус минимализма как интернационального движения.

В конце 1960-х на художественную сцену Нью-Йорка заступают концептуалисты. Как писал Бенджамин Бухло, «концептуальное искусство возникло в результате слияния двух важных традиций модернизма – реди-мейда и геометрической абстракции»[184]. Ключевую роль с его становлении сыграли объекты Марселя Дюшана и минимализм, закрепившийся на арт-сцене Нью-Йорка в середине 1960-х. Как писала Люси Липпард в предисловии к книге «Шесть лет: дематериализация арт-объекта 1966–1972 годов»: «было много споров о том, что такое концептуальное искусство: кто его начал; кто и что делал с ним; каковы были и могли бы быть его цели, философия и политика»[185]. Липпард, одна из главных идеологов концептуального искусства в Нью-Йорке, подчеркивала децентрализацию и интернационализм как ключевые черты концептуального искусства. Веря в возможность создания международных моделей для сети альтернативного искусства поверх границ, она писала о том, что «витающие в воздухе идеи — спонтанное появление схожих произведений у совершенно неизвестных друг другу художников можно объяснить только энергией, генерируемой [хорошо известными, общими] источниками»[186] (в следующей главе мы вернемся к тезису Липпард в связи с зарождением и распространением концептуализма в московской художественной среде). В 1967 г. Сол Левитт опубликовал первый манифест движения «Параграфы концептуального искусства», в котором обозначил смещение акцентов с произведения на его замысел. А уже в следующем, 1968 г., новую тенденцию представили групповые выставки концептуалистов в галерее Сета Сигелауба.

[183] *Андреева Е.Ю.* Постмодернизм. СПб., 2007. С.127-128.

[184] Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 571.

[185] *Lippard, L. R.* Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997. P. vii.

[186] Ibid. P. ix.

Концептуализм окончательно дематериализовал объект искусства, выводя на первый план текст и фотографическую технику. Как отмечают Ж.Делёз и Ф.Гваттари, «концептуальное искусство ищет дематериализации…через обобщение, настолько нейтрализуя учреждаемый им план композиции…чтобы в нем все обретало значимость ощущения, воспроизводимого до бесконечности…Тем не менее…нет уверенности, что может быть достигнуто ощущение либо концепт, потому что план композиции имеет тенденцию становиться "информативным", а ощущение зависит просто от мнения возможного зрителя, которому и предстоит материализовать или нет, то есть решить, искусство это или нет»[187]. Таким образом, концептуализм выбирает оружие против потребительского «общества спектакля» – безобъектность художественного объекта.

Поворотной точкой в американском искусстве и художественной ситуации Нью-Йорка стала смена модернистской парадигмы на постмодернистскую. На рубеже 1970–1980-х гг. в искусстве происходят серьезные изменения: становится очевидно условным и зависящим от контекста характер репрезентации, ставится под сомнение модернистская идея прогресса в искусстве, художники исследует утрату реальности, используя иронию, а также тактики апроприации, симулякра и деконструкции. На формирование постмодернизма как направление в культуре повлияла целая когорта философов от Теодора Адорно, Жака Дерриды, Октавио Паза, Петера Бюргера до Вальтера Беньямина, Мишеля Фуко и Жана Бодрийяра. При этом, Вальтер Беньямин ещё в 1936 г. писал о том, что «…критики впустую потратили немало умственных сил, пытаясь решить вопрос, является ли фотография искусством, не спросив себя прежде: не изменился ли с изобретением фотографии и весь характер искусства» («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», 1936). Впервые термин «постмодернизм» ввёл Лео Стейнберг в своей лекции, а затем статье «Другие критерии» (1968), в которой указывал на переключение художественного видения в новый режим: произведение – больше не «окно в мир», а часть массовой культуры. А первой теоретической рамкой для постмодернизма стала книга Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма» (1977), в которой он описал «плодотворную постмодернистскую игру, связывающую новые формы и разнообразные исторические образцы».

Розалинд Краусс и Бенджамин Бухло различают две версии постмодернизма: «критический» (постструктуралистский)[188] и «неоконсервативный» (антимодернистский).

[187] *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? М.; СПб., 1998. С.254.

[188] Другой вариант этого термина – «постструктуралистский постмодернизм» – приводит в своих текстах Б. Бухло: «"постструктуралистский постмодернизм" подвергал сомнению и оригинальность художника, и авторитет традиции. Более того, вместо возвращения к репрезентации он углубил ее критику, заявив, что репрезентация скорее конструирует реальность, чем копирует её, скорее подчиняет стереотипам, чем раскрывает истину о нас» [Бухло, С. 640–641].

Первый был представлен группой молодых художников, связанных с новыми медиа (прежде всего, фотографией) и концентрировался на критике автономии искусства и проблеме слияния искусства с массовой культурой, а его основным подходом стала текстуальность. Последний представлял собою трансавангард или неоэкспрессионизм, нацеленные на возрождение живописной стихии и активное использование стилей прошлых периодов через пастиш. И в том, и в другом случае основу поворота составили новые тактики апроприации. Но, если критический постмодернизм воспринимал заимствование как способ поставить под сомнение институт авторства как таковой, то живописный постмодернизм за счет апроприации выстраивал новую, уникальную конфигурацию авторского высказывания. В качестве точки отсчета для возникновения «критического постмодернизма» Краусс называет выставку молодых художников и фотографов «Пикчерс» под кураторством Дагласа Кримпа. Группа молодых художников работала с разными медиа, отдавая предпочтение возможностям фотографии. «Мы исследуем не источники происхождения, а структуры сигнификации: за любой картинкой всегда есть другая картинка», – писали участники выставки. В 1980-е в Нью-Йорке начала работать сеть галерей «Метро-Пикчерс», открытая для авторов, исследующих фотографическое изображение и его использование в рекламе, новостях и моде. Понимая фотографию как универсальный медиа, Синди Шерман, Шерри Левин, Роберт Лонго, Филипп Смит, Барбара Крюгер, Луиза Лоулер, Ричард Принс, Джеймс Кейсбир и др. обращались к теме репрезентации искусства в новой медийной реальности.

Другая сторона постмодернизма связана с усилением консервативных тенденций и возвратом к традиционным техникам масляной живописи. Конец 1970-х годов для США стал периодом экономического спада и структурной перестановки сил. Отчасти именно по эти двум причинам в обществе происходило усиление консервативных процессов, выразившихся не только в политике, но и в искусстве. По словам Надежды Маньковской, искусство этого периода зачастую называют «неконсервативным постмодернизмом»[189]. Даже в США, где идея прогресса стала частью национальной, многие художники обратились к масляной живописи, упрекая концептуальное искусство в чрезмерной рациональности. Но переход не был резким. Как писал Леонг Эммерлинг: «несмотря на то, что публика устала от герметичных металлических конструкций Карла Андре, индустриальных коробок Дональда Джадда, математических спекуляций Сол ЛеВитта и окончательного ухода от любого утверждения в живописи Фрэнка Стеллы, национальные музеи не обращали никакого внимания на новые идеи и движения.

[189] *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма = Esthetique postmoderne. СПб., 2000. С. 76.

Задача усложнялась галереями, которые с надеждой смотрели на Европу, где художественный ренессанс сражался с утверждением двадцатилетней давности о том, что искусство умерло»[190].

Неоконсервативные тенденции выразились в искусстве неоэкспрессионизма, буквально выплеснувшимся на художественную сцену не только в США, но и в европейских странах, возрождении фигуративной живописи, а также «лондонской школе». Многие американские художники, вслед за европейскими мастерами, бросают взгляд в прошлое, обращаются к классическому искусству и ценностям гуманизма, возрождая интерес к «ремеслу» живописи и представлениям о независимости искусства от социальных и экономических факторов. Особую актуальность в этих условиях приобретают работы старых мастеров и «субъективизм видения» художника, ставший едва ли не основным критерием художественности. Соответственно, новую популярность приобретают философские концепции интуитивизма, иррационализма и субъективизма (начиная от А.Бергсона и заканчивая Ж.-П.Сартром). Как писал идеолог итальянского неоэкспрессионизма (или «трансавангарда») Акилле-Бонито Олива, «дематериализация художественного произведения и имперсональность процедур его производства – черты, характерные для искусства 60-х годов и жестко следующие дюшановской модели, – ныне преодолеваются и снимаются: возрожденная ценность рукотворности, вновь обретаемое удовольствие от самого процесса творчества актуализируют в искусстве традицию живописи»[191].

Таким образом, художественная сцена Нью-Йорка на протяжении 1960–1980-х гг. претерпевала серьезные изменения: после нескольких десятилетий доминирования абстрактного экспрессионизма отчетливо проявлялось желание художников уйти от субъективности и уникальности авторского жеста к имперсональности и отстраненности, от автономии и элитарности к массовой и популярной культуре. Глубинные противоречия этих процессов обнаружил постмодернистский сдвиг, выявивший две важнейшие тенденции на основе апроприации. Борьба этих противоположных тенденций составила суть художественной повестки Нью-Йорка первой половины 1980-х гг.

1.2.2 Представления о советском искусстве в американской прессе

Для начала представим краткий обзор основных публикаций о советском искусстве, издававшихся в американской прессе на протяжении «длинных семидесятых» (в данном разделе речь пойдет исключительно о публикациях общего характера, рецензии на выставки будут рассматриваться в третьей главе диссертации). Следует заметить, что в этот период публикации

[190] *Emmerling L.* Jean-Michel Basquiat 1960-1988. The Explosive Force of the Streets. Tashen, 2012. P.8.
[191] *Олива А.Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. С. 41.

о советском, будь то официальном или неофициальном искусстве, в американских газетах и журналах появлялись не так часто. Поводами 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. Заметный всплеск интереса американской прессы к советскому искусству приходится 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 сотрудничестве[192], сделало заметными для западных 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. Позже внимание привлекли загадочная смерть одного из лидеров нонконформистов Евгения Рухина (1976, ходил слух о том, что пожар в студии художника был организован КГБ)[193], а также эмиграция Эрнста Неизвестного (1976), уже имевшего международный статус и признание[194]. Серьезных аналитических исследований о советском искусстве 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. Кроме того, 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.

Итак, одной из первых монографий о неофициальном искусстве в США стала книга «Неофициальное искусство в Советском Союзе» («Unofficial Art in the Soviet Union») Пола Шеклохи (Секлочи) и Игоря Мида. Пол Шеклоха (*наст. имя* Пол Каттер, дипломат и социолог) и Игорь Мид (*наст. имя* Игорь Медведев, художник) сопровождали передвижной выставочный проект *American Graphic Arts Exhibition* [«Американская графика»], совершивший турне по советским городам (Москва, Ленинград, Ереван, Алма-Ата) в 1963-1964 гг. Шеклоха и Мид имели возможность лично познакомиться с художниками, обзавестись сетью контактов и

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

[193] *Wren C.S.* Rukhin, Dissident Artist, Dies In Leningrad Studio Fire at 32 // The New York Times. May, 24. 1976. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд Л. Талочкина. LT_XI.4_L13923.

[194] *Wren C. S.* Neizvestny, sculptor, leaves the Soviet Union // The New York Times. 1976. March 11. P. 3; *Astrachan A.* Why Khrushchev's favorite sculptor chose exile // The New York Times. 1976. Apr. 11. P. 32–33.

собрать визуальный материал в мастерских художников и у частных коллекционеров. Исследовательский фокус книги направлен скорее на социологические и политические аспекты функционирования системы советского искусства, представляя американскому читателю своеобразный культурологический срез с экскурсами в историю русского искусства. Так, авторы довольно подробно описывали «бэкграунд советского искусства», прослеживая историю иконописи и западных влияний со времен Ивана Грозного, схематично обозначили особенности русского исторического авангарда, упомянув К. Малевича, П. Филонова, М. Ларионова, Н. Гончарову и др. и взаимосвязь с марксизмом. Заметим, что Мид и Шеклоха пытались найти последователей русского исторического авангарда в среде неофициальных художников Москвы и Ленинграда, но не нашли ничего похожего на Ларионова и Гончарову, зато обнаружили последователя Наума Габо в лице Льва Нуссберга. Отдельного рассмотрения удостоились либерализация советской культуры в период «оттепели» и «Манежное дело», а также устройство неофициальной художественной жизни с её покровителями в среде технической и научной интеллигенции, коллекционерами и механизмами знакомства с западным искусством. Здесь весьма важен пассаж о молодом человеке, встреченном авторами на улице Москвы, который «не только был осведомлен о многочисленных тонкостях абстрактного экспрессионизма, но знал столько же о поп-арте и оп-арте. Он говорил об Анушкевиче, Ольденбурге, Лихтенштейне, Джонсе, Индиане, Раушенберге и многих других так, как если бы был знаком с ними лично»[195]. Что касается современных советских художников, то среди них авторы выделяют художников «на границе официального и неофициального кругов»: графиков Василия Ефимова, Игоря Ершова, Вида Рабина, Анатолия Каплана, а также Анатолия Брусиловского, Оскара Рабина и Илью Глазунова. Среди неофициальных художников они выделяют Евгения Кропивницкого, Анатолия Зверева, Дмитрия Плавинского, Льва Нуссберга. «Социальными изгоями» Шеклоха и Мид назвали Владимира Яковлева, Александра Харитонова, Василия Ситникова. Несмотря на довольно широкий, но, несомненно, ограниченный круг художников, с которыми удалось познакомиться авторам, они заключают: «общее впечатление, которое производят неофициальные художники, – это художественная наивность, отсутствие хорошей подготовки и ограниченное знание современного зарубежного искусства. Неофициальное искусство следует рассматривать как платформу, которая может способствовать возрождению русского искусства. Это не современное искусство, как мы его понимаем, а часть нового настроения, охватившего все общество в СССР»[196]. Таким образом, представленную в книге пеструю и разнообразную художественную среду СССР авторы

[195] *Sjeklocha P., Mead I.* Unofficial Art in the Soviet Union. Berkeley: University California Press, 1967. P. 116.
[196] Ibid. P. 200.

рассматривают скорее как социокультурное явление, обозначившее сдвиги в ментальности советских граждан и проявление либерализации в искусстве. Такая позиция на долгие годы будет доминирующей среди пишущих о современном советском искусстве журналистов.

В 1967 г. в *New York Times* [«Нью Йорк Таймс»] выходит серия публикаций, посвященных 50-летию советской власти. В рамках серии ведущий критик издания Хилтон Крамер представил свой обзор советского искусства, начиная от исторического авангарда и заканчивая современными авторами. Побывав в Советском Союзе, Крамер лично был знаком с некоторыми неофициальными художниками и имел представление об устройстве подпольной художественной жизни Москвы. Среди художников, которым Крамер уделяет внимание в своем тексте: Дмитрий Краснопевцев, Евгений Михнов-Войтенко, Евгений Рухин, Алексей Хвостенко, Анатолий Зверев, Александр Потешкин и Сергей Есаян – всех их без исключения критик относит к художникам, «возрождающим модернизм»[197]. Основное внимание Крамер отвел Эрнсту Неизвестному, посвятив скульптору отдельный абзац под заголовком «Неизвестный – наиболее известный» и отметил, что его работы «эмоционально куда ближе к клише соцреализма, нежели к более критическому духу модернизма»[198].

Заметим, что Неизвестный неизменно привлекал внимание зарубежной прессы: его называли «символом для советских современных художников»[199], и почти всякий рассказ о событиях в его карьере предварялся напоминанием о словесном поединке, произошедшем между Неизвестным и Хрущёвым в московском Манеже 1 декабря 1962 г.[200]. Так, достаточно широко в американской прессе освещался в 1969 г. выход книги книги Джона Бёрджера «Эрнст Неизвестный и роль художника в СССР»[201]. В рецензии на книгу Крамер подчеркивал, что из-за сложившейся славы бунтаря Неизвестного воспринимали на Западе как радикального художника, что не соответствовало действительности[202]. По мнению критика, Неизвестный – «художник глубоко консервативных инстинктов, умеющий в общем неплохо ладить со своими врагами-бюрократами», и «социальный ритор, твердо связанный с официальными догмами советской культуры»[203].

---

[197] *Kramer H.* Small Avant-Garde in Soviet Art Departs from Official Socialist Realist Style // The New York Times. 1967. Oct. 13. P. 24.

[198] *Kramer H.* Ibid. P. 24.

[199] *Astrachan A.* Why Khrushchev's favorite sculptor chose exile // The New York Times. 1976. Apr. 11. P. 32.

[200] См.: *Герчук Ю.Я.* Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже 1 декабря 1962. М.: Новое литературное обозрение, 2008; «Другое искусство». Москва. 1956–1988 / сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. М. : Галарт, 2005.

[201] *Berger J.* Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the role of the Artist in the U.S.S.R. Pantheon Books, 1969.

[202] *Kramer H.* Art and Revolution // The New York Times. 1969. May 25. P. 4.

[203] Ibid.

Наиболее распространенной позицией большинства критиков и журналистов, пишущих о советском альтернативном искусстве в конце 1960-х, было признание его неизбежной вторичности и отсталости по сравнению с западным. Как писала Элизабет Стивенс для журнала *Art in America* [«Арт ин Америка»]: «русских нужно хвалить за сопротивление, а не за новизну»[204]. При этом, критик отмечала, что искусство диссидентов «тихое» и «лишено того огня и силы», что были присущи работам авангардистов Малевича, Гончаровой, Татлина или Филонова[205]. После своей поездки в Москву и Ленинград и непосредственного общения с художниками, Стивенс выделила две основные тенденции внутри тихого искусства сопротивления: первая – «русская фантазия, включающая примитивизм, лубок и сказочные книжные иллюстрации»[206], а вторая – абстракция. Статья была проиллюстрирована работами И. Уварова, А. Потешкина, Д. Плавинского и Д. Кропивницкого. Таким образом, критик не нашла ничего громкого и неожиданного в работах советских модернистов, но оценила их стойкое стремление работать вне навязанных рамок соцреализма.

В 1971 в газете «Вашингтон пост» вышел обзор «”Вырываясь на свободу”: современное искусство в Советском Союзе» журналистов Энтони Астрахана (возглавлял московского бюро газеты) и Сьюзен Джейкоби[207]. Обзор включал краткий экскурс в историю советского искусства с обязательным для западного читателя разъяснением понятия «социалистический реализм», официальной системы культуры и неофициального искусства. Кроме того, в статье упоминались русские авангардисты и связь между историческим авангардом и современным советским искусством. В частности, авторы упоминали коллекцию Георгия Костаки и педагогическую практику Михаила Перуцкого, «который сделал очень многое, обучая в своем классе троих лучших современных живописцев – Мастеркову, Владимира Немухина и Дмитрия Плавинского»[208]. Помимо перечисленных авторов в статье упоминались работы Олега Целкова, Оскара Рабина, Дмитрия Краснопевцева, Василия Ситникова и Евгения Рухина. В качестве заключения авторы использовали размышление Оскара Рабина о том, что Эрнст Неизвестный, чье искусство так не понравилось Никите Хрущёву на выставке в Манеже, продолжал работать как скульптор, тогда как сам Хрущёв уже давно перестал быть партийным лидером.

Настоящим каскадом статей и материалов о советском искусстве в американской прессе обернулся разразившийся международный скандал в связи с проведением «бульдозерной выставки» в 1974 г. Как пишет Г. Кизевальтер, «до 1974 года западу не хватало важного

---

[204] *Stevens E.* Outsider Art Inside Russia // Art in America. № 5. September, 1968. P. 76.
[205] Ibid.
[206] Ibid.
[207] *Astrachan A., Jacoby S.* “Breaking free”; Modern Art in Russia // The Washington Post. Sunday, August 1, 1971. P. H1.
[208] Ibid.

элемента для инициации волны массового интереса к российскому искусству – в нем не было интриги или громкого протеста, не было шоу, которое обязательно должно присутствовать для западного зрителя. Осенью 1974 года Оскар Рабин и Ко это шоу организовали, и волна пошла…»[209]. Спланированная медиа-акция или результат случайного стечения обстоятельств и хаотичных действий чиновников, эта выставка предоставила советским неофициальным художникам возможность прозвучать на весь мир. Первой реакцией на события «бульдозерной выставки» стала череда репортажей с места событий. Так, 16 сентября в ежедневной газете *New York Times* [«Нью-Йорк Таймс»] вышел репортаж Кристофера Рена «Русские разгоняют выставку современного искусства»[210]. 20 сентября в *New York Times* [«Нью-Йорк Таймс»] опубликована короткая заметка «Никакой разрядки для художников»[211], резюмирующая нетождественность процессов «разрядки» в международных отношениях и «оттепели» в советской культуре. А уже 22 сентября 1974 г. в той же *New York Times* [«Нью-Йорк Таймс»] появилась более подробная и обстоятельная статья Джона Рассела «Советское искусство: они знают, что им не нравится»[212], в которой описывалась искусственно сформированная советской властью траектория развития искусства. В качестве иллюстраций в статье использовались работы Василия Кандинского, Юрия Кугача и соц-артистская работа Комара и Меламида, выявляющие достаточно примитивную схему восприятия советского искусства, основанную на трех основных элементах: авангарде, соцреализме и неофициальном искусстве (**Илл. 5**). 23 сентября 1974 г. в *New York Times* [«Нью-Йорк Таймс»] вышла большая статья «Модернистское искусство в СССР. Наследие Хрущева» Хэдрика Смита, взявшего интервью у Владимира Немухина, Лидии Мастерковой и Юрия Жарких[213]. Помимо них, в материале упоминались Оскар Рабин, Василий Ситников, Дмитрий Плавинский и Дмитрий Краснопевцев, тогда как иллюстрациями к статье послужили работы Комара и Меламида «Встреча А. Солженицына с Г. Белля на даче М. Ростроповича» (**Илл. 6**) и «Вам хорошо!» (**Илл. 7**).

Следующая серия материалов в американских массовых изданиях последовала за выставкой в Измайловском парке. Так, в репортаже Хедрика Смита «Взбудораженные русские толпятся на выставке современного искусства» подчеркнуто ее политическое значение, а происходящее ненароком сравнивается с выставками русского авангарда (не в пользу первого): «не столь отважно, как то, что делали Василий Кандинский, Казимир Малевич, Владимир

---

[209] *Кизевальтер Г.* Репортажи из-под-валов. С. 32.

[210] *Wren S.* C. Soviet officials use force to break up art show // International Herald Tribune. September 16, 1974. Архив Музея современного искусства «Гараж». MCA_NAA_L16113.

[211] No Détente for Artists // The New York Times. September 17, 1974. P. 34.

[212] *Russell J.* Soviet art: they know what they dislike // The New York Times. 1974. № 42, 610. P. 20–22.

[213] *Smith H.* Modernist Art in Soviet. A Legacy of Khrushchev // The New York Times. September 23, 1974. P. 18.

Татлин»[214]. Обе выставки спровоцировали интерес к русскому искусству в целом. Так, в британском *Guardian* [«Гардиан»] появилось обстоятельное интервью с Игорем Голомштоком (в пересказе Тео Ричмонда)[215]. Голомшток считал «бульдозерную» и «измайловскую» выставки закономерными событиями, потому как неофициальное искусство требовало выхода вовне, к более широкой аудитории. Также он подчеркивал неоднородность и аполитичность неофициального искусства, отличающих его от диссидентской литературы. И, наконец, критик выделил две основные тенденции внутри неофициального искусства: приверженность традициям русского исторического авангарда и следование (если не подражание) западным образцам (прежде всего, поп-арту). К наиболее талантливым участникам выставки в Измайлово он отнёс Владимира Немухина, Оскара Рабина, Евгения Рухина и Юрия Жарких.

В 1975 г. журнале *Art in America* [«Арт ин Америка»] вышел большой обзор Джона Боулта «Искусство, политика и деньги. Московская сцена», в котором он анализировал возрастающий интерес на международных аукционах не только к историческому авангарду, еще со времен выхода книги К. Грей «Великий эксперимент: Русское искусство 1863–1922» (1962) привлекшему внимание арт-дилеров и коллекционеров, но и к неофициальному искусству, названному автором «новым авангардом»[216]. Однако, Боулт отмечает, что интерес к художникам этого круга подогревается «аурой политического и социального протеста», и большинство новых групп художников попадут на обочину, как только лишатся «романтического ореола политически запрещенных»[217]. Боулт не назвал конкретных имен, ограничиваясь общими замечаниями, что делает границы «нового авангарда» несколько размытыми.

Важными событиями для американской прессы стала эмиграция многих художников и деятелей искусства, особенно заметным стал отъезд Эрнста Неизвестного 10 марта 1976 г. Сам художник утверждал, что не планировал покинуть СССР навсегда, а собирался «уехать с советским паспортом на два года». На следующий день после вылета из страны в «Нью-Йорк Таймс» вышел репортаж Кристофера С. Рена, в котором немалое место отводилось скандалу в Манеже и последовавшему спустя десятилетие «примирению», выразившемуся, в частности, в том, что часть своих работ Неизвестный оставил на хранение семье Хрущева. Целью отъезда Рен называл «расширение творческого горизонта»[218]. Позже в «Нью-Йорк Таймс» вышел большой материал Энтони Астрахана «Почему любимый скульптор Хрущева выбрал изгнание»[219] **(Илл. 8**). Отвечая на вопрос, вынесенный в заголовок статьи, автор заметил, что в

[214] *Smith H.* Excited Russians Crowd Modern Art Show // The New York Times. 1974. № 42, 618. P. 1–2.
[215] Theo Richmond interviews Igor Golomstock // Arts Guardian. 25.10.1974. P. 12.
[216] *Bowlt J.* Art and Politics and Money. The Moscow Scene // Art in America. 1975. March, April. P. 20.
[217] Ibid.
[218] *Wren C. S.* Neizvestny, sculptor, leaves Soviet Union // The New York Times. 1976. March 11. P. 3.
[219] *Astrachan A.* Why Khrushchev's favorite sculptor chose exile // The New York Times. 1976. Apr. 11. P. 32–33.

последние годы Неизвестному «стало все труднее выставлять свои работы публично»[220]. Но главной причиной отъезда являлся амбициозный проект «Сердце человечества», «для которого советская власть не найдет места»[221]. Впрочем, Астрахан сомневался, что скульптору удастся получить пространство для исполнения своей идеи даже в «свободном мире».

И, наконец, в 1976 г. вышла в свет ставшая бестселлером книга Хедрика Смита «Русские», несколько раз переиздававшаяся на протяжении 1980-х гг.[222]. Наряду с описанием социальной и политической жизни в СССР, книга содержала довольно обширный раздел о культурной жизни «Культура: Кошки-Мышки», в котором журналист емко и точно характеризует культурную жизнь в СССР: сложные отношения между прогрессивной интеллигенцией и властью (вечная «фига в кармане»), самиздат и тамиздат, нонконформистское искусство и интервью с деятелями советской неофициальной культуры.

В конце 1970-х в публикациях о советском искусстве наметилась важная тенденция: на смену материалам, реагирующим на скандальные события, пришли аналитические статьи, посвященные отдельным художникам, направлениям в советском искусстве и его истории. Постепенно «пыль оседала», советское неофициальное искусство переставали именовать диссидентским, подпольным и антисоветским. Акценты смещаются: теперь не так уж важен сам факт причастности того или иного художника к неофициальным кругам, заметную роль начинает играть формальная связь с русским историческим авангардом. Новый этап в публикациях совпадает с концом «разрядки» и всё большим притоком русских эмигрантов, организацией групповых и персональных выставок художников-выходцев из СССР в Нью-Йорке. Узловым моментом в формировании этой оптики стала пользующаяся успехом выставка русского авангарда из коллекции Георгия Костаки в Музее Гуггенхайма в Нью-Йорке (подробней о ней в третьей главе диссертации).

Запрос на переориентацию в восприятии советского искусства исходит как от новоприбывших эмигрантов, так и западной интеллектуальной элиты. Примечательно в этом отношении письмо Джозефа Машека, редактора специализированного критического издания *Artforum* [«Артфорум»], к Маргарите Тупицыной от 23 декабря 1977. В нем Машек призывал Тупицыну «рассказать о работах неофициальных художников таким способом, который представит их посредством серьезного критического анализа как искусство (а не только как социальный феномен). Я нахожу, что слишком много рассказов о советском диссидентском искусстве сосредоточено только на сентиментальном неразборчивом восприятии искусства

[220] Ibid. P. 32.
[221] Ibid., p. 33.
[222] *Smith H.* The Russians. New York: Ballantine Books, 1976.

обделенных – подход который не имеет ничего общего с защитой достойного искусства из серьезной изощренной модернистской страны (Малевич, Родченко, Татлин и т.д. и т.д. Хватит уже этой сентиментальности <...>»[223] **(Илл. 9).**

Избавиться от политизированной оптики стремились и сами художники. Различение диссидентского и неофициального становится маркером происходивших изменений в представлении о советском современном искусстве. Так, в небольшой статье «Форум для диссидентского искусства» по случаю выхода в свет первого номера журнала «А-Я» Грейс Глюк приводит слова Александра Косолапова: «теперь время другого поколения, молодого поколения, которое сильно продвинулось вперед. Они очень хорошо информированы, они знают, что происходит на Западе, и их творчество не отличается от западного. То, что они производят, не обязательно является диссидентским искусством, но даже если это и так, то это диссидентство скорее культурное, чем политическое»[224]. Прямая речь художника очевидно контрастирует с привычным клише газетного заголовка, использующего формулировку «диссидентское искусство». Александр Косолапов пытался уйти от политизированного взгляда на советское искусство, отмечая в своем письме к Сергею Есаяну: «В “Нью-Йорк Таймс” напечатано интервью о нашем журнале. Не относись слишком критически к самому тексту, потому что, имея дело с журналистами, никогда не знаешь, что из этого выйдет. Так, минусами этой публикации были несколько завышенное внимание к политической стороне и, другое, чересчур много обо мне»[225].

Если на первых порах американскую критику подогревал интерес к подпольному, запрещенному статусу неофициального искусства, то к началу 1980-х гг. оценка альтернативных художественных практик становится более глубокой и осмысленной. 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.

1.2.3 Русская художественная среда Нью-Йорка

Как уже говорилось выше, при переезде художники-эмигранты выключались из привычной художественной среды с ее подвижной системой кругов общения. Московские и

[223] Письмо Джозефа Машека Маргарите Тупицыной 23 декабря 1977 года. Нью-Йорк – Карбондейл. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-III. A-1-1977-D17831.

[224] *Glueck G.* A forum for dissident art // The New York Times. December 28, 1979, Section C. P. 14.

[225] Косолапов – Есаяну. 30.12.79 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т.1. / Сост. И. Шелковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 408.

ленинградские сообщества оставались для выехавших если не в прошлом (большая часть авторов поддерживала связи благодаря переписке), то по крайней мере, виделись на внушительном расстоянии. На новом месте художники постепенно обрастали новой сетью контактов и связей. Скорость процессов адаптации и интеграции напрямую зависели от уровня владения языком и наличия/отсутствия дружеских контактов с западными художниками и кураторами. Так, Римма и Валерий Герловины, владевшие английским, довольно быстро завязали знакомства в альтернативной художественной среде Нью-Йорка. Здесь важно заметить, что в Соединенных Штатах не было ярко выраженной монолитной диаспоры русских художников: существовало множество кругов общения и центров притяжения. На первых порах центром притяжения для русских художников и деятелей искусства была мастерская Эрнста Неизвестного, обосновавшегося в Нью-Йорк в 1976 г., т.е. достаточно рано по отношению к основной волне эмиграции. Однако, скульптор общался с ограниченным кругом художников, среди которых были Михаил Шемякин, Анатолий Крынский и Борис Зельдин. Неизвестный старался оградить себя от избыточного общения и относился к эмигрантам с немалой долей иронии. В своем письме к Татьяне Харловой и Елене Елагиной он описывал процветавшие в русскоязычной эмигрантской среде «советские пороки»: «склоки, истерию, высокомерие, отсутствие инициативы, стремление к паразитизму»[226].

Позже сформировалось два основных круга общения: первый самоорганизовался вокруг альманаха «Третья волна» и его редактора Александра Глезера, перенесшего часть своей коллекции (Музей советского неофициального искусства) из Эланкура в Джерси-Сити, и был связан с именами Эрнста Неизвестного, Михаила Шемякина, Льва Нуссберга, Василия Ситникова, Владимира Григоровича, Эдуарда Зеленина, Анатолия Крынского, Льва Межберга, Виталия Длуги, Гарри Файфа, Евгения Есауленко и др. Второй условный круг общения был связан с изданием журнала «А-Я», но не имел четкого центра притяжения: за распространение издания в Нью-Йорке отвечал Александр Косолапов, на разных этапах к деятельность журнала вносили вклад Маргарита и Виктор Тупицыны, Леонид Соков, Леонид Ламм, Вагрич Бахчанян, Римма и Валерий Герловины, Сергей Есаян, Григорий Капелян, Генрих Худяков, Анатолий Ур и др. Между ними не было четкой демаркационной линии, некоторым художникам удавалось входить сразу в оба этих круга. Тем не менее, важно отметить не столько поколенческие, сколько эстетические предпочтения, разделявшие их. Так, художники круга Глезера, как правило, работали с традиционными медиа (станковая живопись, графика, скульптура) и тяготели к фигуративному или полуабстрактному «метафизическому» искусству, зачастую с

[226] Э. Неизвестный. Вена, 7 апреля 1976 г. // Письма Эрнста Неизвестного. С. 32.

элементами сюрреализма. Художники издания «А-Я» так или иначе были связаны с концептуальным и соц-артовским языками и использовали новые медиа, такие как перформанс, фотография и объект. Кардинальным образом различались и стратегии презентации своего искусства в американском медиапространстве: если Глезер и художники его круга ориентировались на русскоязычную эмигрантскую аудиторию и настаивали на уникальной духовности русского искусства и эксплуатировали тему запретного и диссидентского, то круг А-Я ориентировался на западного читателя и позиционировал соц-арт и концептуализм как образец современного прогрессивного русского искусства, сопоставимого с западным, минуя политизированные шаблоны. При этом, каждый из кругов понимал продвигаемое им искусство как единственно правильное для представления на Западе. Нетрудно догадаться, что напряжение между кругами вызывало бурные конфликты.

Драматичные отношения между художниками-эмигрантами отчасти объяснялись трудностями, с которыми они сталкивались при переезде. Наиболее сложным был первоначальный период адаптации, сопровождаемый помимо бытовой неустроенности, культурным шоком от многообразной художественной жизни Нью-Йорка. Многие новоприбывшие чувствовали ограниченность своих представлений о современном искусстве и принципиальную невозможность наверстать упущенное. Так, Александр Косолапов писал Игорю Шелковскому о художественной жизни Нью-Йорка: «Разница с Москвой в миллионы лет — разные мегагалактики. Ребята там, как я вижу сейчас, пребывают в счастливом неведении. Да и откуда нам было знать, что аксиомы здесь иные»[227]. Включиться в контекст американского искусства порою представлялось непосильной задачей: «Все наши кредо, понятия остались позади; люди прошли через это семьдесят лет назад, и теперешние веяния схватить очень трудно, и разобраться, что правильно, что временно, среди хаоса и изобилия течений почти невозможно. Мы здесь другие, скорее чужие, и отсюда “старые” и ненужные», – с горькой усмешкой замечала Елизавета Грачева в своем письме однокашнику Владимиру Сидоренко[228].

Помимо этого, спрос на русское искусство был невысоким. Как отмечает Маргарита Тупицына, он полностью перекрывался фигурами соц-артистов Комара и Меламида[229], тогда как большая часть приезжих советских художников оставалась в тени или занимала узкие ниши, будь то альтернативная художественная сцена или коммерческие галереи. Возникала мощная конкурентная среда, практически полностью исключающая некогда добрые отношения между художниками. «…Выставок у нас здесь не происходит. Внимания к русским особенного нет

[227] Косолапов – Шелковскому. 18.12.1977 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т.1., 2019. С. 136.

[228] *Грачева Е.А.* Два голоса навсегда. Памяти Юрия Грачева. М., 2003. С. 60.

[229] *Tupitsyn M.* Moscow Vanguard Art 1922–1992. London; New Haven: Yale University Press, 2017.

<...> Заинтересовать в N.Y. галерею никому из русских ещё не удалось (исключение Меламид, Комар) <...> здесь чудовищная конкуренция в искусстве», – сетовал Косолапов в своем письме от 1977 г.[230]. Достаточно емко охарактеризовал положение дел Игорь Шелковский:

> Общая характеристика эмигрантской жизни – повышенная напряженность отношений, частая взаимовраждебность людей и групп, зависть, конфликты, недовольство, неудовлетворенность собой (которые тщательно скрываются от других и, главное, от самого себя) перерастают в недовольство миром, своим положением в нём. В Москве всем хотелось узнать свою настоящую цену, и все понимали, что при жизни, где всё поставлено с ног на голову, – это сделать невозможно. Этой жизнью всё и извинялось (сколько в Москве самовлюбленных гениев). Запад, по идее, считался как высший судия, последняя инстанция, и вот для тех, кто уже здесь, – куда апеллировать дальше?[231]

Для описания нью-йоркского контекста потребуется обратиться к городской среде, менявшейся на протяжении 1960–1980-х гг. не менее стремительно, чем направления и тенденции на художественной сцене. В конце 1960-х в Нью-Йорке стали отчетливо проявляться экономические и социальные проблемы, подкрепленные постоянным притоком мигрантов, расовыми противоречиями и ростом безработицы. На фоне Вьетнамской войны (1955–1975, США вывели войска в 1973), Уотергейтского скандала (1972–1974)[232] и сменявших друг друга экономических кризисов город постепенно приходил в упадок, особенно заметный в неблагополучных и криминогенных районах Квинса, Бронкса и Сохо. Из-за оттока населения в пригороды, многие здания были заброшены и находились в запустении, на улицах было огромное количество нищих и бездомных, повсеместно орудовали уличные банды. Увеличивалось количество безработных и социально незащищенных горожан, получавших описанное Эдуардом Лимоновым пособие «вэлфер»[233]. Новоприбывшие эмигранты долго и мучительно искали работу на сужающемся внутреннем рынке труда. Далеко не каждый русский художник мог обеспечить себя и свою семью прибылью от продажи работ. Большая часть из них находила временный заработок в сфере дизайна и реставрации предметов искусства. При этом, экономический кризис имел для русских эмигрантов и положительный эффект: пустующие пространства можно было арендовать за бесценок и обустроить художественную студию. Так, в 1976 мастерскую на Гранд стрит, 78 в Сохо арендовал Эрнст Неизвестный. В эти годы район Сохо имел дурную репутацию криминального, поэтому цены на мастерские здесь

---

[230] Косолапов – Шелковскому. 18.12.1977 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т.1. / Сост. И. Шелковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 135.

[231] Шелковский – Герловиным. 28.08.1978 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т.1. / Сост. И. Шелковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 135.

[232] Политический скандал в США 1972–1974 гг., закончившийся отставкой президента страны Р. Никсона.

[233] *Лимонов Э.* Это я – Эдичка. New York, Index Publishers, 1979.

были достаточно низкими. Помимо Неизвестного в Сохо обосновались Лев Збарский (с 1978 г.) и Михаил Шемякин (с 1981 г.).

Появление советских художников-эмигрантов на американской арт-сцене не прошло незамеченным: 6 мая 1977 г. в Нью-Йорке прошла дискуссионная панель, посвященная советской художественной эмиграции в рамках регулярных дискуссий «Художники говорят об искусстве»[234]. Организованная в 1974 г. в Нью-Йорк-сити Лори Антоначчи, художником и писателем Дугласом И. Широм и видео-художником Робертом Вигандом, дискуссионная панель предназначалась для обсуждения наиболее острых вопросов в сфере американского искусства[235]. Главными принципами были открытость, демократичность и разнообразие: тему для дискуссии мог предложить любой художник. Модерировала встречу, посвященную советским художникам-эмигрантом, Ольга Андреева-Карлайл, переводчица и внучка писателя Леонида Андреева. В качестве спикеров выступили художники Игорь Галанин (переехал в начале 1970-х), Лев Межберг и Вильям Бруй (оба в Нью-Йорке с 1973). Дискуссия затрагивала проблемы адаптации советских художников к новой художественной среде, но основное внимание уделялось описанию механизмов работы советской культуры и причинах вынужденной эмиграции, тогда как вопросы интеграции советских художников отходили на второй план.

Наконец, рассмотрим основные компоненты русскоязычной художественной среды в Нью-Йорке, включая издания, галереи, центры русского искусства и коллекции.

В конце 1970-х – начале 1980-х гг. в Нью-Йорке было представлено несколько крупных русскоязычных изданий, освещавших русское и советское искусство: «Новое русское слово»,

[234] Artists Talk on Art. Russian emigre artists, May 6, 1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Artists Talk on Art records, circa 1974–2018.

[235] Среди них: «Что происходит с концептуальным искусством» с Луизой Лоулер и Лоуренсом Вайнером; «Живопись и фотография: определение различий» с Сарой Чарльзуорт, Джеком Гольдштейном, Джозефом Кошутом, Барбарой Крюгер и Робертом Мэпплторпом; «Организация творческой активности» с Люси Липпард; «Художник и эпидемиологическая информационная панель о СПИДе» и др. Первоначально серия панельных дискуссий организовывалась как открытый клуб по пятничным вечерам в пространстве «Опен Майнд» и собирала около сотни живущих по соседству слушателей за символическую плату в 1 доллар.

«Русская мысль»[236], «Новый журнал»[237], «Новый Американец»[238], «Новая газета»[239], «Континент», «Стрелец», «Третья волна» и «А-Я». Помимо них в Соединенных Штатах имели хождение не столь крупные издания, в которых периодически появлялись материалы о современных русских художниках: «Время и мы» Виктора Перельмана (1975–2002), «Левиафан» Михаила Гробмана (1970-е), альманах «Эхо» Алексея Хвостенко (1978–1986), а также авторские проекты «Аполлон-77» Михаила Шемякина (1977) и альманах Владимира Котлярова «Мулета» (1984–1992) и др.

Наиболее авторитетным «долгожителем» было «Новое русское слово», издававшееся в Нью-Йорке с 1910 г.[240]. В газете периодически выходили краткие обзоры и рецензии на выставки русских художник-эмигрантов. С журналом активно сотрудничали художник Сергей Голлербах и критик Вячеслав Завалишин, представители второй волны эмиграции, публиковавшие интервью с художниками и рецензии на выставки в Нью-Йорке и окрестностях. При кажущемся нейтралитете по отношению к разным поколениям и кругам художников-эмигрантов, очевидное предпочтение отдавалось кругу Эрнста Неизвестного и Михаила Шемякина, тогда как публикации о соц-артистах и концептуалистах появлялись значительно реже.

Антикоммунистический журнал «Континент» помимо политической полемики стремился также противопоставить «воинствующему тоталитаризму объединенную творческую силу художественной литературы и духовной мысли Восточной Европы, обогащенных горчайшим личным опытом и вытекающим из него видением новой исторической перспективы»[241]. Несмотря на то, что основное содержание ежемесячного журнала составляли

---

[236] «Русская мысль» («La Pensée Russe») – русскоязычное общественно-политическое издание, выходившее в Париже с 1947 года. Главным редактором в 1968–1978 гг. была Зинаида Шаховская, в 1978-2000-е – Ирина Иловайская-Альберти. Публиковала тексты представителей «третьей волны» эмиграции, правозащитников, славистов, советологов, диссидентов.

[237] «Новый журнал» – русскоязычное издание, основанное Марком Алдановым и Михаилом Цетлиным при участии Ивана Бунина в 1942. Редакторами в 1975–1976 гг. были Г. Андреев, Л. Ржевский, в 1981–1986 – Е. Магеровский. Несмотря на то, что основное внимание уделялось литературе, издание изредка публиковало материалы о современном советском искусстве (например, Бульдозерной и Измайловской выставках).

[238] «Новый Американец» – еженедельная газета, основанная Сергеем Довлатовым, Борисом Меттером, Алексеем Орловым и Евгением Рубиным в 1980 году в Нью-Йорке (последний номер вышел в 1982, прекратил существование в 1985). Статьи по искусству были редкостью, но с газетой сотрудничали художники третьей волны эмиграции в Нью-Йорке: Вагрич Бахчанян, Григорий Капелян, Виталий Длугий. Раздел искусства вела Наталья Шарымова.

[239] «Новая газета» (1980–1983) – еженедельное русскоязычное издание, выходившее в Нью-Йорке под редакцией Евгения Рубина.

[240] «Новое русское слово» – русскоязычная газета, выходившая в Нью-Йорке ежедневно с 1910 до 2009 г. С 2010 г. изменила формат на еженедельный и в этом уже году прекратила свое существование. В 2022 возобновила работу, но уже исключительно онлайн. Газета печатала новостную информацию и художественные произведения русских эмигрантов, также регулярно включала обзоры выставок русских художников-эмигрантов, интервью с художниками.

[241] От редакции // Континент. № 1, 1974. С. 4

литературные и философские тексты, в «Континенте» регулярно публиковались теоретические статьи об искусстве, а также обзоры выставок. Так, в первом номере была опубликована статья Игоря Голомштока по случаю выставки советских художников в Гренобле. Она затрагивала проблему «традиционализма современного русского авангарда» и критиковала распространенную в западной прессе позицию, согласно которой современное неофициальное искусство поверхностно и фрагментарно восприняло западную проблематику[242]. Начиная с шестого номера, в журнале появилась регулярная рубрика «Искусство» (в этом номере – с текстом Голомштока «Язык искусства при тоталитаризме»[243]). Помимо Голомштока постоянным автором был Александр Глезер, в разное время с изданием сотрудничали Владимир Лемпорт, Кира Сапгир, Татьяна Шмидт, Андрей Амальрик, Алексис Раннит и др. Периодически появлялись тексты художников, впрочем, не всегда имеющие отношение к искусству, как, например, обстоятельная инструкция Якова Виньковецкого о том, как вести себя на допросе в КГБ[244]. Героями издания были художники третьей волны Эрнст Неизвестный (статьи Евгения Шифферса и Эрика Эгеланда), Михаил Шемякин, Генри Элинсон и Игорь Тюльпанов, а также представители старшего поколения Анатолий Зверев, Владимир Вейсберг, Оскар Рабин и др.

Но, пожалуй, главной ареной для современного советского искусства стали журнал «А-Я» и альманах «Третья волна». Оба издания, выходившие в пригородах Парижа (Эланкуре и Монжероне) и распространявшиеся в Соединенных Штатах, ставили перед собой схожие задачи, но отличались друг от друга стратегиями, периодичностью печати и выбором авторов.

Альманах Александра Глезера «Третья волна» выходил в Монжероне ежегодно с 1976 г. и был связан с кругом неофициальных художников и литераторов поколения 1960-х гг., чьи работы составили ядро коллекции Глезера. Несмотря на то, что основной специализацией издания была литература («литературный, общественно-политический и философский журнал»[245]), в нем достаточно внимания уделялось визуальному искусству: была постоянная рубрика «Нонконформисты на Западе и дома»[246], регулярно появлялись статьи о творчестве таких художников, как М. Шемякин (входил в редколлегию), О. Рабин, Э. Неизвестный, Ю. Жарких, Е. Рухин, В. Янкилевский, А. Крынский, Е., В. и Л. Кропивницкие, будущие главы книги Александра Глезера о русских художниках на Западе, а также рецензии на зарубежные выставки русских художников (в роли постоянных критиков издания выступили эмигранты второй волны Сергей Голлербах и Вячеслав Завалишин). Зачастую в качестве авторов и

[242] *Голомшток И.* Парадоксы Гренобльской выставки // Континент. №1,1974. С. 191–210.
[243] *Голомшток И.* Язык искусства при тоталитаризме // Континент. № 7, 1976. С. 331–392.
[244] *Виньковецкий Я.* Письмо из России в Россию // Континент. №7, 1976. С. 183–218.
[245] Так обозначили специализацию журнала редакторы А. Глезер, М. Муравник, В. Юргенсон.
[246] С 1977 по 1979 г. рубрика выходила под названиями «Русское неофициальное искусство в Европе и дома» и «Нонконформисты в Европе и дома», пока наконец не получила свое постоянное название.

критиков выступали сами художники, также публиковались воспоминания художников и интервью. Так, на страницах издания в разное время появились рецензия Эрнста Неизвестного на выставку Михаила Шемякина или заявление для прессы Оскара Рабина.

Издание носило яркую общественно-политическую окраску, что подтверждалось публикацией открытых писем в поддержку того или иного советского художника или писателя. Так, на страницах первого номера было опубликовано письмо «Свободу Эрнсту Неизвестному» с требованием разрешить выезд скульптора за границу[247], позже – письмо в поддержку Михаила Шемякина («дело Шемякина – Тореза и Тессона»)[248] и др. Важно отметить, что альманах был рассчитан исключительно на русскоязычного читателя, и его тексты не дублировались на английском или французском языках. При этом, в «Третьей волне» регулярно появлялись переводные тексты зарубежных искусствоведов, литераторов и журналистов, среди которых Мишель Рагон, Ален Боске, Крейг Р. Уитней (московский корреспондент газеты «Нью-Йорк Таймс»), Пьер Масто, Майкл Гибсон и Мюрель Ганьебен. Основной состав авторов в разделе изобразительного искусства был достаточно разнородным и включал Александра Глезера, Майю Муравник, Киру Сапгир, Николая Бокова, Инессу Левкову-Ламм и многих других. При очевидной ориентации на фигуративную, сюрреалистичную и абстрактную живопись советских художников поколения 1960-х, в журнале изредка появлялись материалы о концептуалистах и соц-артистах. Например, в 1977 на задней обложке опубликован плакат Г. Донского, М. Рошаля и В. Скерсиса «Качайте красный насос!» (**Илл. 10**). В целом, изобразительная часть «Третьей волны» преследовала интересы узкого круга художников из окружения Александра Глезера. Бросалась в глаза и специфическая склочность и скандальность некоторых заявлений издания, обыкновенно публикуемых в конце каждого номера. Примером могут служить обвинение «художественным советом Монжеронского музея» Льва Нуссберга в намеренном искажении «общей картины неофициального русского искусства»[249] в связи с участием группы «Движение» в выставке «20 лет независимого искусства из СССР» в Бохумском музее (1979); открытое письмо Игоря Синявина «Михаилу Шемякину и ему подобным», напрямую влияющие на репутацию издания отнюдь не в лучшую сторону[250]. К слову, дискредитация неподцензурного русского искусства не давала покоя как издателям «Третьей волны», так и «А-Я». Причем, инициаторы и участники этих изданий разумели под порчей репутации современного русского искусства совершенно противоположное, обнажая не только поколенческие и клановые

[247] Свободу Эрнсту Неизвестному // Третья волна. № 1, 1976. С. 97.

[248] Le Figaro. Приговор 17-ой Палаты Высшей судебной инстанции 27 октября 1977 г. // Третья волна. № 3-4, 1978. С. 242.

[249] Третья волна. № 5. С. 157.

[250] *Синявин И.* Михаилу Шемякину и ему подобным // Третья волна. № 9, 1980. С. 126.

противоречия, но и конкуренцию за внимание читателей. Так, в своем письме «Новой газете» Игорь Шелковский, отвечая на выпад Глезера против опубликованной в «А-Я» книги Л. Бехтеревой «Варианты отражения», писал: «Находясь вне каких-либо кланов и группировок, журнал “А-Я” стремится в первую очередь отразить то новое, яркое, современное, что создаётся в неофициальном искусстве. А. Глезер считает журнал “А-Я” “сектантским” изданием. Если посмотреть три вышедшие номера журнала, то нетрудно заметить, что количество охваченных им художников (и их круг постоянно расширяется) в несколько раз превосходит число художников, напечатанных в одиннадцати номерах журнала “Третья волна” (который как раз в центре своего внимания поставил несколько избранных имён). Спрашивается, чьё же издание является “сектантским”?»[251]. Подтверждает эту конкуренцию и замечание Риммы и Валерия Герловиных, оброненное в письме Игорю Шелковскому: «русские газеты в N.Y. (особенно «Новое русское слово») – это гнездо Неизвестного, Шемякина и Глезера, которые печатаются там, как на собственной пишущей машинке всё что вздумается – и воспоминания о своём детстве, и о детстве друзей и родителей, попутно и о духовном в искусстве»[252].

В отличие от «Третьей волны» журнал «А-Я» изначально был ориентирован не столько на русских художников-эмигрантов и оставшихся в СССР, сколько на западного читателя, благодаря чему с первого номера был двуязычным (переводился на английский) и содержал вкладку на французском. И если на первых порах перевод осуществлялся собственными силами, то позже с этой задачей успешно справлялись профессиональные переводчики и слависты Джейми Гамбрэлл и Тодд Блудо[253]. «А-Я» издавался с 1979 г. коллективом редакторов и авторов, находившихся в СССР, Франции, США, Великобритании, Швейцарии и Германии: главный редактор и «душа» издания Игорь Шелковский – в Эланкуре, Алик Сидоров, собиравший материалы о находившихся в СССР художниках, – в Москве, американская редколлегия, представителями которой на разных этапах были Александр Косолапов и Маргарита Тупицына, – в Нью-Йорке. По признанию Игоря Шелковского, «самым трудным в работе над журналом оказалось получение материалов из СССР, поддержание связи с нашей московской редакцией<...> Письма посылались с оказией, приходилось искать людей, едущих в Москву, знакомиться с ними ближе, просить отвезти записку друзьям. Степень надежности этих людей зависела от степени их убежденности»[254]. Задачи издания были сформулированы на

[251] Шелковский – «Новая газета», Нью-Йорк // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т.1. / Сост. И. Шелковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 141–142.

[252] Герловины – Шелковскому. 03.09.1980, Нью-Йорк // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976-1981. Т.1. / Сост. И. Шелковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 517.

[253] В 1980 г. Джейми Гамбрэлл сама предложила Игорю Шелковскому свою помощь в переводе, поскольку первые переводные тексты «А-Я» имели ошибки, как грамматические, так и стилистические. Начиная с шестого номера (1984) англоязычным редактором выступал Тодд Блудо.

[254] Шелковский И. После драки // Нева, № 9, 2000. С. 168.

страницах первого номера: «знакомить русских художников, как живущих в России, так и находящихся в эмиграции, с творчеством друг друга <...> и информировать читателя, главным образом, западного, о творчестве этих художников»[255]. Несмотря на то, что инициаторы издания заявляли о своей эстетической всеядности («не являясь рупором какой-либо группировки»[256]), фактически журнал фокусировался на деятельности художников круга московского концептуализма и соц-арта. Так, в рубриках «мастерская» и «галерея» регулярно появлялись материалы об Илье Кабакове, Эрике Булатове, Иване Чуйкове, Римме и Валерии Герловиных, Комаре и Меламиде, Александре Косолапове, Франциско Инфантэ, Михаиле Рогинском и многих других; среди центральных авторов издания – Борис Гройс, Виталий Пацюков, Маргарита и Виктор Тупицыны. Важно, что наряду с текстами искусствоведов, культурологов и философов в «А-Я» печатались заметки, интервью и наблюдения, сделанные художниками о художниках. В основном, это были авторы, связанные с редакцией дружескими и профессиональными узами. Тем не менее, редакторов «А-Я» сложно обвинить в «клановости», поскольку наряду с программными статьями о «Московском романтическом концептуализме»[257] Бориса Гройса и «Проект-Миф-Концепт» Виталия Пацюкова, в журнале выходили статьи Якова Виньковецкого об абстрактной живописи[258]; материалы о художниках метафизической направленности Александре Юликове, Владимире Вейсберге (Елены Муриной), Михаиле Шварцмане и Лидии Мастерковой; интервью с Карлом Аймермахером о Вадиме Сидуре и интервью Анатолия Ура и Вагрича Бахчаняна с Йозефом Бойсом[259]. Последнее по словам интервьюера А. Ура, в силу своей спорности могло стать «началом диалога между западным и русским искусством <...> такие контакты с западным искусством – лучшее средство разрушить изоляцию, в которой находится русское искусство»[260]. Немаловажной причиной ограниченности в выборе авторов была угроза их безопасности: несмотря на обязательное указание «Материалы авторов, находящихся в СССР, печатаются без их ведома»[261], отнюдь не все художники, остававшиеся в СССР, были готовы стать героями издания, многие были вынуждены отказываться от публикаций и не связывать свое имя с «тамиздатом». Также нельзя сказать, что журнал концентрировал свое внимание исключительно на московской и западной арт-сценах, поскольку периодически там появлялись материалы о ленинградских художниках[262]. При этом,

[255] А-Я. №1, 1979. С. 2.
[256] Там же.
[257] *Гройс Б.* Московский романтический концептуализм // А-Я. №1, 1979. С. 3–11.
[258] *Виньковецкий Я.* // А-Я. №3, 1981. С. 25-30.
[259] Джозеф Бойс: Искусство и политика // А-Я. №2, 1980. С. 54–58.
[260] Ур-Шелковскому. 22.06.1980 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 491.
[261] Указание появилось в 3 номере журнала, 1981.
[262] *Кузьминский К.* Бараки Ленинграда // А-Я. №5, 1983. С. 40–45.

среди неопубликованных текстов редакторского портфеля «А-Я» в Исследовательском центре Восточной Европы при Бременском университете хранится папка с текстами Анатолия Баркова[263], ленинградского теоретика концептуализма. Его тексты не вошли даже в специальный «литературный» номер журнала в 1986 г. Между тем, согласно письму И. Шелковского к И. Голомштоку ориентация «А-Я» на московскую художестенную сцену была вынужденной: «”А-Я” не против публиковать статьи о ленинградских художниках, но где они, эти статьи?»[264]. В другом своем письме он объясняет отсутствие ленинградцев на страницах журнала так:

Я сколько не смотрел ленинградцев, почти не находил среди них интересных художников европейского уровня. Уж Москва провинция, а Ленинград по сравнению с ней просто глухая провинция. Мы это обсуждали еще в Москве, во время квартирных выставок. Всё, что шло из Ленинграда — или патриотический сюрреализм-экспрессионизм (кресты-черепа и ужасы), или робкие абстракции, причем на всем была печать какой-то серой угнетенности[265].

Пожалуй, главным отличием «А-Я» от «Третьей волны» было принципиальное стремление дистанцироваться от общественно-политических аспектов жизни русской эмигрантской диаспоры и сосредоточить внимание на искусстве как таковом. Именно поэтому открытые письма на страницах журнала были скорее исключением, чем правилом (письмо в защиту Александра Сысоева)[266]. Хранящийся в редакторском портфеле самиздатовский текст Владимира Альбрехта «Как быть свидетелем» с подробной авторской инструкцией поведения на допросах,[267] несмотря на свою популярность в среде московской интеллигенции, в «А-Я» опубликован не был, в отличие от похожей по замыслу статьи Виньковецкого в «Третьей волне»[268]. Однако, книга Альбрехта была издана отдельно от журнала в 1981 и переиздана в 1983, поскольку первый тираж полностью разошелся благодаря поддержке книжного магазина «Руссика» в Нью-Йорке.

Таким образом, журнал «А-Я» давал широкую перспективу видения советского альтернативного искусства, помещая его в интернациональный контекст или обнаруживая связи с русским историческим авангардом (рубрика «Истоки авангарда»). Благодаря опубликованной переписке художников с журналом «А-Я», а также редакторскому портфелю издания в Архиве

---

[263] «А-Я». Редакционный портфель. Архив Исследовательского центра Восточной Европы в Бременском университете. FSO 01-067. К. 1. 01-067/B-1-B-18.

[264] Письмо от И.С. Шелковского к И.Н. Голомштоку. 19.08.1981. Архив Исследовательского центра Восточной Европы в Бременском университете. Фонд И. Голомштока. FSO 01-061/K-205.

[265] Письмо от И.С. Шелковского к И.Н. Голомштоку.16.09.1981. Архив Исследовательского центра Восточной Европы в Бременском университете. Фонд И. Голомштока. FSO 01-061/K-205.

[266] Свободу художнику В. Сысоеву // А-Я. №5, 1983. С. 6

[267] *Альбрехт В.* Как быть свидетелем. 1980. 61 л. (+2: обложка и приложение). Фотокопия. Архив Исследовательского центра Восточной Европы в Бременском университете. FSO 01-067/A-1.

[268] Виньковецкий Я. Письмо из России в Россию // Континент. №7, 1976. С. 183–218.

Зиммерли в Нью-Джерси и Исследовательского центра Восточной Европы в Бремене сегодня возможно не только реконструировать процесс создания номеров, но и особенности их распространения в Соединенных Штатах среди заинтересованных институций, отдельных исследователей и славистов. Последнее достаточно красочно описывал в своих письмах к Шелковскому Александр Косолапов, занимавшийся распространением журнала в Нью-Йорке[269]. «А-Я» имел важную коммуникативную функцию: соединял некогда связанных друг с другом, а позже разбросанных по миру, художников и деятелей искусства, становясь местом встречи и виртуальной галереей. «Художники "А–Я" – это художники, базовой институцией которых является не галерея, не музей и не выставочный зал, а журнал», – писала Екатерина Деготь[270]. Стоит отметить, что изолированная от западного искусства и конфликтная среда русской художественной эмиграции получила мощный импульс к консолидации благодаря работе над журналом. Как писал Леонид Соков о ситуации в Нью-Йорке: «как во всех центрах эмиграции, русские все в ссоре <...> в N.Y. интерес к искусству огромный. Толпы народа в субботу бродят по Сохо <...> А с нашим московским прошлым надо бы пробивать интерес к русскому искусству вместе. Есть и основа – журнал. Но, повторяю, нужно бы, но невозможно. Все уже что-то делят»[271].

Таким образом, оба издания имели свой пул авторов, продвигающих определенные группы художников. При этом, их одновременное присутствие в нью-йоркском контексте способствовало более полной репрезентации советского альтернативного искусства на американской художественной сцене. Отметим также, что «А-Я» имел гораздо больше шансов на успех среди западной аудитории благодаря двуязычности текстов и современному дизайну, сопоставимому с американскими толстыми журналами по искусству. «Третья волна», оставаясь в русскоязычном поле, имела хождение лишь среди эмигрантов и узкого круга заинтересованных специалистов.

В Нью-Йорке существовало огромное количество галерей и арт-пространств, специализирующихся на разных сегментах художественного рынка, начиная от дорогостоящего коммерческого искусства и заканчивая нонпрофитными проектами альтернативного искусства. Как писала Мэрилин Рюшемейер, американские галереи отнюдь «не ожидали с распростертыми

---

[269] См.: Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1: Косолапов – Шелковскому 12.79. С. 378; Косолапов – Шелковскому 01.03.80. С. 383; Косолапов – Шелковскому 31.01.80. С. 395.

[270] Деготь Е. «А–Я»: журнал, искусство, политика// Критическая Масса, № 3, 2004. https://magazines.gorky.media/km/2004/3/a-8211-ya-zhurnal-iskusstvo-politika.html

[271] Соков – Шелковскому. 07.06.80 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 480–481.

объятиями» новых неизвестных художников[272]. Однако в некоторых из них находилось место и для русского искусства. Коротко представим наиболее крупные галереи и пространства, работавшие с советскими художниками-эмигрантами в 1970-1980-е гг.

Одним из первых американских арт-дилеров, обративших внимание на современное искусство из Советского Союза, был Рональд Фельдман. В 1976 г. в галерее *Ronald Feldman Fine Arts* [«Рональд Фельдман Файн Артс»] была организована первая в Нью-Йорке выставка дуэта соц-артистов Комара и Меламида «Цвет – великая сила». На тот момент Комар и Меламид только готовились к эмиграции (в Нью-Йорке они обоснуются лишь в 1978), выставка стала их заочным дебютом и вызвала положительные рецензии в крупных газетах и специализированных журналах по искусству, среди которых: «The New York Times», «Artforum» и «Art in America». Из интервью Рональда Фельдмана Наталье Колодзей известно, что дилер узнал о соц-артистах благодаря публикациям о «бульдозерной выставке» и личному знакомству с троюродным братом Меламида, Алексом Гольдфарбом[273]. Сотрудничество Фельдмана с Комаром и Меламидом продолжалось около 20 лет, за это время в галерее прошло примерно столько же персональных выставок. Однако судя по машинописной библиографии Комара и Меламида, приложенной к письму Леониду Талочкину, именно 1976 г. был для дуэта наиболее успешным с точки зрения количества публикаций в американской прессе[274]. Помимо Комара и Меламида, Фельдман плодотворно сотрудничал с Ильей Кабаковым.

Другой пример продолжительного сотрудничества между американской институцией и русскими эмигрантами – галерея *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»], ставшей отправной точкой для выставки *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»] под кураторством Р. и В. Герловиных (подробней о выставке в 3 главе диссертации).

С 1986 г. на карте Нью-Йорка появилась ещё одна американская галерея, занимавшаяся в том числе русским искусством, – *Phyllis Kind Gallery* [«Филлис Кайнд Галлери»]. Возникнув в Чикаго в 1967 г., она была ориентирована на малоизвестных американских художников, но с появлением филиала в Нью-Йорке в галерее обратили внимание на искусство аутсайдеров и непрофессиональных авторов, а после посещения в 1986 владелицей галереи Москвы, прошли выставки советских художников[275].

---

[272] *Rueschemeyer M.* Soviet Emigre Artists in the American Art World // Reuschemeyer M., Golomshtok,I., Kennedy J. Soviet Emigre Artists: Life and Works in the USSR and the United States. Armonk, NY: M. E. Sharpe, 1985. P. 73.

[273] Рональд Фельдман: Я ищу крайнего аутсайдера. Интервью Натальи Колодзей // Артхроника. 2001, №3. С. 112.

[274] В. Комар и А. Меламид – Л. Талочкину, 22.12.1987. Машинопись. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд Л. П. Талочкина, п. 54/3364.

[275] Персональная выставка Ю. Дышленко. 1988; Игорь Макаревич. Freedom – Liberty. 1990; Олег Васильев: Последние работы. 1993.

Между тем, долгосрочный контракт с американской галереей, равно как и персональная выставка в ней, были не частым явлением в среде русской художественной эмиграции. Для подавляющего большинства русских художников их двери были закрыты. В конце 1970-х стали появляться первые «русские галереи», которые взяли на себя роль медиатора между художниками-эмигрантами и американской публикой. Как отмечает Зинаида Стародубцева, «роль “русских” галерей в карьере художников трудно оценить. Иногда они выступали символом “гетто”, из которого невозможно выбраться и в которое лучше не попадать, иногда – источником относительно стабильного существования художника, местом встреч, русским клубом»[276]. В 1976 г. в Нью-Йорке открылась галерея, ориентированная на современное русское и прибалтийское искусство. Она принадлежала Эдуарду Нахамкину, рижскому математику-эмигранту, решившему круто изменить свою деятельность и заняться галерейным бизнесом в Нью-Йорке (к концу 1970-х гг. у него было уже три галереи). Помимо галереи советского искусства Нахамкин занимался другими бизнес-проектами, имел несколько ресторанов и открыл первый профессиональный кондоминиум в Нью-Йорке. Успешный делец, он интересовался советским искусством, исходя из коммерческих соображений. Центральными героями галереи стали Эрнст Неизвестный, Олег Целков и Михаил Шемякин, Нахамкин также сотрудничал с Эрнстом Неизвестным, Александром Неем, Шимоном Окштейном, Игорем Тюльпановым, Леонидом Соковым и многими другими советскими художниками. Как признался галерист в своей беседе с Ниной Зарецкой, его главной целью было «продвигать [русских] художников <...> русское искусство пришло сюда [в Нью-Йорк] через Нортона Доджа, который собирал эту коллекцию ещё до меня, а я открыл галерею и выдержал её, потому что галерей открывалось много и все закрывались» [277]. Однако главная цель Нахамкина не была достигнута в полной мере, поскольку галерея была хорошо известна в русскоязычном Нью-Йорке, но редко привлекала внимание американских журналистов и критиков. По мнению художников-эмигрантов круга концептуалистов и соц-артистов, галерея Нахамкина была непрестижной. Как писал Александр Косолапов в своем письме Шелковскому: «У галереи плохая репутация в художественном мире, т.к. она исключительно коммерческая и выставляет преимущественно русское коммерческое. Здесь это очень чувствуют, так что её воспринимают как магазин. (Но Нахамкин очень хороший коммерсант.)»[278]. Проект Нахамкина действительно оказался долгоиграющим, и в 1990-е дело продолжил его зять, Натан Берман, сотрудничавший с

[276] *Стародубцева З.Б.* Русские художники, галереи и периодические издания на Западе // Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX века – начало XXI века. М., 2010. С. 39.

[277] Интервью с Эдуардом Нахамкиным. Видео. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Н. Зарецкой. NZ-A04-04-V12078.

[278] Косолапов – Шелковскому. 27.04.1979 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 336.

Олегом Васильевым, Александром Косолаповым и Леонидом Ламмом. В эти же годы «русскими клубами» стали галерея Мими Фертц (с 1993), фонд «Интарт» Александра Герцмана (с 1993), галерея *Roman Tabakman* (1996-1999), *Blue square* и галерея *Gregory*.

Помимо галеристов, активно продающих произведения русских художников, в Нью-Йорке было несколько крупных коллекционеров, поддерживающих художников-эмигрантов. Одной из первых крупных коллекций советского альтернативного искусства, показанной в США, стало собрание Нины Стивенс, русской супруги американского корреспондента-советолога Эдмунда Стивенса[279]. Нина Стивенс при поддержке мужа собрала внушительную коллекцию неофициального искусства, включающую работы А. Зверева, О. Рабина, Д. Краснопевцева, В. Немухина, Д. Плавинского, В. Ситникова, А. Тяпушкина и других. Со многими художниками Стивенс была знакома лично, поддерживала, а порою и опекала их. По воспоминаниям Владимира Немухина:

Коллекционирование было для неё своеобразным допингом, средством борьбы с отупляющей скукой повседневности. И ещё, что представляется мне сейчас главным, — она нас любила, явно сопереживала нашим страстям и, похоже, видела в андеграунде особого рода воплощение „русской идеи“. Нина Стивенс собирала свою коллекцию с серьезностью и упорством человека, нашедшего истинный смысл жизни. Обычно её мало заботили вопросы коммерческой выгоды, она никогда не торговалась и сама не опускалась до торгашества. Одна из первых Стивенс стала платить за картины „настоящие“ деньги, что казалось нам тогда истинным чудом…[280]

Представив свою коллекцию широкой зрительской аудитории Нью-Йорка в 1967 г., Стивенс тем самым открыла феномен советского неофициального искусства в США. После выставки пятьдесят работ из коллекции Стивенс были приобретены супругами Додж и вошли в собрание музея при Университете Ратгерс в Нью-Джерси. Как отмечает В. Немухин, благодаря этому «“лицо андеграунда” стало в экспозиции музея более выраженным в деталях»[281].

Советское неофициальное искусство также входило в круг интересов Джорджа (Георгия) Рябова, переводчика и куратора крупных выставочных проектов в Соединенных Штатах. Коллекция Рябова, которую он собирал на протяжении пятидесяти лет, насчитывает около тысячи единиц и включает иконы XV-XIX веков, графику и скульптуру XVIII-XX веков, а также лубки, плакаты и иллюстрированные книги с начала 1900-х до 1930-х гг.. Советское неофициальное искусство занимает в коллекции довольно скромное место и представлено работами 1960–1970-х гг.. В 1990 г. Рябов подарил всю свою обширную коллекцию

[279] С 1939 по 1945 семья проживала в США, после окончания войны ненадолго вернулась в СССР, но вскоре перебралась в Италию, после смерти Сталина вновь вернулась и уже надолго обосновалась сначала в подмосковной Зацепе, после – в московском особняке на улице Рылеева, 11.

[280] *Уральский М.* Немухинские монологи (Портрет художника в интерьере). М., 1999. С. 48.

[281] Там же.

Художественному музею Джейн Вурхиз Зиммерли в Ратгерсе, а позже способствовал передаче в Ратгерс коллекции Нэнси и Нортона Доджей.

Последняя стала наиболее крупной коллекцией советского искусства в Соединенных Штатах. Нортон Додж был экономистом и советологом, изучавшим промышленность и экономику СССР. В ходе своих поездок в Советский Союз он завел знакомства в среде неофициальных художников при личном участии Нины Стивенс и Георгия Костаки. По воспоминаниям самого Доджа точкой отсчета и первым его приобретением стала увиденная на выставке в одной московской квартире картина «Объективная галактическая логика» Льва Кропивницкого в 1961 году: «это была самая маленькая картина, я выбрал ее, полагая, что ее легче всего вывезти»[282]. В советском альтернативном искусстве Доджа помимо эстетической ценности произведения привлекал также его подпольный статус и сопротивление автора советской системе культуры. Так, в своем последнем интервью «Независимой газете» перечисляя своих любимых художников, Додж непременно добавлял биографические факты, так или иначе связанные с сопротивлением режиму: Евгений Рухин, который «был лидером в непрекращающейся борьбе за свободу художественного творчества, за которую он трагическим образом заплатил предельную цену по вине КГБ»; Оскар Рабин «за силу своего искусства и за свои действия во имя свободы всех художников»; Борис Свешников, «выдержавший восемь лет в исправительно-трудовом лагере неподалеку от Воркуты»[283]. Несмотря на то, что коллекция Доджа была крайне пестрой, и отнюдь не все собранные им произведения можно отнести к первому ряду (так Римма и Валерий Герловины при всём уважении к коллекционеру охарактеризовали его собрание как «бескостное»[284]), Додж сумел собрать самую представительную и вместе с тем полную коллекцию советского неофициального искусства за рубежом. Судя по переписке художников с журналом «А-Я», Додж помогал многим прибывшим из СССР художникам, покупая у них работы советского периода. Большинство художников отмечало существенный вклад Доджа в поддержку советского искусства за рубежом, называя его «добрым мужиком, ментором русского искусства»[285] и «симпатичным человеком, не выжигой, не коммерсантом»[286]. В 1981–1984 в Нью-Йорке работал Центр современного

[282] *Горяева Ю.* Диссидент из семьи коллекционеров // Независимая газета. 11.03.2011. https://www.ng.ru/people/2011-03-11/9_dissident.html

[283] Там же.

[284] Герловины – Шелковскому 03.09.81, Нью-Йорк // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 559.

[285] Косолапов – Шелковскому 08.11.78 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 235.

[286] Шелковский – Герловиным 09.79 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 344.

русского искусства, спонсируемый Нортоном Доджем. Куратором центра стала Маргарита Тупицына, организовавшая ряд важных экспозиций[287].

С начала 1980-х в Нью-Йорке стал активно работать Александр Глезер, привезший часть своей коллекции из Парижа. В 1980 г. в Джерси-Сити недалеко от Нью-Йорка, Глезер при поддержке *Committee for the Absorption of Soviet Emigres* (C.A.S.E.) [«Комитета Абсорбции Советских Эмигрантов»] открыл Музей советского неофициального искусства. По мнению галериста Эдуарда Нахамкина, Глезер не имел веса в художественной среде Нью-Йорка и слабо влиял на локальные процессы[288]. Резкое отторжение активность Глезера в Нью-Йорке вызывала в среде художников журнала А-Я», не разделявших его стратегию эксплуатации статуса политически запрещенного и «искусства в изгнании», а также стилевые предпочтения художников его круга. Как писали Комар и Меламид: «Коллекция Глезера и современное русское искусство сейчас стали не просто в чём-то не совпадающими понятиями, но, увы, с середины 70-х, понятиями почти противоположными»[289].

Помимо перечисленных выше крупных собраний, в Нью-Йорке были более скромные коллекции. Так, нью-йоркский меценат Эрик Спектор, которого Александр Глезер называл «личным коллекционером Владимира Григоровича» (собрал около ста его картин и акварелей), имел небольшую коллекцию неофициального искусства (включая работы Оскара Рабина и Валентины Кропивницкой)[290]. Томас П. Уитни имел подборку рисунков и скульптурной пластики 1960-х, позже переданных в дар Колледжу Амхерста (на основе его коллекции создан Центр русской культуры). Настоящий бум на русское искусство произошел уже в 1990-е гг., когда активно развивались собрание Татьяны и Натальи Колодзей (фонд «Kolodzei Art Foundation»), а также коллекции Юрия Трайсмана и Романа Табакмана[291].

Немаловажную роль в продвижении искусства художников-эмигрантов третьей волны играли университетские галереи, центры и ассоциации. Созданные при департаментах славистики, русской литературы и искусства, они становились местом организации выставок, открытых лекций, дискуссий и мастер-классов русских художников. В 1970-е выставки коллекции Нортона Доджа были организованы при поддержке *American Association for the Advancement of Slavic Studies (AAASS)* [«Американская ассоциация развития славистики»].

---

[287] *Russian New Wave* [«Русская новая волна»]. 4 декабря 1981 – 28 февраля 1982; *Lydia Masterkova: Striving upward to the real; Russian women artists* [«Лидия Мастеркова: Восхождение к реальности; Русские художницы»]. 10 февраля – 17 апреля 1983.

[288] Интервью с Эдуардом Нахамкиным. Видео. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Н. Зарецкой. NZ-A04-04-V12078.

[289] Комар – Меламид – Шелковскому. 15.06.81 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 587.

[290] *Глезер А.* Русские художники на Западе. Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1986. С. 18.

[291] В 1996–2001 работал Музей современного русского искусства Табакмана в г. Хадсон, США.

Первая выставка коллекции прошла в 1976 г. в Сент-Луисе во время съезда ассоциации[292]. В 1977 коллекцию показывали в Музее Джонсона в Корнельском университете и колледже Мэри в Мэриленде, затем в Антиохийском колледже (1978), Колумбийском университете и Институте Пратта (1978), Колледже Монтгомери (1979) и Колледже Дикинсон (1979). В 1980 г. Маргарита Тупицына в качестве куратора представила выставку коллекции Доджа *Nonconformists* [«Нонконформисты»] в музее Мэрилендского университета **(Илл. 11)**[293].

В начале 1980-х Альберт Леонг, директор Центра исследований России и Восточной Европы при Университете Орегона, приглашал Эрнста Неизвестного, прочитавшего в 1982 г. лекции «Данте и Достоевский», «О синтезе в искусстве», «Искусство и свобода». Михаил Шемякин при поддержке Жана Одижье, руководившего факультетом искусств в университете Сан-Франциско, читал лекции и давал мастер-классы по своему методу «трансформаций». Римма и Валерий Герловины представляли лекции со слайдами о русском искусстве самиздата в университете Карнеги-Меллон в Питтсбурге в 1983. Также на протяжении 1980-х важным центром поддержки советских художников-эмигрантов был *Institute of Modern Russian Culture (IMRC)* [«Институт современной русской культуры»] при Университете Южной Калифорнии (Лос-Анджелес), возглавляемый Д. Боултом. Академическая поддержка советских художников-эмигрантов и, шире, русского искусства, могла бы стать темой отдельного исследования, но выходит за рамки нашей диссертации.

Таким образом, инфраструктура русского художественного сообщества в Нью-Йорке на протяжении 1960-1980-х гг. стремительно росла и развивалась. Однако, важнейшей её особенностью на протяжении этого времени являлся замкнутый характер и относительная изолированность от американской арт-сцены. «Русские» галереи и русскоязычные эмигрантские издания не давали возможности выйти к широкой зрительской аудитории. Журнал «А-Я» с его двуязычными текстами и современным лаконичным дизайном стал успешной попыткой выйти из изоляции, создав платформу для широкого показа искусства современных русских художников. Однако, интерес к журналу возникал, прежде всего, в среде специалистов (славистов и историков искусства), становясь дополнительным импульсом к изучению малоизвестного на Западе феномена. Академическое сообщество стало важным звеном в представлении современного русского искусства вне политических контекстов и шаблонов Холодной войны.

---

[292] *New Art from the Soviet Union: Selected Works on Paper* [«Новое искусство из советского союза: избранные работы на бумаге»]. 1976. Сент-Луис, США.

[293] *Nonconformists. Contemporary Commentary from the Soviet Union* [«Нонконформисты. Современный комментарий из Советского Союза»]. 3 сентября – 12 октября 1980. Художественная галерея при Мэрилендском университете в Колледж-Парке.

ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ И СТРАТЕГИИ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ-ЭМИГРАНТОВ ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ В НЬЮ-ЙОРКЕ

Главная сложность, которая неизбежно возникает перед каждым исследователем, занятым классификацией «неупорядоченного», – это представление художников третьей волны эмиграции в Нью-Йорке в виде групп и объединений, то есть структурирование художественных практик и творческих стратегий отдельных авторов и приведение их к общему знаменателю. Все эти попытки терпят фиаско, поскольку связи и круги общения в Нью-Йорке зачастую выстраивались хаотично и крайне быстро менялись. Так, в своей статье Джанет Кеннеди разделила всех русскоязычных художников третьей волны эмиграции на условные «поколения», уточнив, что реальная разница в возрасте не играла роли, тогда как главным критерием становилась степень консервативности художника[294]. Согласно Кеннеди, группа «молодых» представляла «более авангардных художников и авторов перформансов, которые были тепло приняты Западным арт миром», тогда как «старшее» поколение было связано с традиционными видами искусства — живописью, графикой и скульптурой. По словам Кеннеди, их искусство «высоко ценилось в Советском Союзе, а сейчас отвергнуто западными критиками как устаревшее и консервативное»[295]. К «старшей» группе Кеннеди относила Михаила Шемякина, Льва Межберга, Олега Целкова и Игоря Тюльпанова. К «молодым» причисляла Виталия Комара и Александра Меламида, Римму и Валерия Герловиных, Вагрича Бахчаняна и Александра Косолапова[296]. Представленная классификация отчасти совпадает с условным кругом общения издания «Третья волна» Александра Глезера, с одной стороны, и кругом издания «А-Я» Игоря Шелковского – с другой. В рамках диссертации попробуем представить художников третьей волны эмиграции, фокусируясь не на возрасте и весьма сомнительном критерии консервативности/прогрессивности художников, а на условных кругах общения, обращая внимание на творческие стратегии художников в эмиграции и восприятие их художественных практик.

[294] *Kennedy J.* The artistic development of Soviet emigre artists in New York // Soviet Emigré Artists. Life and Work in the USSR and the United States / M. Rueschemeyer, I. Golomshtok, J. Kennedy. Armonk, NY: M. E. Sharpe, Inc., 1985. P. 121.

[295] Ibid. P. 121.

[296] Ibid. P. 122.

2.1 Практики и стратегии художников круга Александра Глезера и альманаха «Третья волна»

2.1.1 «Метафизический синтетизм» и «монументальный синтез»

Герои этой главы имели различные художественные практики: от амбициозных проектов гигантских монументов, необъятных коллекций образов различных эпох («воображаемый музей») и до коммерчески успешной, технически безупречной и эффектной живописи и графики. Объединяло их стремление к синтезу как основному «рабочему инструменту» и тяготение к метафизике как главному содержанию своих работ.

Одной из ключевых фигур русской художественной эмиграции третьей волны в Нью-Йорке в конце 1970-х гг. был **Эрнст Неизвестный** (1925–2016). Находясь одновременно в официальном и неофициальном поле советской культуры, скульптор неизменно привлекал внимание зарубежной прессы: его называли «символом для советских современных художников»[297], «смелым абстракционистом»[298], «русским скульптором-диссидентом»[299], тогда как ни абстракционистом, ни диссидентом в полном смысле этих слов он не являлся. Ухудшающееся после 1962 г. положение Неизвестного на советской художественной сцене – отсутствие государственных заказов, запреты на выезд – усиливали героический пафос публикаций о художнике в Соединенных Штатах. Используя мягкую силу, советские институции стремились нейтрализовать антисоветский характер материалов о Неизвестном, представив скульптора идеологически благонадежным[300]. При этом Эрнста Неизвестного нельзя назвать «пешкой» в культурном противостоянии двух сверхдержав: осознавая свою роль в антисоветской пропаганде, художник зачастую использовал «пазы в системе»[301] и механизмы воздействия на нее в собственных целях, — например, созывал пресс-конференции и добивался возможности выезда из страны.

Другой популярный ярлык Неизвестного – «человек, поссорившийся с Хрущевым» – напоминал о словесном поединке, произошедшем между скульптором и лидером СССР в московском Манеже 1 декабря 1962 г.[302]. Постоянное упоминание Хрущёва в связи с

---

[297] *Astrachan A.* Why Khrushchev’s favorite sculptor chose exile // The New York Times. 1976. April 11. P. 32.

[298] *Glueck G.* An Art-Minded Fair // The New York Times. 1965. May 9. P. 19.

[299] *Wallach A.* Ways of seeing // Artforum. 1976. February. P. 43.

[300] В феврале 1967 г. в журнале «Советская жизнь» (Soviet Life) было опубликовано большое интервью «Движение из камня и металла», призванное избавить Неизвестного от ярлыка «абстракциониста». Подробней см.: *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. 62–63.

[301] *Неизвестный Э.* Говорит Неизвестный. Франкфурт-на-Майне : Посев, 1984. С. 44.

[302] См.: *Герчук Ю. Я.* Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже 1 декабря 1962. М. : Новое литературное обозрение, 2008. «Другое искусство». Москва. 1956–1988 / сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. М. : Галарт, 2005.

Неизвестным может рассматриваться как проявление определенной стратегии конструирования образа скульптора западными СМИ: как борца за творческую свободу и опального автора в условиях тоталитарной системы. Эрнст Неизвестный с его еврейским происхождением, экстремальным военным опытом, невероятно мощным темпераментом и дружбой с диссидентами, как нельзя лучше подходил на эту роль[303]. Непростая карьера и напряженные отношения с властью лишь подтверждали транслируемый американской культурной политикой тезис: в СССР притесняют свободных художников. Подобная репрезентация, по мнению скульптора, в эмиграции сослужила ему плохую службу, поскольку его в основном знали «как человека, поссорившегося с Хрущевым, десантника, вояку… это хорошо для журналистики, но совсем не хорошо для покупателя искусства…»[304]. Как отмечает биограф и исследователь творчества скульптора А. Леонг: «его столкновение с Хрущевым по вопросам современного искусства в 1962 году, получившее широкую огласку, долгое время затемняло и искажало критические суждения о внутренних чертах его искусства и идей»[305]. Разделяя позицию Леонга, остановимся подробно на созданных в эмиграции произведениях художника, его творческих стратегиях и материалах американской прессы об Эрнсте Неизвестном в контексте культурной политики периода Холодной войны.

Несмотря на конфронтацию с властью, к середине 1970-х гг. Эрнст Неизвестный был успешным советским художником: у него были крупные государственные заказы и международное признание **(Илл. 12)**. В 1974 г. был установлен выполненный скульптором надгробный монумент Н.С. Хрущеву на Новодевичьем кладбище; Неизвестный получил заказ на оформление зданий в Ашхабаде (Государственной библиотеки имени Карла Маркса, архива ЦК компартии Туркменистана и Дома политического просвещения), а после «бульдозерной» выставки (в которой скульптор не участвовал) его рисунок появился на выставке «Современное советское искусство» в Нью-Йорке[306]. Между тем, у Эрнста Неизвестного было достаточно причин для эмиграции. Одной из них был негласный запрет на поездки скульптора за границу после его визита в Польшу[307]. В 1974 г. Эрнст Неизвестный использовал доступный рычаг

---

[303] См. биографию скульптора: *Egeland E.* Ernst Neizvestny: Life and Work. New York : Mosaic Press, 1984; *Leong A.* Centaur. The life and art of Ernst Neizvestny. Lanham : Rowman & Littlefield Publ., 2002; *Матафонова Ю. К.* Эрнст Неизвестный. Екатеринбург : Пакрус, 2000; *Новиков Н.* Эрнст Неизвестный: искусство и реальность. Нью-Йорк : Изд-во им. Чалидзе, 1981.

[304] Эрнст Неизвестный. Телепередача, 2001. Видео. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Н. Зарецкой. NZ- 396-V1394.

[305] Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии / сост. и авт. предисл. А. Леонг. М. Прогресс-Литера, 1992. С. 10.

[306] «Современное советское искусство» («Contemporary Soviet Art»). 26 сентября – 29 октября 1974 г. Музей современного искусства (The Museum of Modern Art, MoMA), Нью-Йорк. Выставка была политическим жестом в поддержку художников — участников «Бульдозерной выставки».

[307] *Egeland E.* Ernst Neizvestny: Life and Work. New York : Mosaic Press, 1984. P. 108–116.

влияния на советские официальные структуры, организовав пресс-конференцию в своей мастерской в Москве, результатом которой стал ряд публикаций в зарубежной прессе, в том числе американской[308]. Получив очередной отказ на выезд по рабочему приглашению, Неизвестный подал запрос на иммиграцию по еврейской линии[309], о чем вновь сообщил западным СМИ[310].

История с эмиграцией Неизвестного получила широкий общественный резонанс[311]. Так, из доступных сегодня архивов известна записка Ю. В. Андропова в ЦК КПСС «О предоставлении скульптору Э. Неизвестному государственного заказа на создание монументального произведения», в которой сообщается, что скульптор «намерен в ближайшее время выехать за границу на постоянное место жительства», так как он не удовлетворен тем, «что к его творчеству не проявляется должного интереса со стороны соответствующих организаций и учреждений культуры, по вине которых он не имеет заказов и вынужден заниматься случайными работами»[312]. Между тем, как писал А. Леонг, государственный заказ Неизвестный так и не получил[313]. Примечательно, что в записке также перечислялись «заинтересованные лица в выезде Неизвестного»: «американский сенатор Эдвард Кеннеди» и «английский искусствовед Джон Бёрджер», а также «деятели итальянской и французской коммунистических партий и Ватикана»[314]. Подав документы весной 1975 г., скульптор некоторое время был в «отказниках» (при этом он был исключен из Союза художников и лишен мастерской). В своем интервью Н. Зарецкой скульптор упоминал прямое обращение к А. Н. Косыгину от имени американского сенатора Т. Кеннеди[315] и британского скульптора-модерниста Г. Мура, после которого он, наконец, получил разрешение на выезд весной 1976 г.[316] Сам

---

[308] A noted Soviet Sculptor asserts officials curb work and travel // The New York Times. 1974. March 16. P. 7.

[309] Эрнст Неизвестный был евреем по матери, поэтому имел право подать запрос на выезд из СССР

[310] Moscow sculptor seeks to emigrate // The New York Times. 1975. March 6. P. 6; Osnos P. Leading Soviet Sculptor asks for permission to emigrate // The Washington Post. 1975. March 6. P. 26; etc.

[311] *Глезер А.* Эрнст Неизвестный (Встреча в Венском аэропорту) // Русская мысль. 1976. 1 апр. С. 11.

[312] Андропов. К 100-летию со дня рождения [виртуальная выставка] // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 68. Д. 839. Л. 94–98; Ф. 3. Оп. 69. Д. 1373. Л. 21–22; Ф. 80. Оп. 1. Д. 317. Л. 15–16. URL: http:// liders.rusarchives.ru/andropov/docs/postanovlenie-tsk-kpss-o-vozobnovlenii-vyezda-sovetskikhgrazhdan-v-izrail.html (дата обращения: 04.10.2021)

[313] *Leong*, p. 173.

[314] Андропов. К 100-летию со дня рождения [виртуальная выставка] // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 68. Д. 839. Л. 94–98; Ф. 3. Оп. 69. Д. 1373. Л. 21–22; Ф. 80. Оп. 1. Д. 317. Л. 15–16. URL: http:// liders.rusarchives.ru/andropov/docs/postanovlenie-tsk-kpss-o-vozobnovlenii-vyezda-sovetskikhgrazhdan-v-izrail.html (дата обращения: 04.10.2021)

[315] Эдвард Мур (Тед) Ке́ннеди (Edward Moore “Ted” Kennedy; 1932–2009) — сенатор США от штата Массачусетс (1962—2009). Был поклонником творчества Э. Неизвестного. В своей книге скульптор описывал несостоявшуюся встречу с сенатором в Москве [Неизвестный].

[316] Эрнст Неизвестный. Телепередача, 2001. Видео. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Н. Зарецкой. NZ- 396-V1394.

художник утверждал, что не планировал покинуть СССР навсегда, а собирался «уехать с советским паспортом на два года»[317].

Отъезд скульптора из страны 10 марта 1976 г. получил широкую огласку и активно обсуждался в американской прессе: уже на следующий день после вылета из страны в *The New York Times* вышел репортаж К. С. Рена, в котором главной причиной эмиграции журналист называл «расширение творческого горизонта»[318]. Следом в *The New York Times* был опубликована статья Энтони Астрахана «Почему любимый скульптор Хрущева выбрал изгнание»[319]. Отвечая на вопрос, вынесенный в заголовок статьи, автор заметил, что в последние годы Неизвестному «стало все труднее выставлять свои работы публично»[320], но главной причиной отъезда он называл проект «Сердце человечества», «для которого советская власть не найдет места»[321]. Именно с этим проектом были связаны самые амбициозные мечты автора, в эмиграции искавшего не только подходящее место для своего монумента, но и финансовые возможности для его реализации.

Первой остановкой скульптора после Вены стала Швейцария, но свой первый крупный заказ он получил в Вашингтоне, где Мстислав Ростропович, руководивший в то время Национальным симфоническим оркестром в Центре исполнительских искусств имени Джона Ф. Кеннеди, предложил скульптору сделать бюст Дмитрия Шостаковича в качестве совместного подарка к семидесятилетнему юбилею композитора. Для воплощения своей идеи скульптор обратился к использованному ранее в монументальном надгробии Хрущеву приему: образ Шостаковича, равно как и опального лидера, расколот на две части. Как писал в своей статье Дон Ширли, эта расколотость означала «натянутый канат, по которому Шостакович ходил между официальным признанием и официальной клеветой»[322].

Сложная творческая судьба композитора, вынужденного идти на множество компромиссов с властью, становилась отчасти предметом для саморефлексии скульптора. О себе Неизвестный откровенно говорил как о художнике, которому неизбежно нужно было договариваться с власть имущими, поскольку монументальные заказы могли быть исключительно государственными:

> Я расцениваю всю свою жизнь как один большой компромисс. Я никогда не верил в коммунистическую идеологию. Но в то же время ничего не имел против оформления коммунистических городов. Я никогда не любил технократов, но я до сих пор принимаю помощь

[317] Там же.
[318] *Wren C. S.* Neizvestny, sculptor, leaves Soviet Union // The New York Times. 1976. March 11. P. 3.
[319] *Astrachan A.* Why Khrushchev's favorite sculptor chose exile // The New York Times. 1976. Apr. 11. P. 32–33.
[320] Ibid., p. 32.
[321] Ibid., p. 33.
[322] *Shirley D.* Shostakovich in Music — and Bronze // The Washington Post. September 25, 1976. P. B1–2.

от них и пользуюсь преимуществами, которые они могут мне дать. Но я никогда не шел на компромисс в своем искусстве. Здесь я делал то, что хотел[323].

Среди портретных работ Неизвестного бюст Шостаковича **(Илл. 13)** – пример одной из самых мощных и психологически точных характеристик, созданных скульптором. Уставший, будто потухший взгляд, плотно сжатые губы, глубоко залегающие морщины – эти вполне реалистические характеристики усилены гипертрофированной экспрессией резко очерченной линии, которая визуально раскалывает образ и лишает его первоначальной цельности. Торжественное открытие бюста Шостаковича в Кеннеди-центре, организованное публично с привлечением широкой общественности, произвело на скульптора огромное впечатление. Осенью 1976 г. Неизвестный решил окончательно осесть в Нью-Йорке. В сентябре 1976 г. в *The New York Times* вышла заметка «Скульптор, высланный из Москвы, в поисках работы в США»[324], а уже в конце 1976 г., как становится ясно из статьи Грейс Глюк[325], Неизвестный обзавелся студией в Сохо (Гранд стрит, 78) и строил большие планы на будущее. Среди них было создание «Сердца человечества», мемориал братьям Кеннеди и памятник жертвам сталинизма, которые он рассчитывает установить в США. Еще одна надежда скульптора, связанная с новым местом, – это то, что здесь его будут воспринимать всерьез как художника, а не как диссидента, коим он никогда не являлся. В своем письме Неизвестный писал: «Но рано или поздно, а вернее уже сейчас лед тронулся, и поток событий, слава Богу, уводит меня от диссидентства в искусство, и надеюсь, что меньше будут интересоваться мной как “умелым и талантливым” полемистом (так здесь многие считают)»[326].

При этом, в эмиграции скульптор значительно сузил свой круг общения, ограничив его русскоязычными художниками-эмигрантами, литераторами и журналистами-выходцами из СССР. Так, в начале 1980-х гг. ближайшими друзьями-художниками стали соседи по Сохо, арендовавшие неподалеку мастерские Лев Збарский (с 1978 г.) и Михаил Шемякин (с 1981 г.). Заметим, что в 1970-е гг. район Сохо, в котором обосновался Неизвестный, имел дурную репутацию криминального, поэтому цены на мастерские здесь были достаточно низкими, русские художники находили здесь недорогие и достаточно удобные пространства для своих студий.

В конце 1970-х гг. в Нью-Йорк прибывало всё больше советских художников: В. Бахчанян, Г. Худяков, А. Косолапов, В. Комар и А. Меламид, Р. и В. Герловины, Л. Соков и мн.

---

[323] *Egeland E.* Ernst Neizvestny: Life and Work. New York : Mosaic Press, 1984. p. 128–130.

[324] *Halloran R.* Sculptor expelled by Moscow is in the U.S. looking for work // The New York Times. 1976. Sept. 26. P. 20.

[325] *Glueck G.* Art people // The New York Times. 1976. Dec. 31. P. 52.

[326] Письмо Э. Неизвестного от 2 февраля 1978, Нью-Йорк // Письма Эрнста Неизвестного / Под ред. П. Волковой, Т. Харламовой. М.: Хорошая книга, 2014. С. 64.

др.[327]. Постепенно формировалась диаспора третьей волны эмиграции. Многие, осматриваясь в новых условиях, ориентировались на опыт прибывших ранее. Так Эрнст Неизвестный стал заметной фигурой в среде эмигрантов: «… Эрнст [Неизвестный], к примеру, я не говорю о художественных качествах (несмотря на все свои европейские регалии), не может выставиться здесь. Да, я думаю, это, может, и счастье, а то ему ещё всыпала критика. (Я не имею в виду коммерческие галереи, которые выставляют что угодно.) В N.Y. есть установка не очень считаться с признаниями в других столицах», — писал в своем письме А. Косолапов[328].

Неизвестный уехал в Соединенные Штаты зрелым, сложившимся мастером. Его творческая манера и художественный язык в эмиграции остались практически неизменными, равно как и круг образов вкупе с интересующими его темами. Изменились технические возможности отливки скульптур: более совершенные технологии отливки позволяли Неизвестному уделять большее внимание качеству шлифовки материала, поскольку, как писал об этом в своем эссе А. Глезер, «в здешнем литье даже отпечаток пальца на глине останется и в бронзе»[329]. Кроме того, скульптор расширил привычный арсенал техник и материалов, обратившись к цветной графике и крупноформатной живописи акриловыми и масляными красками. Последняя рифмовалась с объемами города небоскребов и огромных пространств, а появление насыщенного, интенсивного цвета отчасти объяснялось влиянием кричащей неоновой рекламы, телевидения, избыточной яркости улиц Нью-Йорка. Один из примеров монументальных живописных композиций этого периода – «Сердце ребенка» – лапидарная композиция размером три на четыре метра, способная занять достойное место в общественном пространстве города, но экспонировавшаяся лишь в небольших залах частных галерей **(Илл. 14).** Публичное пространство города для Неизвестного оставалось закрытым.

Однако, главным и наиболее амбициозным из проектов Неизвестного было монументальное «Сердце человечества» («Древо человека» или «Древо жизни»), по задумке автора объединяющее архитектуру, скульптуру, живопись и графику, а также разные стили и направления в искусстве. Идея этого проекта родилась еще в 1956 г., в тяжелый период отсутствия крупных заказов, и представляла собою огромную подвижную конструкцию с заменяемыми модулями, «семь витков Мебиуса, сконструированных в форме сердца»[330] **(Илл. 15, 16).** Описанию проекта скульптор посвятил один из своих текстов:

---

[327] См.: 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.

[328] Косолапов – Шелковскому. 18.03.1978 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 159.

[329] *Глезер А.* Русские художники на Западе. Эссе и статьи. Париж-Нью-Йорк: Третья волна, 1986. С. 42.

[330] *Неизвестный Э.* Говорит Неизвестный. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1984. С. 60.

В центре будет скульптура примерно 150 метров высотой и 150 метров в диаметре, расположенная внутри круга из пересекающихся дорог, образующих розу ветров: север, юг, восток, запад. Идеально было бы, чтобы эта роза ветров была опущена во впадину в земле, как в гигантскую чашу[331].

В основе проекта лежали принципы монументального синтеза, которые Неизвестный изложил в своих теоретических работах[332]. Соединенные Штаты со своей гигантоманией и безграничными коммерческими возможностями казались ему местом, где можно претворить свою идею в жизнь. Проект поддержал Альберт Леонг, на тот момент преподававший на Русском департаменте в Орегоне, а для его финансирования был создан одноименный фонд, открытый для пожертвований меценатов. Активно продвигала проект галерея Эдуарда Нахамкина, которая осуществляла продажу произведений Неизвестного для пополнения фонда **(Илл. 17)**.

Между тем, грандиозный проект привлек внимание критиков и журналистов. В 1978 г. в *The New York Times* [«Нью Йорк Таймс»] вышла статья Джона Рассела «Советский скульптор мыслит масштабно», в которой Неизвестный предстал перед читателем в героическом амплуа отважного художника, привыкшего мыслить масштабно и не желающего менять свой стиль в угоду вкусам общества и моде: «Здесь часто говорят, что мои работы банальны. Но я считаю, что банальность – это часть искусства, и поэтому меня не возмущает то, что они говорят»[333]. Проницательной и в каком-то смысле пророческой стала статья Гаррисона Солсбери «Монументальные грезы Эрнста Неизвестного», вышедшая в 1979 г. в *ARTnews* [«АРТньюс»][334]. Солсбери не был искусствоведом, но был журналистом, прекрасно ориентирующимся в советских реалиях (в 1955 г. он получил Пулитцеровскую премию за серию статей «Россия перестраивается», основанную на шести годах работы корреспондентом *The New York Times* в СССР). Кроме того, Солсбери был знаком с Неизвестным и бывал в его мастерской в Москве **(Илл. 18).** Журналист подчеркивал, что, несмотря на все трудности, к середине 1970-х гг. Неизвестный стал «богатейшим» и «самым известным из ныне живущих русских скульпторов»[335]. Главными причинами отъезда автор считал нежелание вписываться в существующую систему и неодолимую мечту создать монумент «Древо жизни», который в СССР был невозможен. Также он заметил, что на пути к своей мечте скульптора ждут иные трудности: «Если в России он был вынужден бороться за существование и возможность

---

[331] *Неизвестный Э.* Древо жизни // О синтезе в искусстве / Пер. на англ. A. Nichols. Ann Arbor: Hermitage, 1982. С. 59.

[332] *Неизвестный Э.* О синтезе в искусстве / Пер. на англ. A. Nichols. Ann Arbor: Hermitage, 1982. С. 7–26.

[333] *Russell J.* Soviet sculptor thinks big // The New York Times. 1978. Dec. 1. P. 19.

[334] *Salisbury H. E.* The monumental dreams of Ernst Neizvestny // ARTnews. 1979. May. P. 102–105.

[335] Ibid. P. 104.

творить, как ему хочется, с бюрократией, то здесь, на Западе, он должен сражаться с коммерческой системой и завоевывать свое место в музеях, в частных галереях и среди коллекционеров» [336].

Творческая стратегия художника, направленная на сохранение своего художественного языка и арсенала выразительных средств вкупе с изоляционизмом, не способствовали включению в американский художественный контекст. Кроме того, для скульптора, имевшего за плечами богатый опыт взаимодействия с советскими культурными институциями и государственными заказами, переход от коммунистического способа производства искусства к капиталистическому оказался весьма болезненным. Американские галереи казались скульптору непривлекательными не только из-за языкового барьера (скульптор предпочитал иметь дело с русскоязычной галереей Нахамкина), но и по причине их запроса на мелкую пластику – крупные монументальные формы требовали больших вложений, и в условиях свободного рынка были коммерчески невыгодны. Неизвестный же не хотел изменять себе и своим грандиозным замыслам, по-прежнему ориентируясь на крупных игроков и государственных заказчиков. Так, в 1988 он проектирует «Новую Статую Свободы» в честь республики Китай (остров Тайвань) и «третьего мира» **(Илл. 19, 20)**, но проект не принимается властями Тайваня, поскольку в нем не были выражены национальные особенности. Другой крупный проект в этот период, на этот раз реализованный, – скульптура «Великий кентавр» (1988-1992). Созданная в Сохо, она была перевезена в Уттерсберг (Швеция), а затем установлена в Женеве, в парке Ариана неподалеку от Дворца Наций.

В середине 1980-х гг. изолированное положение Неизвестного на американской художественной сцене претерпело ряд изменений. Художник стал сотрудничать с американской галереей «Магна» в Сан-Франциско, при этом персональные выставки по-прежнему проходили в галерее Эдуарда Нахамкина в Нью-Йорке. В этот период скульптор стал востребованным в качестве лектора, много преподавал и путешествовал по Соединенным Штатам с небольшими курсами лекций. «Американская среда все больше и больше интегрирует меня в себе, и отношение ко мне всё серьезней и серьезней (другое дело — мое отношение к этой среде)», – писал он в своем письме Татьяне Харламовой[337]. Между тем, интерес к фигуре Неизвестного в американской прессе к середине 1980-х заметно угасает. В это время в поле зрения критиков попадали более молодые и радикальные направления, развиваемые выходцами из СССР, – соц-арт и концептуализм. Сложившийся ранее образ Эрнста Неизвестного теряет свою

[336] Ibid.

[337] Письмо Э. Неизвестного от 24 ноября 1982, Флорида // Письма Эрнста Неизвестного / Под ред. П. Волковой, Т. Харламовой. М.: Хорошая книга, 2014. С. 116.

политическую заостренность. Во многом это лишь способствует тому, что художник находит свою нишу, а от шумихи вокруг его отношений с советской властью и трудностей выезда из СССР практически не остается следа. «Хрущев был незначительным политиком во времена Эрнста Неизвестного», – гласил заголовок интервью Эрнста Неизвестного Белле Езерской[338], иронически обыгрывающий «былую славу» скульптора. В письме Татьяне Харламовой от 24 июня 1986 г. Неизвестный писал:

> Параллельно с моими выставками растет мой академический статус <…> С сентября я становлюсь профессором Колумбийского университета. Как ты, возможно, знаешь, Колумбийский университет один из самых престижных в Америке и работать в нем – это значит механически быть причисленным к интеллектуальной элите <...> Конечно, моя дорогая, это все только фон. Главное для меня – моя работа в мастерской и мой проект. Но, может быть, этот фон откроет новые возможности для главной цели. В Америке миллионы путей, и никто не знает, какая дорога верная[339].

Героический образ Неизвестного действительно мешал воспринимать и оценивать его работы, затрудняя его принятие на Западе как мастера-монументалиста и выдающегося графика, синтезирующего черты модернистской пластики с архаическими традициями.

Другой пример грандиозных замыслов и многодельных проектов – художественные практики **Михаила Шемякина** (род. 1943). В отличие от Эрнста Неизвестного, в эмиграции Шемякину удалось реализовать большую часть из них. Как писал о Шемякине К. Кузьминский, «Петербург Шемякин перевез с собою в Париж, а сейчас все эти 40 тонн багажа – распаковываются в Нью-Йорке. Художник волокет за собой атмосферу, как ауру. Зимняя канавка, Мойка, Введенский канал…Карнавалы и маски Санкт-Петербурга…Шемякин в Нью-Йорке…»[340] (**Илл. 21**). Действительно, Петербургу Шемякин обязан очень многим: и кругом тем и образов, и утонченной графичностью рисунка, и характерной погруженностью в ретроспекцию и ностальгию. Всё это выразилось в «метафизическом синтетизме», – творческом методе, сочетающем ориентацию на духовные ценности, сюрреалистическую оболочку и несомненную страсть к энциклопедически-точным историческим деталям. Путешествие в Нью-Йорк со своими петербургскими персонажами оказалось весьма успешным во всех отношениях предприятием, поскольку в США Шемякин быстро обзавелся необходимыми контактами с владельцами галерей и дружелюбной публикой, готовой покупать

---

[338] «Khrushchev was a minor politician in the time of Ernst Neizvestny» by Bella Ezersky // Interview. Oct. 1979. P. 68–70.

[339] Письмо Э. Неизвестного от 24 ноября 1982, Флорида // Письма Эрнста Неизвестного / Под ред. П. Волковой, Т. Харламовой. М.: Хорошая книга, 2014. С. 122.

[340] *Кузьминский К.* Петербургская Гофманиана // Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны. Newtonville: Oriental Research Partners. Т. 2B. 1986. С. 126.

его работы. Имея незаурядные организаторские способности, потребность в интенсивном интеллектуальном общении, исследовательские навыки и коммерческую жилку, Шемякин притягивал к себе, организовывал костюмированные хеппенинги в своей ленинградской коммуналке, а впоследствии – парижской и нью-йоркской студиях и замках, много и плодотворно участвовал в выставках русской художественной эмиграции.

До своего отъезда, в Ленинграде, Михаил Шемякин имел внушительный круг общения, описанный Л. Ю. Гуревич совместно с самим художником в книге «Круг Шемякина». «Даже живя долгие годы в изгнании, я культурой и духом принадлежу Петербургу», — сформулировал свою идентичность художник на страницах издания[341]. В этот круг на разных этапах входили близкие по духу ленинградцы: художники Г. Устюгов, О. Григорьев, Э. Зеленин, А. Нежданов (Ней), коллеги по отделу хозяйственной части Эрмитажа В. Овчинников, О. Лягачев, В. Кравченко, философ и литератор Я. Друскин, коллекционер Л. Каценельсон, поэты К. Кузьминский, В. Кривулин и В Уфлянд, художник Е. Семеошенков (Шемякин считал его своим учителем), музыковед С. Сигитов. Шемякин общался и с художниками «Ордена непродающихся живописцев» (более всего, с А. Арефьевым), соприкасался с группой «Верпа» Э. Богданова, Ю. Галецкого и А. Хвостенко. В Москве Шемякин много общался с А. Тышлером, которого называл своим учителем, М. Шварцманом, стилистическая близость к которому иногда воспринималась критиками как подражание, а также Б. Свешниковым, подарившим Шемякину часть своих лагерных рисунков, М. Гробманом, А. Зверевым, И. Кабаковым, Ю. Соостером, В. Янкилевским, Э. Булатовым и О. Васильевым.

В 1960-е Михаил Шемякин вместе со своим другом Олегом Лягачевым организовали группу «Петербург», в которую помимо них входили художники и философы Владимир Иванов, Анатолий Васильев, Евгений Есауленко и Владимир Макаренко. Вдохновляясь образцами классического искусства, в 1967 г. участники группы разработали манифест «метафизического синтетизма», главной целью которого было «возрождение традиций национальной живописи»[342]. При этом, близкими петербуржцы полагали широкий спектр не только и не столько искусства отечественного «от придворного портрета 18 века до специфически петербургских явлений – таких, как “Мир искусства” или как художники Филонов, К. Малевич, Петров-Водкин»[343], но и западноевропейского, включая художников эпохи Возрождения и, скажем, экспрессиониста Жоржа Руо.

---

[341] *Гуревич Л. Ю.* Круг Шемякина. СПб. : Студия НП-Принт, 2014. С. 8.

[342] Машинописный манифест опубликован: *Гуревич Л. Ю.* Круг Шемякина. СПб. : Студия НП-Принт, 2014. С. 140.

[343] Там же.

С момента своей эмиграции в Париж Шемякин становится заметной публичной фигурой русского зарубежья, активным участником групповых выставок и коммерчески успешным автором, имевшим персональные экспозиции во французских галереях. Как и подавляющее большинство эмигрантов третьей волны, Шемякин выехал из СССР уже сложившимся художником с узнаваемым языком и манерой. Владельцы парижских галерей, знакомые с работами Михаила Шемякина благодаря публикациям и попавшим на Запад произведениям автора, хотели видеть тот же узнаваемый почерк, круг петербургских ретроспективных тем и характерную техническую изощренность, присущую графическим сериям художникам. Именно поэтому в Париже Шемякин сосредоточил свое внимание на графике, тогда как живопись и монументальные опыты отошли на второй план. В Париже у художника прошла выставка в галерее Дины Верни, он регулярно выставлялся в *Galerie Charpentier* [Карпантье]. При этом, и без того широкая сеть контактов Михаила Шемякина в эмиграции росла в геометрической прогрессии. Он общался с богемными героями: Юрием Любимовым, Михаилом Барышниковым, Владимиром Высоцким и Мариной Влади, принимавшими участие в его карнавальных хепеннингах. Художник не только активно занимался продвижением своего искусства, но и возложил на себя роль амбассадора всего современного русского искусства в «изгнании». В своем интервью А.Д. Глезеру для «Третьей волны» после утомительного перечисления персональных выставок за 1979 г. он заметил, что это не только его «победа», но и «всего русского современного искусства», чтобы «лишний раз доказать Западу, что русское искусство существует, что оно утверждает себя и вызывает интерес»[344].

В Париже Шемякин попытался пересобрать группу «Санкт-Петербург», основанную некогда в Ленинграде. В составе четырех участников (М. Шемякин, А. Васильев, О. Лягачев, В. Макаренко), группа приняла участие в выставках музее русского искусства в Монжероне, а также в музеях Лаваля, Тура и Шартра[345]. И в эти же годы Шемякин осуществил масштабное издание альманаха «Аполлонъ-77» – литературно-художественного журнала, представившего творчество ленинградско-московских писателей, художников и деятелей искусства, многие из которых к моменту публикации обосновались на Западе. Здесь были впервые опубликованы иллюстрации Шемякина к «Архипелагу ГУЛАГ» Солженицына – экспрессивная и жесткая серия рисунков тушью, снабженная выдержками из текста **(Илл. 22).**

---

[344] *Глезер А.* Интервью с М. Шемякиным // Третья волна. Июнь, 1980, № 9. С. 116.

[345] Передвижная выставка *L'art russe non officiel* [«Русское неофициальное искусство»] представляла коллекцию А. Глезера во Франции. 7 апреля – 4 мая, 1978, *Musee du Vieux Chateau de Laval* [Музей старого замка Лаваль]; 10 мая – 25 июня, 1978, *Musee des Beaux-Arts de Tours* [Музей изящных искусств Тура]; 30 июня – 7 октября, 1978, *Musee des Beaux-Arts de Chartres* [Музей изящных искусств Шартра].

Несмотря на успешную парижскую карьеру, уже в 1981 г. Шемякин переехал в Нью-Йорк, где, как ему казалось, было больше возможностей для реализации своего творческого потенциала. «Я чувствую здесь себя раскрепощенным. Там [в Париже] меня превратили в акварелиста. Здесь я вышел на путь художника-живописца, каким я был в России и каким внутренне себя всегда ощущал», – объяснял художник причину своего отъезда[346]. В Нью-Йорке живопись Шемякина отличали характерный лоск и яркость красок, свойственные неоновой рекламе Бродвея, тогда как трактовка формы становилась всё более механистичной, чеканной, с повторяющимся набором приемов: контурной обводкой фигур, зернистостью фонов, струящейся пластикой округлых форм. При этом, художник зачастую использовал мотивы и сюжеты своих ранних, выполненных еще в Ленинграде, произведений: менял их пропорции или переводил в другую технику, порою – другие материалы. Это относится к многочисленным натюрмортам ванитас с черепами или изображениям разделанных туш. Последние перекочевали из ленинградских хэппенингов художника, превратившись из эффектного стаффажа многофигурных сцен в полноценных героев шемякинских холстов. Увеличенные до гигантских размеров, они обрели одновременно осязаемую плотность гиперреализма и фосфоресцирующее сияние на глухом сумрачном фоне. Отталкиваясь от классического голландского натюрморта с разделанной дичью, но более всего, от работ прославленного ирландского экспрессиониста Френсиса Бэкона (например, «Фигура с мясом», 1954, Чикагский институт искусств), Шемякин создает реалистически точный «метафизический» слепок – пугающее, беспощадное momento mori и одновременно притягательное изображение мертвой плоти, трансформирующееся в эстетический объект **(Илл. 23).** Тяга к крупному формату может объясняться неоэкспрессионистическими тенденциями в искусстве Нью-Йорка середины 1980-х, когда холсты два на три метра стали чуть ли не нормой модной художественной продукции.

Серия «Аэропейзажей», созданная Шемякиным в 1980-е годы, представляет новое в его творчестве прочтение пейзажного жанра **(Илл. 24).** Увиденные с высоты птичьего полета и вдохновленные небоскребами Нью-Йорка, эти работы, прежде всего, – картины-обманки. Абстракции с четкими линиями дорог и перекрестков с чистыми локальными цветами или погруженными в белесый туман далекими пространствами городов, они неизменно имеют под собою реально увиденный мотив и так же далеки от чистого абстрактного искусства, как и многочисленные черепа, туши и бутыли на натюрмортах художника. Стоит обратить внимание, что в этих работах художник впервые избежал аллюзий на ландшафт Петербурга. Между тем,

[346] Цит. по: *Петряков А. М.* Михаил Шемякин. Зазеркалье Мастера. 2-е изд., доп. и испр. М. : ОЛМА Медиа Групп, 2008. С. 185.

Петербург оставался важным источником образов и частью культурной идентичности автора. Созданная в Нью-Йорке, серия гуашей «Петербургские бредни» воспроизводила сумрачные виды города на Неве, населенного то ли призраками, то ли плодами воспаленной фантазии, миражами и галлюцинациями **(Илл. 25).** В отличие от более ранних иллюстраций Шемякина к «Преступлению и наказанию» Достоевского (1966) с их чеканными, жесткими формами-оболочками марионеточных героев, «Петербургские бредни» оказались свободней в трактовке формы: они построены на эффектном сочетании глухого черного фона и светлых, воздушных пятен-фигур персонажей, зловещих гофманиановских призраков-видений и гоголевски-гротескных одновременно.

В Нью-Йорке едва ли не основным для Шемякина становится изобретенный художником метод «трансформации» по мотивам творчества какого-либо художника, фрагмента экзотической культуры или даже медицинского манускрипта. Художник собирал элементы и фрагменты визуальных образов из самых разнообразных источников в каталоги, на основе которых позже синтезировал собственные произведения. Метод трансформаций сближался с постмодернистской игрой в классику, с той лишь разницей, что цитирование в шемякинских произведениях более напоминало аллюзии, нежели пастиш, но всегда становилось необходимым смыслообразующим каркасом. Так, серия «Трансформаций с Василия Кандинского» в смешанной технике была посвящена работам прославленного авангардиста. Заимствуя отдельные элементы геометрической абстракции Кандинского, Шемякин синтезировал многоцветные композиции в узнаваемой шемякинской манере, решая их предельно декоративно.

В Нью-Йорке страсть художника к коллекционированию и систематизации визуальных образов переросла в «воображаемый музей Михаила Шемякина» – своеобразный исследовательский проект. Обоснованием коллекции стал метод «метафизического синтетизма», позволявший автору путем трансформаций создавать собственные образы на основе уже существующих. Этот проект вызвал интерес как со стороны галеристов, так и со стороны представителей академического сообщества. В 1980 г. показ «метафизических трансформаций» организовал лондонский галерист Вольфганг Фишер[347]. В середине 1980-х гг. исследовательскую коллекцию Шемякина демонстрировали в Университете Сан-Франциско, где в дополнение к экспозиции художник выступил с мастер-классом. Постепенно экспонаты «воображаемого музея» переросли в музей реальный, созданный Шемякиным в 1997 г. в огромном поместье в Хадсоне (штат Нью-Йорк; ныне перенесен во Францию).

[347]«Метафизические трансформации». Февраль, 1980. *Fischer Fine Art* [Фишер Файн Арт], Лондон.

В Нью-Йорке круг общения Шемякина расширялся за счет новых акторов: владельцев галерей, покупателей и коллекционеров, славистов из университетской среды и русских художников, с некоторыми из которых он стал близко общаться уже в эмиграции. В сложении западной сети контактов огромную роль сыграло его знакомство и последующая дружба с Диной Верни, организовавшей в своей парижской галерее в 1971 г. первую крупную выставку художника за пределами СССР[348]. Благодаря Верни, Шемякин стал заметен на французской арт-сцене и обласкан журналистами, среди которых главным его почитателем стал А. Боске. В Нью-Йорке художник активно сотрудничал с галереей Эдуарда Нахамкина (персональные выставки организовывались в галерее ещё до его переезда в Нью-Йорк)[349], имел постоянный контракт с *Bowles-Hopkins Gallery* [«Боулз-Хопкинс»] в Сан-Франциско, выставлялся в *Lawrence Ross Gallery* [«Лоуренс Росс галлери»] в Беверли-Хиллз, Ньюпорт-Бич и *Bowles-Sorokko Gallery* [«Боулз-Сорокко галлери»] в Беверли-Хиллз и Сан-Франциско.

С середины 1980-х гг. Шемякин, как и Эрнст Неизвестный, нашел поддержку своим проектам в академической среде, получая приглашения организации выставок, лекций и мастер-классов в американских и европейских университетах. Горячим поклонником творчества художника стал Жан Одижье, руководивший факультетом искусств в университете Сан-Франциско. В небольшом буклете, изданном к выставке в университете, Одижье называл Шемякина без малого «одним из величайших художников нашего времени»[350]. В 1986 г. в университете Сан-Франциско Шемякин прочитал лекцию и дал мастер-класс «Трансформация “Менин” Д. Веласкеса»[351] **(Илл. 26).** Михаил Шемякин проводил мастер-классы по своим исследовательским проектам «трансформаций» и в других американских и европейских университетах: в Музее Эшмола в Оксфорде и в Кембриджском университете[352]. Университет Сан-Франциско присвоил Шемякину степень почетного доктора искусствоведения, позже он стал почетным членом Нью-Йоркской академии наук. Кроме того, Шемякин получил поддержку от *United Federation of Teachers* [Объединенной федерации преподавателей] в лице ее президента Альберта Шанкера.

---

[348] «Санкт-Петербург’71. Русский авангард». 28 октября 1971. Галерея Дины Верни, Париж.

[349] Михаил Шемякин. Санкт-Петербург. 6 апреля – 6 мая 1978. *Eduard Nakhamkin Fine Arts* [Галерея Эдуарда Нахамкина]. Мэдисон авеню, Нью-Йорк.

[350] Audijier J. Mihail Chemiakin. Буклет. University of San Francisco. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210/ Abt. 4/2, Nr. 156.

[351] *Одижье Ж., Маенк Э.* Храмы времени: исследовательские работы Михаила Шемякина // Выставка произведений Михаила Шемякина = Exhibition of works by Mihail Chemiakin : сб. ст. / Гос. Эрмитаж, Центральный выставочный зал «Манеж», Гос. Третьяковская галерея. М. : Библиополис, 1995. С. 18–20.

[352] Transformations. Tresidder Union Stanford University (August 1982); The Picasso Challenge. McLaren Center University of San Francisco (March 1986); The analytical method of Pavel Filonov. Ashmolean Museum Oxford University (November 1989); Metaphysical head: deformation and metamorphosis. Waterford Symposium University of Utah May (1996).

Поселившись в Сохо, Шемякин арендовал просторную мастерскую. «У Шемякина лофт такой большой, что из одного конца до другого полчаса бежать…», — писала в своем письме Шелковскому Екатерина Арнольд[353]. Внушительные размеры новой студии дали художнику техническую возможность не только обратиться к крупноформатной живописи, но и к скульптурной пластике. Соседом Шемякина по мастерской был Эрнст Неизвестный, с 1976 г. снимавший студию в здании неподалеку. До своего отъезда из Ленинграда, Шемякин с Неизвестным почти не общался, поскольку их жизненные траектории на тот момент почти не пересекались. В Нью-Йорке они стали не только соседями, но и близкими друзьями, имеющими схожие взгляды на искусство. «Метафизический синтетизм» Шемякина и «монументальный синтез» Неизвестного имели много общего: и тот, и другой обращались к образцам искусства прошлых эпох от архаики до модернизма без прямой апроприации, синтез подразумевал под собою рождение нового на основе старого. При этом, шемякинские практики имели более систематизированный характер благодаря «воображаемому музею» готовых образов и элементов, которые он использовал как точку отсчета для своих «трансформаций». Зачастую автор прибегал и к прямому цитированию, как например, в серии рисунков по «Менинам» Веласкеса, воспроизводящих композицию и иконографию образов великого испанца. Синтез Эрнста Неизвестного как метод был устроен куда сложней и включал обязательную интерпретацию, преобразование не отдельных элементов, а пластических принципов формообразования, присущих той или иной эпохе (более всего, Неизвестного интересовала архаика и древнеегипетский монументализм с его лаконизмом и лапидарностью форм). При этом, оба художника представляют собою типы ренессансных деятелей с энциклопедическими знаниями, интересующихся не только визуальными и пластическими искусствами, но и литературой, театром, историей и философией. Не случайно оба художника выступали в качестве иллюстраторов русской и европейской литературы, оформляли театральные спектакли и балетные постановки, питая при этом явную склонность к философским размышлениям и теоретизированию в искусстве. Однако Шемякина отличало устойчивое стремление создавать вокруг себя питательную среду общения, много и плодотворно общаться, тогда как Неизвестный был сфокусирован на собственной работе, а круг его общения в эмиграции сузился до пределов нескольких близких друзей и сети поверхностных знакомств, необходимых для работы.

Восприятие творчества и фигуры Михаила Шемякина западной прессой в период Холодной войны могла бы стать темой отдельного исследования. Как и в случае с Эрнстом

[353] Арнольд – Шелковскому 07.07.81 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 555.

Неизвестным, в публикациях Шемякин получил статус преследуемого советскими властями и художника «в изгнании». Журналистов интересовал его конфликт с советской властью, преследование КГБ и принудительное психиатрическое лечение с последующим выдворением из страны, тогда как проблемы собственно творческие отходили на второй план. Главным критерием внимания к фигуре Шемякина в период эмиграции, как и в предшествующий ей, оставался его статус «диссидента». В 2000 г. И. А. Басс опубликовал библиографическую подборку рецензий на выставки и интервью с Шемякиным в 1960-1990-е гг.[354], на материале которых отчетливо заметен количественный и качественный дисбаланс между искусствоведческими рецензиями и интервью с художником с акцентом на его биографии, смакующими подробности его принудительного лечения и последовавший за этим полулегендарный год жизни в горах Кавказа. Так, в «Третьей волне» Д. Алексеев фактически подменяет жанр рецензии на выставку Шемякина в галерее Эдуарда Нахамкина в Нью-Йорке и галерее Карпантье в Париже увлекательным рассказом об организации синхронной западным выставке графики Шемякина в Москве, на квартире у фотографа В. Сычева. Её проведение сопровождалось милицейским контролем и угрозами в адрес владельца квартиры со стороны властей. Алексеев включил характерные выдержки из французской газеты *Libération* [«Либерасьон»], подчеркивающей героический пафос московской выставки художника: «таким образом Шемякин нарушил расчеты советских властей, которые методом попеременных угроз и уступок пытаются заставить неподдающихся эмигрировать, нестойких – приручить и всячески дискредитировать эмигрантов – “предателей русской культуры”»[355]. Даже в публикации перестроечного периода Шемякин продолжал следовать роли советского культурного героя. «Я никогда не доходил до того, чтобы оскорбить режим; я только дошел до того, что обидел своего участкового милиционера»[356], – цитировали журналисты художника после его персональной выставки в Москве в 1989 г.

Впервые имя художника стало появляться на страницах западных изданий в середине 1960-х гг. Первым западным критиком, всерьез заинтересовавшимся творчеством Шемякина, был французский писатель русского происхождения Ален Боске. В 1970-е гг. он опубликовал ряд значимых для художника текстов, в том числе в газете *Le Figaro* [Ле Фигаро] и *Medi Arts* [Меди Артс]. В Нью-Йорке о Шемякине писали как в американских англоязычных изданиях, так и в русскоязычной эмигрантской периодике. При этом, шемякинский образ художника-диссидента поддерживался в массовых американских газетах, тогда как критики и

[354] *Bass, I., Lamb, A.* M. Chemiakin: A view of the artist through the media (1962–1999). Pittsford, NY: Woollyfish Imprints, 2000.

[355] Цит по.: *Алексеев Д.* В Нью-Йорке, Москве, Париже, Ленинграде // Третья волна. 1979, № 5. С. 102.

[356] *Clines F. X.* Exiled Artist Now a Star in Moscow // The New York times. April 1, 1989. Section 1, P. 11.

историки искусств специальных колонок и специализированных изданий старались избегать подобных штампов. Наиболее последовательным и внимательным по отношению к работам художника был Джон Боулт, на рубеже 1970-1980-х гг. писавший для *ARTnews* [«Артньюс»] и *The New Yorker* [«Нью Йоркер»]. В своих публикациях о художниках третьей волны эмиграции Боулт заострял внимание на фактической аполитичности большинства из них и эстетических разногласиях с советской властью: «они не пытаются передать прямое политическое сообщение, они не являются очевидно советскими или анти-советскими»[357], – писал критик о Михаиле Шемякине и Игоре Галанине. В своей рецензии для *ARTnews* [«Артньюс»] на выставку Шемякина в галерее Эдуарда Нахамкина в 1978 г. Боулт подчеркивал связь художника с «Миром искусства» и одновременно с Паулем Клее и альбомами Алексея Ремизова 1930-1940-х гг., писателя и художника, причисляемого к символистам.

Если дружественный критик Боулт видел в Шемякине наследника традиций русского символизма и виртуозного мастерства петербургской графической школы, то критик *New York Times* [Нью-Йорк Таймс] за необычайной плодовитостью автора и способностью работать сериями и циклами, видел, прежде всего, коммерческую направленность его произведений. В небольшой заметке о «Выставке трех» Джон Расселл назвал рисунки Михаила Шемякина «анемичными прихотями», которые кажутся «столь же мало рискованными, сколь и откровенными». Сравнивая его работы с большими живописными холстами Олега Целкова, он отмечал, что последний рисует «потому, что должен, а не из производственной необходимости»[358]. Таким образом, Расселл упрекал Шемякина в отсутствии искренности и излишней коммерциализации своего искусства, усиленной соответствующим спросом благосклонной аудитории.

Постоянным русскоязычным критиком Шемякина на протяжении его пребывания в Нью-Йорке был Вячеслав Завалишин, автор рецензий на американские выставки художника и его бессменный интервьюер для «Нового русского слова» и «Русской мысли». В рецензии на ретроспективную выставку Шемякина в *Dyansen Gallery* [«Дайзен галлери»] критик довольно высоко оценил творчество художника, смело заявив, что его искусство «немыслимо без новаций»[359]. Завалишин отмечал его способность «безо всякого нажима сметать все различия между камерным и монументальным» и добавлял, что «Шемякин потому и покорил Америку, что придал очень большой размах интимному, лирическому»[360]. При этом, совершенно иную

[357] *Bowlt J.* Mihail Chemiakin and Igor Galanin // Art News: Summer. New York, 1978. June. P. 174.

[358] *Russell J.* San Francisco Sends a Trove Of French Art // The New York times. March 23, 1979. Section C, P. 1.

[359] *Завалишин В.* Америка открывает Михаила Шемякина // Русская мысль. 25 апреля, 1985. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210/ Abt. 4/2, Nr. 156.

[360] Там же.

оценку творчества Шемякина можно увидеть в рецензии на ту же выставку в «Вашингтон Пост». Штатный корреспондент издания акцентировал внимание на коммерческом успехе Шемякина, что, по мнению автора, удавалось далеко не каждому художнику-эмигранту. При этом, журналист отмечал, что «нью-йоркские критики, вероятно, проигнорировали бы его, но это неважно»[361], поскольку работы Шемякина интересуют американский истеблишмент и хорошо продаются. В подтверждение своих слов журналист приводит оценочную стоимость работ, представленных в галерее (бронзовые рельефы продаются за 18 000 долларов, а литография стоит 950 долларов), упоминает о постоянном контракте с галереей *Bowles-Hopkins* [Боулз-Хопкинс], хороших продажах в Калифорнии и постоянных покупателях во Франции и Японии. «Капитализм работает на Шемякина»[362], – подытоживает журналист, пораженный столь стремительным коммерческим завоеваниям автора, успешно справившимся с переходом к новым экономическим условиям после иммиграции.

Таким образом, 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 талантливого дельца, тогда как образ Неизвестного в американской прессе оставался героическим и романтическим благодаря его амбициозным монументальным проектам.

2.1.2 Реализмы: фигуративная живопись и графика

В работах, посвященных художникам третьей волны эмиграции, редко упоминаются имена реалистов. Между тем, художники, тяготеющие к фигуративной живописи и графике, составляли немалую часть этой волны. Большинство из них состояло в Союзе художников,

[361] Art of the Emigre Elite // The Washington Post. March, 5. 1985. P. 14.
[362] Ibid.

многие 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». Многих терзало чувство неудовлетворенности своей работой, появлялось желание начать с чистого листа в свободном мире. Кроме того, художниками двигало естественное любопытство – увидеть мир и хранящиеся в зарубежных коллекциях произведения, которые были доступны лишь в репродукциях. Советская скудость и ограниченность визуального опыта, неустроенность, бытовой и культурный дефицит, были серьезными импульсами к эмиграции. 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 высоко ценили техническое мастерство и наличие академической выучки, которые у американских художников зачастую отсутствовали. По этой причине подавляющее большинство русских реалистов в Нью-Йорке при отсутствии критики и внимания со стороны прессы было, тем не менее, востребовано и коммерчески успешно.

Исключением стал **Марк Клионский** (1927–2017), получивший поддержку не только со стороны владельцев галерей и коллекционеров, но и консервативных критиков. До своего отъезда из Ленинграда, Клионский был успешным официальным художником, членом СХ. Выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, он занял заметную роль на художественной сцене и имел привилегию заказов на портреты партийных функционеров. Его жанровые полотна соцреализма также пользовались большой популярностью: репродуцировались в журналах по искусству и газетах. Однако, Клионского не устраивал скрытый антисемитизм, влиявший на его карьеру. Художник интересовался еврейской национальной культурой, его глубоко волновал Холокост, но работать над этими темами ему приходилось «в стол», а с определенного момента – для западной аудитории. Так, в 1960-е гг. он начинает большую серию офортов «Чтобы люди не забыли» о еврейских гонениях и погромах. Выполненные в духе экспрессионистских графических серий Кете Кольвиц и Эрнста Барлаха, они, тем не менее, оказывались более лаконичными и гармонически выверенными композициями (**Илл. 27).** Много позже сочетание выразительности и экспрессии с простотой и ясностью образов сделало эту серию популярной настолько, что образы Марка Клионского стали помещать на плакаты во время нью-йоркских демонстраций в День независимости Израиля **(Илл. 28).**

Поводом для эмиграции для Клионского стало участие листов из цикла о Холокосте в зарубежных выставках. Первой крупной выставкой на Западе стала организованная в 1962 г.

«Marc Chagall and Marc Klionsky» в галерее *Grosvenor* [«Гросвенор»] в Лондоне[363]. За год до этого американец Эрик Эсторик, арт-дилер и владелец галереи *Grosvenor*, побывал в мастерской Клионского в Ленинграде и самостоятельно выбрал для экспозиции листы из цикла о Холокосте. За выставкой в Гросвеноре последовали другие персональные выставки и участие в групповых выставках за рубежом. С этого момента художник попал в зону интереса КГБ, и был вынужден искать способ выехать.

В 1974 г. Клионский вместе с семьей получает право на выезд по еврейской линии и иммигрирует с остановкой в Риме, откуда отправляется в Нью-Йорк. Уже в Риме в своем письме к И.Н. Голомштоку Клионский писал: «Я не могу привыкнуть к своему новому положению жизни свободного человека в свободном мире»[364]. В Нью-Йорке Марк Клионский становится востребованным портретистом и получает заказы от известных политических, культурных и религиозных деятелей Одним из наиболее значимых портретов первых лет эмиграции стал «Портрет Голды Меир», израильского государственного и политического деятеля, боровшейся за права евреев **(Илл. 29)**. Выполненный в традиционной реалистической манере, портрет в глубоких темных, золотых и багряных тонах, был наполнен спокойствием и умиротворением человека, оставшегося верным своим жизненным принципам. Другая знаменательная работа, созданная Клионским – «Диззи Гиллеспи» – портрет известного джазового музыканта, попавший в коллекцию Национальной портретной галереи в Вашингтоне **(Илл. 30).** Как и подавляющее большинство работ художника, созданных в середине – второй половине 1980-х, портрет представлял собою многочастную композицию, будто смонтированную из разных фрагментов. Так, собственно портрет музыканта был размещен в центре, по сторонам – изображения традиционной африкано-индонезийской пластики и духовых инструментов, а также лицо музыканта, взятое крупным планом.

Кроме того, в Нью-Йорке Клионский продолжил развивать сюжеты, связанные с еврейскими историей и культурой, как в графике, так и в живописи. Одной из самых важных работ этого периода стала «В ожидании транспорта» **(Илл. 31)**, в которой он совмещает разновременные фрагменты: часть композиции относится к современному Нью-Йорку и изображает благополучную еврейскую семью, другая – отсылает нас ко временам еврейских погромов и концлагерей. Мотив памяти, таким образом, становится едва ли не ключевым в работах художника 1980-х гг. В некоторых работах Клионский усиливает приемы монтажной

[363] «Marc Chagall and Marc Klionsky». 1962. *Grosvenor Gallery* [«Гросвенор»], Лондон.

[364] Письмо от М.В. Клионского к И.Н. Голомштоку. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. И. Голомштока. FSO 01-061/K-92.

склейки, совмещая в одном изображении разновременные и различные по сюжету фрагменты – как например, в картине «Исход» (**Илл. 32**).

В Нью-Йорке Клионский довольно быстро заполучил преданных поклонников своего творчества, оценивших его техническое мастерство, универсальность и психологизм портретной живописи. В их числе были коллекционер и владелец престижной галереи Виктор Хаммер, организовавший ряд персональных выставок Клионского в 1984, 1986 и 1988 гг., а также ведущий арт-критик *New York Times* [«Нью-Йорк Таймс»] Джон Рассел. Первой персональной выставкой художника после переезда в Нью-Йорк была экспозиция в галерее Эдуарда Нахамкина в 1979 г.. Тогда в своей рецензии для *New York Times* Рассел достаточно осторожно высказался о работах художника, отметив, что «с точки зрения Запада, многие из этих образов слишком просты, чрезмерно выразительны и переполнены идеями, которые значат для г-на Клионского все, но которые еще не говорят на языке его приемной страны. Изгнание – дело мрачное, особенно для художника. Но г-н Клионский из тех людей, которые справятся; всякий, кто внимательно взглянет на его картины, увидит, например, что в нем есть задатки первоклассного пейзажиста»[365].

Первая персональная выставка в череде организованных галереей Хаммера также сопровождалась публикациями, в том числе, в эмигрантской прессе. В своем обзоре для «Русской мысли» Вячеслав Завалишин сравнивал выставку Клионского с экспозицией Анушкевича с точки зрения их успеха у публики. Завалишин отметил «отличную академическую выучку» и безукоризненность его рисунка, причисляя художника к «умеренным модернистам», поскольку «цветопись Клионского – явление, если не нового, то, во всяком случае, обновленного качества…Он учился на опыте мастеров Возрождения и таких художников, как Николай Фешин и Константин Коровин»[366].

Примечательно то, как менялась оценка художественных практик Клионского в статьях Джона Рассела: от осторожного отношения к художнику как хорошему пейзажисту, критик со временем расширяет спектр сильных сторон художника, которые он отмечает. Так, в своей рецензии на выставку Клионского в галерее Хаммера в 1986 г. Рассел иронично заметил, что «в своей отдаленности от любых современных вкусов эта выставка может быть истолкована как акт некоторой смелости»[367]. При этом, критик восхищался техническим мастерством художника, «обладающего твердой, несокрушимой профессиональной формацией, какой она была в

[365] *Russell J.* Art: Tom Wesselmann Sticks to the Same Last. May 11, 1979. Section C, P. 21.
[366] *Завалишин В.* Реализм с романтическими вариациями // Русская мысль. № 3517. 17 мая 1984. С. 11.
[367] *Russell J.* Art: the Folk Work of the “Young America”// The New York Times. October 3, 1986. Section C, P. 23.

дореволюционной России и которую иногда можно встретить и сегодня»[368]. И продолжает: «Он умеет рисовать, умеет писать, умеет обращаться с трехмерной формой с уверенностью, которая его никогда не подводит. Время замирает, когда он создает образ, а как портретист - смотрите его портрет Эли Визеля на нынешней выставке – он переносит на холст целостную человеческую личность»[369]. Клионского-портретиста Рассел ценил более всего. Так, в своем отзыве на выставку Клионского 1988 г. для *New York Times* он писал: «Марк Клионский – один из лучших ныне живущих портретистов, он тонко подмечает язык тела людей, которые не могут говорить словами о своих трудностях. Обе эти черты хорошо помогают ему в его нынешней выставке, и ему особенно хорошо удается изображать американцев, которые так или иначе, к лучшему или к худшему, двигаются вперед»[370]. Поддержка критика, в конце концов, нашла свое отражение в издании иллюстрированного альбома работ Марка Клинского, снабженного статьями Д. Рассела, Э. Визеля и Н.Ф. Вебера[371]. Таким образом, творчество Клионского-портретиста нашло существенную поддержку как со стороны консервативных арт-дилеров и критиков, так и со стороны еврейского международного сообщества: внушительная часть его работ сегодня находится в музеях еврейского искусства и культуры.

Другой представитель реалистической живописи в Нью-Йорке – **Лев Межберг** (1933–2007). Выпускник Одесского художественного училища (1959), он довольно рано вступил в Союз Художников (1962) и участвовал в официальных выставках (с 1960). Увлекался импрессионизмом и постимпрессионизмом, оставаясь в рамках традиционной станковой живописи и нейтрального жанра пейзажа. В середине 1960-х гг. в его художественных практиках был краткий период абстрактных опытов, заострявших внимание на фактуре и выразительным возможностям поверхности живописных мазков. Важным импульсом стало путешествие в Среднюю Азию, во время и после которого он написал большую серию пейзажей Бухары, Хивы, Самарканда. «Там в природе – живопись <…> Кажется, что земля светится <…> Я чувствовал, что на холстах буквально рождаются новые краски», – делился своими впечатлениями художник[372] **(Илл. 33)**. В Одессе его карьера складывалась успешно и гладко, бесконфликтно. Он создает многочисленные индустриальные пейзажи **(Илл. 34)**, виды Одессы и Вилково. Однако, в 1973 г. он принял решение об отъезде. Причины, как и для многих социально устроенных и «встроенных» в систему официальной культуры художников, были

---

[368] *Russell J.* Art: the Folk Work of the "Young America"// The New York Times. October 3, 1986. Section C, P. 23.

[369] Ibid.

[370] *Russell J.* Review/Art. A Celebrated Unknown // The New York Times. December 2, 1988. Section C, P. 21.

[371] Mark Klionsky / E. Wiesel, J. Russel, N. F. Weber. Hudson Hills Pro, 2004.

[372] Цит. по: Лев Межберг // Глезер А. Русские художники на Западе. Эссе и статьи. Париж-Нью-Йорк: Третья волна, 1986. С. 141.

связаны с потребностью выйти из изоляции и жестких эстетических рамок. Сначала художник с семьей выехал в Италию, где провел 4 месяца, после чего переехал в США (поселился в Нью-Йорке с 1979 г.). «Здесь надо мной не висит художественный фонд, не нужно раздваиваться, делать халтуру, писать по заказу, я свободен»[373], — сформулировал он для себя преимущества работы на Западе. В эмиграции работы Межберга заинтересовали Александра Глезера. Он часто включал его пейзажи в состав групповых выставок музея в изгнании, как в Монжероне, так и в Джерси-Сити[374]. С 1978 г. Лев Межберг входил в художественный совет Музея современного русского искусства вместе с Ю. Жарких, А. Крынским и Г. Элинсоном и участвовал в большинстве крупных коллективных проектов музея. В 1984 г. состоялась первая крупная персональная выставка художника в *Bowles Hopkins Gallery* [Боулз-Хопкинс Галлери] в Сан-Франциско. Однако, в англоязычной прессе она не получила отзывов, а русскоязычных эмигрантских изданиях лишь упоминалась вскользь.

В Нью-Йорке круг общения художника ограничивался близкими к А. Глезеру и его музею русскими художниками. При этом, работы Межберга имели коммерческий успех, он сотрудничал с небольшими галереями, в которых ценили техническое мастерство его пейзажей и натюрмортов: *Great Neck Gallery* (Нью-Йорк), *Rye Gallery* (Нью-Йорк), *Taly Gallery* (Вашингтон), *Abraham Goodman Gallery* (Нью-Йорк). Однако американская пресса неизменно обходила эти экспозиции вниманием.

Работы американского периода (Межберг переедет из Соединенных штатов в Италию, Каррару, в 1998) заметно изменились по сравнению с одесскими по колориту и формальным приемам. Более лаконичные, в них исчезли лишние детали, а общая гамма стала светлей и прозрачней при сложности и разнообразии фактуры. Эффектная выпуклость последней достигалась за счет технических новшеств, разработанных художником в Нью-Йорке – он добавлял в состав красок воск. Это позволяло добиваться эффекта сфумато и объемности изображения одновременно. Среди наиболее значимых работ этого периода натюрморты ванитас «Натюрморт с бутылками» (триптих) и «Последний ужин» **(Илл. 35, 36)**, а также пейзажи Нью-Йорка **(Илл. 37)** и Парижа , в котором он часто бывал наездами.

Еще одним художником традиционной станковой картины, оказавшимся в эмиграции, был **Владимир Григорович** (род. 1939). Он окончил художественно-графический факультет Московского городского педагогического института им. В.П. Потемкина, затем там же

---

[373] Цит. по: Лев Межберг // Глезер А. Русские художники на Западе. Эссе и статьи. Париж-Нью-Йорк: Третья волна, 1986. С. 141–142.

[374] Например, в «Биеннале неофициального русского искусства» в 1981 г. в Монжероне, «25 лет советского неофициального искусства, 1956–1981», Джерси-Сити и в более поздних выставках Музея современного русского искусства А. Глезера.

преподавал. В 1967 его работы были представлены на Всемирной выставке в Монреале, а в 1972 художник эмигрировал в Израиль. Некоторое время участвовал в выставках в Иерусалиме, а в 1975-м переехал в США. Здесь непродолжительное время он жил в Нью-Йорке, затем переехал в Нью-Джерси. С легкой руки Александра Глезера, поместившего эссе о творчестве Григоровича в свою книгу «Русские художники на Западе», Григоровича стали причислять к нонконформистам, хотя по существу его сложно назвать таковым. В Москве он сотрудничал с разными издательствами, занимался иллюстрацией и оформлением книг, участвовал в столичных и всесоюзных выставках. В московский период более всего его привлекал пейзажный жанр, работал преимущественно в технике акварели: он создал обширные циклы работ, посвященных Дагестану и Самарканду, который, по признанию, автора открыл дар живописца (интересная деталь, сближающая его со Львом Межбергом). Период становления художника связан уже с эмиграцией, в Израиле он почувствовал себя настоящим художником. В своем интервью Александру Глезеру он говорил:

> В Москве были МОСХ и советская власть, которые, раз уж я стал членом Союза художников, пропасть не дадут: закажут акварели и купят. А в Израиле я серьезно работал каждый день: писал, искал, размышлял. У меня была галерея. Я стал настоящим художником. Это в полном смысле слова стало моей жизнью, это стимулировало мое творчество. И к тому же от советской раздвоенности — одно на худсовет несешь, второе по договору делаешь, третье для себя и приятелей – не осталось и следа. А это для творчества, мягко говоря, очень важно. Уровень другим становится[375].

В Соединенных Штатах он перешел от акварели к масляной живописи, тогда как «главные герои» были найдены им еще в Израиле – старинные дома, двери, мебель, бутылки, чашки, подверженные старению и разрушению. В многочисленных изображениях предметов и фрагментов фасадов, неизменно взятых крупным планом, Григорович дотошливо внимателен к деталям. Так, «Открытый шкаф» (1988, **Илл. 38**) – не просто изображение вещи, скорее, он становится его портретом, где каждая прожилка поверхности старой деревянной доски выписана так же тщательно, как могла бы быть выписанной морщинка на лице. В более поздней «Not to be used as a measure (Не может использоваться как мера)» (2004, **Илл. 39**) старинная металлическая масленка, написанная иллюзорно и осязаемо, не только выделяется эффектностью визуальных достоинств предмета, но и значимостью его «жизненного пути» и сложного провенанса.

Благодаря дружеским отношениям с Глезером работы Григоровича экспонировались на групповых выставках в «Музее русского искусства в изгнании» в Монжероне, также у

[375] *Глезер А.* Русские художники на Западе. Эссе и статьи. Париж–Нью-Йорк: Третья волна, 1986. С. 84.

художника были персональные выставки в галереях Эдуарда Нахамкина в Нью-Йорке, в галерее «Мари-Терез» в Париже (1985) и в авторитетной галерее Ивана Карпа «ОК Харрис» в Сохо. Таким образом, в эмиграции судьба Григоровича складывалась благополучно, если же говорить о его творческой эволюции, то, как писал Сергей Голлербах в своей рецензии на персональную выставку Григоровича в Галерее *OK Harris Gallery*[376]: «Григорович остался верен своей линии, и развитие его шло по пути обогащения, а не изменения основ его творчества»[377]. Голлербах отмечал также «романтизм и экзистенциальную отстраненность» работ Григоровича, а также полученную благодаря выставке в галерее Карпа (в прошлом помощника Лео Кастелли) «"хорошую видимость" в сложном и трудном художественном мире Нью-Йорка»[378].

Одной из необычных для художника работ в эмиграции стала роспись заброшенного деревянного вагона в Либерти Стейт парке в Джерси-Сити. Совместно со скульптором Леонидом Лерманом Григорович расписал вагон с одной стороны силуэтом Статуи Свободы и Эмпайр Стейт билдинг – с другой **(Илл. 40, 41, 42).** Либерти Стейт парк в этот период был заброшенным и неухоженным местом, откуда, тем не менее, открывался замечательный вид на Манхэттен и Статую Свободы. Выбранная художниками тактика преображения маргинального пространства совпадала с многообразными художественными практиками по организации альтернативных художественных площадок в индустриальных зонах и движением граффити, изменившим облик Нью-Йорка в начале 1980-х. Намеренно или нет, проект русских эмигрантов носил очевидно провокационный характер. Так, американские символы свободы и финансовой мощи, аккуратно «уложенные» на бок, в горизонтальный формат железнодорожного вагона, и окруженные ландшафтом заброшенного пустыря, прочитывались по-новому – как несостоятельные, утратившие свою символическую силу знаки.

В 1980 Григорович совершил поездку в Париж, после чего создал цикл акварелей и живописных работ, часть из которых попала в коллекцию Эрика Спектора. Париж стал центром притяжения для художника на долгие годы, каждая творческая поездка в этот город оборачивалась новой графикой и живописью.

Подводя итог, следует заметить, что вышеназванных художников сложно назвать нонконформистами в полном смысле этого слова, решение об эмиграции было вызвано целым рядом различных факторов. Но, пожалуй, наиболее значимый из них – желание выйти из изоляции. Каждый из представленных авторов в своих воспоминаниях отмечал внутреннее

---

[376] Выставка Владимира Григоровича. 30 мая – июль, 1987. *OK Harris Gallery* [«ОК Харрис»]. Сохо, Нью-Йорк.

[377] *Голлербах С.* Выставка картин Владимира Григоровича в Галерее О.К.Харрис // Русская мысль. № 3682. 17 июля 1987. С. 11.

[378] Там же.

стремление приобщиться к другой визуальной культуре – американской, французской или итальянской. В конечном итоге, несмотря на разные творческие траектории и стилевые трансформации, нужно отметить, что эти мастера остались в русле традиционных станковых форм живописи и графики.

2.2. Практики и стратегии художников круга журнала «А-Я»

2.2.1 «Русское искусство самиздата»: концептуальные практики

Russian Samizdat Art [«Русское искусство самиздата»] – название выставочного проекта советских художников в Нью-Йорке, а также придуманный Риммой и Валерием Герловиными зонтичный термин, объединивший концептуальные практики визуальной и конкретной поэзии, мейл-арт, книгу художника и перформанс. Организованная Герловиными одноименная выставка в нью-йоркской галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»] не только представила московскую версию концептуального искусства на Западе, но и связала его с искусством русского исторического авангарда. «Русское искусство самиздата» не было движением в Москве, в новых условиях эмиграции оно служило обозначением разнообразных художественных практик, в основе которых так или иначе лежало слово, работа с текстом. Последовавшая за выставочным проектом книга, включившая наряду с текстом кураторов, также статью Д. Боулта о книге художника в русском историческом авангарде и статью Ш. Бойко о трех волнах эмиграции, должна была легитимизировать и окончательно закрепить изобретенный Герловиными термин[379]. В выставке приняло участие более 30 русскоязычных художника. Все они без исключения, будь то москвичи, или эмигранты, входили в круг «А-Я», создавали и поддерживали широкую сеть контактов издания в СССР, США и Франции. В данной главе мы обратимся к практикам Риммы и Валерия Герловиных, Вагрича Бахчаняна и Генриха Худякова, работавших с концептуальными текстами, поэзией и объектами.

Римма и Валерий Герловины (род. 1951 и 1945) представляют пример успешного включения своих художественных практик в контекст американского альтернативного искусства. В Москве они входили в различные художественные и музыкальные круги, так или иначе связанные с концептуализмом: дружили с И. Чуйковым, М. Чернышовым, А. Монастырским, Е. Елагиной и И. Макаревичем, Л. Соковым, И. Шелковским, участниками группы «Коллективные действия», М. Рогинским, В. Грибковым, выпускающим самодельный журнал «Метки», и многими др. Активно участвовали в московских акциях и перформансах,

[379] Несмотря на критику понятия *Russian Samizdat art* как искусственной конструкции со стороны М. Тупицыной (подробней об этом в следующей главе диссертации), мы будем употреблять этот термин, поскольку он использовался художниками в рассматриваемый исторический период и являлся своеобразным самоназванием их художественных практик.

среди которых можно назвать зимнюю акцию группы «Красная звезда» к 30-летию ООН (**Илл. 43, 44, 45**) и Н. Алексеева «Спираль». Наиболее известным проектом Риммы Герловиной московского периода стали разнообразные объекты – кубики с фотоколлажами и текстами **(Илл. 46)**[380]. Валерий Герловин изготавливал объекты из металлических конструкций по типу универсальных советских детских конструкторов **(Илл. 47)**, а также объекты из органических материалов, например, хлеба.[381] В начале 1970-х Герловины инициировали создание самиздатовских сборников «Воздухоплавание» **(Илл. 48)** и «Животный мир», в которых аккумулировали концептуальные работы московских художников и поэтов.

При обширном круге общения в среде московской художественной интеллигенции, Герловины стремились наладить контакты с западными коллегами и выйти из герметичной ситуации советской альтернативной культуры. Как сказал в своем интервью Олесе Авраменко идейный вдохновитель и устроитель выставок апт-арта Никита Алексеев, Герловины «по сравнению с прочими, были прямо ориентированы на Запад», отчего зачастую «воспринимались несправедливо – как имитаторы западного искусства».[382] С этим утверждением можно было бы поспорить, поскольку о Герловиных с тем же успехом можно было бы сказать, что они одновременно смотрели и на Восток: именно восточная философия станет основой для фотографических опытов пары уже в эмиграции, на рубеже 1980–1990-х гг. Увлекаясь игровой эстетикой и вневременными темами взаимоотношений полов, восточной философией, Герловины искали точки соприкосновения с западной альтернативной культурой и единомышленников по всему миру.

Еще до своего отъезда из Москвы Герловины действительно имели широкую сеть контактов с зарубежными художниками и кураторами, а также привлекали внимание западной прессы. В 1977 они провели Николетту Мислер, итальянского искусствоведа и исследовательницу русского авангарда, по квартирам и мастерским московских неофициальных художников своего круга общения. После этого в международном журнале *Flash Art* появилась публикация о московском концептуализме[383], повлиявшая на отбор работ для внеочередной Восточно-Европейской Биеннале в Венеции в 1977 г. В это же время они сделали несколько совместных работ с известной австрийской художницей, феминисткой Ренате Бертльманн, среди которых серия фотографий «Коммуникация» 1977 г..

---

[380] Подробней см.: Римма Герловина. Кубики // Концепты. Вологда, 2012. С. 9–100.

[381] Подробней см.: Валерий Герловин. Концептуальные объекты и прочее. Металл. Хлеб. // Концепты. Вологда, 2012.С. 171-227.

[382] *Авраменко О.* Гендер в советском неофициальном искусстве. НЛО, 2021. С. 120.

[383] Речь идёт о № 76–77 (июль – август 1977 г.).

Самой громкой работой Герловиных московского периода стал перформанс «ZOO», во время которого художники провели несколько часов полностью обнаженными в импровизированной клетке с надписью «Homo Sapiens. Класс млекопитающих. Самец и самка»[384]. Надпись была двуязычной, что давало повод воспринимать этот перформанс как послание не только узкому кругу приглашенных зрителей (по приведенным в книге Авраменко воспоминаниям художников, «их было около 10 человек»[385]), но и западной аудитории. После этого фотоотчет перформанса был показан в рамках Биеннале в Венеции **(Илл. 49)**. Как вспоминали художники, он «попал в фокус внимания западной прессы и был интерпретирован как символ заточения советской культуры»[386]. При этом, публикации на Западе поставили чету художников в уязвимое положение, поскольку перформанс можно было расценить как уголовно наказуемое распространение порнографии. В 1978 на следующей, уже очередной Биеннале в Венеции, были показаны концептуальные кубики Риммы Герловиной. Для художников это стало своеобразной точкой невозврата, неизбежного конфликта с властью: в 1979 они были вынуждены эмигрировать через Вену в Нью-Йорк. Несмотря на риск уголовного преследования, отъезд художников стал для многих неожиданностью. Так, «поражен» этим решением был Леонид Соков, в своем письме к Игорю Шелковскому писавший: «создается впечатление о несерьёзности их отношения к делу (может, ошибочное). Хотя я, сам понимаешь, целиком и полностью за такого рода решения»[387]. Однако, судя по опубликованной переписке художников с Игорем Шелковским, Герловины готовились к отъезду еще с 1978 г. и не питали иллюзий относительно своего успеха за рубежом:

> Ни на что особенно в будущем мы не рассчитываем, и не надо нас лишний раз запугивать, и без того нет ни малейших иллюзий…Наше искусство никогда не кормило нас здесь, безусловно, там будет так же. К тому же у нас у обоих практически нет никакой профессии. Значит, надо рассчитывать на самое худшее – что мы и делаем.[388]

Между тем, в эмиграции их творческая биография складывалась вполне удачно. Осенью 1979 в Вене, перевалочном пункте для большинства русских художников-эмигрантов, у Герловиных проходит камерная совместная выставка в *Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder* [«Галерее Розмари Шварцвальдер рядом с церковью Святого Стефана»],

---

[384] Подробней см.: *Korowin E.*. Lost in Translation, Gender, Politik, Performance in Zoo-Homo Sapiens (1977) von Rimma Gerlovina und Valeriy Gerlovin // Labirinth der Kulturen, Series: Kulturtransfer. Vol. 7 (Brill/Fink). Jan. 2022. P. 343–363.

[385] *Авраменко О.* Гендер в советском неофициальном искусстве. НЛО, 2021. С. 51.

[386] *Balzarell M.* Interview with Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin // *ZOOM* magazine. May-June and July-August, 2006. P. 8–11.

[387] Соков – Шелковскому. 07.12.1978 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Том 1. С. 249.

[388] Герловины – Шелковскому. 20.12.1978, Москва // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Том 1. С. 256.

немногим раньше Римма Герловина получает приглашение на феминистский симпозиум для художниц, проходивший в Югославии. Участие в последнем и последовавший за этим комментарий художницы продемонстрировали разность феминистской повестки в капиталистическом и коммунистическом блоках, поскольку для Герловиной проблемы гендерного неравенства не стояло вовсе, и она воспринимала этот опыт в качестве наблюдателя, а не инсайдера:

> Феминизм, как мне показалось, в их интерпретации просто популярность объединения, может быть даже дружбы. Всё это проистекает из разобщённости художников, в данном случае художниц, сложности в выставочных делах и пр. социальных неурядиц <...> Вообще, насчет феминизма в России у меня самые светлые воспоминания. В среде художников мне это давало скорее привилегии, нежели «угнетения» <...> По всей видимости, без всякого желания я буду втянута в эти феминистские игры. Из Америки мне пришло приглашение участвовать в каком-то очень солидном энциклопедическом словаре «женщины в искусстве». Меня включили в биеннале в Венеции 1978 г. в отдел «История визуальной поэзии женщин», из русских там ещё Гончарова и Розанова. Компания совсем неплохая[389].

По приезду в Нью-Йорк художники продолжили свои художественные практики, связанные с концептуальным самиздатом. Как следует из письма Клаусу Гро[390] **(Илл. 50)**, свое первое лето 1980 г. в Нью-Йорке они проводят, участвуя в мейл-арт событиях, выставке и лекции со слайдами в Вашингтоне, работая реставраторами в Музее Уитни для заработка и, наконец, принимая участие в ежегодном 15-м международном Фестивале Авангарда в *New York Passenger Ship Terminal (Port Authority)* [«Нью-Йоркском Пассажирском Терминале»]. В эмиграции Римма и Валерий Герловины продолжают делать совместные проекты, равно как и работают по отдельности. Они создают подвижные игровые объекты и конструкции, рассчитанные на активное взаимодействие со зрителем. Так, в письме к К. Гро 1980 г. они представляют проект интерактивного объекта-червяка «The Animalistic Complex» [«Анималистический комплекс»], подвешиваемого к потолку и снабженного небольшими текстами для восприятия предмета тактильно[391] **(Илл. 51)**. Схожий партисипаторный принцип был заложен в другой работе, созданной Риммой Герловиной (уже не в соавторстве). «Interchangeable Man» [«Переменчивый человек»] состоял из кубиков с текстами, каждый из

---

[389] Герловины – Шелковскому 25.09.79, Вена // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 342.

[390] Gerlovin Rimma and Valery. The Summer. Roman. 1980. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Фонд К. Гро. FSO 02-022/7-11-16.

[391] Gerlovin Rimma and Valery. The Animalistic Complex.1980. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Фонд К. Гро. FSO 02-022/7-11-16. Реализованный объект в коллекции Д. Браун под названием «Horse in the Shape of a Worn» [«Лошадь в виде червяка»]. 1977. Тактильный объект с зашитыми в него предметами и бирками поверх. 190x4. Коллекция Jean Brown, The Getty Research Institute. Лос-Анджелес, США.

которых давал краткую характеристику своему объекту **(Илл. 52)**. По задумке художницы, зритель имел возможность активно трансформировать объект и создавать различные «комбинации» личности. Работа входила в большой цикл *Cubic Organisms* [«Кубических организмов»], выросших из концептуальных кубиков художницы середины 1970-х гг. Вариативность возможных трансформаций и масштаб новых объектов свидетельствовали о расширении и усложнении художественно-игровых практик художницы московского периода. Представленный впервые на выставке *Russian Samizdat Art*, «Переменчивый человек» стал визуальной доминантой экспозиции и получил внимание критиков, отмечавших остроумие и оригинальность игрового подхода Риммы Герловиной. Как и в большинстве объектов пары, в нем не было политического подтекста, а игра, понимаемая художниками как бесконечный трансформирующий ее участников процесс без финала и выигрыша (не в значении *gaming*, а *playing*), становилась универсальной экзистенциальной категорией.

В это же время Герловины активно работали в рамках мейл-арта, создавая миниатюрные объекты, открытки и небольшие тексты, помещающиеся в почтовый конверт, и отправляли их своим адресатам в Европе и США. Так, свою готовность участвовать в дадаистской выставке, организуемой К. Гро, Герловины изъявили с помощью послания, написанного на воздушном шаре: «мы посылаем тебе информацию о нашем искусстве в этом надувном шаре. Надеемся, что ты заполнишь его своей энергией» **(Илл. 53)**.[392]

Но, пожалуй, наиболее значительным самиздат-проектом раннего нью-йоркского периода художников стало издание журнала *Collective Farm* [«Коллективная ферма»] совместно с Вагричем Бахчаняном **(Илл. 54)**. В период с 1981 по 1986 гг. они выпустили ограниченным тиражом 6 номеров журнала. Первый номер *Kolkhoz* [«Колхоз»] собирался расширенным редакторским составом, включая В. и М. Тупицыных и находящихся в Москве Е. Елагину, И. Макаревича, а также группы «Коллективные действия» и «Мухоморы» **(Илл. 55)**. Журнал был издан к открытию выставки *Russian Samizdat Art* и состоял преимущественно из работ русских художников-концептуалистов[393]. Будучи двуязычным, он имел ограниченный тираж в 150 копий, многие элементы которых были выполнены вручную. Позже Герловины преобразовали привычную форму журнала в «конвертный», каждый из которых представлял бы творчество отдельного художника. Как писали Герловины:

---

[392] Gerlovin Rimma and Valery. Dear Klaus! 1980. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Фонд К. Гро. FSO 02-022/7-11-16.

[393] В номере участвовали: Андрей Абрамов, Вагрич Бахчанян, Римма и Валерий Герловины, Валентин Горошко и Лиз Кларк, «Группа коллективных действий», Виталий Комар и Александр Меламид, Александр Косолапов, Константин Кузьминский, Игорь Макаревич и Елена Елагина, «Мухоморы», Михаил Одноралов, Леонид Соков, Виктор Тупицын, Анатолий Ур, Генрих Худяков, Михаил Чернышов.

Идея журнала пришла нам в голову спонтанно с находкой ее “подножного корма” – контейнера с новыми разнообразными конвертами, выставленного прямо напротив нашего дома с Сохо в результате пресловутого капиталистического перепроизводства. В журнале использованы подлинные рисунки, ксероксы, печатки, коллажи, вырезки, трафаретная печать и особенно монопринты сделанные с помощью цветной копировальной бумаги. Этой техникой пользовался Валерий в своих ранних графических сериях; в связи с этим мы получали из Москвы советскую цветную копирку, которая была уже давно снята с производства в Америке и заменена непачкающейся и посему непригодной для нашего искусства бумагой[394].

Второй номер «Letters to the USSR» [«Письма в СССР»] состоял из 22 конвертов и включал наряду с работами русских художников, базирующихся в Москве и Нью-Йорке, произведения итальянских, американских, французских, бельгийских и югославских авторов. Четвертый номер «Wonderkids» [«Вундеркинды»] включал детские рисунки и работы модернистов, активно использовавших эстетику детского рисунка: Пикассо, Миро, Дюбюффе, Твомбли, Поллака и др. Самым объемным стал последний пятый номер «Пятилетний план», ставший мини-выставкой с тематической кураторской оптикой. Работы располагались уже не по монографическому принципу (каждому автору – отдельный конверт), а объединялись вокруг заданных тем: «Социальный инстинкт», «Биосинтез», «Индустрия», «Подсознатели», «Звукозрелище», «Запретный плод», «Деньги». В число подписчиков этого конвертного журнала входили публичные собрания книги художника и частные коллекционеры.

На этом общественная работа Герловиных в начале 1980-х не заканчивается. Они активно участвовали в наполнении журнала «А-Я», отправляя И. Шелковскому свои тексты и иллюстрации к ним. Кроме того, организовали передвижную выставку «Russian Samizdat Art», стартовавшую в Нью-Йорке и своершившую турне по городам Соединенных Штатов и Канады. В новых условиях эмиграции у Герловиных очень быстро складывается широкий круг общения, состоявший из представителей американской альтернативной арт-сцены, и сеть международных контактов, включавшая центрально- и восточно-европейских, латиноамериканских авторов. Через итальянскую художницу и визуальную поэтессу Мириллу Бентивольо они познакомились и близко подружились с Джин Браун, увлеченным коллекционером Дада, Сюрреализма и Флюксуса. Это знакомство и последующая дружба сыграли очень важную роль в развитии художников. Герловины часто посещали дом Браун, где располагалась ее коллекция дадаистких объектов. Дизайн шкафов для хранения собрания проектировал Д. Мачюнас, один из лидеров движения Флюксуса и близкий друг Джин Браун. Стремясь показать уникальную коллекцию и ее незаурядную владелицу широкой аудитории,

[394] *Герловины Р. и В.* Концепты. Вологда, 2012. С. 400–401.

Герловины создали короткое цветное видео, которое само по себе также можно расценивать как совместное произведение видео-арта[395]. Кроме того, они написали текст о Джин Браун для журнала «А-Я»[396]. Важно, что Джин Браун проводила аналогии между американским концептуальным искусством и работами своих русских друзей. Так, специально для «А-Я» она написала:

> Очевидно, что существуют общие явления в концептуальном мышлении, подобно геологическим пластам, пролегающим в Азии и всплывающим на поверхность только в Новой Шотландии (Канада). Я пришла к этой мысли, столкнувшись с работами современных русских художников, которые имеют много общего с Флюксусом. В то же время, как мне известно, между ними не было никакого контакта[397].

Знакомясь с обширной коллекцией изобретательных и остроумных объектов Браун и приобретая через нее всевозможные связи в американском арт-мире, Герловины постепенно трансформируют и свои художественные практики. Помимо приобщения к эфемерным объектам Флюксуса, огромное влияние на них оказывает Нью-Йорк с его мультикультурностью, уличным искусством и огромным масштабом во всём, будь то живописные холсты модных неоэкспрессионистов, граффити на стенах домов и пригородных электричек или заброшенные индустриальные пространства, трансформируемые альтернативными художниками в выставочные площадки.

В начале 1980-х Римма Герловина продолжила создание переменчивых объектов, постепенно усложняя и внося все более ощутимый элемент случайности в игру со зрителем. Так, одна из вариаций кубических организмов «Dog-Sphinx or Calendar for Next 100 years» [«Собака-сфинкс или календарь на 100 лет»] **(Илл. 56)** представляла собою объект, состоявший из 100 кубиков, каждая сторона которого содержала предсказание на текущий год. При этом, каждый кубик в обязательном порядке имел грань с надписью «хаос». Перемещая грани кубиков, зритель мог составить прогноз на 100 лет вперед, полностью состоящий из одного хаоса. Остроумно интерпретируя восточные предсказания и языческие представления о хаосе, из которого выстраивается порядок, Римма Герловина объединяла таким образом западный и восточный подходы к искусству выстраивания собственной жизни.

---

[395] *Not Jean Brown. Surrealism, Dada, Fluxus, etc.* [«Не Джин Браун. Сюрреализм, Дада, Флюксус и т.д.»] – короткометражный фильм (16-мин.) о Джин Браун (1916–1994), созданный Р. и В. Герловиными в соавторстве с М. Блохом, видео-художником, музыкантом и писателем. Съемки проходили в доме коллекционера *Shaker Seed House* «Шейкер Сид Хаус» в Тайрингеме, штат Массачусетс, в 1985. Премьера фильма состоялась 22 февраля 2019 в *The Emily Harvey Foundation* [«Фонде Эмили Харви»] на Бродвее в Нью-Йорке.

[396] *Герловины Р. и В.* Коллекция Джин Браун // «А-Я». № 3, 1981. С. 55–57.

[397] Там же. С. 57.

Валерий Герловин в переходный период до и после переезда в Нью-Йорк занимался большой серией миниатюрных хлебных скульптур. Психологическая подоплека изготовления разнообразных хлебных насекомых была остроумно объяснена художником в книге «Концепты»:

> В 1979-81 хлебные насекомые росли, как на дрожжах. В том несомненно играли роль и сложности переезда из одной страны в другую и столкновение с, образно говоря, паразитирующими на дереве жизни всякого рода особями и особами. В этом оазисе беспорядка многие хлебные насекомые приобретали для нас в этот момент социальную физиономию[398].

«Bread Insects Community» [«Коммуна хлебных насекомых»] (1982), состоявшая из разнообразных хлебных персонажей-насекомых **(Илл. 57)**, впервые была показана в рамках групповой выставки *Young Fluxus* [«Новый Флюксус»] в *Artists Space* [«Артистс Спейс»] в 1982 **(Илл. 58, 59)**, речь о которой пойдет чуть позже.

В середине 1980-х в работах Герловиных всё отчетливей проявляет себя Нью-Йорк, мультикультурный, шумный и избыточно пестрый город, в плавильном котле которого смешивались всевозможные культурные традиции. Отражением процессов адаптации к этому многообразию стала работа «Man of Babel» [«Человек из Вавилона»] (1983), представлявшая иератическую фигуру из кубиков-букв шести различных языков: санскрита, иврита, китайского, арабского, английского и русского **(Илл. 60).** Передвигая кубики и поворачивая их разными гранями, можно было получить неожиданные неологизмы и странные лингвистические сочетания.

Нью-Йорку была посвящена и персональная серия Валерия Герловина «Ancient New York Mosaics» [«Мозаики Древнего Нью-Йорка»]. Для масштабного цикла работ художник выбирает новый для себя материал - шприцы. С одной стороны, социально провокационный, с другой – универсальный, наполненный множеством разнообразных смыслов, он становится строительным материалом для монументальных фресок, смешанных с живописью и скульптурой. Одной из первых работ в этой серии стал диптих «Солдат», охранявший вход на одну из выставок *Russian Samizdat Art* в Университете Карнеги-Меллон в Питтсбурге **(Илл. 61)**. В этих работах плавная и округлая пластика человеческих тел сочеталась с агрессивной тревожностью материала, вызывая визуальное раздражение и дискомфорт. Появившиеся чуть позже иконы, составленные из шприцов в сочетании с живописью, являли собою лики святых, изображенные крупным планом. В них художник также использовал прием контрастного сочетания: сакральной образности с элементами низовой, уличной культуры города,

---

[398] *Герловины Р. и В.* Концепты. Вологда, 2012. С. 222.

отсылающей к социально острой и актуальной для мегаполиса теме наркомании и эпидемии СПИДа. Более поздние живописные фрески с огромными фигурами и лицами с пустыми глазницами-окнами, словно открытыми археологами на кирпичных стенах нью-йоркских лофтов, переворачивали представления о линейности времени и погружали в атмосферу фантастических антиутопий. Инсталляция из «Мозаик Древнего Нью-Йорка» была представлена публике на выставке в Питтсбурге[399] **(Илл. 62, 63)**, позже показана на совместной выставке пары в *Emily Harvey Gallery* [«Галерее Эмили Харви»] в Нью-Йорке[400]**(Илл. 64)**.

В этот период художники активно работали в альтернативной художественной среде Нью-Йорка. В 1982 г. они участвуют в выставке *Young Fluxus* [«Новый Флюксус»] в *Artists Space* [«Артистс Спейс»], некоммерческой галерее в Сохо, поддерживающей творчество начинающих художников и эмигрантов, а также участвовавшей в движении институциональной критики[401]. Проект представлял 11 художников (как нью-йоркцев, так и живущих за пределами агломерации), чьи практики можно было бы отнести к последователям Флюксуса. Кураторами выступили Кен Фридман, художник и участник Флюксуса в его первом поколении, совместно с арт-критиком Питером Франком. Валерий Герловин показывал на выставке инсталляцию из серии *Bread Insects*, Римма Герловина была представлена многочисленными кубиками, выполненными еще в Москве, и кубическим организмом «Вечный жид» **(Илл. 65)**. Как следовало из пресс-релиза, «геометрические коробочки-объекты Риммы, роботы и механические проекты Валерия добавляют чуткости к чувственность, свидетельствующее об их русском наследии: коммунальный дух, приземленность и творческое видение эпохи механики»[402].

Годом позже Герловины работают в новом альтернативном выставочном пространстве Нью-Йорка, организованном художниками Дэвидом Войнаровичем и Майком Бидло на заброшенной набережной. Опустевший в 1960-е гг. *NYC Pier* [«Нью-Йоркский пирс»] стал пристанищем для художественных практик современных авторов, стремившихся построить открытую художественную систему, лишенную коммерческих импульсов и навязанной политической повестки. Судоходный терминал *Ward Line* [«Вэрд Лайн»] 1930-х гг. в конце Канал-стрит на несколько лет до своего сноса в 1984 был превращен в сквот и свободную

---

[399] *Ancient New York Mosaics* [«Мозаики Древнего Нью-Йорка»]. Валерий Герловин в соавторстве с Риммой Герловиной. 17 ноября - 8 декабря, 1982. *Mattress Factory* [«Фабрика Матрасов»], Питтсбург, Пенсильвания.

[400] *Valery & Rimma Gerlovin - N/A* [«Недоступно»]. 19 апреля – 17 мая, 1985. Emily Harvey Gallery [«Галерея Эмили Харви»], Бродвей, Нью-Йорк сити.

[401] *Young Fluxus* [«Новый Флюксус»] в *Artists Space* [«Артистс Спейс»], 105 Хадсон, Нью-Йорк. 10 апреля – 15 мая, 1982. Кураторы: Кен Фридман и Питер Франк. Состав: Джон Армледер, Дон Бойд, Ёсимаса Вада, Римма и Валерий Герловины, Жан Дюпюи, Дж.Х. Кочман, Карла Лисс, Ларри В. Миллер, Питер ван Рипер, Эндре Тот.

[402] *Young Fluxus* [«Новый Флюксус»] в *Artists Space* [«Артистс Спейс»]. Пресс-релиз. //https://artistsspace.org/exhibitions/young-fluxus#announcement

галерею, стены которой расписывали художники. Здесь Валерий Герловин выполнил свою «Head with Needle Eyes» [«Голова с игольчатыми глазами»] (1983, **Илл. 66**).

Нужно заметить, что рецензии на выставки Герловиных, как правило, появлялись в альтернативных изданиях по искусству, с некоторыми из которых они активно сотрудничали. Так, Герловины писали статьи о выставке *Russian Samizdat Art* для журнала *FLUE* [«Флю»][403], издававшегося *Franklin Furnace Gallery,* и *Ear* [«Ухо»], независимого музыкального журнала[404]. Также работы Герловиных периодически попадали в поле зрения критиков, пишущих для специализированных изданий. Наибольший интерес вызвали произведения, экспонировавшиеся на передвижной выставке *Russian Samizdat Art* (об этом подробней в следующей главе диссертации). При этом, на протяжении рассматриваемого нами периода оценка работ Герловиных постепенно смещалась от позитивного принятия левыми интеллектуалами до строгой критики в адрес художников из-за непрозрачности их позиции и эскапизма. В целом, Герловины не были публичными персонами и старались не привлекать внимание журналистов по политическим причинам, ограничиваясь эстетическими. Таким образом, художественные практики Герловиных были частью альтернативной арт-сцены в Советском Союзе, находившейся в скрытой оппозиции официально присвоенному стилю соцреализма и официальной системе функционирования искусства. Они участвовали в квартирных выставках и устраивали перформансы на открытом воздухе, работая в рамках «параллельной структуры» со своей неофициальной и некоммерческой системой функционирования. В Нью-Йорке Герловины также оказались в поле альтернативной культуры – неправительственной и некоммерческой – противостоящей устоявшейся системе буржуазных ценностей.

Важно отметить, что после завершения длительного турне выставки *Russian Samizdat Art*, выхода одноименной книги и последнего номера «Коллективной фермы» в 1986 г., художники постепенно перешли к фотографическим опытам, открыв новую главу в своем творчестве. Обширная серия «Фотоглифы» аккумулировала концептуальные поиски предыдущих проектов и одновременно представляла собою «лабораторные» опыты, создаваемые в приватном пространстве собственной фотомастерской художников, исполнявших роли модели и фотографа. Как емко и точно сформулировал этот переход Валерий Герловин:

> Вместе с книгой "разорвалась пуповина" с национальным тенденциями в искусстве, в результате чего и по сознанию и по образу жизни мы вошли в совершенно иную интровертную форму существования, которая требовала большой концентрации. Постепенно выбираясь из общего социального тела, образно говоря, концептуального Левиафана, мы накапливали импульсы

[403] *Gerlovin, R. and V.* Russian Samizdat Books // Flue 2, no. 2 (Spring 1982). P. 10–15.
[404] *Ear* magazine. New York, August/September, 1986.

"невесомости" в языке нашего искусства. Новый цикл работ, скульптур и фотографических серий, явился индикатором этой трансформации, которая поступательно модифицировалась с ростом нашего интереса к древним религиозно-философским школам как восточной, так и западной культуры, и, в конечном счете, привела к другому измерению в нашем сознании[405].

Одним из ближайших друзей и единомышленников Герловиных в Нью-Йорке стал **Вагрич Бахчанян** (1938–2009), поддерживавший не только издание журнала *Collective Farm*, но и организацию выставки *Russian Samizdat Art*.

«Город - профессионал

Город - проститутка

Город беглых борцов за свободу

Город - ветрогонное средство

Город - лови-хватай

Парадная форма одежды - погребальная

Наверняка выгорит», – писал Вагрич Бахчанян о Нью-Йорке в первом номере журнала «А-Я»[406]. Родившись в Харькове, взрослые годы проведя в Москве, Бахчанян оказался в эмиграции в 1974, будучи зрелым, но не реализованным художником. Вагрич Бахчанян не имел систематического художественного образования, и был вынужден покинуть Харьков за тунеядство, поскольку не хотел работать по профессии (был литейщиком на заводе). В Москве он вращался в окололитературных кругах, для заработка оформлял остроумными карикатурами последнюю, юмористическую, страницу «Литературной газеты», чья редакция отличалась либеральными взглядами. При этом, «для себя» художник много занимался графикой и коллажем, лишь однажды выставив свои работы на один вечер в «Синей птице». В марте 1974 Бахчанян вместе с супругой вылетели по израильской визе в Вену, и в этом же году прибыли в Нью-Йорк. «Город-профессионал», не заставил художника изменить себе: его тонкое чувство юмора и непременная ирония сопровождали его искусство, эфемерное и легкое, создающееся без пафоса, на ходу, порою из чистого озорства и любопытства, но совершенно серьезно. Его художественные практики в эмиграции, как и прежде, в Харькове или Москве, больше напоминали частные, сугубо личные эксперименты, не рассчитанные на широкого зрителя. Большинство американских проектов художника по-прежнему делалось для себя.

В Нью-Йорке круг общения Вагрича Бахчаняна ограничивался русской художественной диаспорой. При этом, удивительным образом ему удавалось поддерживать связи с представителями разных кругов и группировок, не влезая в крупные ссоры и конфликты. Он много общался с Р. и В. Герловиными, работая вместе с ними над журналом «Коллективная

[405] *Герловины Р. и В.* Концепты. Вологда, 2012. С. 411–412.
[406] Анкета // А-Я. №1, 1979. С. 46.

ферма»; активно помогал с изданием журнала «А-Я», посылал материалы И. Шелковскому (в частности, совместно с А. Уром Бахчанян брал интервью у Д. Бойса) и помогал с распространением издания; тесно общался с концептуалистами и соц-артистами А. Косолаповым, Л. Соковым, Г. Худяковым, Г. Капеляном, Комаром и Меламидом, Г. Брускиным; дружил с А. Генисом и П. Вайлем, совместно они издавали еженедельный журнал «Семь дней» (1983–1984), в котором Бахчанян отвечал за художественное оформление, позже сотрудничал с «Новым американцем» и журналом «Время и мы»; пересекался с А. Глезером и предоставлял свои работы на выставки в его музей русского искусства в изгнании; общался с поэтами К. Кузьминским и Л. Халифом. Таким образом, выход за рамки русской диаспоры был для художника достаточно редким явлением, если не считать интервью с Бойсом, Бахчанян несколько раз делал обложки для американского и английского издательств. При этом, характер коммуникации с русскими художниками также со временем теряет свою интенсивность. Так, в позднем интервью З. Стародубцевой, Бахчанян утверждал, что «общение с русскими художниками было в основном телефонное»[407].

Однако, по приезду в Нью-Йорк и после периода обустройства на новом месте, Бахчанян пытался активно включиться в актуальную повестку нью-йоркской художественной жизни. Так, во второй половине 1970-х он организует серию перформансов, критикующих устоявшуюся систему американской арт-сцены с ее перенасыщенностью и элитарностью. При этом, в этой жесткой иерархии признанного критиками и коммерческими галереями искусства, казалось, практически не было места искусству выходцев из коммунистического блока. «Ирония – любимое, а, главное, единственное оружие беззащитных», – утверждал Бахчанян[408]. Именно им он и не преминул воспользоваться для того, чтобы заявить о своем существовании. Дебютная акция художника в Нью-Йорке «Уважай время!» прошла 18 ноября 1977, когда художник посетил 30 галерей за один день, в каждой из которых провел 5 минут с русскоязычным плакатом в руках (всего поход по модным галереям занял четыре с половиной часа) **(Илл. 67)**. Перформанс был зафиксирован фотографом Л. Нисневичем и впервые опубликован в журнале «А-Я»[409], позже вышел отдельным изданием *Manhattan Volume Eleven* [«Манхэттен. Одиннадцатый том»] **(Илл. 68)**[410].

Через год, 13 июня 1978, Бахчанян осуществил перформанс «Первая пропаганда русского искусства» в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Разместив на своем теле

[407] Вагрич Бахчанян // Русское арт-зарубежье. С. 137.
[408] Загданский А. Вагрич и Черный квадрат. Док. фильм. 2014.
[409] Вагрич Бахчанян // А-Я. №1, 1979. С. 48.
[410] *Bakhchanyan V.* Manhattan Volume Eleven. Уважай время! Save time! Vagrich Bakhchanyan 30 exhibitions on the same day. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Фонд К. Гро. П. 02-022/7-04.

красные полоски с агитационным текстом и встав напротив работ Малевича и Родченко, он на некоторое время превратился в ходячий агитпункт. Цели этой агитации не поддавались интерпретации западным наблюдателем, поскольку тексты были принципиально русскоязычными, и через небольшой промежуток времени художника деликатно выпроводили из зала. Между тем, художник выступал против коммерциализации авангарда и изъятия его политической заряженности в новых западных условиях. Годом позже, в мае и июне 1979, он заострил эту тему в совместных акциях с Александром Косолаповым и Валентином Горошко перед входом в Музей современного искусства. На это раз в их руках были англоязычные транспаранты «Art Salvation Inc.» [«Спасение искусства»] **(Илл. 69).** Спасать искусство требовалось прежде всего от влиятельных художественный галерей, обладающих мощными финансовыми ресурсами своих патронов и по этой причине укорененных в высшем эшелоне власти.

Другим перформансом, не связанным с критикой институций, стала ежедневная фотофиксация собственного лица с 1 января по 31 декабря 1980. Монотонная и максимально беспристрастная, серия фотокарточек, фиксировала перемены в облике автора на протяжении года. Неслучайно отвечая на вопрос анкеты журнала «А-Я», художник сообщал, что в Нью-Йорке он открыл для себя Вито Аккончи, Джозефа Кошута и Денниса Оппенгейма[411]. Подобно акциям-тренировкам Аккончи, исследующего границы своей телесности, Бахчанян запечатлевал мельчайшие перемены в своем лице, пытаясь поймать за хвост то, что зовется временем **(Илл. 70)**[412]. «Последним может получиться кадр, когда я буду лежать в гробу. Какое число окажется у меня на лбу в тот момент, я, право, не знаю», – сказал Бахчанян в своем интервью Виктору Тупицыну в 1980 г.[413].

Личное, почти интимное измерение течения времени соответствовало характеру концептуальных поисков художника начала 1980-х. После проектов институциональной критики он всё больше замыкался в пространстве листа самиздат-журналов и книг, главными принципами которых становится поиск готового объекта и изобретательная ирония, переворачивающая привычные смыслы с ног на голову. Возможно, художник несколько лукавил, когда в интервью Тупицыну заметил: «Лично я концептуальное книгопроизводство предпочитаю выставочному ажиотажу. Как художник, я вполне бы мог бы существовать без зрителя»[414]. В начале 1980-х Бахчанян действительно начинает работать практически без

[411] Анкета // А-Я. С. 46.

[412] Vagrich Bakhchanyan Diary 1/1/80-12/31/80 / Ed. by Norton Dodge, published by Cremona Foundation, 1981. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Фонд К. Гро. П. 02-022/7-03.

[413] Беседа с Вагричем Бахчаняном // Тупицын В. “Другое” искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. М.: AdMarginem, 1997. С. 56.

[414] Там же. С. 53.

зрителя. В эти годы он создает так называемые *подготовленные книги,* используя готовые объекты и видоизменяя их за счет остроумных авторских интервенций. Так, автор незначительно меняет пространство «Войны и мира» Толстого, помещая на обороте цитату *The Medium is the Message* [«Медиум есть сообщение»] Славко Богдановича, участника югославской группы концептуалистов *The Kôd* [«Код»] и проводя чернильную полосу в центре печатного текста **(Илл. 71)**. Очевидно, что фраза отсылает к одноименной книге Маршалла Маклюэна и Квентина Фьоре, перевернувшими представление о средствах коммуникации в искусстве[415]. При этом, визуально книга становится оммажем концептуальной работе *The Medium is the Message* 1970 г. Славко Богдановича, оформившего «Войну и мир» подобным же образом десятилетием ранее **(Илл. 72).** Развивая идею подготовленной книги, Бахчанян заключает в «Словацко-русский словарь» проект монумента в Центральном парке Нью-Йорка **(Илл. 73)**, а в «Математику для самообразования» включает «Музей личных вещей Вагрича Бахчаняна», поместившийся в спичечный коробок **(Илл. 74).**

Следуя Дюшановскому принципу называния готового объекта и присвоения ему статуса предмета искусства, Бахчанян производит *Top secret art. Catalogue #25 Tank*, наделяя новым названием инструкцию к танку **(Илл. 75),** или монотонно сминает гравюру с портретом Сталина, создавая серию портретов, каждое новое изображение в которой теряет первоначальную мощь и силу привычного образа вождя народов **(Илл. 76)**. Как утверждал художник в своем интервью: «Пускай книга существовала до или вне меня, но никто не угадал в ней потенциал творческой одушевленности, считая ее атрибутом технической литературы. Посредством называния я даю подобным вещам шанс для новой жизни – жизни в искусстве. Принцип – такой же, как и у Дюшана. Не труд, но идея. Словом, чистой воды “концепт”» [416].

В эмиграции широкая сеть контактов художника, существовавшая в Москве, заметно сократилась. Однако, нельзя сказать, что Бахчанян находился в изоляции. Безболезненным и безопасным выходом за рамки личного пространства становились многочисленные объекты мейл-арта, которые художник изготавливал с конца 1970-х. Он отправлял ироничные изображения-послания друзьям, художникам, критикам и искусствоведам, активно участвуя в международных выставках мейл-арта. Героями его открыток становятся персонажи массовой культуры от Леонардо да Винчи до Моцарта, преображенные дадаистской эстетикой автора **(Илл. 77).** Дадаизм оставался для Бахчаняна главным источником влияния на протяжении всей его творческой активности. В 1980-е он налаживает контакты с западными специалистами и

[415] *McLuhan M., Fiore Q.* The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects (1st ed.). Random House, 1967.

[416] Беседа с Вагричем Бахчаняном // Тупицын В. “Другое” искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. М.: AdMarginem, 1997. С. 51.

коллекционерами, увлекающимися авангардными идеями: его работы приобретает в свою коллекцию Джин Браун, он ведет многолетнюю переписку с Клаусом Гро, защитившим диссертацию об американском *New DaDa* [«Новом дадаизме»] и собирающим архив мейл-арта. Через Гро Бахчанян был включен в обширную сеть контактов, объединявших американских и европейских новых дадаистов.

В этот же период на основе многочисленных экспериментов с портретом Сталина выходит в свет внеочередной шестой номер журнала «Collective Farm» [«Коллективная ферма»] – «Stalin Test» [«Сталин-тест»] **(Илл. 78)**. Журнал представлял 16 переплетенных вместе конвертов с изображениями Сталина, выполненных не только художниками, но и различными деятелями искусств, включая коллекционера Г. Костаки и писателя В. Аксенова. Сам Бахчанян создал огромное количество версий «Сталин-теста», имитирующего изображение вождя с многочисленными признаками брака при печати или покрывающего неподобающие поверхности. Например, географическую карту, как в «Сталин-тесте» 1982 г. (**Илл**. **79**) Случайность как прием, остроумное переиначивание узнаваемого мотива, стали таким образом обязательным элементом его концептуальных работ. Стоит ли говорить о том, что приемы деконструкции тоталитарной иконографии и лексикона превращали пугающие образы тирана в веселые разноцветные картинки, лишая изображения первоначального смысла.

Между тем, именно коллажные портреты советских вождей привлекли наибольшее внимание критиков к фигуре Вагрича Бахчаняна во время работы выставок *Russian Samizdat Art*. Первые акции и перформансы в Музее современного искусства не имели такого эффекта, тогда как соц-артовские (скорее, поп-артовские) портреты вождей стали обязательным пунктом большинства рецензий на выставку. Так, в своем обзоре для *Village Voice* среди работ более чем тридцати художников авторитетный левый критик Люси Липпард выделила работу Бахчаняна «Прав дада» и его коллажные портреты-постеры Сталина и Ленина. Последние отметила в своей статье для New York magazine и Кей Ларсен, назвав их книгами-постерами, составленными из обрезков портретов Ленина и Сталина, а также Джинсовую куртку с вклеенной брошюрой Луиса Корвалана (как известно, в 1976 г. чилийского коммуниста, политзаключенного Корвалана обменяли на советского диссидента Владимира Буковского – это была очень резонансная история, вошедшая в советский фольклор – «обменяли хулигана на Луиса Корвалана») **(Илл. 80).** Тот же набор работ выделила критик Ронни Коэн, защитившая незадолго до этого диссертацию по русскому авангарду. Она, как и многие, остановила свое внимание на наиболее понятных американскому зрителю работах, нейтрализующих идеологическую составляющую узнаваемых образов. Несмотря на то, что идеи Бахчаняна, блистательные и порою прозорливые, привлекали к себе внимание как критиков, так и

художников, в Нью-Йорке у него не было ни одной персональной выставки. В 1980-е он активно участвовал в групповых выставках русских художников-эмигрантов (*Russian Samizdat art* и *Russian New Wave*), а также международных проектах (например, *Eastern European Exhibition* [«Восточно-Европейская выставке»] в галерее Нижнего Ист-Сайда *No Se No* [«Но Се Но»], пригласительный билет на которую был оформлен «Сталин-тестом» Бахчаняна.

В 1990-е–2000-е гг. он продолжил свои эфемерные проекты. Так в 1991 он начал многолетнюю серию «Иллюстраций к телефонным разговорам» – рисунков, сделанных во время телефонных разговоров с друзьями и близкими. Всего Бахчанян сделал 103 «книги из выкроенного времени», как называл их сам автор[417]. В этих работах, выполненных поверх чужих записей в старых, использованных книгах счетов и ежедневниках, найденных на улице (сознательный прием нивелирования авторской фигуры), случайные зарисовки напоминают автоматическое письмо сюрреалистов (последнее Бахчанян тоже практиковал на берегу океана, устанавливая ручку по отношению к листу бумаги таким образом, чтобы ветер шевелил страницы и получился случайный рисунок). В эти же годы он занимался литературным творчеством, создавая сборники абсурдистских и неизменно остроумных текстов, напоминающих поэзию обэриутов[418]. Искусство Вагрича Бахчаняна эфемерно, его сложно причислить к какому-то определенному кругу или направлению: в его работах сочетались принципы поп-арта, соц-арта и концептуализма. Сам она называл себя «художником слова», что подтверждалось на практике проектами, связанными с книгой художника, самиздат-журналами, коллажами, мейл-артом и собственно литературными опытами.

Именно как литератор, а, если быть точнее, как поэт, начинал свою карьеру другой художник эмиграции, **Генрих Худяков** (1930–2019). Причем, если Бахчанян двигался от визуального к литературному, то у Худякова всё было в точности до наоборот. Генрих Худяков родился в Челябинске в 1930 г., учился в Ленинградском государственном университете на филологическом факультете. Позже Худяков переехал в Москву, занимался техническим переводом с английского и чешского на закрытых предприятиях (при отделах информации) и литературным (в свободное от работы время). Главным достижением Худякова на этом поприще стал вольный перевод Гамлета – «Лаэртид», по своей сути, – самостоятельное произведение, навеянное сюжетом Шекспира[419]. Парадоксальное повествование известной истории опрокидывается на современную Худякову Москву, чьи слабо освещенные улицы начинают

---

[417] *Загданский А.* Вагрич и Черный квадрат. Док. фильм. 2014.

[418] *Бахчанян В.* Демарш энтузиастов. Париж: Синтаксис, 1985; *Бахчанян В.* Вишневый ад и другие пьесы. М.: Новое литературное обозрение, 2005; *Бахчанян В.* Мух уйма: художества. Екатеринбург: У-Фактория, 2003.

[419] Пьеса «Лаэртид» была создана Г. Худяковым в 1972 г., а опубликована лишь в 1979 г. в журнале «Гнозис». См.: *Худяков Г.* Лаэртид // Гнозис. №5–6, 1979. С. 89–140.

напоминать средневековую Англию, а сюжет Шекспира сплавляется с древнегреческим мифом о Телемахе из «Одиссеи» Гомера. В 1960-е он увлекается визуальной поэзией и записывает свои стихи аккуратными столбиками с активными знаками пунктуации – точками и тире, служившими одновременно выразительными элементами визуального рисунка стиха и разделительными паузами при их чтении. В 1965 Худяков разработал «кацавейки» – короткие стихи в несколько строк, в которых визуальное расположение симметричных слов играло не меньшую роль, чем само поэтическое звучание. Чуть позже в его творчестве возникли хайку, в которых рисунок слов в пространстве листа также оказывался едва ли не решающим фактором существования самой стихотворной формы. В. Тупицын в своем интервью с Худяковым обозначил эти стихи как минималистские[420]. В доэмигрантский период его поэтический сборник «Третий к лишним», включивший стихи 1957–1963 гг., существовал в самиздате, а книга «Кацавейки» (1965–1966) была опубликована в международном издании «SMS», вышедшем в Нью-Йорке в 1968. Джеральд Янечек отмечал в поэзии Худякова влияние «наследия русского кубофутуризма и литературного конструктивизма (например, А.Н. Чичерина)»[421].

Между тем, в Ленинграде и Москве Худяков был связан с поэтическими андеграундным кругами: общался с Э. Лимоновым, К. Кузьминским, но оставался одиночкой, избегая групп и объединений. В интервью З. Стародубцевой, Худяков признался, что «везде был белой вороной» и «не принадлежал даже своим сверстникам», поскольку те «продавали иностранцам свои изделия», а ему «продавать было нечего», у него были только его стихи[422]. Последние он эффектно декламировал, бывая на квартирных поэтических вечерах. Аудитория поэта была относительно скромной и немногочисленной: большая часть созданных Худяковым произведений печаталась в формате самиздата и воспроизводилась автором на закрытых читках, иногда, по счастливой случайности, выходила за рубежом. Однако, основной причиной отъезда, по мнению поэта, стала отнюдь не искаженная советской цензурой цепочка взаимодействия с публикой. Реальная причина была экзистенциального свойства, Худяков элегантно упаковал ее в метафору: «За два года до эмиграции я почувствовал себя выдохшимся. Случайности обходили меня стороной. Случайность – спичка, брошенная на творческий темперамент как на стог сена, а мое сено было к тому времени скормлено»[423]. В 1974 он выехал по израильской визе через Вену в Нью-Йорк. Здесь он год получал «велфэр» и наблюдал за жизнью города. Позже

[420] Генрих Худяков // «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками и философами: 1980–1995 гг. / В. Тупицын. М.: Ад Маргинем, 1997. С. 91.

[421] *Янечек Д.* Генри Худяков, поэт сжатой формы // Генрих Худяков. Автограф. Каталог-резоне.М.: Виртуальная галерея, 2019. С. 32.

[422] Генрих Худяков // Русское арт-зарубежье / З. Стародубцева. С. 138.

[423] Генрих Худяков // Агамов-Тупицын В. Круг общения. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 186.

художник вспоминал во время беседы с В. Тупицыным: «Я восхищался городом. К этому времени я уже перестал заниматься искусством слова, у меня была пауза, перестройка. Я воспользовался этой паузой и ничего не делал, только осматривался»[424]. К концу 1970-х гг. Худяков окончательно осмотрелся и трансформировал свою визуальную поэзию в более осязаемые объекты: многослойные коллажи, покрывавшие поверхность пиджаков, туфель и галстуков, а следом за ними – холстов. Каждая подобная вещь создавалась путем нанесения орнаментальных композиций акриловыми красками и заполнялась многочисленными коллажными вставками – фантиками, крышечками, скрепками, пуговицами, кусочками ткани, бумаги, скотча и фрагментами разнообразного городского сора. Случайность, управляемая и структурируемая художником, проявлялась в них многочисленными элементами реди-мейда – найденными на улице объектами.

Первое, с чего начал Худяков, – это так называемая «мягкая скульптура» (*softwears*) или *non wearables* [«не носимое»] – пиджаки, жакеты, галстуки, туфли и другие предметы гардероба, раскрашенные фосфоресцирующими акриловыми красками и в изобилии украшенные разнообразными деталями. Главным источником вдохновения для создания этих смелых нарядов стал Нью-Йорк, с которым у художника сразу же завязались дружеские отношения. Особенно впечатлил Худякова ночной город, увиденный с высоты Эмпайр-Стейт билдинг, – сверкающий, залитый светом неоновых реклам, автомобильных фар и ярких уличных фонарей. Город стимулировал и давал массу случайностей, которых так не хватало в Москве, а яркое ночное освещение воплотилось в многочисленных объектах, раскрашенных акриловыми красками вырви глаз, с резкими контрастными сочетаниями цветов и деталей. В темноте краски худяковских объектов фосфоресцировали совсем как ночной мегаполис. Пиджаки «Дневной Нью-Йорк» (1978–2003) и «The Empire State Building» [«Эмпайр Стейт Билдинг»] (1980–2003), сверкая сотней солнц (устойчивый элемент орнаментальных композиций Худякова) оказывали гипнотический эффект на зрителя, завораживая его в точности также, как манера Худякова декламировать стихи. Все свои объекты, включая пиджаки, Худяков считал незаконченными и дорабатывал, десятилетиями покрывая их слой за слоем блестками, комбинациями цветовых пятен, значками и прочими коллажными вставками так, что в результате они приобретали наружность рыцарских доспехов. Так, в 1980 г. «Пиджак» Худякова появился на обложке журнала «А-Я»: сверкающий, по-барочному богато декорированный, переливающийся оттенками рыжего и изумрудного, с изображением солнц на галстуке **(Илл. 81)**. После публикации вельветовый «Пиджак» продолжил видоизменяться автором,

[424] Генрих Худяков // 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. С. 137

привносившим все новые детали. Законченный вариант, по сравнению с тем, что был представлен в 1980, приобрел поверх круглых узоров-символов (солнц и яблок) значки «I love New York», покрытые блеском губки, а пройма пиджака и вовсе закрылась накладной вставкой с чередованием цветных квадратов **(Илл. 82)**. Процесс наращивания новых элементов был тщательно задокументирован художником на спинке изделия: каждая запись датирована и размещена в пространстве на своем месте. Таким образом, оборот может восприниматься одновременно как поэтический текст и графический рисунок **(Илл. 82).**

Обязательным конструктивным элементом пиджаков Худякова был накинутый небрежно поверх лацканов развязанный галстук (именно так по наблюдениям Худякова носили его американцы). Постепенно галстук перекочевал на рубашки, а потом и вовсе стал самостоятельным произведением **(Илл. 83).** Нарисованные на белых рубашках галстуки с фрактальными узорами принесли Худякову известность, сделав его на некоторое время героем светских раутов. Так, в 1985 он стал гостем фешенебельной благотворительной вечеринки, организованной в Саде скульптур Музея современного искусства в Нью-Йорке. Репортаж об этом событии попал на страницы газеты *The New York Times*, где фотография Худякова в расписном галстуке соседствовала с изображениями светских львиц в модных нарядах **(Илл. 84)**[425]. В 1986 его работа была принята в коллекцию Нью-Йоркского музея современного искусства.

Первый показ работ художника состоялся в 1980 г. во время открытия Музея неофициального русского искусства *C.A.S.E.* в Джерси-сити, но тогда работы Худякова остались незамеченными прессой. Следующий, уже сольный проект, организованный Н. Доджем и М. Тупицыной в Центре современного русского искусства[426], оказался куда успешней и получил положительный отзыв Ронни Коэн в *Artforum* [«Артфорум»]. Критик назвала предметы Худякова «драгоценными арт-объектами с зашифрованными культурными посланиями», сравнивала с одеждой русских конструктивистов и итальянских футуристов, отмечая «отношения контрапунктом между искусством, жизнью и дизайном»[427]. Последующие персональные выставки художника проходили уже в 1990-е: в галерее Эдуарда Нахамкина в 1991[428] и в Музее Табакмана в 1996 (Хадсон, штат Нью-Йорк)[429]. В прессе Худякова

---

[425] *Ferretti F.* The Evening Hours // The New York Times. June 14, 1985. P. 18.

[426] *Visionary Nonwearables. ESPionage*. 8 мая – 15 августа, 1982. *Contemporary Russian Art Center of America, C.R.A.C.A.* [Центр современного русского искусства в Америке], Нью-Йорк. Куратор: М. Тупицына.

[427] *Cohen R.* Contemporary Russian Art Center Of America // Artforum. Vol. 21, No. 2. October, 1982. P. 72.

[428] *Art or Bust*. Персональная выставка Генриха Худякова. Декабрь 1990. *Eduard Nakhamkin Fine Arts Gallery* [Галерея Эдуарда Нахамкина], Нью-Йорк.

[429] *Henry Khudyakov. A Retrospective Exhibition* [«Генрих Худяков. Ретроспективная выставка»]. Сентябрь – ноябрь 1996. *Tabakman Museum of Contemporary Russian Art* [«Музей современного русского искусства Табакмана»], Хадсон, штат Нью-Йорк. Художник выступил в роли куратора своей экспозиции.

воспринимали зачастую как экстравагантного чудака, причисляя его работы к разряду искусства аутсайдеров. Именно как художника-аутсайдера позиционировала Худякова галерея *Hirschl & Adler* [«Хершил и Адлер»], представлявшая его работы на *Outsider Art Fair Paris* [«Ярмарка искусства аутсайдеров»] в 2015 и аналогичном событии в Нью-Йорке годом позже. Несмотря на персональные выставки, отношения с галереями и коллекционерами у Худякова не складывались. С ним было сложно иметь дело: принципиально не желая расставаться со своими объектами, как с детьми, он считал их незаконченными даже спустя десятилетия работы.

В Нью-Йорке художник вел замкнутый образ жизни и не часто появлялся в публичном пространстве, но каждый выход в свет становился блистательным событием. В эмиграции Худяков ближе всего общался с В. Бахчаняном, Р. и В. Герловиными, поэтом А. Ровнером, являвшемся соседом художника по мастерской на Манхэттене. «Человек он по характеру более чем странный», – так охарактеризовали Худякова в своем письме к Игорю Шелковскому Герловины[430]: он изредка появлялся на открытиях выставок русских художников-эмигрантов и поэтических вечерах, где, как и в Москве, декламировал свои стихи. Уже в Нью-Йорке он выработал уникальную вибрирующую манеру произношения звуков, производящую огромное впечатление на слушателей. Как писали Римма и Валерий Герловины, «он декламировал с гортанными переливами не из себя, как все остальные поэты, а в себя»[431].

Нельзя сказать, что в Нью-Йорке Худяков окончательно отказался от поэзии и перешел в область визуального искусства. Во-первых, поэзия жила в его разговорной речи: Худяков говорил отточенными афоризмами и выверенными емкими фразами. Во-вторых, поэтическое перебралось с фасада листов на обороты его объектов и холстов – в форме датированных пометок и примечаний о внесенных изменениях. Таким образом, в эмиграции Худяков сохранил баланс между визуальным и словесным. Как писал, В. Пацюков, куратор ретроспективной выставки художника в России[432]: «почти все композиции Генриха Худякова являют собою своеобразный палимпсест»[433]. Первоначальная композиция покрывалась слой за слоем новыми символами, украшалась, усложнялась новыми деталями, менялась порою до неузнаваемости[434]. Текст на оборотной части наращивался по тому же принципу. Так, «The City’s Soul» [«Душа

---

[430] Герловины – Шелковскому 26.06.80, Нью-Йорк // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 456.

[431] *Герловины Р. и В.* О Генрихе Худякове // Генрих Худяков. Автограф. М.: Виртуальная галерея, 2019. С. 193.

[432] *Jumbo Love.* 22 марта – 19 мая 2019. Московский музей современного искусства (ММСИ), Москва. При содействии *Tabakman collection.* Куратор: В. Пацюков.

[433] *Пацюков В.* Мифология Генриха Худякова: равновесие между вещью, предметом и текстом // Генрих Худяков. Автограф. М.: Виртуальная галерея, 2019. С. 114.

[434] Трансформации произведений Худякова с течением времени наглядно показаны на страницах издания: Худяков. Автограф. М.: Виртуальная галерея, 2019. С. 108–121.

города»] – коллажное изображение жилета на расчерченном поле контрастных цветовых сочетаний, создаваемое в течение 22 лет **(Илл. 85).** «The American dream» [«Американская мечта»] – демонстрация успеха и процветания в гипнотизирующем вихре золотого и небесно-синего, закручивающегося по спирали **(Илл. 86).** Принцип построения композиций Худякова парадоксальным образом синтезировал случайность как прием, свободное высвобождение живописной стихии и размеренную, поэтапную работу, насыщенную устойчивой иконографией наподобие создания сакральных предметов (начиная от иконы и заканчивая буддистской танкой).

Постепенно космические структуры Худякова стали разрастаться в пространстве его собственного жилья. Так, квартира-мастерская художника превратилась в тотальную инсталляцию, в которой грань между искусством и жизнью стала едва различима (**Илл. 87**). Стены, потолок и пол этого пространства беспрестанно раскрашивались и декорировались, дополняясь арт-объектами. Главным из них был расписной манекен «Рыцарь Сэр Эль-Галахад» (альтер-эго художника) **(Илл. 88).** Тотальная инсталляция, заполнившая жизненное и рабочее пространство художника, свидетельствовала об авангардистском стремлении выйти за ограничительные метки и одновременно о желании художника изолироваться, создав комфортную уникальную среду. Худяков создавал свой Нью-Йорк в миниатюре прямо у себя в квартире. Здесь было всё то, что ему так нравилось: мешанина красок, яркие огни и упорядоченная случайность. Ода городу звучала в абсолютном большинстве его работ. «”Большое яблоко” (*The Big Apple*), прозвище Нью-Йорка – это начало и проекция в…по ту сторону Всего», – писал Худяков в своем письме Карлу Аймермахеру в 1981[435].

2.2.2 Соц-арт

Сегодня эти художники не нуждаются в представлении. О Виталии Комаре и Александре Меламиде написано огромное количество книг и научных статей, произведения Александра Косолапова и Леонида Сокова были представлены на персональных выставках в Москве и за рубежом, о Леониде Ламме издана прекрасная монография. Именно поэтому мы не будем останавливаться подробно на американском периоде творчества художников соц-арта, уделив внимание, прежде всего, их творческим стратегиям и трансформациям художественного языка.

В отличие от большинства художников-эмигрантов третьей волны, у Комара и Меламида было представление о потенциальном месте своего искусства в американском арт-мире и имелись четкие творческие стратегии. Решение об эмиграции было принято художниками еще в середине 1970-х гг.. Документы на выезд Комар и Меламид подали уже после «бульдозерной

[435] Худяков Г. (собрание материалов о художнике). Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Фонд К. Аймермахера. 210/ Abt. 4/2, Nr. 147.

выставки» в 1975, более года ожидали решения и получили отказ, воспринятый авторами как повод для творческого жеста. Так появилась ироничная инсталляции «Трансгосударство», представлявшая вымышленное государство со всеми сопутствующими ему атрибутами **(Илл. 89, 90).** В утопическом «Я-государстве» художников границы страны совпадали с границами тел ее жителей. В инсталляцию вошли пограничный столб и несколько витрин с документами, включая «Конституцию Трансгосударства», «Декларацию Независимости», образцы паспортов, денежные единицы, а также рекламный англоязычный постер «Ищете идеальное государство? Позвоните консулу Трансгосударства!». Грейс Глюк посвятила проекту Комара и Меламида статью для *The New York Times*[436]. В ней она охарактеризовала дуэт художников как «изобретательную пару умов, способных на варианты от простого дурачества до философских фантазий — подрывной набор, который не приветствуется советскими чиновниками»[437]. Описывая новую нацию «Трансгосударства», Глюк с удовольствием цитировала авторов:

> Приверженная идее, что все люди созданы индивидуальностями, новая нация имеет иронический объединяющий имперский девиз Людовика XIV «*L'etat. c'est moi*» [«Я есть государство»]. Транс-государство, отмечают художники, прославляет “независимость и автономию личности от посягательств Сил Тьмы”. Членство открыто для любого человека на земле, “который, по его собственному мнению, выходит за рамки структуры функционирующих государственных систем…и не согласен с деградацией своего “Я” до пустого звука в пространстве и букв на бумаге”[438].

«Трансгосударство» было показано на второй выставке Комара и Меламида в Нью-Йорке, в галерее Рональда Фельдмана[439]. Выставка фиксировала переходное состояние художников, находящихся в ситуации, когда они уже лишены всех прав как граждане своего государства, но еще не выехали из него и не нашли себе новое пристанище.

Следует заметить, что период, предшествовавший отъезду художников, оказался весьма плодотворным: помимо инсталляции «Трансгосударство» они реализовали «Суперобъекты для суперлюдей» (фотосерию, пародирующую западную рекламу предметов роскоши), а также инициировали долгоиграющий фото-перформанс «Where is the Line Between Us?» [«Где черта между нами?»] (1974–1978), создаваемый совместно с Дугласом Дэвисом одновременно на

---

[436] *Glueck G.* Dissidents As a Way of Art // The New York Times. May 8, 1977. P. 187.
[437] Ibid.
[438] Ibid.
[439] Komar & Melamid. TransState. 14 мая – 30 июня, 1977. Ronald Feldman Fine Arts [Галерея Рональда Фельдмана]. Нью-Йорк.

разных концах земного шара **(Илл. 91)**[440]. Примечательно, что все эти проекты изначально создавались как медиа-проекты и были адресованы западной аудитории и критике.

Однако, на этом злоключения, связанные с отъездом из СССР, не закончилась, поскольку осенью 1977 г. выехать позволили только одному из авторов дуэта – Александр Меламид с супругой Екатериной Арнольд и сыном получили визы, а Виталий Комар, подававший документы на выезд одновременно с ними (супруга Комара пожелала остаться в Москве), – нет. Как иронично заметил оставшийся в Москве Комар в своем комментарии Дэвиду К. Симплеру для *The New York Times,* «они собираются попробовать телепатию» для того, чтобы продолжить свои совместные художественные практики: «он там, а я здесь, и мы будем рисовать одновременно. Ведь любое искусство – это немного волшебство»[441]. Используя проверенный Эрнстом Неизвестным годом ранее метод воздействия на советских чиновников, Комар всё же получил выездную визу, уже после публикации статьи в *The New York Times*. Так, побывав в международном эмигрантском хабе Вены, к концу 1977 оба художника оказались в Израиле.

В Иерусалиме Комар и Меламид осуществили принципиальный для их практик перформанс, названный художниками хепеннингом «Temple» [«Храм»] («Исход из России»). Как писал К. Светляков, он представлял собою «перевод импровизированных соц-артистских “действ” на язык древних ритуалов»[442]. В новом контексте дуэт обратился к религиозной теме, соединив ее с автобиографическим нарративом. Для этого художники воспользовались языковым подарком судьбы, переименовав себя в «жреца» и «учителя», поскольку их фамилии оказались созвучны словам на идише «комер» (жрец) и «меламид» (учитель). В трехчастном перформансе «Temple» [«Храм»] («Исход из России») художники соорудили на священной горе Сион символический храм – металлическую конструкцию с треугольной крышей и навершием в форме звезды, окрашенных красным **(Илл. 92).** У основания храма они сожгли привезенный Комаром из Москвы чемодан, после чего, уже ночью, храм был разрушен. Как писала М. Тупицына в своей статье для *High Performance*, второй акт, т.е. сожжение чемодана (жертвоприношение), «должно было расцениваться как символ проклятого прошлого»[443].

---

[440] Подробней об этих проектах см.: *Hillings V. L.* Where is the line between us? Moscow and Western Conceptualism in the 1970s // Moscow Conceptualism in context / ed. Alla Rosenfeld. London, 2011. P. 276–279; *Светляков К.* Комар и Меламид: сокрушители канонов. М.: Breus, 2019. С. 94–103; *Tupitsyn M.* Moscow Vanguard art: 1922–1992. New Haven : Yale Univ. Press, 2017. P. 167–168.

[441] *Simpler David K.* Soviet's Solution to Pair of Satirical Artists: Give just One a Visa // The New York Times. May 8, 1977. P. 2.

[442] *Светляков К.* Комар и Меламид: сокрушители канонов. М.: Breus, 2019. С. 103.

[443] *Tupitsyn M.* Red guardians of tradition. The performances of Russian Emigre Artists Komar&Melamid // High Performance, № 28, 1984. P. 41–43, 95.

События хэппенинга были подробно описаны в статье В. Е. Фаррелла и опубликованы «по горячим следам» в *New York Times*[444].

Созданные Комаром и Меламидом за год пребывания в Израиле работы были показаны на выставке «Temple» [«Храм»] в Галерее Рональда Фельдмана, став уже третьей по счету персональной выставкой художников в Нью-Йорке **(Илл. 93)**[445]. Художники прибыли из Израиля специально на открытие выставки, после чего решили осесть в Нью-Йорке: решение не было спонтанным, слухи о возможном переезде в Нью-Йорк появились в прессе еще в декабре 1977[446]. Как писал А. Косолапов: «у Меламидов и Комаров (я их почему-то написал во множественном числе) успех большой, серьезный, пресса и пр.»[447].

Первым крупным проектом, реализованным художниками после переезда в Нью-Йорк стала акция «Komar&Melamid Inc. Мы продаем и покупаем души», спонсируемая галереей Рональда Фельдмана. Оказавшись в условиях капитализма, художники вместо агрессивного языка идеологии взяли на вооружение не менее агрессивный язык коммерческой рекламы, развернув широкую кампанию по покупке американских душ. Реклама первой части акции включала в себя выпуск серии постеров и видео-ролик на Таймс-сквер, который удалось разместить благодаря нью-йоркскому *Public Art Fund* (предоставлял за свой счет экран для различных публичных художественных акций). Вторая часть акции состоялась в Москве 19 мая 1979, когда в мастерской Михаила Одноралова участники группы «Гнездо» устроили продажу приобретенных корпорацией Комара и Меламида американских душ, среди которых были особо ценные экземпляры – души Нортона Доджа и Энди Уорхола **(Илл. 94).** Каждый советский покупатель получал клетку с квитанцией о покупке. Таким образом, в акции дуэта также, как и в израильском хэппенинге, присутсвовали библейские и литературные коннотации сделки с дьяволом, но важным отличием от предшествующих проектов было исчезновение как авторов, так и самого объекта, ставшего нематериальной субстанцией. Целью акции таким образом становился сам акт коммуникации между двумя блоками биполярного мира **(Илл. 95)**.

Не менее важной составляющей работы художников в Нью-Йорке стала выбранная ими тактика саморепрезентации: Комар и Меламид активно публиковали свои тексты, и нередко их совместные статьи попадали в авторитетные издания. Так, немало споров в среде русских художников-эмигрантов вызвали материалы Комара и Меламида, опубликованные в журнале

---

[444] *Farrell William E.* Soviet Immigrants Stage a ‘Happening’ in Israel // The New York Times. May 8, 1978. Section A, P. 6.

[445] *Komar & Melamid. The Temple* [«Храм»]. 5 октября – 11 ноября 1978. Ronald Feldman Fine Arts [Галерея Рональда Фельдмана], Нью-Йорк.

[446] Dealer Says 2 May Settle in U.S. // The New York Times. December 21, 1977. P. 2.

[447] Косолапов – Шелковскому 08.11.78 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976-1981. Том 1. С. 235.

Artforum. Первая статья «The Barren Flowers of Evil» [«Пустоцветные цветы зла»] задумывалась художниками как средство продвижения журнала «А-Я». В ней авторы обращались к художественным практикам И. Чуйкова, С. Шаблавина, Р. и В. Герловиных, героев первого выпуска «А-Я». Однако, как верно подметил дуэт, статья была посвящена, в первую очередь, близким по духу и образу мыслей художникам и «поэтому трудно сказать, какая часть нашей статьи посвящена им, а какая является нашим автопортретом»[448]. Написанная в оригинале на русском и переведенная для публикации Джейми Гамбрэлл[449], она транслировала авторский взгляд на советское неофициальное искусство и содержала ряд тезисов, с которыми могли не согласиться даже близкие друзья и те, о ком непосредственно шла речь в статье. Ключевыми стали тезисы о принципиальной исчерпанности модернизма («мертвые формы коростой сыпятся с Европы») и «иллюзии прогресса в искусстве»[450]:

> Искусство перестает быть движением от чего-то к чему-то, оно превращается в перестановку уже существующих положений. Европейские художники за последние 200 лет, таская идеи отовсюду: из буддизма, индуизма, восточного социализма, африканского искусства и проч., создали иллюзию прогресса. Однако, число комбинаций, хотя и очень велико, но ограниченно[451].

По мнению авторов, советским художникам поколения 1970-х потребовалось время, чтобы понять иллюзорность своих модернистских притязаний: «как только русские постмодернисты (*в английской версии* – «поставангардисты» – *прим.)* с большим трудом выучили азбуку западного модернизма, они неожиданно обнаружили силу в той области, которую мы сегодня называем авангардом»[452]. Однако, и «квадраты Малевича, хотя и принесли “что-то новое”, оказались пустыми во всех отношениях». Выход из этой ситуации авторы видели в иронии и понимании своей принадлежности к коммунистической реальности, с которой было бессмысленно бороться, «ведь мы сами являемся и ее составными частями, и правителями»[453]. Согласно Комару и Меламиду, журнал «А-Я» становился платформой для тех, кто разочаровался в «священной корове западного модернизма» и русском авангарде, представляя постмодернизм или, как его называли авторы, «посттоталитарное искусство»[454]. Таким образом, Комар и Меламид с присущей им иронией и категоричностью говорили от лица

---

[448] Статья Комара Виталия и Александра Меламида «The Barren Flowers of Evil». С. 14. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. «Художественные проекты». APF-KomarMelamid-D2185.

[449] Оригинальная авторская русскоязычная статья: Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. «Художественные проекты». APF-KomarMelamid-D2185. Опубликованная статья в переводе Д. Гамбрэлл: *Komar and Melamid.* The Barren Flowers of Evil // Artforum.Vol.18, No.7. March, 1980. P. 46–52.

[450] Статья Комара Виталия и Александра Меламида «The Barren Flowers of Evil». С. 15. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. «Художественные проекты». APF-KomarMelamid-D2185.

[451] Там же. С. 12.

[452] Там же. С. 15.

[453] Там же.

[454] Там же.

целого поколения, но отнюдь не все внутри этого поколения были с ними согласны. Особенно остро на статью отреагировал Б. Гройс, который даже намеревался опубликовать ответ в виде письма в «Артфорум» или «А–Я»[455]. В Москве, по словам Ивана Чуйкова, статья «вызвала самые противоречивые толки, многие почему-то восприняли ее как поливку всего, что здесь делается. Многие (Гройс, например) обижены, кто за себя, кто за Малевича»[456]. Вторая статья «In Search of Religion» была посвящена искусству соцреализма и религиозному заряду, лежащему в основе советских ритуализированных практик.

Оперируя советской символикой и коммунистическим лексиконом, Комар и Меламид продолжили свои перформативные практики. В 1980 они организуют серию перформансов и инсталляций «School of Revolution» [«Школа революции»] совместно со студентами Массачусетского колледжа искусств в Бостоне: они строят виселицы и гильотины, придумывают лозунги и издают революционную газету «Boston Vodka Party». В этом же году художники организовали акцию *May Day* [«Первомай»] в *Palladium* [«Палладиуме»], популярном ночном клубе Нью-Йорка, превратившимся стараниями художников на одну ночь в сатирический мавзолей с бутафорским В.И. Лениным в гробу **(Илл. 96).**

Однако, в последующих проектах художники стали активней экспериментировать с локальным контекстом, используя американские образы и символы. В серии плакатов «Wake up, America!» [«Воспрянь, Америка!»] они совместили коммунистические лозунги с американской капиталистической символикой и массовой рекламой. Как писали художники в своем письме к Игорю Голомштоку, серия представляла собою «агитпроп по содержанию, коммерческую рекламу по форме, вроде: “Вперед к победе капитализма!”»[457]. Так, советский плакатный лозунг «Не болтай! Враг слушает!» в сочетании с образами массовой рекламы более всего напоминал афишу очередного кинофильма о Джеймсе Бонде [«Don’t blab! The enemy is listening!»], а призыв к дружбе народов в новых условиях превращался в борьбу с расизмом («Black & White Brothers Forever») **(Илл. 97)**. Впоследствии приемы остранения, адаптации и совмещения разных контекстов станут едва ли не основными в арсенале соц-артовской деконструктивной практики и будут активно использоваться не только в произведениях Комара и Меламида, но и в работах других представителей этого направления – Александра Косолапова и Леонида Сокова.

Однако, наибольшую известность Комару и Меламиду принесла их живописная серия «Ностальгический реализм» (1982–1983), в которой они соединили стилистику барочной и

[455] Гройс – Шелковскому 11.07.80. // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 458.

[456] Чуйков – Шелковскому 12.80. Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 487.

[457] Письмо от В. Комара и А. Меламида к И. Голомштоку. б/д. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. И. Голомштока. FSO 01-061/K-94.

классицистической станковой живописи с «коммунистическими призраками», ностальгическими воспоминаниями, наполненными образами пионеров, вождей пролетариата и советских ритуалов. Созданные на волне интереса к неоэкспрессионизму, возрождавшему традиционное живописное ремесло, картины Сталин и музы, Происхождение социалистического реализма и Сталин перед зеркалом наряду с мощным мифотворческим зарядом, несли также множество фрейдистских подтекстов и коннотаций **(Илл. 98, 99)**.

Более поздняя серия «Анархический синтетизм», впервые представленная в рамках одноименной выставки в галерее Рональда Фельдмана, представляла постмодернистские опыты художников, сопоставляющих разностилевые образы в своих полиптихах **(Илл. 100).** Как следовало из пресс-релиза выставки, «Комар и Меламид не делают различий между тем, что хорошо и что плохо стилистически, политически или идеологически – просто смешивают все это с историческими событиями и автобиографическими отсылками. Результаты часто бывают забавными, а иногда и шокирующими»[458]. Так, в работе «Лестница в небо» художники сталкивают разностилевые изображения человеческих фигур: реалистическая и экспрессионистская, они двигаются навстречу друг другу, символически соединяя пространства своих изображений **(Илл. 101).** Таким образом, работая с языком как главным медиа, Комар и Меламид сделали свои художественные практики гибкими и пластичными, а ориентация на интернациональное медиа-пространство позволила им включиться в новый художественный контекст достаточно быстро и относительно безболезненно.

Дуэт Комара и Меламида долгое время считался едва ли не синонимом соц-арта. Однако, в начале 1980-х в Нью-Йорке о себе заявили и другие представители этого направления. Так, в 1980 в Нью-Йорк прибыл скульптор **Леонид Соков** (1941–2018). Разрешение на выезд он ожидал несколько мучительных лет, начиная с 1977 г., и был вынужден выехать один, без семьи, в Вену. До своего отъезда из Москвы Соков сочетал коммерческие скульптурные заказы (анималистика и парковая скульптура были его специализацией) с работой для себя – объектами из дерева или металла, которые впервые были представлены на групповой выставке в его мастерской в рамках серии квартирных выставок[459]. Позднее эта экспозиция служила теплым воспоминанием новым эмигрантам в Нью-Йорке и Париже. Так, А. Косолапов упоминал выставку в своем письме к И. Шелковскому как «предел мечтаний» (письмо от

[458] Komar & Melamid. *Anarchistic Synthesism* [«Анархический синтетизм»]. 4 апреля – 9 мая, 1986. Галерея Рональда Фельдмана, Нью-Йорк. Пресс-релиз.

[459] Серия квартирных выставок прошла в мае 1976 г. в квартирах А. и В. Сычёвых, Н. Каминир, И. Реновой, М. Чернышова, а также в мастерских М. Одноралова и Л. Сокова). Эти экспозиции предваряли выставку в залах Союза художников на Беговой улице, которая прошла в августе того же года. В экспозицию у Сокова вошли работы В. и Р. Герловиных, И. Чуйкова, С. Шаблавина, А. Юликова, И. Шелковского и самого Л. Сокова.

14.08.1978)[460], а сам Шелковский после своего переезда в Париж считал ее «последней интересной выставкой», которую он видел[461].

Как и для большинства художников-эмигрантов, Запад выглядел для него «соблазнительно», а на решение уехать повлиял страх оказаться нереализованным: назидательными примерами служили судьбы авангардистов, оставшихся работать в Советском Союзе в 1930-е. Нью-Йорк представлялся ему местом, «где в области современного искусства происходили кардинальные явления»[462]. После переезда в Соединенные Штаты первое время работал маляром и осматривался. Соков осознавал, что для успешной реализации ему требовалось выбрать эффективную творческую стратегию. В своем интервью З. Стародубцевой он обозначил ее следующим образом:

> Первое, что я решил, по-другому и не мог бы – это не подделывать себя под чужую культуру, а остаться с тем багажом русско-советской культуры, который у меня был. В этой ситуации я мог быть интересен зрителю другой культуры, если даже использовал образы не русско-советские. Хотя для продаж это был тернистый путь. Американцам не было понятно, почему я изображаю Мэрилин Монро вместе со Сталиным[463].

Интерпретируя русское фольклорное наследие, низовую и народную культуру, Соков оставался в рамках русской культуры. Важно отметить, для Сокова не было принципиальной разницы между культурой русской и советской, он полагал их синонимами:

> Соц-арт можно считать советским или русским стилем, что на самом деле одно и то же, поскольку советская культура, как ни отнекивайся, целиком выходит из русской. В отличие от других соцартистов, реагировавших в семидесятые-восьмидесятые годы на западные течения и направления, я пытался выработать национальный и, в то же время, современный русский изобразительный язык[464].

В Нью-Йорке Соков продолжает начатые в Москве поиски: нарочито грубо обработанные объекты и композиции из дерева, металла и пластика вместе с тем остроумны и изобретательны, многие из них имеют подвижные элементы и напоминают традиционную игрушку, но в их основе – советская символика и персонажи советского фольклора, максимально приближенные и понятные американскому зрителю. Среди них, например, «Хрущёв-неваляшка» (1983, **Илл. 102**), привлекший внимание критиков на групповой выставке

---

[460] Косолапов – Шелковскому 14.08.78. // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 189.

[461] Шелковский – Чуйкову 28.11.76.// Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 56.

[462] Леонид Соков // Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX века – начало XXI века / сост. и интервьюер З. Стародубцева ; под. ред. А. Обуховой. М. : Гос. центр совр. искусства, 2010. С. 165.

[463] Там же. С. 166.

[464] Леонид Соков и Борис Орлов // Тупицын В. «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. М.: AdMarginem, 1997. С. 289.

соц-арта в Новом музее Нью-Йорка. В своем обзоре на выставку для *New York Times*, Грейс Глюк назвала эту работу «уморительной» и вместе с тем «лучшим предложением выставки»[465]. Характерной особенностью работ Сокова в этот период стала нейтрализация советской официальной символики через иронию и юмор. Так, одной из самых известных работ Сокова стала «Серп и молот» (1983), представлявшая собой разборную детскую игрушку **(Илл. 103)**. Агрессивные острые углы традиционной композиции стали круглыми, а небольшой размер и дерево, использованное в качестве основного материала, превратили «опасный» в понимании американской аудитории социалистический символ в детскую игрушку, управляемую движением руки. Деревянные карта Советского Союза («U.S.S.R.», 1986) и крейсер «Аврора» («Volley of "Aurora"», 1984), раскрашенные вручную, нарочито примитивистские, также теряли статус символов «империи зла» и «красной угрозы» **(Илл. 104, 105).**

Несмотря на утверждение Сокова о том, что «подделывать себя под чужую культуру» он не будет, очевидно, что в новых условиях скульптор старался адаптировать свой язык. В 1980-е гг. его произведения были основаны на принципе столкновения противоположных друг другу символов искусства, политики, массовой культуры: Сталина и Гитлера, молота и доллара и т. д. Так, в серии «Russian American Toy» он соединяет уже привычный образ деревянного медведя (подчеркнуто грубо отесанного с едва узнаваемыми чертами) с пластиковыми утенком, динозаврами, инопланетянином и кроликом Банни, персонажем американских мультфильмов и кино **(Илл. 106).** Другие популярные персонажи массовой культуры двух полюсов биполярного мира – Сталин и Мэрилин – появляются в объектах Сокова в середине 1980-х гг. Так, одним из наиболее ранних стал лубочный образ Сталина и Монро в сопровождении двух розовых лебедей **(Илл. 107, 108).** Фривольный сюжет в сочетании с яркими красками небрежно раскрашенной народной картинки трансформировали образ советского тирана и иконы американского шоу-бизнеса, превращая и того и другого в смешные, пустые картинки. И, наконец, воплощение противоположных подходов к искусству в двух противоборствующих блоках – «Встреча двух скульптур (Ленин и Джакометти)» (**Илл. 109**). Сталкивая лоб в лоб, символы модернизма и соцреализма, Соков находит нужную композиционную точку сборки, удерживающую обе фигуры в напряжении бесконечного зрительного контакта.

Между тем, одним из важнейших источников образов и примитивистской пластики наравне с народной культурой для скульптора оставался русский исторический авангард. Как писал Соков для своей персональной выставки в Третьяковской галерее:

> Ни один значительный художник моего поколения не избежал влияния или какой-то реакции на русский авангард. Это неудивительно, так как авангард был явлением чисто

[465] *Glueck G.* Critic Choices; Art // The New York Times. May 4, 1986. Section A, P. 2.

русско-советским и сформировался именно в России <...> В раннем авангарде, особенно у Михаила Ларионова, виден интерес к народному и примитивному искусству, и главная его идея – создание национального русского изобразительного языка. В своих работах я все время возвращаюсь к этой идее и пытаюсь разрешить ее, только современным изобразительным языком[466].

Своеобразным оммажем Михаилу Ларионову стала «Весна», иконографически, сюжетно и стилистически повторяющая одноименную работу авангардиста и одновременно его же «Еврейскую Венеру» с той лишь разницей, что в руках у Венеры Сокова оказывается карточка с инородным символом зайца *Playboy* **(Илл. 110).**

Заметим, что работы Сокова неизменно получали достаточно высокую оценку американских критиков. При этом, пишущие на русском языке критики также благосклонно относились к версии соц-арта, предложенной художником. Так, И. Левкова-Ламм писала: «инфантильность фольклорной формы как бы охраняет его непосредственность видения мира»[467]. Мощное народное начало, присутствующее в его работах, позволяло сравнивать его объекты с работами русского исторического авангарда, в частности, Михаила Ларионова, с удовольствием использовавшего площадную речь в своей живописи. Положительно отзывался о работах Сокова Александр Глезер, не питавший особой симпатии к остальным соц-артистам. В своем эссе о Сокове для книги «Русские художники на Западе» он видел в его работах «синтез русского фольклорного поп-арта и концептуального, рождающего собственные мифы, искусства»[468]. Таким образом, художественные практики Сокова представляли отдельное направление в соц-арте. Основанные на народном искусстве и советской мифологии, они впитали уроки русского исторического авангарда и успешно продолжили поиски национального выразительного языка.

В Москве другом и единомышленником Леонида Сокова был **Александр Косолапов** (род. 1943). Ранние московские работы Косолапова – скульптурная пластика и объекты – были выполнены под воздействием объектов Класа Ольденбурга, и одновременно – ближайших друзей, включая Леонида Сокова. Хранящиеся в фонде К. Аймермахера фотографии ранних объектов Косолапова – «Щеколды» (1972), «Мясорубки» (1972) и «Ноги» (1973) – свидетельствуют о попытке перевода объектов поп-арта в измерение советского быта **(Илл. 111).** Отталкиваясь от простейших утилитарных предметов скудной советской жизни, он создает их очень грубые слепки, сознательно обедняя и без того бедную образность. Элементы

[466] *Соков Л.* След медведя // Леонид Соков: Незабываемые встречи / Гос. Третьяковская галерея. М., 2016. С. 12.

[467] *Левкова-Ламм И.* Возрождение народной культуры в современном искусстве. Творчество Леонида Сокова // Русская мысль. № 3534. 13 сентября 1984. С. 11.

[468] *Глезер А.* Русские художники на Западе. Эссе и статьи. Париж – Нью-Йорк: Третья волна, 1986. С. 88.

низовой культуры проявлялись и в миниатюрных работах художника, например, в крошечной «Купальщице», спрятанной в спичечном коробке **(Илл. 112).** К середине 1970-х Косолапов находит свой узнаваемый язык в таких работах, как «Сашок! Будешь пить чай?» (1975) или «Учись, сынок» (1973), сочетающих публичные и интимные регистры коммуникации: казенные шрифты и образность с «домашней» лексикой **(Илл. 113).**

Между тем, уже в 1975 Косолапов выезжает из Москвы и после непродолжительного пребывания в Вене и Италии, переезжает в Нью-Йорк. Первые годы пребывания Александра Косолапова в Нью-Йорке можно реконструировать благодаря его переписке с Игорем Шелковским, с которым он активно делился информацией о художественной сцене Нью-Йорка, а тот, в свою очередь, описывал арт мир Парижа. В своем письме 1976 г. Косолапов писал:

> Я счастлив, что я в Нью-Йорке. То, что я увидел здесь за 11 месяцев, превосходит всё то, что я видел за предыдущие 20 лет. Это столица мирового искусства. Оно очень и очень серьёзно здесь. И мне много приходится здесь переосмысливать и набирать <...> 2–3 года надо посвятить только работе и поискам, а не лазать и прыгать в поисках контрактов и галерей. Нам многому надо учиться[469].

Первое время художник подрабатывал, в 1977 работал в мастерской Эрнста Неизвестного в Сохо, выполняя различные скульптурные работы. В этот период он напряженно ищет новые подходы к своему искусству и адаптирует концептуальный язык своих работ к условиям нового культурного поля. Так, одной из первых появившихся в Нью-Йорке, стала серия, посвященная «доисторическому коммунизму». В работах «Immortal leader» [«Бессмертный вождь»] и «Prehistoric Communism» [«Доисторический коммунизм»] он соединил коммунистические символы с антуражем первобытного мира **(Илл. 114, 115).** В более поздней «Fathers and a son» [«Отцы и сын»] (1980) он последовательно помещает свой портрет на фоне первобытного вождя, древнеегипетского фараона и, наконец, В.И. Ленина **(Илл. 116).** Используя фотомонтаж, он добивается лаконичной выразительности сопоставления профилей предков и их «наследника». В другой своей работе, работающей с историческими контекстами, «In search of history» [«В поисках истории»] (1982) Косолапов имитирует древнеегипетскую фреску, вставляя в неё образ Ленина с узнаваемым профилем **(Илл. 117).** Несоответствие канонов порождало комический эффект, позже этот прием станет едва ли не основным в практиках Косолапова.

В В Нью-Йорке круг общения художника поначалу был достаточно узким, в своих письмах Шелковскому второй половины 1970-х гг. он часто жаловался на отсутствие единомышленников:

---

[469] Косолапов – Шелковскому 26.10.76 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 45.

> Русских художников, близких по духу, подходу к искусству, я здесь не нашёл. Неудача наша общая. Одиночество духовное не слишком способствует работе. Обретение среды, нуж ной среды и единомышленников, необходимо, и время поможет. Всё сразу обрести нельзя[470].

Постепенно круг общения художника расширялся за счет новых эмигрантов. Будучи представителем редакции «А-Я» в Нью-Йорке, он общался со многими русскими художниками, а также американскими исследователями, переводчиками, коллекционерами. Косолапов поддерживал отношения с Л. Соковым, А. Неем, В. Бахчаняном, В. Урбаном, С. Дрючиным, Комаром и Меламидом, Тупицыными, Герловиными. «А-Я» он рассматривал в качестве общей платформы для представления русского искусства на Западе и полагал своим долгом продвигать журнал в кругах американской интеллигенции, но связей в художественном мире Нью-Йорка у Косолапова не было, отчего процесс этот был трудным и болезненным. Косолапов писал статьи для журнала и помогал с пересылкой материалов о деятельности русских художников в Нью-Йорке. Помимо этого, он помогал в организации групповых выставок (например, принимал участие в экспозиции «Новые тенденции в неофициальном искусстве. 1970-1980»). Общественная деятельность отнимала много времени и зачастую приводила к конфликтам и ссорам в среде русской художественной эмиграции.

Одной из основных проблем в эмиграции Косолапов видел перевод специфики коллективного советского культурного опыта на понятный американцам язык. Он обозначил стоящие перед художником-эмигрантом проблемы следующим образом:

> Это расширенное понимание “мое – другое” на психокультурном, социальном, языковом (семиотическом) и других уровнях. Культурное и контркультурное, вера и неверие, соединение и разъединение <...> опыт удвоенного видения, который становится частью твоего языка.[471]

На этом пути он обратился к приему прямого столкновения и сопоставления советской коммунистической символики с американскими капиталистическими эмблемами. Так появился плакат «Ленин – Кока-кола» (1982), в котором рекламный слоган американской корпорации «It’s the Real Thing» получал нового автора – В.И. Ленина **(Илл. 118).** Некоторое время плакат транслировался на медиа-экране на Бродвее, после чего компания Кока-Кола даже подала на Косолапова в суд. Полная инсталляция проекта, включающая плакат, фотодокументацию его появления на Бродвее, документацию судебного разбирательства и небольшую инсталляцию с бюстом Ленина и банкой кока-колы, была представлена на групповой выставке соц-арта в Новом музее Нью-Йорка в 1986. В этот же период Косолапов использует принцип столкновения двух

[470] Косолапов – Шелковскому 18.03.78 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 154.

[471] Интервью с художником А. Косолаповым //Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX века – начало XXI века / сост. и интервьюер З. Стародубцева ; под. ред. А. Обуховой. М. : Гос. центр совр. искусства, 2010. С. 227.

культур в другой своей работе – «Malevich-Marlboro» (1985), где американский рекламный шрифт встречается с героем русского исторического авангарда, на тот момент также превратившегося в икону массовой американской культуры **(Илл. 119, 120)**.

В середине 1980-х Косолапов, вслед за Комаром и Меламидом, добавил в свои работы неоакадемическую живопись. Так, работа А. Косолапова «Perseus: The Assassination of Trotsky by Stalin» [«Персей: Убийство Троцкого Сталиным»] (1983) стала одной из заглавных в экспозиции *Sots art: Russian Mock-Heroic Style* [«Соц-арт: русский героико-травестийный стиль»] в галерее «Семафор» (*Semaphore Gallery*) в Нью-Йорке **(Илл. 121)**. Как писала ее куратор Маргарита Тупицына, в «Персее» Косолапов «соединил свою раннюю стратегию показа советской культуры и истории через миф и аллегорию с академическим стилем живописи Комара и Меламида»[472]. Эта тактика оказалась вполне успешной. В работе «Манифесто» (1983) Косолапов соединил антураж барочной картины, населенной путти, с бюстом Ленину, выполненному из красного камня **(Илл. 122).** В картине «Сусанна и старцы» (1984) Косолапов трансформировал библейский миф, внедрив в него в качестве старцев скульптурные портреты Ленина и Маркса **(Илл. 123).**

В дальнейшем Косолапов адаптировал выбранную стратегию к массовой американской культуре, варьируя персонажей, сталкивающихся с представителями другой культуры. Так, в работе «Thwip» (1985) художник соединил иконографию картины соцреализма с изображением Спайдермена и Микки Мауса, персонажей комиксов и мультфильмов **(Илл. 124).** Тот же прием он использовал в работе «Ленин и семь гномов» (1986) **(Илл. 125).** В более поздней трехчастной композиции «Workers club U.S.S.R.» (1985) [«Рабочий клуб СССР»] Косолапов использовал прием сопоставления и столкновения различных языков и стилей в рамках одной живописной композиции **(Илл. 126)**. Позже этот прием станет основой большой серии «Анархический синтетизм» и одноименной выставки Комара и Меламида.

Помимо живописи и объектов, в эмиграции Косолапов достаточно много работал в рамках перформанса и входил в группу **«Страсти по Казимиру»** (1981–1986), инициированную Маргаритой Тупицыной и Игорем Шелковским. Кроме Косолапова, В. и М. Тупицыных, в группу входили Александр Дрючин и Владимир Урбан. Событием, предшествовавшим созданию группы, стала коллективная акция русских художников и кураторов против коммерциализации русского авангарда перед зданием Музея С. Гуггенхайма в Нью-Йорке (подробней о ней в следующей главе). В мае 1982 г. художники объявили о создании группы «Страсти по Казимиру» и тогда же провели свой первый перформанс уже в статусе группы – «27-й Съезд Коммунистической Партии» в пространстве *P.S.1 Contemporary Art Center* [«Центр современного искусства P.S. 1»]. Художники

[472] *Tupitsyn M.* Moscow Vanguard Art 1922–1992. London; New Haven: Yale University Press, 2017. P. 192–193.

устроили костюмированное действо, представлявшее партийный съезд. В центре импровизированной сцены находился гроб Малевича, вокруг которого двигался в ритуальном танце А. Дрючин в боксерских трусах и маске Брежнева, с серпом и молотом в руках **(Илл. 127)**. Виктор Тупицын зачитывал текст с трибуны в узбекском национальном халате и меховой шапке на голове **(Илл. 128).** Как писала Маргарита Тупицына, одна из организаторов и непосредственная участница группы, «Страсти по Казимиру» утверждали, что «советская культура в большей мере была ритуальным, нежели эстетическим конструктом, доминирующим в советском обществе после смерти Малевича в 1935, символически и исторически совпавшей с истреблением авангардного мышления и экспериментального искусства»[473]. Между тем, в своем письме к Игорю Шелковскому в июне 1982 Тупицына сообщила о «преждевременной смерти творческого коллектива профессиональных (хронических) симуляционистов, обретавшихся в перформансном арт-мире Нью-Йорка в начале 80-х гг.»[474].

Однако, уже в ноябре 1982 группа «восстала из пепла»: состоялся второй перформанс – «28-й Съезд Коммунистической Партии» в пространстве *The Kitchen* [«Кухня»] **(Илл. 129)**, в рамках которого был показан фильм группы «Ленин в Нью-Йорке» **(Илл. 130).** Кадры из фильма «Ленин в Нью-Йорке» были опубликованы в пятом номере журнала «А-Я» и сопровождались описанием А. Косолапова[475]. В Москве и сам перформанс, и сопровождавший его фильм были восприняты крайне неоднозначно. Так, в своем письме к Шелковскому А. Сидоров, московский редактор «А-Я», описывал реакцию «буквально всех» оставшихся в Москве художников альтернативных кругов, увидевших кадры фильма «Ленин в Нью-Йорке»: «…мистерии Косолапова–Дрючина производят удручающее впечатление: почему всё это ТАМ, да ещё на таком низком уровне?! Неужели за этим они туда уехали? Ну а где же их “главные” работы?»[476]. Так или иначе, но деятельность группы практически не получила отзывов в американской прессе, а показанные перформансы прошли почти незамеченными. Так, деятельность группы, несмотря на то, что на исходе 1982 г. в Нью-Йорке интерес к советскому искусству рос[477] , к середине 1980-х сошла на нет. Группа появилась лишь в рамках выставки соц-арта в Новом музее Нью-Йорка в 1986.

Таким образом, соц-арт, появившись на художественной сцене Нью-Йорка как авторская разработка Комара и Меламида, постепенно укреплялся как тенденция, включающая имена куда

[473] *Tupitsyn M.* Moscow Vanguard Art 1922–1992. London; New Haven: Yale University Press, 2017. P. 188.

[474] Тупицына – Шелковскому. 06.1982 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982-2001. Том 2. С. 114.

[475] *Косолапов А*. Ленин в Нью-Йорке // А-Я. №5, 1983. С. 58–59.

[476] Сидоров – Шелковскому. 03.84. // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2001. Том 2. С. 304.

[477] Из письма А. Косолапова: «здесь всё больше появляется статей, фотографий по советскому искусству (N.Y. Times, Art News)». Косолапов – Шелковскому. 05.10.82 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2001. Том 2. С. 145.

большего количества русских художников-эмигрантов. По существу, соц-арт развивался и видоизменялся, адаптируясь к нью-йоркскому контексту, уже в новых условиях эмиграции (исключением был остававшийся в Москве Эрик Булатов, чьи работы экспонировались на коллективных выставках). Огромную роль в формировании и продвижении соц-арта сыграла кураторская оптика деконструкции Маргариты Тупицыной, организовавшей групповые выставки соц-артистов Нью-Йорке. Также следует отметить, что сатирическое и псевдогероическое в работах соц-арта воспринималось разными кругами журналистов и критиков очень по-разному: их оценка варьировалась от принятия иронии как главной силы деконструкции до обвинений в двоемыслии и размытой позиции по отношению к системе советской культуры и социалистическому реализму, который соц-арт одновременно критиковал и имитировал.

2.3 Вне кругов и между ними: независимые художественные практики и стратегии

В этой главе речь пойдет о художниках, которые сознательно или неосознанно не принимали участия в крупных проектах 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.

Одним из наиболее ярких представителей альтернативной художественной сцены Москвы был **Лев Нуссберг** (род. 1937). О московском периоде художника написано немало статей и книг, а хроника группы «Движение» зафиксирована самим авторам в объемной летописи, находящейся в архиве Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете[478].

«Движение» удачно маскировало свои авангардные поиски и успешно сотрудничало с советскими официальными институциями, получая заказы на оформление общественных пространств. Так, в 1967 к юбилею революции группа оформила площадь Ленина перед Финским вокзалом, создав «кинетическое полиэкранное киноцветомузыкальное представление “1917”» с объектом «Пламя» в центре композиции (**Илл. 131**) и разместила объект «Химия» на Университетской набережной в Ленинграде. В 1969 кинетисты представили свой объект «Бабочка» на выставке-представлении «50 лет советскому цирку» в Манеже, а в 1970 – «Искусственную кинетическую среду», состоящую из различных кинетических объектов, для промышленной выставки в Москве (**Илл. 132, 133**). В конце 1960-х деятельность группы развернулась весьма широко благодаря проведению всесоюзной конференции «По проблемам

[478] Нуссберг Л. Летопись группы «Движение» до 1970. Рукопись. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. F. L. Nussberg. FSO 01-269.

цветомузыки», посвященной синтезу изобразительного искусства и звука, в Одессе (ноябрь 1969). Благодаря этому событию группе удалось собрать вокруг себя увлеченных художников и ученых, технических специалистов со всех уголков страны, значительно увеличив сеть контактов.

«Движение» развивало идею «тотального искусства», которое бы объединило «свето-цвет, звук движение (и не только в пространстве и времени), запахи, изменение температуры, движение газов и жидкостей; всевозможные оптические эффекты, целиком кино и телекоммуникации; электро-магнитные поля, сгустки плазмы и многое другое», как утверждалось в одном из текстов Нуссберга 1960-х гг., воспроизведенном в статье Э. Хилла[479]. Ключевыми для группы стали разработанные Нуссбергом концепции киберромантизма и И.Б.К.С. (Игровой Бионико-Кибернетической Среды). В своих экспериментах участники группы опирались на идеи русского художественного авангарда: идеи конструктивистов Родченко и Татлина, супрематизм Малевича, а также идеи И. Чашника, и открыто утверждали себя в качестве наследников русского авангарда, продолжателей их теоретических и практических находок. Здесь важно упомянуть, что Нуссберг выступил в качестве исследователя и неутомимого собирателя архивов не только и не столько самой группы, сколько русского исторического авангарда. Лев Нуссберг дружил с А. Лепорской, ученицей Малевича и супругой Н. Суетина, через нее познакомился с сыном И. Чашника и участвовал в систематизации его архива[480], некоторые материалы о супрематистах он получил в свой собственный архив[481].

При невероятном таланте и умении Нуссберга взаимодействовать с властью, всё же официальная критика очень скоро «раскусила» природу экспериментов группы и называла «сектой абстракционистов»[482] и «искусством без идей, без гуманизма, без мысли, вне реализма»[483]. В середине 1960-х в советской печати стало появляться всё больше негативных публикаций в адрес «Движения». Параллельно росла и ширилась сеть контактов с западными журналистами, искусствоведами и критиками. Огромную роль в этоих процессах играла активная переписка Нуссберга с И. Халупецким, Д. Конечны, позже с К. Гро, К. Аймермахером и др. Работы «Движения» постоянно участвовали в зарубежных выставках, многие из которых

---

[479] *Hill A.* View of Art and Technology // Fylkingen. № 1, 1967.

[480] В Нью-Йорке Нуссберг организовал выставку И.Чашника, включающую наряду с рисунками также рельефы художника: Ilya Grigorevich Chashnik. Watercolors, Drawings, Reliefs. 2 ноября 1979 – 15 марта 1980. *Leonard Hutton Galleries* [«Леонард Хаттон галллериз»], Нью-Йорк. К выставке был издан каталог со вступительной статьей Нуссберга.

[481] Архив Л. Нуссберга, Оранж, Коннектикут, США.

[482] *Лебедев А.* К спорам об абстракционизме в искусстве. М., 1967.

[483] Советское изобразительное искусство и задачи борьбы с буржуазной идеологией // Под ред. В. Ванслова. М., 1969.

сопровождались каталогами со вступительными статьями и дополнительными материалами. Зарубежная известность и отсутствие крупных заказов после волны критики вынудили Нуссберга эмигрировать, часть группы уехала следом за ним. Первоначально Нуссберг планировал остановиться в Европе: некоторое время он жил в Вене, Берлине и Париже. Здесь он пробовал продолжить работу «Движения», организовав несколько выставок коллектива и опубликовав статьи и каталоги[484]. Однако, грандиозные планы Нуссберга по реализации игровой арт-среды «И.Б.К.С.» и созданию Института футурологических исследований привели его в Соединенные штаты, где, как ему казалось было больше финансовых возможностей. В своем письме к К. Гро от 18 апреля 1980 г. он пишет:

> Мне удалось найти очень хорошие возможности в N.-Y. city для организации работ по созданию "Лабиринта" в моём духе – так что я должен буду уехать в U.S.A. в конце августа с. г. <...> жизнь и моя деятельность диктуют постоянно искать новых возможностей для реализации моих проектов и идей – я для этого и из СССР вырвался![485]

В 1980-м он окончательно переезжает в США, в этом же году прекращает свое существование группа «Движение», поскольку ее участники оказались рассеянными по всему миру. В отличие от подавляющего большинства русских художников-эмигрантов, Нуссберг устремляется не в Нью-Йорк. Он выбирает небольшой город Оранж в штате Коннектикут, где приобретает дом, и лишь изредка участвует в нью-йоркских выставках. Самым значительным и вместе с тем амбициозным проектом художника в этот период по-прежнему оставался И.Б.К.С. или И.Б.К.Э.С. (Игровая Бионико-Кибернетически-Эстетизированная Среда). Согласно одному из теоретических текстов Нуссберга, она представляла собою пространство, в которое зритель мог попасть и «реально, т.е. 4-мерно, и даже 5-мерно путешествуя там, при этом непосредственно участвовать также и в реальных, физически или тактильно ощутимых событиях! И в играх различных уровней, или в разнообразных, голографических (т.е. виртуальных) событиях, часто реально опасных, и действительно рискованных, – смог бы реально, т.е. лично, самостоятельно, творчески изменять временно окружающую его искусственную, со множеством вкраплений естественной Природы, игровую и художественную среду! И таким образом конкретно и действенно приобщаться к творчеству, добровольно соучаствовать в продолжающемся (длящемся) процессе со-творчества…»[486]. Еще в конце 1960-х

---

[484] Lew Nussberg und die gruppe Bewegung Moskau 1962–1977. 25. februar bis 2. april 1978. Museum Bochum. Kunstsammlung; Lew Nussberg. Gruppe Bewegung. Projekte und Installation. Utopische Phantasien. Ausstellung vom 20. September bis 25. Oktober 1980. Petersen Galerie, Berlin.

[485] Письмо Ренате и Клаусу Гро от Льва Нуссберга из Берлина.18.04.80. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. F. K. Гро (Lew Nussberg Biographische Materialen). FSO 02-022/07-19/D-1…4.

[486] Нуссберг Л. Киберромантическая эпоха. Ленинград. 1967 г. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. F. L. Nussberg. FSO 01-269.

Нуссберг совместно с Г. Битт создает множество проектов-схем И.Б.К.С., включая генеральный план-лабиринт **(Илл. 134)** и отдельные сцены – «игровые и художественные макрозоны»[487] **(Илл. 135).** Утопический проект Нуссберга, требовавший развития технологий и поддержки со стороны технических специалистов, инженеров и разработчиков, во многом предвосхитил практики виртуальной реальности, возникшие значительно позже. К сожалению, И.Б.К.С. не был реализован, оставшись рассыпанным на бумаге в виде сотен схем и рисунков игровой арт-среды.

Другой не менее амбициозный нереализованный проект художника в период эмиграции – это фундаментальная антология русской авангардной культуры и путей ее развития в советский послевоенный период. Идею книги Нуссберг вынашивал совместно со своим другом, поэтом К. Кузьминским, на тот момент уже эмигрировавшим в Соединенные Штаты (1975). Благодаря опубликованной переписке Кузьминского и Нуссберга за 1977–1978 гг.[488] и сопровождающему ее исследованию Т. Гланца нам известны в подробностях и замысел книги, и сложные перипетии авторских исканий и, наконец, возникший между Нуссбергом и Кузьминским конфликт, из-за которого проект остался не осуществленным[489]. Как писал Т. Гланц, «попытка написать собственную историю русского авангарда и тех современных течений, которые опираются на эстетику авангарда, связана, с одной стороны, с тем, что ЛН считал себя прямым наследником К. С. Малевича, В. В. Кандинского, Н. Габо, И. Г. Чашника, Н. М. Суетина и др. и был недоволен той трактовкой авангарда и его наследия, которая происходила вокруг него в то время»[490]. Книга должна была включать наряду с визуальным искусством поэзию и музыку. В своем письме к Кузьминскому от 15 апреля 1977 Нуссберг составил план-структуру будущего издания, состоявшего по его задумке из трех больших разделов: 1) предреволюционного (1910–1917); 2) 1932–1956-57 – «25 лет мракобесия и жути Гулаговской»[491]; 3) 1957–1977. Примечательно то, что Нуссберг и Кузьминский подходили к составлению книги дифференцированно, выделяя и подсвечивая нужные с их точки зрения имена. Так, Нуссберг, отвечавший за художественную часть издания, выделял среди имен

---

[487] Нуссберг Л. Летопись группы «Движение» до 1970 г. Оранж, 2017. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете.F. L. Nussberg. FSO 01-269.

[488] Из переписки К. К. Кузьминского и Л. В. Нусберга 1977–1978 годов // Опубл. И. Кукуй. На берегах Голубой Лагуны. Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов / Сост. И. Кукуй. Academic Studies Press/БиблиоРоссика: Бостон/Санкт-Петербург, 2022. С. 246–280.

[489] *Гланц Т.* «Таких книг – не было»: неосуществленный проект Константина Кузьминского и Льва Нусберга // На берегах Голубой Лагуны. Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов / Сост. И. Кукуй. Academic Studies Press/БиблиоРоссика: Бостон/Санкт-Петербург, 2022. С. 221–245.

[490] Там же. С. 229.

[491] Л.В. Нусберг – К.К. Кузьминскому 15 апреля 1977 года, Дюссельдорф // Из переписки К. К. Кузьминского и Л. В. Нусберга 1977–1978 годов // Опубл. И. Кукуй. На берегах Голубой Лагуны. Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов / Сост. И. Кукуй. Academic Studies Press/БиблиоРоссика: Бостон/Санкт-Петербург, 2022. С. 255.

исторического авангарда Родченко и Лисицкого, тогда как Кузьминский выделял Филонова, Стерлигова и Чашника. В современном ему авангарде Нуссберг отметил «три полюса притяжения пластического языка и мироощущений»: 1) Круг О. Рабина, затем Неизвестного, Кабакова, Янкилевского, Соостера, Булатова, Брусиловского, Ламма и др.; 2) «Большую компанию кибернетического сюрреализма (типичных западников и техникоаниматоров)»[492]; 3) Кинетизм, который Нуссберг называет «своей тенденцией»[493]. Несмотря на то, что антология осталась нереализованным проектом, сама ее идея со всей очевидностью свидетелствовала о том, что для Нуссберга, равно как и Кузьминского, антология служила своего рода подтверждением преемственности между практиками русского исторического авангарда и послевоенным советским неоавангардом. Демонстрация этой преемственности стала едва ли не основной задачей Нуссберга, взявшего на себя роль амбассадора русского исторического авангарда, в первые годы пребывания в Соединенных Штатах. В Нью-Йорке он участвует в выставке *Russian Samizdat Art* с «Неопубликованной перепиской К.С. Малевича (1878-1935) с Л.В. Нуссбергом (1937-1998)», снабженной рисунками самого Нуссберга и Г. Головейко. С одной стороны, Нуссберг отчасти транслировал идеи Малевича, с которыми был хорошо знаком благодаря опубликованным и неопубликованным текстам художника. С другой стороны, он соединил их с собственными проектами, замкнув цепочку причинно-следственных связей двух авангардов, пусть даже фиктивно.

В этот период Нуссберг активно выступает в роли куратора, лектора, историка искусства и хранителя архива, организуя выставки русского исторического авангарда, публикуя статьи и устраивая лекции. Наибольший размах подобного рода деятельность приобретает в ФРГ, но и в Соединенных Штатах он устраивает ряд событий, связанных с авангардом и вывезенным им архивом. Так, в 1979 он принимает участие в организации персональной выставки Ильи Чашника в *Leonard Hutton Gallery* [галерее Леонарда и Ингрид Хаттон] в Нью-Йорке (на тот момент Нуссберг еще не переехал в Соединенные Штаты)[494]. Нуссберг предоставил для выставки свои архивы, полученные им от сына Чашника (Ильи Ильича) в Ленинграде, и касающиеся деятельности УНОВИС, Витебского периода работы Чашника и Малевича. Как следовало из каталога, рисунки и рельефы Чашника также происходили из семьи Чашника[495].

---

[492] Л.В. Нусберг – К.К. Кузьминскому 15 апреля 1977 года, Дюссельдорф // Из переписки К. К. Кузьминского и Л. В. Нусберга 1977–1978 годов // Опубл. И. Кукуй. На берегах Голубой Лагуны. Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов / Сост. И. Кукуй. Academic Studies Press/БиблиоРоссика: Бостон/Санкт-Петербург, 2022. С. 255.

[493] Там же.

[494] Ilya Grigorevich Chashnik. Watercolors, Drawings, Reliefs [«Илья Григорьевич Чашник. Акварели, рисунки, рельефы»]. 2 ноября 1979 – 15 марта 1980. *Leonard Hutton Gallery* [галерее Леонарда Хаттона]. Нью-Йорк.

[495] *Nussberg L.* In Search of Chashnik // Ilya Grigorevich Chashnik. Watercolors, Drawings, Reliefs. Leonard Hutton Galleries. New York, 1979. P. 7.

Помимо выставки Чашника, в конце 1980-х Нуссберг также принимал участие в организации выставок русского исторического авангарда в Цюрихе и в Бохуме[496]. В каталоге последней была опубликована статья Нуссберга о Казимире Малевиче, представившая его видение разных этапов творчества авангардиста. Для Нуссберга наиболее важным был «мистико-религиозный поворот»[497], произошедший в творчестве Малевича с 1927 по 1933 гг. Согласно Нуссбергу, Малевич создал «не только мистико-космический супрематизм – как новый художественный стиль, но он разработал методологию новой, супрематической семантики, явившейся неотъемлемой частью пластического языка современной Культуры! Глубокая внутренняя логика и диалектическая органичность ясно прослеживаются в его творческом развитии: от простого, аналитического – к сложному, синтетическому (духовному)»[498]. Подобный же переход в эти годы переживал сам Нуссберг, поскольку идеи синтетизма и поиск духовности стали основополагающими для его собственного творчества. Так, хранящиеся в Архиве Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском Университете репродукции работ художника, которые оне регулярно отправлял в своих письмах к Карлу Аймермахеру, представляли собою сложносочиненную синтетическую среду, включавшую наряду с реалистическими автобиографическими деталями (букет кремовых роз по случаю рождения дочери художника) изображение беспредельных космических пространств и фантастических существ **(Илл. 136).**

Стратегия Нуссберга в Нью-Йорке немногим отличалась от стратегии Эрнста Неизвестного: Лев Нуссберг имел амбициозные планы масштабных проектов, реализовать которые представлялось маловероятным. Как и Неизвестный, Нуссберг был известен, прежде всего, в Европе и имел широкую сеть личных контактов с европейскими искусствоведами, художниками и кураторами, среди которых были П. Шпильман, К. Аймермахер, К. Гро, П. Штембера и многие др. Большая часть выставок с участием Нуссберга или его архива проходила не в Соединенных Штатах, а в ФРГ, Австрии и Швейцарии. В ФРГ художественные практики группы «Движение» рассматривались как продолжение авангардных экспериментов по преобразованию окружающей действительности Малевича, Эль Лисицкого, Татлина,

---

[496] *Suprematismus. Werke von Kasimir S. Malewitsch, Nikolai M. Suetin, Ilja G. Tschaschnik aus dem Archiv Lew Nussberg, Orange, USA* [«Супрематизм. Работы К. С. Малевича, Н. М. Суетина, И. Г. Чашника из Архива Льва Нуссберга. Оранж, США»]. 30 мая – 10 сентября 1989. Galerie Schlegl. Zurich; *Osteuropäische Avantgarde aus der Sammlung des Museum Bochum und privaten Sammlungen* [«Восточноевропейский Авангард из коллекции Музея Бохума и частных собраний»]. 27 ноября 1988 – 15 января 1989. Музей Бохума, ФРГ.

[497] *Нуссберг Л.* Посланник небес. Москва – Амстердам – Оранж, Коннектикут. 1974–1983. Машинопись. С. 11. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 97.

[498] Там же. С. 16.

Чашника и одновременно вписывались в более широкий контекст послевоенного европейского неоавангарда, сравнивались и сопоставлялись с проектами немецкой группы «Зеро»[499].

То же можно сказать и по поводу восприятия Нуссберга в американской прессе: в США о нём и группе «Движение» писали мало, зато публикаций в европейских изданиях было в избытке. Ещё в книге П. Секлохи и И. Меда Нуссберг был охарактеризован как «представитель конструктивизма» и «сохранения движения в традиции Габо»[500]. Однако, интерес к продолжению этих традиций в начале 1980-х со стороны американской прессы оказался минимальным.

Независимую и до некоторой степени непубличную стратегию вхождения в западный художественный контекст мы наблюдаем у **Александра Нея** (Удино-Нежданова, род. 1939)[501], художника и скульптора, переехавшего в 1972 г. вместе с семьей в Ниццу, а с 1974 г. осевшего в Нью-Йорке. Художник философского склада, он развивался в ленинградской и московской художественных средах, но не был укоренен в какой-либо традиции и, соприкасаясь с разными кругами, не входил в полной мере ни в один из них. Не сегодняшний день творчество Александра Нея на удивление мало представлено в России. Несмотря на то, что его работы доступны в коллекциях ГРМ, ГТГ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, ММСИ, всё же говорить о репрезентативной монографической подборке пока рано. Большая часть работ сосредоточена в зарубежных коллекциях: корпус ранних произведений хранится в Музее Зиммерли в Нью-Джерси, а также в коллекции русского и восточноевропейского искусства Натальи Колодзей, Музее искусств Нашера в Дареме (Северная Каролина), Музее Билден ан Зее в Гааге (Нидерланды), частных собраниях Жан-Жака Герона (Франция), Юрия Трайсмана, Лили Броштейн (Канада), Александра Юликова (Москва), а также в мастерской художника и собрании сына Джоэля Нея в Квинсе (боро Нью-Йорка). В России было несколько персональных выставок Александра Нея в ГЦСИ в 2009 и 2017 годах[502], некоторые его работы были представлены в составе групповых выставок последних лет.

Родился Александр Нежданов в Ленинграде в 1939 году, пережил ребенком блокаду. Получил классическое художественное образование: брал частные уроки у ленинградского скульптора-монументалиста В. В. Лишева, учился в Ленинградской средней художественной школе (1954–1957), Московской средней художественной школе (1957–1958), далее в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1960–1964) и там же на факультете

---

[499] См. статью в каталоге персональной выставки Л. Нуссберга в Висбадене: *Heckmanns F. W.* Zum Werk von Lew Nussberg // Nussberg. 1961–1979. 15. September – 1. Dezember 1979. Galerie Karin Fesel, Wiesbaden. P. 4.

[500] *Sjeklocha P., Mead I.* Unofficial Art in the Soviet Union. Berkeley: University California Press, 1967. P. 156.

[501] Фамилию «Ней» художник взял в качестве творческого псевдонима уже в эмиграции.

[502] «В поисках смысла: работы Александра Нея из коллекции ГЦСИ и частных коллекций», август 2009.

истории и теории искусства (1967–1969). Последнее потребовалось художнику для упорядочивания своих знаний об искусстве, хотя в своем интервью Зинаиде Стародубцевой Ней признавался, что ему больше хотелось бы изучать философию и религию, но поступить на философский у него возможности не было - «не давали»[503]. Александр Нежданов учился на образцах древнего и классического искусства музейных коллекций: «я изучал старое искусство и знал коллекцию Эрмитажа от верхнего этажа до подвала, европейский отдел, египетский. В Эрмитаже прекрасная коллекция палеолитической скульптуры, уральского искусства, напоминающего искусство майя, искусства скифов и т. д. <...> Но я не хочу быть эклектичным художником. Изучение в конце концов нужно для того, чтобы поверить самому себе», - писал художник о себе в журнале «А-Я» [504].

Пожалуй, наиболее емкую характеристику Нею дал его друг Александр Косолапов, написавший о нем вступительный текст для раздела «галерея» в «А-Я»: « <...> опору для своих идей он искал в ранних исторических культурах. И здесь Ней предстает глубоководным ныряльщиком, извлекающим изумительные сокровища ушедших цивилизаций...»[505]. Не теряя актуальности, эта характеристика относится и к раннему, доэмигрантскому, периоду творчества художника, и к зрелым работам, выполненным в Париже и Нью-Йорке. Свободное погружение в глубины человеческой культуры, демонстрирующие одновременно невероятную эрудицию автора и приверженность авангардным принципам жизнетворчества, сопровождалось неустанным экспериментом с формой и ее зримыми характеристиками — объемом, фактурой, цветом. Там же Косолапов писал: «Ней не смешивался с коллективными художественными верованиями и не очень заботился переводить свои мысли на доступный язык»[506]. Косолапов сравнивал творческую стратегию Александра Нея с Велимиром Хлебниковым, отмечая его одновременную отстраненность от творческих группировок и заметное влияние на современников:

> В своем кругу у Нея была репутация художественного пророка. Его работы пристально изучались, а вещи коллекционировались друзьями-художниками <…> Как и Хлебников, он не принадлежал богеме, и его репутация была не легковесного свойства. Его уроки усваивались, и апосредственное влияние его идей заметно в работах художников его поколения[507].

Общение художника было достаточно избирательным, но разнообразным. Ещё со времен учебы он близко дружил с Вадимом Космачевым, Евгением Измайловым и Александром

---

[503] *Стародубцева З.Б.* Видеоинтервью с А. Неем. 2009, Нью-Йорк // Русское арт-зарубежье. Медиатека ГМИИ им. А.С. Пушкина. Ф.8, Оп.1.

[504] Александр Ней // А-Я. №5, 1983. С. 22.

[505] *Косолапов А.* Александр Ней // А-Я. №5, 1983. С. 18.

[506] Там же.

[507] Там же.

Юликовым **(Илл. 137).** При этом, Ней много общался с молодыми художниками, зачастую влияя на их становление и развитие. Среди них можно назвать Александра Косолапова, Леонида Сокова, Льва Нуссберга, Игоря Макаревича и др.. Однако, сам Ней отмечал, что не считал себя частью неофициальной жизни, он был погружен в семейную жизнь и в тусовках практически не участвовал. Как признавался художник в своем интервью: «я дружил со всеми, кто хотел дружить со мной. Может быть, я ошибаюсь, но среди них было мало тех, кто в своих идеях "шел далеко". Поэтому я был вынужден замкнуться в себе, а слышал ровно столько, сколько хотел слышать»[508].

Официальная карьера советского художника у Нежданова очевидно не складывалась, он занимался случайными заработками, среди которых встречались и вполне достойные, как, например, участие в создании декораций к «Королю Лиру» режиссёра Григория Козинцева на «Ленфильме». Некоторое время Нежданов изготавливал тонированные гипсовые слепки, работал пожарным, заливал каток, и ещё много лет работал учителем рисования, преподавал в Домах пионеров и пионерских лагерях. После работал в реставрационной мастерской Эрмитажа позолотчиком и делал копии с античных монет в нумизматическом отделе. В 1970 году Нежданов наконец вступил в молодежную секцию Союза художников в Ленинграде во многом благодаря семейным связям. Супруга Нея, Василиса Стамова[509], будучи потомственным скульптором, являлась членом ленинградского отделения Союза художников. Отец, Василий Гаврилович Стамов, на протяжении 1959–1978 годов был председателем скульптурной секции худсовета Ленинградского отделения Художественного Фонда, в 1964—1969 годы входил в состав правления Ленинградского отделения Союза художников РСФСР[510]. После вступления в Союз художников в 1970–1971 годы Александр Нежданов работал в творческой группе в Москве, где у него появилась возможность доставать глину для реализации своих идей. Так, Ней начал обжигать терракоту, и появились узнаваемые головы, фигуры и лица, испещренные затейливыми орнаментами, напоминающими архаичные наскальные рисунки и одновременно

[508] Александр Ней. Интервью З. Б. Стародубцевой // Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX века – начало XXI века. С. 134.

[509] Стамова (Нежданова) Василиса (Лиз) Васильевна (род. 1941) – скульптор. Отец – Василий Гаврилович Стамов, советский скульптор, автор многочисленных памятников, бюстов, парковой скульптуры, работал также в майолике и фарфоре; мать – Жермен Яновна Меллуп, мастер монументально-декоративной скульптуры, реставратор, керамистка. Профессиональное художественное образование по направлению скульптуры Стамова (Нежданова) Василиса Васильевна получила в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина, где с 1960 по 1966 год училась у скульптора Аникушина Михаила Константиновича. Преподавала скульптуру в детской художественной школе в Ленинграде, после вступления в Союз художников (Ленинградское отделение) выполняла госзаказы.

[510] Стоит отметить, что граница между официальными и неофициальными художественными кругами зачастую становилась очень тонкой благодаря родственным узам ее участников.

зашифрованные послания, систему кодов и знаков из далекого будущего. По прошествии времени скульптор не считал себя успешным советским автором: «у меня не было зубов, там всюду нужны локти и зубы», – утверждал он в своем интервью журналисту Александру Гранту. Так или иначе, но к началу 1970-х годов художник начал понимать, что «достиг потолка позволенного, и время бороться за свое и общее просветление»[511]. Выехать из Советского Союза помог случай и Владимир Ильич Ленин. Выполненный по заказу Комбината совместно с супругой памятник мировому вождю пролетариата для одного из советских городов, сыграл решающую роль в их отъезде, подтвердив благонадежность авторов и став источником финансов, необходимых для покупки билетов. Нежданов выехал с семьей по туристической визе в Ниццу по приглашению дяди супруги, являвшегося на тот момент руководителем государственных музеев города. По его рекомендации Александра Нежданова приняли в Международном центре искусств Ниццы, где он находился в статусе художника в резиденции на вилле д'Арсон. В своих поздних интервью Ней признавался, что семья (Нежданов переехал с супругой и маленькой дочерью) покинула СССР, зная, что обратно уже не вернется. После Ниццы семья поселилась в Париже в колонии художников «Cité Internationale des Arts», где Ней создал пластику малых и крупных форм в смешанной технике, включая ткани, рисунки, объекты из папье-маше. В технике папье-маше Нежданов работал ещё в СССР, но в Париже она была особенно актуальна, поскольку автор в этот период крайне нуждался, купить материалы было попросту не на что. Он делал папье-маше из французских газет, найденных на улицах города, а глину брал в долг у знакомых. Главной идеей Нежданова было «оставаться живым»[512], что было равносильно работе во что бы то ни стало. Судить об этих работах сегодня можно благодаря сохранившимся архивным снимкам, нескольким репродукциям в журнале «А-Я» **(Илл. 138)** и более поздним репликам, выполненным автором уже в 2000-е гг.. Эти «самовольно» растущие композиции, зачастую были окрашены в разнообразные яркие цвета с акцентными контрастами. Благодаря монументальному масштабу они превращались в огромные порталы, попадая в которые зритель становился непременным соавтором-исследователем. Живая, подвижная структура этих работ заполняла собою все доступное зрителю пространство, наподобие буйно растущеей тропической растительности. На

[511] Александр Ней. Интервью З. Б. Стародубцевой // Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX века – начало XXI века. С. 133.

[512] *Стародубцева З.Б.* Видеоинтервью с А. Неем. 2009, Нью-Йорк // Русское арт-зарубежье. Медиатека ГМИИ им. А.С. Пушкина. Ф.8, Оп.1.

архивном снимке из собрания Джоэля Нея (сын художника) виден парк из скульптур, выполненных художником в «Cité Internationale des Arts» в Париже **(Илл. 139).**

Через несколько лет работы во Франции семья приняла решение отправиться в Соединенные штаты и осесть в Нью-Йорке. Переехать в Нью-Йорк помогла протекция авторитетного арт-критика и художницы Элен Марии де Кунинг, высоко оценившей работы скульптора. Благодаря помощи дочери Льва Толстого, Александры, а также поддержке организации F.R.E.E. («Друзья беженцев из Восточной Европы») в 1974 г. Нежданов поселился с семьей на ферме Толстовского фонда в Уэлли-Коттедже (штат Нью-Йорк, в 40 километрах от Нью-Йорк сити). Некоторое время он работал как приглашенный гость в резиденции Фонда Толстого и создал крупные скульптурные композиции, сохранившиеся на фотографиях в архиве художника **(Илл. 140).** В это же время близкий друг семьи, адвокат Людвиг Зайденман (1906–2003,) содействовал им в официальной перемене фамилии на «Ней». При участии Хелен Портер Симпсон, известной «светской львицы», Александр Ней был представлен Бетти Парсонс (1900–1982), Элен Бенсон (1924–1998) и сыну Анри Матисса Пьеру Матиссу (1900–1989). В первый год пребывания в США у Александра Нея было пять персональных выставок на различных площадках, включая библиотеку Порт Ауторити Всемирного торгового центра, где он представил свою керамику и объекты из папье-маше **(Илл. 141).**

В Нью-Йорк Александр Ней приехал сложившимся мастером, а его узнаваемый стиль терракотовой пластики, графики и керамики был выработан еще в начале 1970-х в Москве. В Париже ему нужно было показать себя, учиться было уже некогда. В новой художественной среде он не спешил изменять себе, подстраиваясь под запросы публики и рынка. «Моя основная позиция в искусстве родилась в Ленинграде и Москве, за границей я мог только развивать эту точку зрения. Но художественные богатства Нью-Йорка дали большие возможности для того, чтобы те знания, которые я привез из России, развивать», – утверждал Ней в своей видеозаписи к открытию персональной выставки «Экологическая оптика»[513]. В Нью-Йорке он беспрестанно исследовал многочисленные музейные коллекции (лидировал среди них Музей Метрополитен со своей обширной коллекцией древнего искусства), видел множество выставок и учился на новом материале – как и прежде, его привлекали новые формы и формотворчество как таковое. Пристальное изучение наследия прошлого помогало находить новые решения для своей скульптуры, вдохновляя и поддерживая в тонусе творческую мысль. «Я изучаю искусство, а не

[513] Ней А. Видеозапись к открытию выставки «Экологическая оптика. Александр Ней», 2017, ГЦСИ, Москва. Медиатека ГМИИ им. А.С. Пушкина. Ф.8, Оп.1.

делаю его», – сказал художник в своем интервью З. Стародубцевой в 2009 г.[514]. Формотворчество Нея сложно упорядочить, поскольку более всего его поиски напоминают свободное, стихийное органическое формообразование, самостоятельно произрастающее и живущее своей жизнью. Оживление мертвой материи становится ключевой идеей его поисков. В его художественных практиках можно выделить несколько основных линий развития, раскрывающихся в разных техниках и материалах: формообразование, зачастую выполненное из природных материалов (например, песок и камни), в духе «густого теста» Жана Дюбюффе; монументальные конструкции из папье-маше, сочетающие в себе конструктивное, упорядочивающее начало с органической хаотичностью (тот же узнаваемый язык появится в графике); изящные и утонченные керамические и терракотовые скульптуры, синтезирующие архаику и органические природные формы, преобразующиеся в систему кодов и символов **(Илл. 142).** Так или иначе, все эти линии внутри большого художественного нарратива автора были найдены или по крайней мере намечены еще в Советском Союзе. В Нью-Йорке начался интенсивный поиск: казалось, что Ней использует сразу несколько языков, поскольку не уверен в том, какой из них будет воспринят и адекватно понят в новой художественной среде. Скульптор искал диалога с новой для него аудиторией. При этом, как уже отмечалось выше, он не подстраивался под чужой вкус, но пробовал развивать самые разные свои идеи и концепции.

В Нью-Йорке Александр Ней мечтал реализоваться именно как скульптор монументальных композиций в общественных пространствах. Но, увы, и здесь он столкнулся с крайней бедностью и стесненностью житейских условий вкупе с отсутствием необходимых для крупных заказов связей, и был вынужден отказаться от грандиозных монументальных замыслов в пользу пластики малых форм. Получив небольшую квартиру на 47-й улице Манхэттена, он стал работать прямо в ней, не дожидаясь появления мастерской (арендовать рабочее пространство художнику было не по карману). Так, внутри квартиры стала разрастаться скульптурная композиция из папье-маше, превратившая жилое пространство в тотальную инсталляцию наподобие знаменитой мерц-колонны дадаиста Курта Швиттерса. Как и в случае с Швиттерсом, композиция Нея утверждала пространственную неэффективность, а опыт субъекта в него попадающего лишало рациональности и инструментальной практичности. Так, скульптор позволил искусству вторгаться в личное, интимное пространство дома и разрастись

[514] *Стародубцева З.Б.* Видеоинтервью с А. Неем. 2009, Нью-Йорк // Русское арт-зарубежье. Медиатека ГМИИ им. А.С. Пушкина. Ф.8, Оп.1.

до состояния «леса скульптур», выполняя противоположные функции: доставлять физическое неудобство, заставляя жильцов перемещаться сквозь лабиринт разрастающихся форм, и одновременно вытеснять житейские проблемы и неурядицы иммигрантской жизни, заполняя повседневность творческими практиками. С этой точки зрения, скульптурная инсталляция Александра Нея имела своего рода терапевтическую функцию. К сожалению, как и мерц-колонна в Ганновере, скульптурная инсталляция Нея не сохранилась. Судить о ней сегодня возможно лишь благодаря снимкам из архива Джоэля Нея, сына художника.

По приезду в Нью-Йорк Александр Ней создавал также многочисленные рисунки, складывавшиеся в графические серии. Некоторые из них были опубликованы в пятом номере журнала «А-Я» в 1983 году в разделе «мастерская»[515]. Строгие и лаконичные, они строились по принципу гибкой структурной сетки, очерчивающей контуры предметов. Под действием цвета эти контуры становились вещными и осязаемыми, представляя пустынные ландшафты или абстрактные натюрморты**.** Добавив архаичные символы и знаки, условные изображения в виде петроглифов, Ней получал простые и мощные по своей выразительности изображения.

В эти же годы Александр Ней продолжил работу с терракотой, создав большую серию «метафизических голов», часть из которых сегодня находится в собрании Ж.-Ж. Герона[516] **(Илл. 143, 144).** Впервые терракотовые головы, испещренные отверстиями-пустотами, кругами и квадратами, появились в творчестве Нея в Ленинграде. В этих работах скульптор синтезировал черты шумеро-вавилонской, древнеегипетской и африканской пластики с принципами органического формообразования наподобие кораллов или молекулярных структур. Визуально напоминая орнамент, они имели принципиально отличную от него функцию – создавать пространственную трактовку формы, сложную конфигурацию поверхностей и пустот. Так, форма черепа «Метафизической головы» (1978) строится на сочетании фактурных поверхностей разной геометрической формы. С одной стороны, череп, выполненный Неем, обращен к прошлому и наследует длинной традиции изображения memento mori, с другой – устремлен в будущее, представляя зашифрованное послание будущим цивилизациям. Память о прошлом и будущем искусстве, заложенная в работах Нея, придает им вневременной характер, настраивая на отличную от обыденной шкалу масштабов восприятия времени – скульптор мыслит не годами и десятилетиями, а тысячелетиями. То же можно сказать и о географической,

[515] Александр Ней // А-Я. № 5, 1983. С. 18–23.

[516] В 1997 г. в студии Александра Нея на Манхэттене случился пожар, в результате которого некоторые работы скульптора были утрачены. Ж.-Ж. Герон приобрёл метафизические головы в Париже на исходе 1970-х гг..

равно как и национальной характеристике. «Головы» Нея не имеют национальной идентичности и могли быть созданы в любой точке мира, скульптор мыслит планетарно, в масштабах космоса точная локация внутри Земли и национальность становятся мало существенной характеристикой. Кажется, будто бы и Нью-Йорк с его стремительным ритмом и мультикультурным языком уличной культуры вовсе не повлиял на художественный язык Нея, оставшегося верным своим экспериментам в области формотворчества.

В конце 1970-х гг. Ней начал сотрудничать с известным магазином Тиффани, регулярно оформляя его витрины своими терракотовыми скульптурами **(Илл. 145)** В частном собрании Макдугаллс сохранились другие примеры терракотовой скульптуры раннего периода эмиграции Александра Нея. «Путешественник разума», «Новый купальный костюм» и «Мыслитель» (все 1976) оказываются более литературны и по-своему эклектичны, поскольку включают в свою структуру разные, порою противоположные традиции: от классического европейского модернизма до китайских нэцкэ и древнегреческих кор.

Другая экспериментальная линия художественных практик Александра Нея – скульптура и рельефный ассамбляж из природных необработанных материалов, таких как песок и камень. Объемные рельефы и композиции в духе концепций Дюбюффе, ставили своей целью обновить художественный язык автора, вернуться к «первоматериалу» и говорить на языке природы. Близкие к идеям ленд-арта 1970-х, они реализуют принцип минимального вмешательства и снимают присутствие автора.

Александр Ней в эмиграции, как, впрочем, и в предшествующий ей период, старался придерживаться независимой стратегии, позволяющей оставаться «особняком». Как признавался автор в своем интервью Зинаиде Стародубцевой, ему было очень тяжело встраиваться в американский образ жизни и следовать образцу местного ведения дел: он не хотел и не имел возможности вести богемный образ жизни, завязывать и поддерживать множество контактов одновременно, поскольку был человеком семейным, далеким от тусовок и вечеринок. В Нью-Йорке Ней общался с С. Голлербахом, А. Либерманом, И. Галаниным, О. Соханевичем, позже с А. Косолаповым, Л. Соковым, Ю. Грачевым, Г. Селектором, Ф. Вышинским, Я. Виньковецким, Г. Брускиным и др. В Париже он познакомился и сдружился с Игорем Шелковским, переехавшим туда незадолго до этого, вел переписку с Виталием Пацюковым, оставшимся в Москве. Сохранив привычный круг общения, в новых условиях он не обрел новых друзей и не завязал близких отношений в среде американской интеллектуальной элиты. При этом, Ней отмечал, что при всем уважении и любви к своим друзьям-эмигрантам, он

никогда не разделял их ценности в искусстве и, следовательно, как и в Москве не примыкал ни к кругу концептуалистов, ни к кругу соц-артистов: «каждый художник приехал уже со своим багажом, своим пониманием жизни, и то понимание жизни, которое я считаю ценным для меня, нас не объединяло»[517]. Ней сознательно избегал политизации своего искусства: «Я уехал с большим сожалением глядя на обе стороны: на “опрессоров” и на прессуемых. То искусство, которое меня интересовало, нельзя политизировать, нельзя использовать в политической борьбе»[518].

Что касается деловых и коммерческих отношений, то здесь следует заметить, что с галереями у него «сложились плохие отношения с самого начала»[519]. В Париже Нежданов делал серию скульптур для галереи Карпантье [Galerie Charpentier], с которой сотрудничал Михаил Шемякин. В 1980-е гг. выставлял свои работы в галерее Эдуарда Нахамкина в Нью-Йорке, в 1990-е стал сотрудничать с Натаном Берманом. Долгосрочных отношений ни с одной из вышеназванных галерей у Нея не сложилось. При этом, и Карпантье, и Нахамкин и Берман - «русские» галереи, специализировавшиеся на искусстве русскоязычных эмигрантов. Кроме эпизодического участия в групповых выставках и заказов для Тиффани, Ней не сотрудничал с американскими галеристами. В интервью Стародубцевой он признавался, что не знал, как общаться и как иметь с ними дело, поскольку их интересовало время изготовления той или иной работы, вкладываемые в ее производства средства, то есть сугубо материальные вопросы. Это в корне противоречило концепции Нея изучения искусства, его проживания и развития, а не производства. Для художника философского склада это общение было слишком тяжелым бременем, тогда как найти личного импресарио, ассистента или менеджера не представлялось возможным в силу финансовых причин.

Таким образом, Александр Ней представляет собою пример независимой творческой стратегии в среде русской художественной эмиграции Нью-Йорка и нахождения вне кругов и между ними. В интервью Зинаиде Стародубцевой Александр Ней сравнил художественные практики с ведением дневника, для поддержания которого упражнения в саморефлексии должны быть ежедневными. Способы ведения этого дневника имеют для Нея решающущую роль, организуя жизнь художника вокруг художественных практик и преобразуя повседневность автора в авангардистском ключе: когда искусство не просто вторгается в жизнь, а призвано эту жизнь преобразовывать.

---

[517] Видеоинтервью А. Нея А. Гранту. 2009, Нью-Йорк. https://www.youtube.com/watch?v=WRXBUi9zveE
[518] Там же.
[519] Там же.

Другим художником, входившим в круг А. Глезера, но вместе с тем ведущего достаточно обособленный от русской диаспоры, образ жизни, был **Генри Элинсон**. В работах Элинсона парадоксальным образом сочетались сюрреалистические приемы, фигуративность и геометрическая абстракция в духе конструктивистов. Педагог-дефектолог, Элинсон не имел за плечами систематического художественного образования и являлся самоучкой. Искусством он занимался в свободное от основной работы время. Элинсон близко дружил с поэтом Константином Кузьминским и участвовал в квартирных выставках круга Шемякина. Он уехал в Соединенные штаты в 1973 г. в надежде всерьез заняться искусством и зарабатывать им себе на жизнь, навсегда покончив с любительством. По иронии судьбы, в Сан-Франциско он был вынужден преподавать русский язык в военной школе и вплоть до своего выхода не пенсию заниматься рисунком урывками.

В Ленинграде Элинсон – прежде всего, рисовальщик. Как пишет К. Кузьминский, причиной тому были стесненные жилищные условия художника, в которых занятия живописью не представлялись возможными. В 1958 г. он сблизился с кругом архитекторов и художников: А. Товбиным, Б. Николащенко, В. Рохлиным и поэтом Г. Алексеевым. Благодаря им он приобщился к оттепельной культуре увлечения искусством, в особенности, западным. В своих воспоминаниях он отмечал, что «после 1955 в художники пошли толпы» и «пустились во все тяжкие»:

> Немногочисленные магазины худ. материалов стали перевыполнять планы, а книжный магазин стран народных демократий, что на Невском проспекте не столько продавал книги, сколько худ.идеи. Идеи также можно было черпать бочками сороковыми из таких, например, авторитетных источников, как журнал “Польша”. Иногда можно было что-нибудь увидеть в Ленинграде в Эрмитаже и в Москве в музее Пушкина, отдел эстампов Публичной библиотеки неожиданно стал таким же популярным местом, как курилка[520].

В 1960-е – начале 1970-х гг. он создает многочисленные рисунки пастелью или углем с примитивистскими мужскими и женскими фигурами, а также геометрические композиции, постепенно вводя в сумрачные листы яркий, насыщенный цвет. В начале 1960-х гг. Элинсон участвовал в квартирных выставках, организованных в комнате А. Товбина в коммунальной квартире на Литейном[521]. Сегодня часть ранних ленинградских работ Элинсона сохранилась в коллекциях Музея нонконформистского искусства «Пушкинская-10» в Петербурге и в Музее

[520] Элинсон Г. «Время жить…» // Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны. Newtonville: Oriental Research Partners. T. 2B. 1986. С. 514.

[521] Воспоминания художника об этих событиях см.: Элинсон Г. «Время жить…» // Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны. Newtonville: Oriental Research Partners. T. 2B. 1986. С. 514–519.

Зиммерли в Нью-Джерси. Среди них примитивистские рисунки чернилами и цветные пастели с полупрозрачными, тающими фигурами, отдаленные аллюзии на мифологические сюжеты и традиционные иконографические сцены застолий (**Илл**. **146**). Выполненные под влиянием идей аналитического искусства П. Филонова, они, тем не менее, казались достаточно робкими с точки зрения формы и техники исполнения.

В эмиграции его работы усложняются, а формы постепенно теряют нарочитую грубость. Он всё чаще обращается к геометрической абстракции, используя ее в качестве фона для многофигурных сцен или же создавая геометрические композиции без фигуративных элементов. Как, например, в серии рисунков «Без названия», восходящих к конструктивистским отпытам А. Родченко и И. Клюна, чьи работы к началу 1980-х стали хорошо известны благодаря публикациям и выставке коллекции Г. Костаки в Музее С. Гуггенхайма. В рисунке «Без названия» 1982 г. ему удается создать законченную динамическую композицию. Смешанная техника (восковой карандаш, перо, которым художник процарапывал верхний слой воска, и черный фломастер) обогатила фактуру поверхностей растущих и движущихся в пространстве листа геометрических фигур (**Илл. 147**).

В эмиграции работы Элинсона довольно быстро замечает А. Глезер, регулярно приглашающий художника к участию в групповых выставках музея русского искусства «в изгнании»[522]. Элинсон также сотрудничал с галереей *Banakh*, принимая участие в групповых проектах в компании М. Шемякина, В. Рыклина и В. Григоровича. В 1980 г. проходит первая персональная выставка в галерее Эдуарда Нахамкина, получившая отзывы в русскоязычной эмигрантской прессе. Кроме того, к выставке был издан каталог со статьями Д. Боулта и А. Раннита. Боулт в своей вступительной статье называет Элинсона наследником «художественных ценностей Павла Филонова, Казимира Малевича, Любови Поповой и Александра Родченко»[523]. А. Раннит сравнивает работы Элинсона с произведениями Д. Альберса и Э. Рейнхарда и отмечает, что «их работы – это рафинированные эксперименты с формой», тогда как у Элинсона всегда присутствует «чувственный магнетизм» и «биологическая жизнь»[524]. Тем не менее, художник не получил признания среди англоязычных критиков, оставшись заметной фигурой лишь в среде самих эмигрантов, что не помешало ему много и плодотворно работать. В архиве Исследовательского центра Восточной Европы при Бременского университета хранится большая серия рисунков угольным карандашом начала 2000-х гг. (**Илл. 148**). Крупноформатные

[522] Г. Элинсон участвовал: Передвижная выставка *L'art russe non officiel* [«Русское неофициальное искусство»], 1978, Лаваль, Тур, Шартр; Биеннале неофициального русского искусства в Монжероне, 1981; 25 лет советского неофициального искусства, 1981, Джерси-Сити; Русское абстрактное искусство и поп-арт, 1982, Джерси-сити; выставка графики, 1985, Джерси-Сити.

[523] Цит по.: *Голлербах С.* Генри Элинсон // Русская мысль. №3327. 25 сентября, 1980. С. 11.

[524] Там же. Цит по.: Голлербах С. Генри Элинсон // Русская мысль. №3327. 25 сентября, 1980. С. 11.

рисунки на бумаге ручного литья демонстрируют и возросший уровень технического мастерства, и неиссякаемый интерес к фигуративности, представляя огромное количество вариаций темы физического притяжения и отталкивания мужских и женских фигур, решенных виртуозно просто и убедительно в пространстве белого листа.

Достаточно изолированной и даже маргинальной стала творческая стратегия **Михаила Одноралова**, в бытность свою в Москве активного участника общественной неофициальной жизни, организатора квартирных выставок и участника экспозиций Горкома графиков, в эмиграции – практически незаметного в русскоязычной художественной среде, без крупных персональных выставок и ощутимого участия в проектах русской диаспоры. В Нью-Йорке он сосредоточился на собственных художественных поисках, последовательно разрабатывая те задачи, которые сформулировал еще в 1960-е гг. «Меня всю жизнь волновала одна кардинальная проблема: метафизическое пространство и место в нем объекта», – признавался художник в своей беседе с Соломоном Волковым[525]. Метафизическое измерение пространства, синтезирование разновременных и разнофокусных его планов, создающих неустойчивые, тревожные состояния перехода, становились важнейшими задачами в его фигуративной и вполне традиционной по форме живописи.

В московский период Одноралова официальная и неофициальная страты в его жизни и творчестве были связаны также ловко и умело, как и пространственные планы в его живописи. Художник происходил из интеллигентной московской семьи, в составе которой был самый важный для него художник – мама, Майя Левидова[526]. Благодаря ее кругу общения, продвинутым, весьма независимым по советским меркам взглядам, у будущего художника были хорошие возможности для самообразования. Большое влияние на его становление оказал Роберт Фальк (Левидова была его ученицей), с которым художник общался в 1950-е гг. И это общение было принципиально важно не только и не столько с точки зрения художественных практик Одноралова (хотя следы влияния колорита и подхода к построению формы оставались в творчестве Одноралова на долгие годы), сколько с точки зрения творческих стратегий. Фальк задал ясный ориентир: «тихий бубнововалетец», сумевший выстоять в период сталинского террора, он демонстрировал эскапистские тактики «внутренней эмиграции». При этом,

---

[525] «Меня интересует воссоздание мечты, а не ее развенчание» (беседа Михаила Одноралова с Соломоном Волковы // Михаил Одноралов. Ретроспекция. СПб: Palace Editions, 2010. С. 60.

[526] Майя Левидова – художница, подруга и муза Р. Фалька. Отец (дед художника) – Михаил Левит (Левидов), журналист, политический обозреватель газеты «Новая жизнь», позже член и обозреватель «ЛЕФ». В доме, где рос художник, была богатая библиотека деда с раритетными изданиями о русском художественном авангарде. Подробней о семье художника см. «Меня интересует воссоздание мечты, а не ее развенчание» (беседа Михаила Одноралова с Соломоном Волковым) // Михаил Одноралов. Ретроспекция. СПб: Palace Editions, 2010. С. 53–63.

сосредоточенная, внутренняя работа художника над собственными живописными задачами давала медленные всходы. Художественный язык Фалька созревал постепенно, без радикальных скачков и сжигания мостов между разными периодами. Ту же постепенную эволюцию и вызревание мы видим в творчестве Одноралова. Стоит оговориться, что в Москве его общественная позиция была далека от эскапизма, но творческая стратегия была замкнута на решении собственных живописных задач и направлена на постепенное, сосредоточенное и вдумчивое развитие.

Благодаря Фальку Одноралов имел возможность пересекаться с И. Эренбургом, В. Шкловским, С. Рихтером, цветом русской интеллигенции. Позже Одноралов учился у П. Митурича и М. Хазанова, выпускника ВХУТЕМАСа. Свою мастерскую молодой художник снимал у знаменитой красавицы Марии Синяковой-Уречиной, одной из сестер Синяковых, «муз русского футуризма». Соседом по мастерской был авангардист А. Куприн. Одноралов общался с Э. Штейнбергом, Б. Свешниковым, Д. Краснопевцевым, Д. Плавинским, близко дружил с М. Рогинским. Два года Михаил Одноралов работал в Библиотеке иностранной литературы, благодаря чему имел доступ к запрещенной литературе. Здесь он познакомился с репродукциями работ представителей метафизической живописи де Кирико и Моранди, всерьез увлекался творчеством Мондриана. Благодаря счастливой случайности попал в запасники Третьяковской галереи, где имел возможность увидеть работы В. Кандинского и позднего Малевича. Посещал знаменитые оттепельные выставки зарубежного искусства, зачастую выступая спонтанным гидом для публики.

С другой стороны, Одноралову вполне удавалось совмещать активное общение внутри неофициального круга с практиками официальной художественной жизни. Он учился в Историко-архивном институте и успешно защитил диплом «Влияние Канта, Шеллинга, Гегеля и Фихте на формирование общественного мнения в России 1830-х годов». В 1968 г. попал в молодежную секцию МОСХа и стал получать заказы в Художественном фонде. «Я всегда был неофициалом, даже когда был официальным художником», – формулирует свою позицию вненаходимости Михаил Одноралов для интервью З. Стародубцевой[527]. Совмещая в своей работе, режимы сингулярности и общности, приватного и публичного, он умел находить зазоры и бреши в жесткой сетке официальной культуры, мягко, но методично добиваясь поставленных целей. А цель была большой, крамольной и трудно достижимой – сделать искусство андеграунда видимым широкой публике, защищать права художников на общественный показ и обсуждение своих работ. Вместе с О. Рабиным, он выступил одним из организаторов

[527] Михаил Одноралов // Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX века – начало XXI века / сост. и интервьюер З. Стародубцева ; под. ред. А. Обуховой. М. : Гос. центр совр. искусства, 2010. С. 171.

«бульдозерной выставки» (при этом работ своих не выставлял), позже – выставки в Измайлово. Успех последней вдохновил Одноралова вместе с Рабиным, Комаром и Меламидом запустить серию квартирных выставок со свободным доступом публики, а мастерская Одноралова в Первом Зачатьевском переулке стала выступать в качестве экспозиционного пространства.

Как писала А. Чудецкая, Одноралов «взорвал модель эскапизма шестидесятников изнутри. Но этот взрыв происходил в основном в слое жизни общественной»[528]. Частная творческая стратегия художника шла с ней вразрез: «тихие» натюрморты Одноралова редко попадали на выставки, им организованные. Так, символичным было появление в 1975 г. на смотре неофициального искусства на ВДНХ композиции «Пальто Одноралова» в отсутствие собственно картин художника в экспозиции[529].

Между тем, Одноралов достаточно рано определился с жанровыми, равно как и формальными предпочтениями. Натюрморт, излюбленное поле для экспериментов русских авангардистов, отвечал всем требованиям художника, впитавшего колористические уроки Роберта Фалька. Михаила Одноралова увлекают сложные пространственные построения, суть которых он раскрывает в идее «эквивалентного пространства», сочетающего разные временные пласты и разные точки зрения на один и тот же предмет. И если в ранних натюрмортах художник с упоением разрабатывает сложный холодный колорит мерцающих серебристо-синих оттенков («Натюрморт с желтым кубиком». 1968. Х., м. 100х100. Частное собрание. **Илл. 149**), то в более поздних цвет, оставаясь по-прежнему сложносочиненным, приобретает матовый блеск и служит формообразующим средством. Он выделяет и строит планы, образуя смысловые узлы и связи между разобщенными на первый взгляд предметами («Натюрморт с иконами Серафима Саровского». 1972. Х., м. 60х80. Частное собрание. **Илл. 150**). С одной стороны, разновременность и разноплановость натюрмортов Одноралова отсылает к наследию кубофутуризма, а скупая предметная среда и упрощенный лаконизм форм – к опытам обжективистов. С другой стороны, уже на рубеже 1960-1970-х гг. художник разряжает предметную среду московского интеллигента с обязательными иконами, советской посудой и цветами, и наполняет свои натюрморты цитатами, неожиданными поп-артискими или сюрреалистическими вставками. Так, в «Натюрморте с тремя ангелами» (1966. Х., м. 70х90. ГРМ, **Илл. 151**) на заднем плане возникают лубочные «вклейки» – ангелы, сбалансированные рафинированными изображениями яблок на первом плане. При этом, сами предметы – не просто оболочки, они всегда несут определенную смысловую нагрузку. Так, в «Натюрморте с

[528] *Чудецкая А.* Михаил Одноралов. Ритмы и смыслы // Михаил Одноралов. Ретроспекция. СПб: Palace Editions, 2010. С. 19.

[529] Зачастую коллеги недооценивали Одноралова-художника, воспринимая его скорее как талантливого организатора, тогда как его живопись считали слабой и мало интересной.

красной розой» (1969. Частное собрание. **Илл. 152**) часы с ходиками – и символ стремительного бега времени, и дорогая автору реликвия, хранящая память о ее прошлой владелице Марии Синяковой, с которой он был дружен.

В середине 1970-х в натюрмортах Одноралова появляются провоцирующие, нарушающие гармоничную сбалансированность форм и цвета, элементы: попа-артистские банки импортного поп-корна *Jolly time* или экспортной черной икры, китчевые сентиментальные картинки, разъятые руки и ноги манекенов, разбитые черепки, кости и ухмыляющаяся свиная голова («Улыбка». 1977. **Илл. 153**). Сами работы становятся драматичней и напряженней, передавая тревожность дисгармоничных, переходных состояний. Они раздражают и провоцируют зрителя, выводя его из умиротворенного оцепенения, присущего ранним холстам художника.

В бытность свою в Советском Союзе, Одноралов не участвовал в зарубежных выставках, но активно продавал свои работы иностранцам. В западной прессе его имя фигурировало редко, за исключением материалов о «бульдозерной» и измайловской выставок. Впервые его фамилия упоминалась в *The New York Times* в 1970 г. в публикации о московской неофициальной среде. В ней художник предстал в компании И. Кабакова (ему была посвящена большая часть статьи), О. Рабина, Д. Краснопевцева, А. Потешкина и Б. Штейнберга (Боруха), а живопись Одноралова была названа «импрессионизмом, зачастую религиозным»[530]. При этом, в качестве иллюстрации к тексту служила неопримитивистская жанровая работа Одноралова «Художники за кофе». Если в работах художника и присутствовали импрессионистские черты, то это были весьма далекие его последствия, а религиозность (при том, что автор был верующим) не играла решающей роли в его натюрмортах. Серьезной критики в отношении его работ в Нью-Йорке не было вплоть до 1990-х гг., когда на постперестроечной волне интереса к русскому искусству на него обратил внимание А. Герцман, организатор первой крупной персональной выставки художника в Нью-Йорке.

Будучи невероятно эрудированным человеком, Одноралов стремился расширить общий загон андеграунда и выйти за его пределы, к широкой зрительской аудитории. «Меня всегда одолевала тоска по мировой культуре <…> Я с юности начал ощущать опасность замкнутого, затхлого пространства, в которое превратился наш тогдашний художественный мирок», – признавался в своем интервью автор[531]. Много позже, оценивая свою активную деятельность московского периода, Одноралов подчеркивал, что ему было важно создать художественную

---

[530] «Unofficial» Soviet Painters Work On as They Please // The New York Times. December 2, 1970. P. 49.

[531] «Меня интересует воссоздание мечты, а не ее развенчание» (беседа Михаила Одноралова с Соломоном Волковым) // Михаил Одноралов. Ретроспекция. СПб: Palace Editions, 2010. С. 56.

атмосферу, «легализовать сам факт существования “другого” искусства»[532]. При этом, художник позитивно оценивал неоднозначное с точки зрения контроля властей создание Горкома графиков и последовавших за этим выставок, полагая это скорее победой, чем компромиссным провалом неофициального искусства выйти из подполья к широкому кругу зрителей. Так или иначе, но к концу 1970-х гг. для Одноралова общественный слой стал слишком густым и плотным, закрыв слой частной художественной жизни. «Когда эта попытка создать творческую атмосферу с тем, чтобы стать участниками мирового художественного процесса, закончилась, ничего другого не осталось, как эмигрировать», несколько противоречиво подытожил художник[533]. В 1980 г. Одноралов решил сосредоточиться на личном художественном развитии и подал заявление на выезд. Незадолго до выезда, ушла из жизни супруга художника, и он выехал из СССР вдовцом с двумя маленькими дочерьми. «Соль» (1980. Частное собрание. **Илл. 154**) – последний натюрморт перед отъездом, словно откат назад, к ранним натюрмортам 1960-х с их тонкой колористической сбалансированностью и говорящими деталями: разбитые черепки посуды, которую уже не склеить, и горькая соль на прощание, – приметы унылой скудности советского быта. Именно от этого визуального голода, всепоглощающей пустоты, бежали многие художник-эмигранты. Одноралов, как и подавляющее большинство, выехал по израильской визе и сразу направился в Нью-Йорк. Первое время ему пришлось очень непросто. В Нью-Йорке художник брался за любые заказы: оформлял кафе и рестораны, занимался реставрацией, дизайном интерьеров, получил водительские права и подрабатывал шофером. Как и большинство эмигрантов третьей волны, художник впоследствии замечал не без доли самоиронии: «выяснилось, что в Нью-Йорке нас никто особенно не ждал»[534]. Здесь у Одноралова была непродолжительная творческая пауза, время на то, чтобы оглядеться в новых условиях. Натюрморты 1980-х беззвучны, наполнены пустотой, а разрозненные предметы словно отталкивают и отскакивают друг от друга. В «Натюрморте с картошкой» (1981. Частное собрание. **Илл. 155**) пространство становится более рафинированным по сравнению с московскими работами. Прозрачное и ясное, оно наполняется предметами с четкой контурной обводкой. Холодная серебристо-голубая гамма подчеркивала безжизненность этих композиций, где каждый предмет оказывался безнадежно одиноким. Холодная отчужденность «Натюрморта с пятью хлебами и двумя рыбами» дополнена христианской символикой. Описанное в Евангелии чудо пяти хлебов и двух рыб, насытивших 5000 людей, в работе Одноралова

[532] Круглый стол в рамках выставки М. Одноралова «Ретроспектива». Часть 2. 9 февраля 2010. Москва. Видео. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд Н. Зарецкой (Арт Медиа Центр TV Галерея) NZ-472B-01-V11779.

[533] Там же.

[534] «Меня интересует воссоздание мечты, а не ее развенчание» (беседа Михаила Одноралова с Соломоном Волковым) // Михаил Одноралов. Ретроспекция. СПб: Palace Editions, 2010. С. 57.

представлено минимальными средствами. При этом, ни изображения рыб или хлеба, ни репродукция фламандской сцены обжорства, не являются главными в этом пространстве. Основным «персонажем» выступает пустота, прозрачная холодность хирургически-чистого пространства. Казалось, что формальные приемы в его работах с переездом практически не изменились, что давало основания А. Глезеру писать в 1985 г.: «ни клокочущий и брызжущий красками Нью-Йорк, ни современная американская живопись никак не отразились даже на цветовой гамме полотен художника <...> Для него как для живописца ситуация, внутренняя, конечно, не изменилась. Михаил Одноралов жил и живет в мире своих метафизических натюрмортов»[535]. Действительно, в Нью-Йорке художник будто ещё сильней увлекается метафизикой де Кирико или Моранди. Однако, изменения происходили, пусть и очень медленно. После продолжительной паузы в искусстве Одноралова появилась новая большая серия «Алиса с Нижнего Ист-Сайда» (с 1990 г.), исследующая пограничные состояния перехода. Одноралов соединил свой интерес к викторианской эпохе с ее внешней «правильностью» и жесткой заданностью правил, архитектуре Нью-Йорка (использовал фотографии старинных домов своего района в викторианском стиле) со сложной, «неудобной» темой девичьего взросления. Неслучайно художник выбирает в качестве заглавного персонажа серии Алису Льюиса Кэрролла, английского писателя, создавшего фантазийный парадоксальный литературный мир, а также философа, математика и неоднозначного фотографа. Последнее увлечение рождало множество дискуссий, поскольку писатель предпочитал фотографировать юных девочек в жанре ню. Зрелые диптих «Прыжок» (1993) и работа «Игра в ангелов» (1996) из серии «Алисы с Нижнего Ист-Сайда» **(Илл. 156, 157)** демонстрируют новый подход художника к пространству: жесткие склейки между планами, головокружительные ракурсы то ли парящих, то ли спящих фигур, окруженных символичными яблоками и куклами, коллажными «вклейками» живописных имитаций фотоснимков архитектуры Ист-Сайда. Сложносочиненные, неустойчивые позы одностаровских героинь подчеркивали подвижную тревожность и изменчивость динамично сменяющих друг друга планов. Однако, «прыжок в кроличью нору» оказывался скорее восхождением, чем нисхождением.

Одноралов тихо вошел в художественный мир Нью-Йорка, со слов А. Боровского, заняв позицию «наблюдателя (пусть и поневоле)», в стороне от больших групп и течений[536]. Художник практически не выставлял свои работы и редко показывал публике свои новые опыты в жанре натюрморта. Очевидно, что сама жизненная ситуация, в которой оказался художник

[535] *Глезер А.* Михаил Одноралов // Русские художники на Западе. Эссе и статьи. Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1986. С. 149.

[536] *Боровский А.* Наблюдатель Одноралов // Михаил Одноралов. Ретроспекция. СПб: Palace Editions, 2010. С. 15.

после своего переезда, не располагала к активной общественной жизни. Оставшись с двумя дочерьми на попечении после смерти своей супруги, ему попросту надо было налаживать быт и устраивать семью в новом окружении. Как признавался художник в своем интервью Зинаиде Стародубцевой, «времена были довольно неважные, продажи случались, но редко. Тем не менее какая-то художественная жизнь шла. Мы выставлялись, общались, часто собирались у Кузьминского»[537].

Примечательно, что в своем интервью С. Волкову Одноралов вспоминал, что в среде русской художественной эмиграции не было крупных конфликтов. Это говорит лишь о том, что художник был удален от совместных проектов: он редко участвовал в выставках русского искусства в музее А. Глезера, не принимал участия в деятельности журнала «А-Я» и проектах Центра современного русского искусства в Америке. Исключение составили несколько выставок в Музее современного русского искусства в Нью-Джерси под кураторством А. Глезера: «Религиозные мотивы в неофициальном советском искусстве» (1982) и «Русский современный натюрморт» (1988). В рецензиях на эти выставки в русскоязычной эмигрантской прессе его имя упоминалось лишь вскользь[538]. Однако в 1984 г. у него состоялся первая сольная экспозиция в галерее *T.A.T.* на Мэдисон авеню, сопровождавшаяся несколькими дружелюбными рецензиями в американской и русскоязычной прессе **(Илл. 158)**[539]. В 1997 прошла организованная А. Герцманом выставка «Алиса с Нижнего Ист-Сайда» в художественной галерее Леман колледжа в Нью-Йорке.

Как писал В. Дьяконов, «сложность и неоднозначность искусства Одноралова привели к тому, что он не вписался ни в одну из упрощенных историй советского искусства 1960–1980-х. С одной стороны, Одноралов занимался проблемами, поставленными еще модернизмом, и работал над его переосмыслением. С другой, учитывал опыт концептуализма и поп-арта, не избегал цитатности»[540]. При активной общественной позиции и публичной деятельности в качестве устроителя выставок неофициального искусства, художник не был радикальным новатором в частных художественных практиках. Для Одноралова традиция русского художественного авангарда не прерывалась, составляя естественную среду для его художественного становления и развития. Жанр натюрморта, столь удобный для формального

---

[537] Михаил Одноралов // Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX века – начало XXI века / сост. и интервьюер З. Стародубцева ; под. ред. А. Обуховой. М. : Гос. центр совр. искусства, 2010. С. 172.

[538] *Завалишин В.* Искусство и поиск Бога // Новая газета. 1982. 3 апреля. С. 23.

[539] Mikhail Odnoralov. 12-25 января 1984. *T.A.T. Gallery* [Т.А.Т. Галлери], Нью-Йорк, Мэдисон авеню. *Anthonis D.* Russian Artist Odnoralov Finds Artistic Fulfillment in US // New York Tribune. 19 April, 1984. P. 5B; *Жукова Л.* Жанр и Личность // Новое русское слово. 1984. 22 января. С. 5.

[540] *Дьяконов В.* Многоэтажная Москва Михаила Одноралова. Краткая биография советского периода // Михаил Одноралов. Ретроспекция. СПб: Palace Editions, 2010. С.45.

эксперимента, соответствовал также философским задачам художника передать через предметы и их сложную организацию в пространстве неразрешимое чудо бытия.

Другой, независимый и оторванный от русскоязычной диаспоры в Нью-Йорке путь представляли художественные практики и стратегии **Юрия Грачёва** (1937–2000). В Москве Грачев – успешный художник-прикладник, автор крупноформатных гобеленов в стиле геометрической абстракции. В 1977 г. вместе с семьей он выехал из СССР в США: по израильскому приглашению через Италию, где в ожидании американской визы провел восемь месяцев, а в 1978 осел в Нью-Йорке. Отъезд художника из страны для многих стал неожиданностью, потому как его карьера складывалась вполне успешно: Грачев был на хорошем счету в декоративной секции Московского отделения Союза художников (МОСХ), выполнял заказы Комбината прикладного искусства (КПИ) по созданию гобеленов для оформления общественных пространств, занимался организацией международных выставок за рубежом. Мало кто знал, что настоящей страстью художника был рисунок, именно ему он посвящал всё свое свободное время. Графика 1950-1970-х – домашняя, изображающая преимущественно сцены из семейной жизни автора **(Илл. 159).**

В Нью-Йорке дарование Грачёва-рисовальщика раскрылось в полной мере: от незатейливых реалистических зарисовок он перешел к хлестким, подчас гротескным образам в духе неоэкспрессионизма. В 1980-е гг. Грачёв создал рисунки углем и пастелью, изображавшие нищих, бродяг и бездомных, старух, уличных музыкантов и случайных прохожих Нью-Йорка. В конце десятилетия обратился к масляной живописи, постепенно перейдя от фигуративности к полуабстрактным работам. Юрий Грачёв получил классическое художественное образование в Московской средней художественной школе при Государственном институте им. Сурикова (1950–1956). Последовавшее затем время обучения в Текстильном институте совпало с периодом оттепели: посещением легендарных Американской и Французской национальных выставок (1959 и 1960, Сокольники, Москва) и студенческими поисками в области геометрической абстракции. Большую роль в формировании художественных пристрастий Юрия Грачёва сыграли его учителя – В.В. Почиталов (1902–1973) и В.М. Шугаев (1892–1973). В 1969 г. Грачёв был принят в московский КПИ, где проработал художником вплоть до своего отъезда из СССР. Здесь он создавал по заказам организаций эскизы к театральным занавесам и гобеленам, которые выполнял совместно с супругой Е. А. Грачёвой (также выпускницей Текстильного института). С конца 1960-х годов Грачёвы, как правило, выступали в соавторстве, выставляя свои гобелены в стиле геометрической абстракции на ежегодных выставках в залах Манежа и Дома художника. С одной из выставок в 1970 г. они были приняты в декоративную секцию МОСХ. При этом Грачёвы не примыкали к неформальным группировкам и не

принимали участия в квартирных выставках. Декоративно-прикладное искусство стало своеобразной нишей для совместных художественных поисков. Как писал Ю.Я. Герчук, «по сравнению с жестко идеологизированными изобразительными искусствами, в этой области не так был незыблем барьер, отделяющий наше искусство от зарубежного»[541]. Наиболее успешный пример ранних работ – гобелен «Круги» (1972–1973) **(Илл. 160)**, который экспонировался сначала в Манеже, затем на международной выставке прикладного искусства в Катовицах (1972, Польская Народная Республика). В этой работе, как и во многих других, им удалось добиться динамичной композиции и выразительности цвета.

Помимо прочего, Юрий Грачёв активно занимался общественной работой внутри декоративной секции МОСХ: был постоянным участником советов и заседаний, возил работы на международные выставки в Польшу, Венгрию, Индию. Тем не менее, творческого удовлетворения работа и заказы не приносили. Автор стремился реализовать себя в совершенно иной, более подходящей ему, сфере рисунка. В Москве он рисовал урывками, и, по сохранившимся воспоминаниям, «не знал, что рисовать»[542]. Сегодня корпус московской графики Ю. Грачёва составляет не более трехсот работ: рисунки углем, карандашом, сангиной, фломастером. В основном это беглые семейно-бытовые зарисовки, портреты близких и друзей, жанровые сценки, изображения натурщиц и натурщиков, в большинстве своём реалистичные и выдающие крепкую классическую выучку автора.

В 1977 г. семья Грачёвых решила уехать из Советского Союза. Накопленная усталость от многочисленных художественных советов, комиссий и собраний, трудоемкая и многодельная работа, желание раскрыть свой творческий потенциал в рисунке и живописи стали внутренней мотивацией движения на Запад. Елизавета Грачёва имела еврейские корни, позволившие оформить вызов из Израиля, и дальше через Рим отправиться в Нью-Йорк. Выбор Нью-Йорка в качестве конечной остановки не был случаен: как и для большинства эмигрантов этого периода он казался Меккой современного искусства. При этом, Грачевы не имели контактов в среде альтернативных советских художников, их московский круг общения состоял из выпускников Текстильного института и МСХШ, а также художников-прикладников.

Таким образом, по приезду в Нью-Йорк Грачевы оказались в изоляции. На рубеже 1970-х и 1980-х гг. Юрий Грачев практически не участвовал в художественной жизни русской диаспоры, а Елизавета Грачева и вовсе была вынуждена оставить художественные практики и выучиться на программиста для финансовой поддержки семьи. Примечателен тот факт, что по

---

[541] *Герчук Ю. Я.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже 1 декабря 1962 года. М.: Новое лит. обозрение, 2008. С. 22.

[542] Юрий Грачёв: в поисках гармонии, свободы и истины. Москва – Нью-Йорк / вступ. ст. О. Шихиревой, Л. Кашук, Н. Александровой и др.: альманах. Вып. 109. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 67.

приезде в Нью-Йорк Грачев пытался наладить контакты с более известными и влиятельными соотечественниками. В частности, он обращался за помощью к Эрнсту Неизвестному, но поддержки от него не получил[543]. После этого эпизода он выбрал во многом аутсайдерскую стратегию работы: «в выставках я сейчас не участвую и ни в какие галереи, чтобы проталкивать свои работы, не хожу. На все это я пока плюнул и спокойно работаю», - писал он в письме другу-художнику в 1984 г.[544]. Единственной прижизненной персональной выставкой художника стала экспозиция в галерее «Грегори» (*Gregory Gallery*) в Нью-Йорке в 1998 г., тогда же был издан англоязычный каталог.

На первых порах Грачёв устроился художником по тканям в «Берлингтон», где мог свободно рисовать небольшие эскизы будущих геометрических композиций. Но вскоре впечатления от динамичного мегаполиса настолько увлекли художника, что рафинированные абстрактно-геометрические композиции отступили на второй план под натиском живых, ярких образов, окружавших художника на шумных улицах и в метро Нью-Йорка. Первая серия рисунков, которую Грачев создал уже в эмиграции, – это образы «отверженных» людей, «отбросов» общества **(Илл. 161)**. Нью-Йорк ошеломил художника, и, прежде всего, поразила его уличная жизнь – дикая, жестокая, разноликая: «сильнейший толчок я получил в Нью-Йорке. С точки зрения художника Нью-Йорк уникально интересный город. Это город контрастов. Самое же интересное для художника – обилие ярких человеческих типов. Здесь собрались люди всех национальностей и рас. Часто красота Нью-Йорка лежит в безобразии и многоликости», – писал художник вскоре после своего приезда[545].

В этот период Юрий Грачёв создал множество рисунков углем и пастелью, соответствующими стилевой трансформации и манере рисования художника: они становились все более свободными по своему исполнению, экспрессивными и эмоциональными, выполненными, будто на одном дыхании. С одной стороны, классическая выучка оставалась надежным основанием его работ. С другой же, тяга к безобразному в рисунках Грачёва может объясняться подспудным желанием избавиться от «закрепощенности прекрасным», которое д**о**лжно изображать в рамках советской академической традиции. Его привлекает тема физического и морального разложения возможностью нарушения классических канонов.

Сравнивая работы Грачёва с серией «Образы Сан-Франциско» другого эмигранта третьей волны, художника Алека Рапопорта (1933–1997), можно отметить захватывающую динамику и головокружительные ракурсы уличных сценок у последнего, сосредоточенное внимание к

[543] Из воспоминаний Е. А. Грачевой в устной беседе с автором, 2013.
[544] Два голоса навсегда. Памяти Юрия Грачёва / сост. Е. А. Грачева. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 227.
[545] Там же. С. 188.

человеку и искреннее сопереживание у первого. Юрий Грачёв будто бы не замечает всей этой сутолоки, фокусируясь на лицах и фигурах людей, выхваченных из потока городской жизни. Важно заметить, что тема обездоленных в равной степени разрабатывалась в американской и русской визуальной культуре: реалистические зарисовки нью-йоркских задворок американской «школы мусорных вёдер» и передвижническая программа изображения тягот крестьянского быта. Другой очевидный источник влияния – немецкий экспрессионизм Кете Кольвиц и Эрнста Барлаха. Нарочно аффектированная и эмоционально взвинченная, графика немецких экспрессионистов констатировала последний рубеж человеческого страдания, предельную точку его возможностей. Грачёв, напротив, отнюдь не акцентирует внимание на теме боли, крика и отчаяния, его работы полны любви и сострадания к человеку, утверждая человеческое в том, что потеряло всякие человеческие черты. «Когда рисую людей – моим кредо становится доброта», — объяснял свою позицию художник[546] **(Илл. 162).**

В середине 1980-х гг. в творчестве Юрия Грачёва наступил новый этап. В 1984 г., пройдя экзамен, он вступил в профсоюз театральных художников (*United Scenic Artists)*[iv] и получил постоянную работу художником по сцене в Метрополитен-опера. Работа в театре, пусть столь крупном и значимом для артистической жизни Нью-Йорка, все же была для художника лишь способом заработать деньги. Грачёв трудился в составе большой бригады, выполнявшей работу по эскизам главного художника. Декорации в Метрополитен-опере делались в традиционной реалистической манере: каждая деталь изготовлялась вручную, будь то камни или листья на деревьях. Огромные пространства декораций и широкие кисти вошли в привычку, после таких масштабов оставаться рисовальщиком стало трудно, художник обратился к крупноформатной масляной живописи.

Существенным отличием Грачёва от новых американских суперзвезд неоэкспрессионизма было наличие традиционной академической выучки. В отличие от Джулиана Шнабеля (род. 1951, Нью-Йорк) и Мишеля Баскиа (1960, Нью-Йорк – 1988, Нью-Йорк), сплетающих собственную мифологию с ритмом современных улиц и молодежными субкультурами в примитивистском стиле, Грачев сознательно стремился к свободной от академических канонов, раскрепощенной живописи (кстати, лучшим произведением искусства Грачёв полагал детский рисунок, и в своих работах стремился к этой непосредственности). Мощная пластика и чувственная радость цвета раскрывались в таких работах как «В метро 6» (1997) или «Женщина с зеленой сумкой» (1998, **Илл. 163**). Следует заметить, что обоснованием работ Грачёва стала философия искусства Льва Толстого, чьи взгляды с теорией и практикой

[546] Два голоса навсегда. Памяти Юрия Грачёва / сост. Е. А. Грачева. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 74.

экспрессионизма роднит утверждение эмоционального опыта в качестве основополагающего в искусстве. По словам писателя, «искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его»[547]. В своем кредо художник четко обозначил свою близость к такому пониманию искусства, которое «есть передача чувства одного человека другому. То есть, не идея, не мысль, а именно – Чувство»[548]. При этом художник не выходил за рамки фигуративности. Не случайно, одним из мощных влияний он называл Фрэнсиса Бэкона. Движение от классического фигуративного рисунка к геометрической абстракции в московский период и последующий резкий сдвиг в сторону неоэкспрессионизма в Нью-Йорке выдают глубинное стремление Юрия Грачёва освободиться от академизма, классической выучки и, в широком смысле этого слова, «закрепощенности прекрасным», укорененной в советской культуре **(Илл. 164).**

Таким образом, независимые стратегии художников вне кругов общения русской художественной эмиграции и между ними представляют широкий спектр разнообразных художественных практик: 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.

[547] Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Собр. соч.: в 22 т. Т. 15. М.: Худож. лит., 1983. С. 78.
[548] Два голоса навсегда. Памяти Юрия Грачева / сост. Е. А. Грачева. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 187.

ГЛАВА 3. ВЫСТАВКИ ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭМИГРАЦИИ В НЬЮ-ЙОРКЕ И ИХ ВОСПРИЯТИЕ

3.1 Персональные и групповые выставки художников круга Александра Глезера и издания «Третья волна»

Вплоть до середины 1970-х персональные выставки современных советских художников в Нью-Йорке были чрезвычайной редкостью. На протяжении 1960-х исключение составляли известные на Западе авторы, называемые американскими журналистами «лидерами нонконформизма»: Евгений Рухин и Эрнст Неизвестный. Так, в 1966 в *Betty Parson's Gallery* [«Бетти Парсонс галлери»] в Нью-Йорке было показано 10 работ Евгения Рухина, а в 1968 состоялась персональная выставка Эрнста Неизвестного в нью-йоркской *Sculptors Guild* [«Гильдии скульпторов»][549]. В начале следующего десятилетия монографические экспозиции по-прежнему оставались явлением эпизодическим и не вызывали заметного интереса со стороны англоязычной публики и критики. Например, о выставке Олега Соханевича в нонпрофитной галерее *14 Sculptors Gallery* [«Галерея 14 скульпторов»][550] или выставке Юрия Купера в коммерческой *Rizzolli Gallery* [«Галерее Ризолли»][551] сегодня можно судить разве что по хранящимся в архивах афишах, тогда как в американской прессе от них не осталось и следа.

Однако уже с середины 1970-х гг. присутствие русских художников на арт-сцене Нью-Йорка становится заметней. В 1975 г. в журнале *Art in America* [«Арт ин Америка»] Джон Боулт опубликовал большой обзор современного русского искусства «Искусство, политика и деньги. Московская сцена»[552]. В нем он обратил внимание на возрастающий интерес международных аукционных домов не только к русскому историческому авангарду, еще со времен выхода книги Камиллы Грей получившему внимание арт-дилеров и коллекционеров, но и к послевоенному неофициальному искусству, названному автором «новым авангардом».[553] Боулт отмечал, что интерес к художникам этого круга подогревается «аурой политического и социального протеста», и большая часть художников попадет на обочину, как только лишится «романтического ореола политически запрещенных»[554]. На протяжении 1960-1970-х подавляющее большинство персональных выставок выходцев из СССР практически не

[549] *Ernst Neizvestny* [«Эрнст Неизвестный». 11 мая – 8 июня 1968. Галерея *Sculptors Guild* [«Гильдия скульпторов»], Нью-Йорк.
[550] *Oleg Sochanevich.*1973. *14 Sculptors Gallery* [«Галерея 14 скульпторов»], Нью-Йорк.
[551] *Yuri Kuper.* 7–25 мая, 1974. *Rizzoli Gallery* [«Галерея Ризолли»], Нью-Йорк.
[552] *Bowlt J.* Art and Politics and Money. The Moscow Scene // Art in America. 1975. March, April. P. 20–23.
[553] Ibid, P. 20.
[554] Ibid.

удостаивалось внимания крупных американских газет и журналов, получая отзывы лишь в русскоязычной (редко – с переводом на несколько языков, как в случае с журналом «А-Я» с его двуязычными текстами и вкладкой на французском) прессе: «Новом русском слове», «Русской мысли», «Новом Американце», «Третьей волне» и др. Между тем, статус «политически запрещенных» действительно подстегивал интерес к фигуре того или иного художника, но редко помогал удерживать внимание на протяжении долгого времени. Исключением стал Эрнст Неизвестный, завоевавшей внимание англоязычной критики и прессы еще в 1960-е и удерживающий его вплоть до начала 1980-х, когда на сцену вышло молодое поколение концептуалистов и соц-артистов.

3.1.1 Выставки Эрнста Неизвестного в Нью-Йорке [555]

В американских газетах первые публикации об Эрнсте Неизвестном появились после знаменитой выставки «30 лет МОСХ» в Манеже. Ухудшающееся после 1962 положение Неизвестного на советской художественной сцене – отсутствие государственных заказов, запреты на выезд – усиливали героический пафос публикаций о художнике в Соединенных Штатах. По большому счету, в начале 1960-х гг. американские критики были едва знакомы с творчеством Эрнста Неизвестного, а большая часть оценочных суждений носила положительный и зачастую поверхностный характер. Так, в обзоре *New York Times* в связи с подготовкой персональной выставки Павла Корина в Галерее Хаммера в Нью-Йорке[556] и выставки рисунков Эрнста Неизвестного в Галерее Эрика Эсторика «Гросвенор» в Лондоне[557] Грейс Глюк назвала Неизвестного «молодым и смелым скульптором-абстракционистом… героем Второй мировой войны и другом либерального поэта Евгения Евтушенко»[558]. Эпитет «скульптор-абстракционист» из уст журналиста и репортера *New York Times* звучал как безусловная похвала, учитывая то символическое значение, которое вкладывалось американской культурной политикой в понятие абстрактного искусства как выражения свободы, противопоставляемого соцреализму тоталитарного режима. Обе экспозиции были частью большого совместного проекта Хаммера и Эсторика, планировавших выставлять и продавать на Западе работы современных советских авторов. Столь смелая идея родилась на фоне потепления советско-американских отношений и провозглашенной в 1964 г. президентом Л. Б.

---

[555] Данная часть главы основана на опубликованной статье автора: *Ризнычок И. А.* «Человек, поссорившийся с Хрущёвым»: Эрнст Неизвестный в американской прессе в 1960–1980-е гг. // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2023. Т. 25. № 1. С. 58–79.

[556] Выставка Павла Корина. 12–29 мая 1965 г. Галерея Хаммера (Hammer Galleries), Нью-Йорк. См.: *Курляндцева А.* Павел Корин в Нью-Йорке. Из истории советско-американского выставочного обмена // Искусствознание. 2019. № 2. С. 206–229.

[557] *Neizvestny. Drawings for sculpture* [«Неизвестный. Рисунки для скульптуры»]. 11 мая – 5 июня 1965. Grosvenor Gallery [Галерея «Гросвенор»], Лондон. К выставке был издан каталог на английском языке.

[558] *Glueck G.* An Art-Minded Fair // The New York Times. 1965. May 9. P. 19.

Джонсоном политики «наведения мостов». Кроме того, продолжало действовать принятое в 1958 г. соглашение Лэйси–Зарубина об обменах в области науки, образования и культуры.

Ответной реакцией на западные выставки и публикации стало большое интервью с Эрнстом Неизвестным «Движение из камня и металла» [Движение из камня и металла], опубликованное в *Soviet Life* [«Советская жизнь»], экспортном пропагандистском журнале. Очевидно, что основной целью этой публикации на Западе была необходимость реабилитации скульптора и демонстрация его идеологической благонадежности. Так, неустойчивое положение Неизвестного на советской художественной сцене описывалось в соответствии с правилами существующей официальной риторики с отеческими, покровительственными интонациями: автор перечислял, за что художника «хвалили», а за что «упрекали», среди последнего – «за излишнюю усложненность, а порой и изощренность формы, за увлечение формалистическими исканиями и, так сказать, за мудрствование лукавое»[559]. Суть интервью раскрывалась в тезисах Неизвестного:

> Абстракционизм немало сделал для промышленной эстетики, обратил внимание на внутренние ритмы и конструкцию образного начала — в этом его положительная сущность. Но абстракционизм, который становится каноническим и догматическим, не приемлем для меня как всякая догма[560].

Однако, ярлык диссидента и абстракциониста не уберег скульптора от резкой критики консервативно настроенных американских журналистов правого толка. Достаточно резко отзывался о творчестве Неизвестного Хилтон Крамер, убежденный антикоммунист и ведущий арт-критик *The New York Times*. В 1967 Крамер опубликовал обзор советского искусства, начиная от исторического авангарда и заканчивая современными альтернативными художественными практиками (здесь он уделил внимание Д. Краснопевцеву, Е. Михнову-Войтенко, А. Хвостенко, А. Звереву и др.). Неизвестному критик выделил отдельный абзац под заголовком «Неизвестный – наиболее известный» и отметил, что его работы «эмоционально куда ближе к клише соцреализма, нежели к более критическому духу модернизма»[561]. Помимо этого, Крамера приводило в недоумение «двусмысленное положение» Неизвестного на советской художественной сцене: будучи модернистом и противником соцреализма, он умудрялся получать государственные заказы в рамках официальной системы

---

[559] Движение из камня и металла. 1967. Машинопись. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Л. Талочкина. LT XI.4 L12081.

[560] Там же.

[561] *Kramer H.* Small Avant-Garde in Soviet Art Departs from Official Socialist Realist Style // The New York Times. 1967. Oct. 13. P. 24.

культуры. Так, Крамер упоминает большой фриз, выполненный скульптором по заказу для детского лагеря «Артек»[562].

На этом фоне прошла дебютная персональная выставка скульптора в Нью-Йорке[563]. Экспозиция расположилась в галерее «Гильдии скульпторов» (Sculptors Guild) и состояла из 5 небольших бронзовых скульптур **(Илл. 165, 166, 167)**, а также рисунков и печатной графики **(Илл. 168)**. Представленные на выставке скульптуры являли собой примеры раннего творчества автора – мелкую пластику: «Братоубийство» с его тягучими линиями и емкой формулой символики; изящный, замкнутый в себе «Торс» и полное надрывной экспрессии «Самоубийство». Среди графики выделялся мощный образ «Деревьев души» (1967) с его дробящимися и перетекающими формами человеческих тел, скрученных в гордиев узел. «Гильдия скульпторов» впервые открывала экспозицию советского художника в рамках реализации проекта «крупных выставок зарубежных мастеров»[564]. К открытию был издан англоязычный каталог, включавший среди прочего рассказ о посещении московской мастерской художника на Сретенке американским дипломатом, переводчиком и коллекционером Томасом Уитни, а работы из его собрания составили основу экспозиции[565]. За неделю до закрытия выставки в *New York Times* вышла рецензия «Социальный экспрессионизм Эрнста Неизвестного» Хилтона Крамера[566]. Годом ранее он, как и Уитни, побывал в мастерской скульптора в Москве. Известный критик сетовал на то, что московские работы художника куда выразительнее и сильнее, чем представленные на этой скромной выставке. Примечательно, но Крамер вовсе не упоминал знаменательного словесного поединка, он лишь тактично заметил, что «проблемы современных советских художников западному зрителю известны куда больше, чем само их творчество»[567]. Восхищаясь мастерством Неизвестного (называл его среди прочего «сильным рисовальщиком»), Крамер, тем не менее, подчеркивал отмеченный им ранее недостаток – невозможность отказаться от клише советского официального искусства.

Очередной всплеск внимания к фигуре Неизвестного произошел в связи с выходом в 1969 г. книги Джона Бёрджера «Эрнст Неизвестный и роль художника в СССР»[568]. В рецензии

---

[562] В своей книге Неизвестный пишет, что скульптуры в Крыму были заказаны «до 1962 года, их просто перевели в камень и металл», и что после эпизода в Манеже он «на десять лет был выброшен из обращения как профессиональный художник <…> Под своим именем мне в эти 10 лет не удалось продать ничего». См.: *Неизвестный Э.* Говорит Неизвестный. Франкфурт-на-Майне : Посев, 1984. С. 38.

[563] *Ernst Neizvestny* [«Эрнст Неизвестный»]. 11 мая – 8 июня 1968. *Sculptors Guild* [Галерея «Гильдия скульпторов»], Нью-Йорк.

[564] *Ernst Neizvestny.* Sculptors Guild [Exhibition catalog]. 1968. P. 2.

[565] Томас Портер Уитни (Thomas Porter Whitney, 1917–2007) – американский дипломат, журналист, писатель, переводчик и коллекционер. В 1991 г. передал в дар свою коллекцию русских книг, периодических изданий и рукописей в Колледж Амхерст, тогда же на основе его коллекции создан Центр русской культуры.

[566] *Kramer H.* The Social Expressionism of Ernst Neizvestny // The New York Times. 1968. Jun. 1. P. 22.

[567] Ibid. P. 22.

[568] *Berger J.* Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the role of the Artist in the U.S.S.R. Pantheon Books, 1969.

на книгу Хилтон Крамер подчеркивал, что из-за сложившейся славы бунтаря Неизвестного воспринимали на Западе как радикального художника, что не соответствовало действительности[569]. По мнению критика, Неизвестный – «художник глубоко консервативных инстинктов, умеющий в общем неплохо ладить со своими врагами-бюрократами», и «социальный ритор, твердо связанный с официальными догмами советской культуры»[570]. Убежденный антикоммунист, Крамер рассматривал книгу «сентиментального марксиста» Бёрджера как попытку оправдать скульптора: «…Мистер Бёрджер признает, что соцреализм оказался культурным тупиком в эпоху передового технологического развития и предлагает Неизвестного в качестве примера безопасного выхода из этого тупика»[571]. Крамер отмечал, что искусствоведческая оценка работ Неизвестного автора книги почти не волнует. Между тем, в этот период Эрнст Неизвестный заявил о себе рядом выдающихся монументальных композиций, включая «Прометея» в детском лагере «Артек» и проект фриза для «Цветка лотоса» для Асуанской плотины в Египте. Кроме того, он зарекомендовал себя в качестве блестящего рисовальщика и мыслителя, способного мастерски решать нетривиальные задачи. В конце 1960-х гг. художник создал глубокие и проникновенные серии иллюстраций к произведениям Федора Достоевского и Данте Алигьери. В 1969 г. серия иллюстраций к «Аду» Данте в исполнении Неизвестного был показана в качестве отдельного проекта в шведском городке Кёпинг.

Вторая персональная выставка Неизвестного в Нью-Йорке, на этот раз в Культурном центре[572]. Экспозиция не получила значимых отзывов в прессе, за исключением небольшой заметки в обзоре Х. Крамера[573]. Если ранее критик подбирал более деликатные эпитеты, указывая на связь скульптора с официальными догмами соцреализма, то на этот раз он не скупился на резкие формулировки: «…ранние рисунки художника, хотя и явно написанные как реакция на официальную социалистическую риторику советского искусства, тем не менее были заражены его аппетитом к эрзац-героике»[574].

Нужно заметить, что Неизвестный стал заметной фигурой в публичной сфере благодаря своему статусу художника-диссидента. Именно поэтому большая часть публикаций о скульпторе была связана с обстоятельствами его творческой жизни, нежели с самим творчеством. Журналисты предпочитали брать у скульптора интервью и знакомить читателя с

---

[569] *Kramer H.* Art and Revolution // The New York Times. 1969. May 25. P. 4–5, 54.
[570] Ibid. P. 4.
[571] Ibid. P. 5.
[572] «Эрнст Неизвестный» («Ernst Neizvestny»). 10 апреля – 4 мая 1975 г. Культурный центр (Cultural Center), Нью-Йорк.
[573] *Kramer H.* Art: Max Beckmann Stands Out // The New York Times. 1975. Apr. 12. P. 18.
[574] Ibid.

героическим прошлым автора, представляя если не полное отсутствие анализа его работ, то по крайней мере очень поверхностную их интерпретацию. Единственным серьезным критиком Неизвестного в 1970-е гг. был Хилтон Крамер. Однако глубокие и во многом прозорливые рецензии Хилтона Крамера отражали его правые взгляды и демонстрировали полнейшее неприятие социалистических канонов. При всем уважении к техническому мастерству Неизвестного-скульптора и рисовальщика, Крамера удручал героический пафос модернистских по форме, но социалистических по содержанию произведений скульптора. Ситуация несколько изменилась в 1980-е гг., когда у Неизвестного стали регулярно проходить персональные выставки в галерее Эдуарда Нахамкина в Нью-Йорке и в галерее «Магна» в Сан-Франциско[575]. При этом, в кругах концептуалистов и соц-артистов галерея Нахамкина считалась третьесортной, с явной ориентацией на прибыль. В своем интервью Нине Зарецкой Эрнст Неизвестный вспоминал, что на непрестижность галереи Нахамкина ему указывали «два друга из Нью-Йорка» (чьи имена скульптор не раскрывает, но можно предположить, что это В. Комар и А. Меламид), на что Неизвестный замечал: «Ребята, когда нас интересовало, выставлен ли кто-то в Третьяковке или у Рихтера в доме, важно, что выставляется»[576]. Очевидно, что художник опирался на свой советский опыт и не учитывал американские реалии.

Между тем, интерес к фигуре Неизвестного в американской прессе в начале 1980-х заметно угасал. В это время в поле зрения критиков попадали более молодые и радикальные направления, развиваемые выходцами из СССР, – соц-арт и концептуализм. Сложившийся ранее образ Эрнста Неизвестного теряет свою политическую заостренность. Именно проекту «Древа жизни» посвящено теперь большинство публикаций об Эрнсте Неизвестном в американской прессе. Так, в *The Washington Post* [Allen] оно стало магистральной темой статьи[577], продолжающей героическое прошлое скульптора в новых реалиях – мечта о реализации «Древа жизни» в условиях капиталистической конкуренции кажется столь же несбыточной, сколько желание творить свободно в тоталитарном государстве.

3.1.2 Выставки в галерее Эдуарда Нахамкина

«Новостей особенных нет. Русская художественная жизнь крутится в основном вокруг галереи Нахамкина, где выставлялись недавно Целков, Шемякин, Неизвестный», — уныло писал в своем письме к Шелковскому Александр Косолапов в 1978 г.[578]. Действительно, в этот

[575] Выставки Э. Неизвестного проходили в галерее «Магна» (Magna Gallery, Сан-Франциско) в 1984, 1985, 1989 и 1990 гг., в галерее Эдуарда Нахамкина (Eduard Nakhamkin Fine Arts, Нью-Йорк) в 1987 и 1989 гг.

[576] Эрнст Неизвестный. Телепередача, 2001. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Н. Зарецкой. NZ- 396-V1394.

[577] *Allen H.* Politics and the big picture. Ernst Neizvestny and the violations of history // The Washington Post. 1981. May 19.

[578] Косолапов – Шелковскому // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 314.

период и вплоть до появления на карте Нью-Йорка Центра современного русского искусства, местом притяжения для русской художественной эмиграции была галерея Эдуарда Нахамкина на Мэдисон авеню. Предприимчивый эмигрант из Риги, прибывший в США в 1974, Нахамкин сумел создать целую сеть галерей русского искусства в Нью-Йорке и Сан-Франциско с нуля, не имея личного капитала[579]. Математик по образованию, он был вынужден уехать из СССР, когда ему было отказано в должности профессора по причине его происхождения (скрытый антисемитизм в действии). Как писала Барбара Костикян для *New York Magazine*, Нахамкин уехал в Рим «с 360 долларами в кармане и большой коллекцией живописи»[580]. С этого началась история американской мечты. Свою первую галерею *Banakh Gallery* [«Банах Галлери»] он открыл совместно с художником-эмигрантом Банахом в 1976 на 53-й улице Нью-Йорка (вскоре Банах вышел из дела, и галерея просуществовала лишь до 1977). Наиболее значимой выставкой *Banakh Gallery* стала «Новые русские художники» (1976), представившая работы пяти художников-эмигрантов: М. Шемякина, Г. Элинсона, А. Простакова, В. Григоровича и В. Рыклина[581]. Авторитетный критик Хилтон Крамер весьма скептически отнесся к экспозиции, поскольку полагал современное советское искусство устаревшим и мало интересным западному зрителю. В коротком отзыве на выставку для *The New York Times* он писал: «по стандартам социалистического реализма их воображение является возмутительно авангардным; по нашим собственным меркам, какими бы разными они ни были, это все еще воображение, несущее шрамы и ограничения обедневшей культуры. Мы вынуждены оценивать обещания, а не достижения»[582]. Наиболее многообещающими из пяти представленных на выставке художников, Крамер полагал работы Александра Простакова, тогда как живопись Владимира Григоровича назвал более «традиционной». Рисунки Владимира Рыклина критик и вовсе назвал «ужасными», а Генри Элинсона и Михаила Шемякина он удостоил лишь пренебрежительного упоминания в числе «других художников группы» (группу эти художники никогда не составляли).

Несмотря на критику, вскоре Нахамкин заключил контракт с М. Шемякиным и открыл новую галерею на Мэдисон авеню. Ориентируясь на громкие имена нонконформистов, но не ограничиваясь ими, галерист выстроил свой ряд приоритетных художников, чьи работы

---

[579] Первая галерея *Banakh Gallery* [«Банах Галлери»] на Западной 53-й улице Нью-Йорка (1976–1977). В 1977 Эдуард Нахамкин открыл *Eduard Nakhamkin Fine Arts* [«Галерею Эдуарда Нахамкина»] на Мэдисон авеню (1070 Madison Avenue at 81st), ставшую самым известным его проектом. В 1981 открыл 12-эт. лофт на Бродвее, в 1985 – на Грин стрит в Сохо. Также имел филиалы галереи в Сан-Франциско и Беверли Хиллз. В начале 1990-х вынашивал идею открытия Музея русского искусства на Лонг-Айленде, но проект остался нереализованным.

[580] *Costikyan B.* Russian to the Bank // New York Magazine. November 24, 1986. P. 22.

[581] New Russian artists: Chemiakin, Elinson, Grigorovitch, Prostakov, Ryklin. Banakh Gallery. New York City on 53rd Street. April 4 – May 20, 1976. К выставке был издан каталог со вступительной статьей А. Раннита.

[582] *Kramer H.* Show Retains Mystery Of African Sculpture // The New York Times. April 30, 1976. P. 66.

экспонировал с завидной регулярностью. Помимо Шемякина, Нахамкин работал с Э. Неизвестным, О. Целковым, а также с А. Крынским, М. Клионским, Г. Элинсоном и В. Григоровичем. Галерея специализировалась на проведении монографических и ретроспективных выставок художников – выходцев из СССР. Вскоре Нахамкин собрал круг заинтересованных покупателей. Групповые проекты в репертуаре галереи практически отсутствовали, за исключением тех случаев, когда работы разных художников оказывались в одном зале, но пространство было зонировано под каждого автора. На практике это означало использование того же монографического принципа и механическое соединение соло-экспозиций в групповой проект. Ориентация на коммерческий успех не требовала от владельца проведения крупных проектов, меняющих представление американской публики и критики о современном русском искусстве.

По этой же причине организованные в галерее выставки зачастую оказывались в информационном вакууме. Рецензии, как правило, выходили в русскоязычных эмигрантских изданиях, имевших двух постоянных амбассадоров: критика Вячеслава Завалишина и художника Сергея Голлербаха. Так, одной из первых экспозиций в галерее Нахамкина на Мэдисон авеню стала выставка Анатолия Крынского[583], получившая отзыв Завалишина в «Новом русском слове» (позже перепечатали в «Третьей волне»)[584]. Критик рассматривал работы Крынского в исторической перспективе, связывая его творчество с русской иконописной традицией, украинской школой Бойчука и одновременно называя художника «неоурбанистом, каким был поздний Фернан Леже»[585]. При этом, вывод «таких технически крепких и одухотворенных художников мало у всех трех эмиграций»[586] давал понять, что работам Анатолия Крынского включение в более широкий контекст современного искусства и вовсе не требуется, достаточно круга русской художественной эмиграции.

Среди авторов, чьи работы регулярно появлялись в экспозиции галереи был Марк Клионский, технически безупречный мастер реалистического портрета и пейзажа. Так, в апреле 1979 персональная выставка Клионского в галерее Нахамкина представляла популярные и на тот момент уже известные заказные портреты Голды Меир, главы православной церкви митрополита Иринея, журналиста Гаррисона Солсбери, а также «еврейский» цикл графических работ художника, посвященных Холокосту. Завалишин в своей рецензии для «Нового русского слова» называл стиль и язык Клионского «крылатым реализмом», т.е. «окрыленным

---

[583] Выставка Анатолия Крынского. Март 1978. *Eduard Nakhamkin Fine Arts* [«Эдуард Нахамкин Файн Артс»].

[584] *Завалишин Н.* Выставка Анатолия Крынского в Нью-Йорке // Третья волна. №3-4, 1978. С. 183–185.

[585] Там же. С. 183.

[586] Там же. С. 185.

романтическими мотивами», сравнивая с работами А. Самохвалова[587]. И вместе с тем выделил новую линию в творчестве художника, появившуюся уже в эмиграции. Он называет её экспериментальной и «неосимволистской», в новых работах видна «академическая выучка, приведшая Клионского к неоклассицизму, который нередко вообще бывает спутником символизма»[588]. Помещая работы Клионского в контекст русского символизма и художников круга «Мира искусства», Завалишин воспринимает Клионского как преемника и продолжателя, заполняющего «тягостную пустоту, которая образовалась в советском искусстве в связи с эмиграцией Добужинского, Сомова, Сорина и других, а также в связи с гонениями на Нестерова и его последователей»[589]. Подобный ракурс был достаточно редким для советского искусства, поскольку зачастую критики предпочитали искать и находить параллели между современным искусством и историческим авангардом, нежели искать связи с дореволюционными «Миром искусства» или «Голубой розой».

Между тем, несмотря на техническую безупречность большинства представленных в галерее работ, обращение к традициям и эстетике дореволюционного русского искусства, в большинстве проектов галереи читалось стремление, прежде всего, продавать искусство. Коммерческую жилку Нахамкина отмечали многие русские художники-эмигранты, но резче всех охарактеризовал галериста Косолапов, назвав «предприимчивым эмигрантом, ничего не понимающим в искусстве, но с коммерческим чутьем»[590]. Сергей Голлербах, описывая каталог, изданный к «Выставке трёх» (Неизвестного, Целкова и Шемякина), заметил, что в оформлении «можно уловить тенденцию к рекламному нажиму и пафосу», чего вовсе, по его мнению, не требуется для представления художников **(Илл. 169)**[591]. Ориентация на продажи рождала специфический ракурс представления русского искусства с обязательным акцентом на «русскости», а потому инаковости, воспринимаемой публикой и критикой в качестве экзотики.

В 1981 г. галерея Нахамкина получила небывалый размах, переехав в Международный центр искусств Сохо и заняв несколько этажей в небоскребе на Бродвее. Джон Рассел в своей рецензии на выставки в центре заметил, что это место с великолепным и неожиданным видом из окна «самое симпатичное новое пространство, в котором можно смотреть искусство»[592]. При этом, иронично заметил, что печатная продукция к выставке напоминает скорее «сувенирную

---

[587] *Завалишин В.* Выставка работ Марка Клионского. Поиски, эксперименты, находки // Третья волна. №7–8, 1979. С. 248.

[588] Там же. С. 250.

[589] Там же. С. 245–246.

[590] Косолапов – Шелковскому 14.08.78 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 189.

[591] *Голлербах С.* Выставки русских художников в Нью-Йорке // Русская мысль. № 3252. 19 апреля 1979. С. 11.

[592] *Russell J.* Art: Household objects don mysterious guises // The New York Times. December 18, 1981. Section C, P. 30.

программу казино Довиля 1938 г.»[593] (намек на старомодность и кричащую рекламность издания), да и сами работы показались ему безнадежно устаревшими. Так, о скульптурах Эрнста Неизвестного критик высказался довольно жестко: «трудно представить себе что-либо более далекое от современной моды, чем его [Неизвестного] многолетние усилия, но Роден, создавший “Врата ада”, их бы понял»[594]. Живопись Олега Целкова и графика Михаила Шемякина были названы «развлекательным бизнесом», а сами художники «опытными исполнителями, у которых уже есть поклонники на Западе»[595].

Важно отметить, что в задачи галереи Эдуарда Нахамкина не входило создание общей платформы для современного русского искусства и представления его широкой зрительской аудитории. Это были коммерчески ориентированные проекты, целью которых было продвижение и продажа работ отдельных художников, не объединенных каким-либо направлением и зачастую не имевших схожих взглядов на искусство. Не случайно главным экспозиционным принципом был монографический, а групповые экспозиции были собраны из отдельных соло-выставок. «Новые художники из России» и «Выставка трех» в действительности продвигали интересы, прежде всего, самого галериста и представляли русское искусство как нечто экзотическое, используя клише запретного искусства и героического сопротивления советской официальной культуре. Но к концу 1970-х «пыль осела», и англоязычные критики уже не испытывали интереса к экзотике и в большинстве своем видели в представляемом Нахамкиным искусстве лишь образцы запоздалого модернизма.

3.1.3 Выставки в C.A.S.E. [Музее современного русского искусства] в Джерси-Сити[596]

24 января 1976 г. А. Глезер открыл «Русский музей в изгнании» в Монжероне, в основу которого легла его личная коллекция искусства нонконформизма, вывезенная из СССР. Открытие прошло громко: французская пресса отреагировала информационными заметками и статьями, широко освещала событие эмигрантская периодика[597]. Во Франции Глезер организовал ряд крупных групповых выставок русского неофициального искусства не только в

[593] Ibid.
[594] Ibid.
[595] Ibid.
[596] Первоначальное название C.A.S.E. Был создан в 1980 г. как *C.A.S.E. Museum of Contemporary Russian Art* [Музей современного русского искусства], поскольку название включало в себя аббревиатуру *Committee for the Absorption of Soviet Emigres* [Комитета по абсорбции советских эмигрантов]. Комитет был благотворительной еврейской организацией, взявшей на себя все расходы на организацию выставок и зарплату сотрудникам.
[597] Французская пресса: *Dubessy J.* Un musee russe en exile: la peinture marginale soviétique présentée à Montgeron // Le Figaro. 22.01.1976; Le musee en exile de Gleser// L’Express.9–15 fevrier, 1976. № 1283; Breerette G. Un musée d'art russe non officiel // Le Monde. 24.01.1976. N 9644. Архив Музея современного искусства «Гараж». L17184; В русскоязычной эмигрантской прессе: *Паншина Т.* Праздник независимых русских художников // Русская мысль. 29 января, 1976. С. 3.

Монжероне, но и на других площадках, включая *Palais des Congres* [«Дворец Конгресса»][598]. Помимо музея коллекционер также открыл галерею *Moscou-Petersbourg Gallery* [«Москва-Петербург»], в которой устраивал групповые выставки и активно продавал работы неофициальных художников. Однако, с самого начала своей эмиграции Глезер обдумывал возможность открытия «второго фронта». Поначалу идея создания музея в Соединенных Штатах не казалась ему привлекательной, поскольку он видел интерес к советскому неофициальному искусству в Европе. Так, в своем письме к И. Голомштоку из Вены Глезер писал: «некоторые друзья из старых русских эмигрантов в Вене считают, что мне с коллекцией лучше было бы ехать в Америку – дескать, там больше возможностей. Не знаю. Не хочется. Тем более, что вроде и в Европе интерес к русской живописи большой»[599]. Во время проведения выставки в Западном Берлине в 1975 г., Глезер получил предложение открыть там музей, в котором была бы представлена его коллекция (об этом он упоминает в своей переписке с Голомштоком)[600]. Однако, к концу 1970-х гг. музей в Монжероне оказался на грани закрытия, что побудило коллекционера искать другие варианты финансовой поддержки своего проекта. 15 сентября 1980 г., в годовщину «бульдозерной» выставки, был создан *C.A.S.E.* «Музей советского неофициального искусства» в Джерси-Сити, США[601].

В период с 1981 по 1985 в музее состоялись крупномасштабные групповые выставки русского искусства. Как правило, они показывали творчество большого количества авторов, чьи работы были объединены тематически (натюрморт, религиозные мотивы) или представляли отдельные направления (сюрреализм, экспрессионизм, поп-арт). Зачастую акцент на индивидуальности каждого автора оборачивался невнятной многоголосицей и собранием большого количества разношерстных работ разного уровня. Стратегия Глезера заключалась в представлении многообразия советского неофициального искусства, без выделения больших тенденций и четко артикулированной кураторской концепции.

Свой взгляд на неофициальное искусство Глезер изложил в статье «Двадцать лет спустя» для журнала «Континент» в том же году, когда открыл музей в Монжероне. В статье следует отметить два принципиальных момента. Во-первых, Глезер понимал неофициальное искусство

---

[598] *La peinture russe contemporaine* [«Современная русская живопись»]. 3 – 21 ноября 1976. *Palais des Congres* [«Дворец Конгресса»]. См.: *Bosquet A.* La peinture russe contemporaine // Le Figaro. 1976.

[599] Письмо Глезера А.Д. к Голомштоку И.Н. 14.04.1975. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском Университете. Ф. И. Голомштока. FSO 01-061/K-49.

[600] Письмо Глезера А.Д. к Голомштоку И.Н. 11.11.1975. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском Университете. Ф. И. Голомштока. FSO 01-061/K-49.

[601] Основной причиной расширения деятельности были финансовые трудности, с которыми столкнулся музей в Монжероне. В США А. Глезеру удалось найти более стабильный источник финансирования – «Центр по абсорбции советских эмигрантов» [The Committee for the Absorption of Soviet Emigres (C. A. S. E.)], благодаря которому он надеялся поддерживать работу музеев и в Нью-Джерси, и в Монжероне.

как многообразие всевозможных направлений, отклоняющихся от соцреализма: «движение “неофициальных” никогда не было единым ни организационно, но по взглядам на задачи искусства»[602]. Согласно Глезеру, единственным, что объединяло художников альтернативных кругов, была их «несвобода» (здесь он использует формулировку Н. Вечтомова)[603]. Во-вторых, коллекционер настаивал на самобытности и принципиальной невозможности сопоставления советского неофициального искусства с западным:

> Параллели и сравнения подобного рода неправомерны. В то время, как западные живописцы, которым никто не мешал, занимались формотворчеством, их советские сверстники в условиях губительной несвободы перекидывали мостки к насильственно прерванным традициям 20-х годов, возрождали растоптанную культуру. Да у них и задачи другие: как сохранить лишь недавно воссозданное? Как устоять против непрерывных атак соцреализма? Как правильно выбрать позицию в борьбе Добра и Зла? <...> И лишь в какой-то степени осознав эту ситуацию, ее многостороннее влияние на их творчество, можно без предубеждения вглядеться в полотна, раскрывающие совершенно особое мироощущение, связанное с условиями работы и самого существования, с решением моральных и нравственных задач, которые на Западе не ставились вовсе[604].

Таким образом, коллекционер отнюдь не стремился интегрировать представляемую им версию советского неофициального искусства во французский или американский контекст. Он настаивал на других критериях оценки. Результатом этой позиции была тактика, использующая политические и социальные характеристики альтернативного искусства как основополагающие для его рецепции. Как писала З. Стародубцева, «это был скорее показ Западу неофициального русского искусства как целостного явления, как пример сопротивления советскому режиму»[605]. Таким образом, эстетические вопросы уходили на второй план, тогда как моральные и этические оказывались на передовой. В понимании Глезера русское искусство если и могло представлять нечто новое и интересное для западного зрителя, то исключительно в сфере нравственного, духовного опыта сопротивления режиму.

Однако, признавая принципиальную неоднородность неофициального искусства, Глезер крайне ревностно относился к представлению других его версий, отличных от его собственного видения. Скандальность и склочность его характера стали притчей во языцех в среде советских эмигрантов Парижа и Нью-Йорка. Экспозиции советского неофициального искусства, претендовавшие на его концептуальный анализ, неминуемо вызывали у Глезера негодование и

---

[602] *Глезер А.* Двадцать лет спустя // Континент. № 6, 1976. С. 391.
[603] Там же.
[604] Там же. С. 393.
[605] *Стародубцева З.* Парижская школа и художники “третьей волны” // Русские художники за рубежом.1970–2010-е годы. М.: БуксМарт, 2020. С. 39.

критику. Как писали Комар и Меламид, Глезер «активно боролся с устроителями тех выставок, которые показывали непонимаемых им мастеров»[606]. Так, коллекционер весьма болезненно воспринял выставку советского неофициального искусства в Бохуме[607]. Куратором экспозиции выступил П. Шпильман, чешско-немецкий искусствовед, представивший панорамную картину развития советского неофициального искусства за последние 20 лет, во многом, расходящуюся с видением А. Глезера. Последний опубликовал открытое письмо протеста против выставки, подписанное помимо него самого О. Рабиным, Ю. Жарких, М. Шемякиным, В. Буковским, А. Самогитом, О. Целковым. В нем группа художников и литераторов обвинила куратора выставки в «фальсификации истории движения русских художников-нонконформистов»[608], в связи с отказом сотрудничать с музеем в Монжероне и излишним вниманием к Л. Нуссбергу и группе «Движение»[609]. И. Шелковский описывал реакцию Глезера следующим образом:

> Глезер давно уже вёл кампанию против этой выставки под предлогом, что будет искажена картина нонконформизма. Повесили не тех художников и т. п. Привлекал имена Буковского, Максимова, и в день вернисажа они поехали туда с Шемякиным и Жарких с целью сорвать его. Вели себя так, как ведут дружинники на моск. неоф. выставках, – ходили, плевались, высмеивали экспонаты, раздавали листовки против выставки[610].

Расширение деятельности музея русского искусства в Нью-Джерси предполагало появление новых выставочных проектов, претендующих на анализ современного русского искусства на основе коллекции Глезера. Музей открылся масштабной экспозицией *Unofficial Art* [«Неофициальное искусство»]. Незадолго до выставки «Комитет по абсорбции» организовал в Нью-Джерси пресс-конференцию, на которой выступил Глезер. Как следует из заметки Грейс Глюк для *The New York Times* [«Нью-Йорк Таймс»], коллекционер призвал к «пониманию искусства нонконформизма», поскольку на его формирование в большей степени повлияла советская действительность, нежели западные образцы.[611] Примечательно, что заметка сопровождалась репродукцией работы Гарри Файфа - «художника-диссидента, работающего в конструктивистском духе»[612]. Таким образом, конференция транслировала глезеровские

---

[606] Комар–Меламид – Шелковскому 15.06.81 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 545.

[607] *20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion* [«20 лет независимого искусства из Советского Союза»]. 3 февраля – 11 марта 1979. Museum Bochum. Куратор П. Шпильман.

[608] Brief an Dr. Peter Spielmann. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском Университете. Фонд К. Аймермахера. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 165.

[609] А. Глезер питал особую неприязнь к «Движению» как к группе, которая активно сотрудничала с советскими официальными институциями и регулярно получала госзаказы.

[610] Шелковский – Сидорову, Чуйкову 20.02.79 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 283.

[611] *Glueck G.* Art People // New York Times. September, 19. 1980. N 44, 711. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Музея современного искусства «Гараж». MCA_NAA_L18297.

[612] Ibid.

принципы представления советского неофициального искусства на Западе, смещая внимание с предмета искусства на морально-этические ценности его создателя.

Между тем, деятельность Глезера в Джерси-Сити служила точкой отсчета для выстраивания собственной стратегии показа современного русского искусства и дополнительным стимулом к объединению своих усилий для круга концептуалистов и соц-артистов. Главной претензией художников круга «А-Я» было нежелание Глезера включать в экспозиции работы представителей более молодого поколения художников-эмигрантов, представлявших соц-арт и концептуализм. Как писали Комар и Меламид в своем письме Шелковскому, выставки Глезера «испортили мнение о русском искусстве среди специалистов и профессионалов на Западе. Эту близорукость, этот эгоизм в таком важном деле ему никогда не простят»[613]. В другом своем письме они выразились еще жестче: «“коллекция Глезера” и “современное русское искусство” сейчас стали не просто в чём-то не совпадающими понятиями, но, увы, с середины 70-х, понятиями почти противоположными»[614].

Прямым столкновением между условным кругом «Третьей волны» и «А-Я» стала выставка «Новые тенденции в неофициальном искусстве. 1970–1980»[615]. При этом, задумывалась она, скорее, как примиряющая и ни в коем случае не сталкивающая различные тенденции внутри советского неофициального искусства. Выставке в Нью-Джерси предшествовал одноименный проект в Эланкуре, организованный Игорем Шелковским (ему же принадлежала идея). Французская выставка объединила работы 50 современных художников, включая живописную и геометрическую абстракцию 1960-х, соц-арт и концептуализм 1970-х[616]. Из-за невозможности вывезти некоторые московские работы, часть экспозиции была организована в виде репродукций на оформленных Шелковским планшетах. Куратором американского проекта выступила Екатерина Арнольд, художница и супруга Меламида, до переезда в Нью-Йорк организовавшая несколько выставок в Иерусалиме. Арнольд дополнила французскую версию выставки (из Эланкура в Нью-Джерси были доставлены планшеты), сосредоточив внимание на фигурах соц-арта и концептуализма.

Еще на этапе подготовки выставка вызвала серьезные разногласия в среде русских эмигрантов Нью-Йорка и окрестностей. Некоторые концептуалисты отказались предоставить

---

[613] Комар–Меламид – Шелковскому 15.06.81 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 545.

[614] Там же.

[615] *New Tendencies in Unofficial Russian Art. 1970–1980* [«Новые тенденции в неофициальном искусстве. 1970-1980»]. 10 мая – конец августа 1981. *The Museum of Soviet Unofficial Art* [«Музей советского неофициального искусства»], Джерси-Сити.

[616] *Nouvelles Tendances de l’Art Non Officiel. 1970–1980.* [«Новые тенденции в неофициальном искусстве. 1970-1980»]. 7 января – 26 февраля 1981. Le centre culturel, Chapelle de la Villedieu [«Культурный центр»]. Эланкур, Франция.

свои работы на выставку, поскольку не хотели иметь дело с музеем Глезера. Другие же, напротив, приняли идею расширения привычного набора имен глезеровских экспозиций за счет новых авторов с энтузиазмом и надеждой. Как писал Косолапов, принимавший непосредственное участие в подготовке, «Тупицыны и Герловины создали оппозицию этой выставке. Так что в N. Y. мы имеем группировки»[617]. В Нью-Джерси акцент был сделан на соц-арте и концептуализме, тогда как художников «старой гвардии московских и ленинградских нонконформистов», по словам критика А. Давыдова, было не так много: Илья Кабаков, Владимир Янкилевский, Эрик Булатов, Лидия Мастеркова, Эдуард Зеленин, Владимир Вейсберг, Анатолий Путилин, Александр Леонов[618].

Художники круга «А-Я» возлагали большие надежды на этот проект и с нетерпением ждали реакции критики. Несмотря на небольшое число посетителей и немноголюдное открытие, несомненным успехом стала рецензия авторитетного нью-йоркского критика Питера Шелдаля для *Village Voice* [«Виллидж Войс»][619]. Как писала куратор Е. Арнольд в своем письме к И. Шелковскому:

> <…> ему [*критику*] очень понравилась выставка, а особенно Булатов, и он разразился статьёй, вместо коротенькой заметки, которую он хотел написать ранее. Это колоссальный успех, т. к. *Village Voice* ведущая газета (еженед.) по искусству и её оценка очень важна для америк. худ. кругов. Ребята считают, что это крупнейший успех за всё время показа этого искусства на Западе, т. к. критик очень серьезный и уважаемый. После статьи будет легче выходить на необходимые нам контакты с музеями и худ. миром Америки, т. е. Нью-Йорка[620].

Критик *Village Voice* с большим энтузиазмом отнесся к экспозиции, отметив, что именно сейчас, в связи с крупными выставками русского исторического авангарда, происходят «русские открытия в искусстве» [«In art, this is a time of Russian revelations»][621]. По мнению автора, выставка расшатывает устоявшийся стереотип о советском неофициальном искусстве как об «усталом, тусклом, очередном представителе Парижской школы»[622]. Здесь же он дает понять, что именно такому искусству посвящен музей Глезера, а описываемая выставка составляет счастливое исключение из правил. В статье Шелдаль высоко оценивает работы эмигрантов Александра Косолапова, Комара и Меламида, Леонида Сокова, как, впрочем, и работы москвичей Эрика Булатова, Растислава Лебедева и Ильи Кабакова. Критик подводит

---

[617] Косолапов – Шелковскому 17.05.81 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 535.
[618] *Давыдов А.* Новые тенденции // Третья волна, 1981, № 11. С. 58.
[619] *Schjeldahl P.* A Russian Revolution // The Village Voice. June 17–23, 1981. P. 75.
[620] Арнольд – Шелковскому 06.06.81 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 543.
[621] *Schjeldahl P.* A Russian Revolution // The Village Voice. June 17–23, 1981. P. 75.
[622] Ibid.

оптимистичный и вместе с тем весьма осторожный вывод о будущем современного русского искусства:

> Новый авангард ужасно хрупок. Но у меня есть одна догадка. Это то, что загадочный русский гений – дико неустойчивая эмульсия мистики и абстрактного разума, примитива и утопии, насилия и смеха – каким-то образом собирает свои силы сегодня, и что при наличии полушанса, небольшого количества света и почвы, он может снова ошеломить мир[623].

Однако положительный отзыв в американской прессе лишь усугубил конфликтную ситуацию внутри эмиграции. Несмотря на то, что А. Глезер опубликовал положительную статью о выставке в «Новом Русском Слове», а в своем интервью для «Русской мысли» отзывался о ней вполне дружелюбно, он не поддерживал представленную на выставке версию современного неофициального искусств.

Ответной реакцией на выставку под кураторством Екатерины Арнольд (после открытия Глезер добился ее ухода из музея) стала следующая выставка музея *25 Years of Soviet Unofficial Art: 1956-1981* [«25 лет советского неофициального искусства»][624] **(Илл. 170).** Заручившись поддержкой Н. Доджа (*Cremona Foundation* [«Фонд Кремона»]), Глезер решил расширить временной период и показать «все тенденции»[625] на основе своей коллекции и собрания Доджа. В своей статье к каталогу *Russian New Wave* (проходила практически одновременно с выставкой Глезера) Нортон Додж упомянул *25 Years of Soviet Unofficial Art: 1956-1981*, подчеркнув, что «выставка драматично демонстрирует невероятную стойкость творческого духа художников, которые отказывались быть пассивными и безответными в период ослабления контроля после разоблачения Сталина Хрущевым в 1956»[626]. Экспозиция делилась на несколько основных тенденций, описанных Глезером в его интервью «Русской мысли»:

> На выставке представлены все тенденции. Это фигуративный экспрессионизм – такие художники, как Оскар Рабин, Эрнст Неизвестный, Олег Целков. Русский фантастический реализм - это очень широкая группа, потому что в ней много художников “личностных”, которых трудно разложить по полочкам <...>, в который вошли, например, московские мастера: Борис Свешников, Дмитрий Плавинский, Вячеслав Калинин из Ленинграда, Владимир Овчинников <…> Третья тенденция – метафизический синтетизм – это ленинградская группа “Санкт-Петербург” – Михаил Шемякин, Владимир Макаренко, Анатолий Васильев. Группа кинетистов и постконструктивистов – Льва Нусберга, Гарри Файфа, Галины Битт. Отдельный зал

---

[623] Ibid.

[624] *25 Years of Soviet Unofficial Art.1956-1981* [«25 лет советского неофициального искусства»]. 25 октября – 31 декабря 1981. *C.A.S.E. Museum of Soviet Unofficial Art* [«Музей советского неофициального искусства»]. Джерси-сити, США.

[625] *Аллой В.* Всё зависит от нашей работы // Русская мысль, 3 декабря 1981, № 3389. С. 12.

[626] *Dodge N.* Introduction // Russian New Wave. Ed. by Norton Dodge, Margarita Typitsyn. Houston & Broadway, 1981.

предоставлен концептуалистам – Илье Кабакову, Эрику Булатову, Генриху Худякову. Есть зал абстрактного искусства – Евгений Рухин, Лидия Мастеркова, Вячеслав Савельев и другие мастера. Есть зал сюрреализма и гиперреализма – Николай Вечтомов, Дмитрий Краснопевцев, Отари Кандауров, Владимир Чернышов, Эдуард Зеленин…[627]

Однако, масштаб экспозиции не привлек внимания критики. Выставка получила скромную заметку в *New York Times* [«Нью-Йорк таймс»], фиксирующую сам факт ее существования и впечатляющую статистику: «представлено 200 работ 70 художников», «включая Эрнста Неизвестного, Михаила Шемякина и других, часть из них эмигрировала на Запад»[628].

Последующие проекты музея неофициального искусства представляли отдельные темы или тенденции в советском неофициальном искусстве: от религиозной темы, портрета и натюрморта до абстрактного искусства, поп-арта, сюрреализма и экспрессионизма[629]. Важно, что все эти выставки были исключены из англоязычного критического контекста.

Помимо музея в 1980 г. Глезер открыл в Сохо галерею *Moscow-Petersburg* [«Москва – Петербург»] (одноименную с парижской галереей коллекционера). В январе 1981 г. в *Moscow – Petersburg* прошла групповая выставка *Seven from Russia* [«Семеро из России»], в которой участвовали М. Шемякин, О. Целков, А. Ней, А. Крынский, В. Шапиро, О. Рабин, А. Соломуха. Она осталась незамеченной американской критикой, но получила отзывы в русской эмигрантской периодике. Так, художник и критик Сергей Голлербах в «Русской мысли» писал:

> Мне кажется также, что постепенно утихают споры о том, что такое неофициальное русское искусство – есть ли оно подражание западным течениям или в нем имеются какие-то сугубо русские ценности? «Когда оседает пыль, — говорят американцы, имея в виду пыль, поднятую шумихой и борьбой, – становится виднее, что к чему». То есть вырисовываются творческие индивидуальности. Они, и только они «выживают», в то время как направления, моды и конъюнктуры появляются и исчезают, иногда почти бесследно. Именно с точки зрения индивидуальных достоинств и смотрю я на творчество художников из России. Их принадлежность к неофициальному искусству – классификация временная[630].

Оценка Голлербаха может показаться слишком оптимистичной, но в то же время она являлась важной приметой в изменении восприятия советского искусства в начале 1980-х: романтический флер сопротивления нонконформизма уходит на второй план, уступая место

---

[627] *Аллой В.* Всё зависит от нашей работы // Русская мысль. 3 декабря 1981. № 3389. С. 12.

[628] Unofficial Soviet Art On View in Jersey City // The New York Times. October 27, 1981. Section C, P. 9.

[629] «Религиозные мотивы в неофициальном русском искусстве». 28 февраля – 26 апреля 1982 *(C.A.S.E.,Cremona Foundation)*; «Лианозовская группа». 6 июня – 21 августа 1982; «Русское абстрактное искусство и поп-арт». 3 октября – 4 декабря 1982 *(C.A.S.E.,Cremona Foundation)*; «Русский натюрморт и портрет». 1983; «Русский экспрессионизм и сюрреализм сегодня». Май 1984; «8 персональных выставок». 20 октября – 11 ноября 1985.

[630] *Голлербах С.* Семеро из России // Рус. мысль. 1981. 1 января. С. 30.

аналитическому взгляду. Выбранная Глезером стратегия демонстрации неофициального искусства как целостного и многообразного явления на деле зачастую оказывалась «разноцветной кашей, в которой снижается ценность даже действительно серьезных явлений» (едкая, но емкая формулировка Герловиных)[631] и 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 приводили к поляризации и конфликтам в среде русской художественной эмиграции.

3.2 Смена оптики: выставка коллекции Георгия Костаки в Музее С. Гуггенхайма в Нью-Йорке

«Выставка в Гуггенхайме прошла с успехом. Я счастлив, что Авангард не посрамил земли Русской», – писал Георгий Костаки в дружеском письме Игорю Голомштоку накануне нового, 1982 года[632]. На тот момент выставка *Art of the avant-garde in Russia: selections from the George Costakis Collection* [«Искусство авангарда в России: избранное из коллекции Г. Костаки»], представленная в Гуггенхайме с 16 октября 1981 г., собрала внушительное количество положительных рецензий в прессе и оказалась едва ли не важнейшей экспозицией осенне-зимнего выставочного сезона в Нью-Йорк сити. Кураторы сосредоточили свое внимание на ранее не известных западному зрителю именах супрематистов и конструктивистов. Выбранная перспектива, во многом, не соответствовала представлению о своей коллекции самого владельца.

Русский исторический авангард в этот период находился на пике внимания американской критики и академических исследователей. Так, прошедшая в 1980 г. выставка *The Avant-Garde in Russia 1910 - 1930: New Perspectives* [«Авангард в России 1910-1930: новые перспективы»] в Художественном музее округа Лос-Анджелес[633] инициировала ряд важных публикаций в американских художественных журналах. Осенью 1981 г. *Art Journal* выпустил специальный номер, полностью посвященный русскому авангарду. Номер открывало заявление Гейл

---

[631] Герловины – Шелковскому 07.77, Москва // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 104.

[632] Письмо от Георгия Костаки к Игорю Голомштоку, б/д. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском университете. Корреспонденция к И. Голомштоку. FSO 01-061/K-96.

[633] *The Avant-Garde in Russia 1910 – 1930: New Perspectives* [«Авангард в России 1910-1930: новые перспективы»]. 8 июля – 28 сентября 1980, Los Angeles County Museum of Art [«Художественный музей округа Лос-Анджелес»].

Харрисон Роман, приглашенного редактора и исследователя авангарда. Слово редактора стало своеобразной «манифестацией» интереса к русскому историческому авангарду, «создавшему новые абстрактные и беспредметные формы искусства, которые удовлетворяли как эстетическим, так и утилитарным критериям»[634]. В номер также вошли статьи Д. Боулта[635], Е. Ковтуна (в перевода Ш. Дуглас)[636], интервью с В. Стенбергом[637] и, что особенно важно, два комментария современных американских художников Джорджа Рики и Дональда Джадда[638]. Джадд рассуждал о работах К. Малевича и П. Мондриана, а Рики подытоживал свою лекцию:

> Наследие конструктивизма все еще с нами, скромное, но прочное, иногда разбавленное огромными размерами и легкостью изготовления. Возможно, его трудно отличить от других аспектов недавнего редуктивного искусства – от потока геометрических образов, просочившихся в окружающую среду и на международные выставки-блокбастеры[639].

Так или иначе, но запрос на новые образцы закрытого ранее русского авангарда был необычайно велик, и выставка коллекции Георгия Костаки в Нью-Йорке оказалась в нужное время и в нужном месте. Отнюдь не случайно время проведения проекта совпало с «русским нашествием на нью-йоркский мир искусства»[640] – организацией и работой *Russian New Wave* под кураторством Маргариты Тупицыной, *Russian Samizdat Art* четы Герловиных и *25 Years of Soviet Unofficial Art: 1956–1981* Александра Глезера. Таким образом проекты современных русских художников, с одной стороны, получили информационную поддержку, фокусирующую внимание на связях современного русского искусства с авангардом 1910–1920-х, с другой же стороны, заданная выставкой в Гуггенхайме оптика североамериканского и западноевропейского проекта исторического модернизма ограничивала возможные рамки восприятия нового русского искусства. По существу, художественные практики выходцев из СССР рассматривались как «искусство на полях», за рамками западного модернистского и постмодернистского проектов. Как будет показано далее на примерах рецепции выставок *Russian New Wave* и *Russian Samizdat Art*, даже левые американские критики не всегда видели прямую связь между русским историческим авангардом и послевоенным советским

---

[634] *Roman G.H.* Editor's Statement: The Russian Avant-Garde // Art Journal, Vol. 41, No. 3. The Russian Avant-Garde (Autumn, 1981). P. 207.

[635] *Bowlt J.E.* Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration // Art Journal, Vol. 41, No. 3. The Russian Avant-Garde (Autumn, 1981). P. 211–221.

[636] *Kovtun E.F.* Kazimir Malevich // Art Journal, Vol. 41, No. 3. The Russian Avant-Garde (Autumn, 1981). P. 234–241.

[637] *Law A.H.* A Conversation with Vladimir Stenberg // Art Journal, Vol. 41, No. 3. The Russian Avant-Garde (Autumn, 1981). P. 222–233.

[638] Two Contemporary Artists Comment: Less is Less by George Rickey / Donald Judd // Art Journal, Vol. 41, No. 3. The Russian Avant-Garde (Autumn, 1981). P. 248–250.

[639] Ibid. P. 248.

[640] Комар и Меламид – Шелковскому, 09.05.1982 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 88.

альтернативным искусством. Одновременное проведение крупномасштабной выставки русского исторического авангарда и современного альтернативного искусства выходцев из СССР давало карт-бланш последним в их попытке легитимизации на американской арт-сцене.

В рабочей корреспонденции архива Гуггенхайма первое упоминание коллекции Костаки встречается в 1969 году в связи с поездкой в СССР Маргарет Поттер, устанавливающий контакты с Министерством культуры СССР и государственными музеями Москвы и Ленинграда. Поттер характеризовала собрание «мистера Костаки» как «отличную коллекцию, включающую Шагала, раннего Кандинского, большое полотно Малевича 1914 года и Попову»[641]. В декабре 1969 Эдвард Ф. Фрай, куратор Гуггенхайма в своем письме к датскому исследователю Малевича, Троелсу Андерсену, писал о готовящемся проекте *Origins and Evolutions of Abstract Art* [«Истоки и эволюция абстрактного искусства»], который планировалось представить в музее в 1972 или начале 1973[642]. По словам Фрая, выставка должна была включать наряду с «де Сталем, аспекты кубизма, футуризма и Баухауса, определенный акцент на русском вкладе супрематистов и конструктивистов»[643]. Так или иначе, задуманная Фраем выставка не состоялась, поскольку в 1971 г. он был уволен в связи с крупным скандалом вокруг выставки Ханса Хааке и ее отмены[644]. Тем не менее, и после увольнения Фрая руководство музея было заинтересовано в проведении масштабной выставки русского исторического авангарда и искало возможности показать работы из советских музейных собраний. Учитывая тот факт, что наладить стабильные отношения с музеями и Министерством культуры было непросто, частная коллекция Костаки представлялась прекрасной возможностью показать американской аудитории русский исторический авангард во всей его полноте. Налаживать связи с коллекционером начали еще в 1970-е гг. По приглашению профессора Гамильтон Колледжа, Майкла Хальтцера, в 1973 г. Костаки приехал в Соединенные Штаты с серией лекций о русском авангарде на основе слайдов с работ из своего собрания. Согласно биографическим данным, приведенным в книге П. Робертса, Костаки с трудом получил разрешение на выезд: возможно, добиться разрешения помогла Е. Фурцева,

---

[641] Information from Margaret Potter, correspondence, 1969. The S. R. Guggenheim Museum Archives. A0023. b. 709653. f. 12.

[642] Edward F. Fry to Troels Andersen, correspondence, Dec. 22, 1969. The S. R. Guggenheim Museum Archives. A0023. b. 709653. f. 12.

[643] Ibid.

[644] Фрай готовил выставку работ художника Ханса Хааке около года и отказался изъять из экспозиции социально-политические работы художника, основанные на реальном расследовании. За месяц до открытия, после долгих жарких дебатов и встреч, выставка была отменена. Эдвард Фрай, настаивавший на праве Хааке демонстрировать работы без цензуры, был уволен из музея Гуггенхайма. 23 апреля 1971 г. директор Гуггенхайма Томас М. Мессер написал: «Ваша постоянная и активная деятельность против недавних решений выходит за рамки законного инакомыслия и дает понять, что мы пришли к разногласиям». Отмена выставки и увольнение Фрая вызвали шквал гневных публикаций в прессе и широкую общественную дискуссию.

покровительствующая коллекционеру. Одним из пунктов рабочей поездки коллекционера стал Музей Соломона Гуггенхайма, в котором он провел лекцию[645] и дал интервью[646] Мими Позер для передачи *Round and About the Guggenheim* [«Вокруг Гуггенхайма и о Гуггенхайме»][647]. После американского турне Костаки стали поступать предложения о показе его коллекции в крупнейших западных музеях, осуществить которые стало возможным после раздела его коллекции и последующего выезда из СССР[648]. В 1977 г. в Дюссельдорфе открылась выставка *Werke aus der Sammlung Costakis. Russische Avantgarde 1910-1930* [«Работы из коллекции Костаки. Русский Авангард 1910-1930»] – первый крупномасштабный показ собрания Георгия Костаки на Западе[649]. Тогда художественный музей в Дюссельдорфе посетил директор нью-йоркского Музея Соломона Гуггенхайма Томас М. Мессер в компании историков искусства и кураторов, Магрит Роул и Анжелики Зандер Руденштайн. Именно в Дюссельдорфе окончательно оформилась идея организации выставки в Нью-Йорке и издания сопроводительного научного каталога. Предварительно договорившись о проведении проекта в Музее С. Гуггенхайма, коллекционер не спешил представлять кураторам право выбора работ для экспозиции и книги. Однако, после долгих переговоров все же согласился доверить им отбор произведений. Хранящаяся в Архиве Музея С. Гуггенхайма переписка между Т. М. Мессером, М. Роул, А. Зандер Руденштайн и Г. Костаки[650] отражает сложность этого процесса лишь отчасти: Мессер упоминает в своих письмах обсуждение отбора между Костаки и кураторами, а также заверяет коллекционера в том, что он сможет проконтролировать результат отбора в период подготовки к выставке[651]. Так, в своем письме от 9 апреля 1979 г. Мессер пишет, что «окончательные взаимные обязательства, конечно, будут зависеть от вашего согласия

---

[645] George Costakis Lecture (1 of 2) / George Costakis, 1973/10/9. The S. R. Guggenheim Museum Archives. Reel-to-Reel collection (A0004), b. 615201, f. T04, 9009103; George Costakis Lecture (2 of 2) / George Costakis, 1973/10/9. Reel-to-Reel collection (A0004), b.615201, f. T05, 9009104.

[646] Russian Avant-Garde Art in the Collection of George Costakis. Mimi Poser, George Costakis, 10", 1973/10/15. The S. R. Guggenheim Museum Archives. Reel-to-Reel collection (A0004), b. 615220, f. T03, 9009683.

[647] Программа транслировалась на *WNYC*, общественной радиостанции Нью-Йорка, с 1972 по 1978 гг. Вела программу Мими Позер, в то время главный специалист по развитию Гуггенхайма. Серия интервью, предназначенная для широкой аудитории, охватывала широкий спектр тем из мира искусства, а также специальные мероприятия и музейную практику в Гуггенхайме и других учреждениях культуры.

[648] Подробно о выезде Г. Костаки и разделении коллекции см.: Георгий Костаки. Выезд из СССР разрешить… К 100-летию коллекционера. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014.

[649] *Werke aus der Sammlung Costakis. Russische Avantgarde 1910–1930* [«Работы из коллекции Костаки. Русский Авангард 1910–1930»]. 16.09. – 31.10/27.11.1977 г., Художественный музей Дюссельдорфа. Идея выставки также появилась в начале 1970-х годов, потребовалось время для ее реализации. Выставке в Дюссельдорфе предшествовало участие работ из коллекции Костаки в экспозиции *Von der Fläche zum Raum, Russland 1916–24* [«Работы из коллекции Костаки. Русский Авангард 1910–1930»], *Galerie Gmurzynska* [Галерея Гмуржинска], Кельн, 1974.

[650] Correspondence between G. Costakis and T. Messer. The S. R. Guggenheim Museum Archives. A0007, b. 4144, f. 16–17.

[651] T. Messer to G. Costakis, April 9, 1979. The S. R. Guggenheim Museum Archives A0007 b. 4144 f. 16.

с предложенным выбором, но, учитывая состоявшиеся обсуждения с двумя заинтересованными кураторами, я считаю, что результат предрешен»[652].

В весьма вежливой переписке недовольство Костаки скрыто за нейтральными формулировками. Однако можно предположить, что письмо Георгия Костаки от 22 декабря 1980 г. явилось итогом долгой дискуссии и своего рода заверением коллекционера в том, что он не будет вмешиваться в процесс отбора работ для выставки и каталога. В письме он настаивал на том, чтобы в предисловии к выставке кураторы упомянули тот факт, что «общая концепция коллекции включает куда большее количество имен и стилей, нежели можно полноценно представить в рамках одной выставки», а также в ультимативной форме просит включить в печатный каталог выставки полный список его коллекции[653]. Под текстом письма стоят подписи самого Костаки, а также Роул и Руденштайн, что подтверждает предположение о том, что письмо следует рассматривать в качестве соглашения между коллекционером и кураторами. Тем не менее, Костаки остался недоволен выбором кураторов. Так, Питер Робертс в своей книге приводит слова коллекционера, иллюстрирующие его эмоциональную оценку: «Они обошлись со мной как с негром, который нашел драгоценность и не понимает ее ценности»[654]. Крайне болезненно переживая свое отстранение от непосредственного отбора, он сетовал на то, что в экспозицию не вошли знаковые работы Шагала и Кандинского, поскольку кураторы сделали выбор в пользу более детального показа супрематизма и конструктивизма благодаря включению большого корпуса неизвестных ранее работ Кудряшова, Клюна, Клуциса, Розановой и др..

Между тем, выставка в Гуггенхайме включала более 275 работ 40 художников русского авангарда и наравне с конструктивизмом и супрематизмом представляла также кубофутуризм, производственное искусство и экспрессионизм. Визуальной доминантой экспозиции стала масштабная реконструкция театральных декораций Любови Поповой для постановки Всеволода Мейерхольда «Великодушный рогоносец» по пьесе Фернана Кроммелинка **(Илл. 171, 172)**[655]. Декорации Поповой отражали новейшие тенденции развития театра в 1920-е гг., представляя альянс последнего с идеями конструктивизма. Они состояли из многоуровневых подвижных платформ, лестничных маршей, вращающихся дверей и колес, трансформирующихся для разных сцен в течение спектакля и управляемых актерами. Одно из колес включало крупные буквы аббревиатуры имени драматурга, автора пьесы, «CR ML NCK». Экспериментальный

---

[652] Ibid.

[653] G. Costakis to M.Rowell and A.Rudenstaine. December 22, 1980. The S. R. Guggenheim Museum Archives. A0007, b. 4144, f. 16.

[654] *Roberts P.* George Costakis: A Russian Life in Art. Carlenton University Press Ottawa, Canada, 1994. P. 178.

[655] «Великолепный рогоносец» (фр. Le cocu magnifique) – пьеса бельгийского драматурга Фернана Кроммелинка. Написана в 1921 г. В СССР «Великодушный рогоносец» (в переводе И. Аксенова) был поставлен в 1922 году Всеволодом Мейерхольдом в Театре Актера в Москве.

спектакль благодаря современным и технологичным декорациям Любови Поповой (вкупе с костюмами, выполненными художницей) напоминал одновременно цирковое представление, водевиль и коллективный спортивный праздник. Благодаря своему эффектному оформлению реконструкция декораций в Музее Гуггенхайма стала визитной карточкой проекта и привлекла внимание как специалистов, так и широкого круга зрителей.

Выставка имела большой успех в прессе[656]. Основным лейтмотивом большинства публикаций стало открытие новаторского экспериментального искусства русского авангарда западному зрителю благодаря страстному коллекционеру, сумевшему собрать и сохранить работы художников, отвергнутых и забытых властью. Так, в обстоятельной рецензии для *The New York Times Magazine* [«Нью-Йорк Таймс мэгэзин»] Хилтон Крамер отмечал, что «идеи, которые еще в 1960-е годы считались чрезвычайно новаторскими и даже шокирующими, – представления о формах и материалах искусства, о его значении и социальных функциях – оказались развиты и реализованы в России во втором и третьем десятилетии этого столетия» **(Илл. 173)** [657]. Критик подчеркивал, что «Зеленая полоса» Ольги Розановой (1917) была сделана на 30 лет раньше, чем работы подобного рода Барнетта Ньюмана, а экспериментальные произведения Ивана Клюна предшествовали произведениям минимализма. Важным открытием выставки критик назвал работы Алексея Моргунова, Бориса Эндера, Ксении Эндер, Николая Гринберга, Соломона Никритина, Надежды Удальцовой, Варвары Степановой, Михаила Матюшина, Густава Клуциса, которые «не входят в историю искусства, написанную на Западе, но наверняка войдут в новые истории искусств, присоединившись к прославленной компании Кандинского, Малевича, Татлина, Родченко и др., которые уже давно были признаны пионерами нового искусства»[658]. Оценивая вклад русского исторического авангарда, он отметил: «многие идеи в таких областях, как графический дизайн, текстильный дизайн и театральные постановки, которые мы сегодня считаем общим местом модернизма, возникли в производственном искусстве русского авангарда 1920-х годов»[659].

Подобным же пафосом открытия новых, не известных ранее на Западе имен, меняющих общее представление о развитии модернизма, была пронизана статья Ким Левин для *Village Voice* [«Виллидж Войс»]. Критик поражалась тому, как быстро русские авангардисты усвоили уроки кубизма и как легко они «освободили формы кубизма, чтобы сделать их полностью

[656] *Kramer H.* Russia's Lost Revolution in Modern Art // The New York Times, October 11,1981. P. 53-70; *Glueck G.* Art People // The New York Times, 1981; *Levin K.* The Prepossessed // The Village Voice, November 4-10, 1981. P. 116 ; *Wallach A.* The Fruits of a Fervent Collector // ART II. P. 15; *Bowlt J.E.* A Brave Collector's Passion for "Artists Who Dared to Fly" // ARTnews, January, 1982. pp. 100–103.

[657] *Kramer H.* Russia's Lost Revolution in Modern Art // The New York Times, October 11, 1981. P. 53. The S. R. Guggenheim Museum Archives. A0003, b. 1465, f. 377.

[658] Ibid. P. 57.

[659] Ibid. P. 62.

абстрактными»[660]. В качестве примера она привела блистательное развитие Любови Поповой, чей творческий путь был представлен на выставке объемно и ярко, а реконструкция ее декораций для спектакля Мейерхольда «могла бы затмить фабрики мысли Денниса Оппенгейма или машины снов Элис Эйкок»[661]. Амей Уоллах в своем отзыве о выставке удивлялась тому, как «точно русские новаторы предсказали то, что впоследствии казалось американскими движениями»[662]. Суммируют все вышесказанное слова художника и критика Сергея Голлербаха: «выставка поразила американцев именно тем, что абстрактные работы русских художников 1910–1930 годов во многом предвосхитили идеи американских модернистов 1960-х годов»[663].

И, наконец, на общем фоне положительных и похожих друг на друга рецензий выделялась статья Д. Боулта, специалиста по русскому искусству первой трети XX века. В отличие от рецензий большинства журналистов, Боулт вовсе не проводил никаких аналогий между русским авангардом и современным западным искусством, лишь деликатно заметил, что выставка в Гуггенхайме выводит русский исторический авангард в широкое публичное поле, делая заметными исследования искусствоведов (как западных, так и советских) за последние 20 лет. Боулт также обратил внимание на то, что в силу стремления кураторов выделить неизвестные до этого фигуры и явления в русском авангарде, в экспозиции почти не представлены уже хорошо знакомые западной аудитории Давид Бурлюк, Наталья Гончарова, Василий Кандинский и Михаил Ларионов, «несмотря на то, что коллекция Костаки содержит образцовые работы этих художников». Критик мудро предостерегает от всевозможных соблазнов, упрощающих видение русского авангарда: политизации работы авангардистов, поддержавших революцию и советскую власть; спорность понятия «русский» в отношении многонационального состава художников-авангардистов; и примитивной интерпретации авангардных экспериментов как движения от фигуративности к абстракции. Последнее он опровергал тем фактом, что русский авангард наравне с конструктивизмом включал также экспрессионизм Никритина, Древина и Лабаса. Подводя итог, Боулт заметил, что экспозиция в Гуггенхайме является вкладом «в наше более полное открытие русского авангарда – как раз в тот момент, когда существование современного авангарда на Западе ставится под сомнение»[664].

Не менее важным итогом выставочного проекта в Музее Соломона Гуггенхайма стало издание англоязычного научного каталога *Art of the avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection* [«Искусство Авангарда в России: Избранное из коллекции Георгия

---

[660] *Levin K.* The Prepossessed // The Village Voice, November 4–10, 1981. P. 116.
[661] *Levin K.* The Prepossessed // The Village Voice, November 4–10, 1981. P. 116.
[662] *Wallach A.* The Fruits of a Fervent Collector // Newsday Sunday. October 18, 1981. P. 15–16.
[663] *Голлербах С.* 25 лет советского неофициального искусства, 1956–1981 // Рус. мысль. 1981. 3 декабря. С. 13.
[664] *Bowlt J.E.* A Brave Collector's Passion for "Artists Who Dared to Fly" // ARTnews, January, 1982. P. 103.

Костаки»][665]. Заметим, что идея создания книги о коллекции Костаки предшествовала договоренности о выставке. Еще во время своей поездки в Соединенные Штаты в 1973 г. Костаки познакомился с профессором С. Фредериком Старром, преподававшим в *Tulane University* [Тулейнском университете Луизианы] и являвшимся ответственным секретарем Института Кеннана. Старр предложил Костаки сделать книгу о его коллекции и провел предварительные переговоры с издательством *Harry N. Abrams* [«Гарри Н. Абрамс»][666]. Следует заметить, что на тот момент на Западе было по-прежнему мало изданий о русском авангарде. Пожалуй, наиболее известной оставалась вышедшая в 1960-е гг. работа Камиллы Грей *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922* [«Великий эксперимент: Русское искусство 1863-1922»][667]. Помимо этого, в конце 1970-х – начале 1980-х стало появляться все больше академических исследований, впоследствии оформляющихся в книги[668].

Между тем, выставка коллекции Костаки в Гуггенхайме имела и неожиданный эффект, на который не рассчитывали ее организаторы. С одной стороны, она спровоцировала заметный интерес к современному альтернативному искусству из СССР и подготовила американскую публику к новым возможным открытиям, поскольку, как и искусство авангарда, неофициальное искусство было скрыто за «железным занавесом» и проникало на Запад по крупицам. С другой стороны, выставка стала поводом заявить о себе для представителей русского альтернативного искусства, стремящихся занять место на нью-йоркской арт-сцене, об этом речь пойдет в следующем параграфе диссертации.

3.3 Персональные и групповые выставки художников круга «А-Я»

3.3.1 Выставки в «Центре современного русского искусства в Америке»

В 1981 г. Нортон Додж учредил некоммерческую благотворительную организацию с выставочными залами и офисом на 11-м этаже международного арт-центра в Сохо на Бродвее. Организация поддерживалась за счет собственных средств коллекционера и других меценатов при поддержке Эдуарда Нахамкина, владевшего зданием арт-центра и предоставившего выставочное пространство. Как гласил устав Центра современного русского искусства, в его задачи входили поддержка и продвижение «наиболее интересных нонконформистских художественных произведений, созданных, как официальными, так и неофициальными

[665] Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection / by Margit Rowell and Angelica Zander Rudenstine. New York : The Solomon R. Guggenheim Museum, 1981.

[666] Книга, идею которой вынашивал Фредерик Старр, готовилась параллельно выставочному каталогу и увидела свет уже после открытия экспозиции, в ноябре 1981 г.: Russian avant-garde art: the George Costakis Collection / ed. Angelica Zander Rudenstine ; intr. by S. Frederick Starr. New York: Harry N. Abrams Inc., 1981.

[667] *Gray C.* The Great Experiment: Russian Art 1863–1922. Harry N. Abrams Inc., 1962.

[668] См. например: *Bowlt J. E.* Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934. New York: The Viking Press, 1976.

художниками за последние 25 лет в Москве, Ленинграде, Прибалтийских республиках, Украине, Закавказье и в любой точке Советского Союза»[669]. Центр имел постоянную экспозицию, представляющую работы из коллекции Нортона Доджа, а также организовывал временные экспозиции. Помимо выставочной, работа центра подразумевала также архивную и научно-просветительскую деятельность, включая лекции, показы и дискуссии. Куратором центра выступила Маргарита Тупицына, на тот момент уже имевшая опыт совместной работы с Нортоном Доджем в Художественной галерее при Университете Мэриленда[670].

Дебютным проектом Центра в Сохо стала выставка *Russian New Wave,* объединившая более 20 современных русских художников 1970-х гг. по обе стороны «железного занавеса» **(Илл. 174).** Акцент устроителей был сделан на концептуальных художественных практиках, поэтому состав участников был весьма однородным: это были художники из Москвы и Нью-Йорка, близкие к кругу журнала «А-Я» и работавшие бок о бок в 1970-е гг.. Практики художников-эмигрантов были представлены игровыми объектами Риммы и Валерия Герловиных **(Илл. 175)**, Комара и Меламида, «не-носимыми» предметами гардероба Генриха Худякова, мейл-артом Вагрича Бахчаняна, скульптурными объектами Леонида Сокова **(Илл. 176, 177)**, а также проектами кибер-театра Льва Нуссберга, графикой Виктора Тупицына, Михаила Чернышова и живописью Александра Дрючина. Наибольший интерес вызвал раздел, посвященный фотодокументации перформансов и акций, поскольку большая их часть была выполнена в СССР и была практически неизвестна на Западе. Так, центральными работами на выставке стали фотографии акций группы «Коллективные действия», перформансы Михаила Чернышова («Красная звезда») и группы «Гнездо».

Как писала куратор, Маргарита Тупицына, «публичность и успех выставке *Russian New Wave* обеспечило то обстоятельство, что месяц ее работы совпал с выставкой коллекции Георгия Костаки в Музее Соломона Гуггенхайма»[671]. Организаторы и участники выставки постарались обратить это обстоятельство в свою пользу. В текстах пресс-релиза и каталоге выставки, как впрочем и в предшествовавшей открытию акции русских художников перед Музеем Гуггенхайма, связь с русским историческим авангардом артикулировалась предельно четко и аргументированно. Так, вступительную статью к каталогу Нортон Додж начал с описания проходивших в Нью-Йорке осенью 1981 г. выставок русского искусства. Перекидывая мостик

---

[669] Visionary Nonwearables. Exhibition catalogue // Ed. by Dodge N. Contemporary Russian Art Center of America, 1982. w/p.

[670] М. Тупицына курировала выставку *Nonconformists. Contemporary Commentary from the Soviet Union* [«Нонконформисты. Современный комментарий из Советского Союза»]. 3 сентября – 12 октября 1980, Художественная галерея Университета Мэриленда.

[671] *Tupitsyn M.* Moscow Vanguard art: 1922–1992. New Haven : Yale Univ. Press, 2017. P. 188.

между русским историческим авангардом и современным неофициальным искусством, Додж замечает, что о последнем американская аудитория знает еще меньше, чем о русском искусстве 1910–1920-х. При этом, коллекционер не рискнул назвать советское неофициальное искусство «современным русским авангардом», поскольку работы авангардистов «в сталинский период находились под запретом, и очень немногие художники знали о них в подробностях, и даже сейчас они не полностью известны в Советском Союзе»[672]. В кураторском тексте к каталогу Маргарита Тупицына всё же называет представленное на выставке искусство 1970-х авангардом, проводя аналогии и параллели между ним и русским историческим авангардом. Так, Тупицына подчеркивала формальную связь между ОБЭРИУ и современной концептуальной поэзией, а также сравнивала «бульдозерную» и измайловскую выставки с уличными акциями художников Агитпропа[673]. Однако она настаивала на том, что «перформансы, игры, концептуальные проекты и визуальную поэзию» молодых русских художников нельзя назвать «возрождением визуальных форм 1920-х», скорее, «это возвращение оптимистичного духа прогрессивных идей в искусстве, который так стремительно двигал вперед художников русского авангарда»[674].

Во время подготовки *Russian New Wave* [«Русской новой волны»] Маргарита Тупицына предложила Маргит Роул – одной из кураторов выставки коллекции Костаки – включить в экспозицию «примеры сегодняшнего искусства».[675] Роул не приняла ее предложения. В письме от 18 сентября 1980 г. она ответила, что «в настоящий момент не видит возможности показать это искусство в Гуггенхайме и не одобряет его сопоставления с коллекцией Костаки»[676]. Однако русские художники решили продемонстрировать возможность такого сопоставления самостоятельно. И в декабре 1981 г. группа художников и деятелей искусства[677] организовала перед музеем Гуггенхайма перформанс с репликой гроба Малевича, который позже стал частью экспозиции *Russian New Wave* [«Русской новой волны»] в Центре современного русского искусства **(Илл. 178).** В описании М. Тупицыной, участники расположили рядом с гробом Малевича «баннеры “друзья нового русского искусства”, цитировали авангардную поэзию и

---

[672] *Dodge N.* Introduction // Russian New Wave. Ed. by Norton Dodge, Margarita Typitsyn. Houston & Broadway, 1981.

[673] *Tupitsyn M.* The New Russian Wave // Dodge N. T., Tupitsyn M. Russian New Wave. Group exhibition catalogue. New York : Houston & Broadway, 1981. P. 5–8.

[674] Ibid. P. 6.

[675] *Тупицын В., Тупицына М.* Свой чужой: беседа с Маргаритой Тупицыной // Москва – Нью-Йорк. WAM. № 21. 2006. С. 13.

[676] Письмо М. Роул к М. Тупицыной, 18 сентября 1980. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-III.A.1-1980-D17238.

[677] В акции участвовали: В. Бахчанян, Р. и В. Герловины, А. Дрючин, А. Косолапов, В. и М. Тупицыны, В. Урбан, Г. Худяков, И. Шелковский.

зажгли свечи, чтобы наблюдать “вторую смерть русского авангарда”, от коммерциализации»[678] **(Илл. 179)**. Нужно заметить, что эта акция была своеобразным повтором той, что случилась задолго до открытия выставки в Гуггенхайме и состоялась в Париже в связи с выставкой «Париж-Москва» в центре Помпиду в 1979 г.[679]. Проект в Париже, представлявший русский художественный авангард западному зрителю, стал возможным благодаря ряду компромиссных уступок идеологическим требованиям советской стороны, представлявшей работы из запасников музеев Москвы и Ленинграда. В частности, цензуре подвергся каталог выставки, лишившийся неудобных исторических деталей и дополненный фигуративными произведениями социалистического реализма. В знак протеста против ограничений французская левая интеллигенция совместно с русскими эмигрантами, в числе которых оказался художник Игорь Шелковский, провели коллоквиум в Сорбонне, а по его следам – акцию протеста: пронесли реплику конструктивистского гроба Малевича с надписью «здесь похоронен русский авангард». Парижская акция наделала много шума и имела большой отклик в прессе, тогда как американская прошла достаточно тихо и не была замечена журналистами. Возможно, причина была в том, что парижская акция была вызвана большим общественным резонансом, сопровождалась сопутствующей программой, да и попросту была эффектней, поскольку группе интеллектуалов удалось беспрепятственно проникнуть в выставочные залы центра Помпиду, тогда как в Нью-Йорке русские художники и деятели культуры ограничились пространством улицы перед музеем. Об относительном спокойствии и отсутствии какого-либо внимания со стороны американской аудитории может свидетельствовать тот факт, что даже куратор Гуггенхайма, Анжелика Руденштайн в своем письме к Маргарите Тупицыной признавалась, что о событии перед парадным входом «вообще ничего не слышала»[680]. Пытаясь привлечь внимание к современному русскому искусству, художники продолжили использовать авангард в качестве пробивающего щита и организовали группу «Страсти по Казимиру»[681]. В мае 1982 г. группа провела свой первый перформанс «27-ой Съезд Коммунистической Партии» в пространстве *P.S.1 Contemporary Art Center,* а в ноябре того же года «28-ой Съезд Коммунистической Партии» в *Kitchen* [«Кухня»].

---

[678] *Tupitsyn M.* Moscow Vanguard art: 1922–1992. New Haven : Yale Univ. Press, 2017. P. 188.

[679] Выставка «Париж – Москва 1900–1930» прошла в Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду в Париже с 31 мая по 5 ноября 1979 г.. Вторая ее часть, «Москва – Париж 1900–1930», задуманная как зеркальное отражение парижского проекта, была открыта в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина с 3 июня по 4 октября 1981 года. Обе выставки стали открытием и для западного, и для советского зрителя. Представленные на них произведения русского и советского авангарда в послевоенные годы практически не были известны широкой публике по обе стороны железного занавеса, а западный модернизм едва ли не в первый раз был показан в Москве в столь широком масштабе.

[680] Письмо от А. Зандер Руденштайн к М. Тупицыной, 9 марта 1982. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-III.A.1-1982-D17387.

[681] Состав группы «Страсти по Казимиру»: В. Тупицын, М. Тупицына, А. Дрючин, В. Урбан, А. Косолапов.

Как писал Виктор Тупицын, именно «с 1981 года о русском искусстве стали писать систематически, причем не политические журналисты, как прежде, а профессиональные критики в профессиональных арт-журналах»[682]. После открытия выставки в Гуггенхайме советский неоавангард попадает в поле зрения историков искусства и арт-критиков, тогда как ежедневные издания теряют интерес к диссидентству и нонконформизму. Между тем, отзывов на выставку *Russian New Wave* было не так много, как того заслуживал дебют Центра русского искусства. В *Art in America* [«Арт ин Америка»] вышла во многих смыслах позитивная рецензия Джона Боулта, дружественного критика, слависта и историка искусства, увидевшего в выставке, прежде всего, «реабилитацию русского исторического авангарда»[683]. Боулт подчеркивал, что концептуальные работы современных русских художников выгодно отличаются от тех, что создавались советскими художниками-шестидесятниками, вынужденными «догонять» общемировые тенденции в искусстве. Критик ясно дает понять, что работы таких художников, как Вагрич Бахчанян, Римма и Валерий Герловины, Илья Кабаков, Генрих Худяков, Эдуард Гороховский и Леонид Соков «вносят свой вклад в актуальное развитие визуальных форм и стилей, особенно, в сфере перформанса»[684] и представляют самостоятельную ценность без оглядки на социально-политический контекст, в котором они были созданы (в отличие от модернистских произведений известных на Западе нонконформистов). Так, Боулт достаточно резко высказался о работах Михаила Шемякина, Оскара Рабина и Олега Целкова: «в некоторых случаях их работы служили скорее символами сопротивления идеологии <...> и в отрыве от своего первоначального социально-политического контекста, они теперь вызывают недоумение и снисходительность – особенно у американских зрителей»[685].

Таким образом, выставка *Russian New Wave* стала первым внятным коллективным высказыванием современных русских художников-концептуалистов, открывающим двери последующим групповым выставочным проектам. Заслуга куратора Маргариты Тупицыной состояла в том, что почувствовав интерес к русскому историческому авангарду со стороны американской критики и зрителей, она выбрала нужный момент для выступления единым фронтом, а правильный акцент на актуальных медиа – перформансе и акциях русских художников – дополнил этот во многих отношениях удачный выставочный дебют. Однако реакция критики оказалась скорее равнодушной, чем восторженной. «Новая волна» отнюдь не вызвала ажиотажа, сопоставимого с эффектом выставки коллекции Георгия Костаки в

---

[682] Тупицын-Шелковскому. 18.03.1984 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 298.

[683] *Bowlt J.* «New Russian Wave» at the Contemporary Russian Art Center // Art in America. 1982. April. Ксерокопия. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд Л. П. Талочкина. П. 54/3364.

[684] Там же.

[685] Там же.

Гуггенхайме, а очевидное нежелание американских кураторов и критиков видеть в современном русском искусстве наследников исторического авангарда говорило о недостаточности прилагаемых усилий. *Russian New Wave* стала первым шагом и отправной точкой для их продолжения.

Помимо групповых выставок в Центре современного русского искусства также проходили персональные экспозиции. В октябре 1982 г. открылась выставка Генриха Худякова *Visionary Nonwearables. E.S.P.ionage* [«Прозорливое не носимое. Шпионаж»][686], на которой были представлены живопись, рисунки и «не носимые» объекты художника: рубашки с нарисованными галстуками, пиджаки, футболки и жилеты, раскрашенные акрилом и обильно декорированные пластиковыми элементами, блестками, этикетками, а иногда и автобусными билетами **(Илл. 180).**

Во вступительной статье к выставочному каталогу Маргарита Тупицына проводила явные параллели между дизайнерскими опытами Худякова и попытками Любови Поповой, Варвары Степановой и Александры Экстер, авангардных художниц первой трети столетия, преобразить мир через дизайн текстиля и предметов быта. Согласно Тупицыной, и конструктивистами 1920-х гг., и Генрихом Худяковым в 1980-е гг., двигало желание создать одежду, которая была бы «одновременно функциональной и красивой, оригинальной и простой». Тупицына сравнивает «The Greatest American Shopping Bag» Худякова с дизайном дамских сумочек Ольги Розановой с той лишь разницей, что в отличие от простого геометрического узора Розановой, дизайн Худякова изобилует символической образностью, что объясняется нежеланием последнего полностью отказаться от содержания: «даже наиболее визуально абстрактные работы Худякова насыщены иконографическими смыслами»[687].

Связь объектов Генриха Худякова с авангардистскими практиками первой трети XX века отмечала также Ронни Коэн, опубликовавшая рецензию на выставку в журнале *Artforum* [«Артфорум»]. В отличие от куратора выставки, Коэн сравнивала «не носимую» одежду Худякова скорее с «антинейтральными» предметами гардероба итальянских футуристов, нежели с прогрессивной и технологичной одеждой русских конструктивистов[688].

Помимо выставки Худякова, в центре была организована еще одна персональная экспозиция, представляющая творчество художницы-шестидесятницы. Речь идет о выставке *Lydia Masterkova: Striving Upward to the Real* [«Лидия Мастеркова: восхождение к

---

[686] *Visionary Nonwearables. ESPionage* [«Прозорливое неносимое. Шпионаж»]. 8 мая – 15 августа, 1982. *Contemporary Russian Art Center of America, C.R.A.C.A.* [Центр современного русского искусства в Америке], Нью-Йорк. Куратор: М. Тупицына.

[687] *Tupitsyn M.* Visionary Nonwearables. ESPionage / Ed. by N. Dodge. Contemporary Russian Art Center of America, 1982. P. 4.

[688] *Cohen R.* Contemporary Russian Art Center Of America // Artforum. Vol. 21, No. 2. October, 1982. P. 72.

реальности»][689] **(Илл. 181).** В пресс-релизе к выставке Мастеркова была представлена как «единственная женщина-художница, чьи работы были включены во все крупные экспозиции русского нонконформизма на Западе»[690]. Параллельно в центре была организована групповая выставка, объединившая практики русских, прибалтийских, грузинских художниц исторического авангарда и послевоенного неоавангарда. Так, на выставке были показаны «редкие образцы не-социалистического реализма, созданные в 1930–1940-е»: рисунки и живопись Марии Синяковой, Ефросинии Платовой, скульптура Беатрисы Сандомирской и акварель Надежды Тимофеевой, ученицы Малевича[691]. Современные практики русских художниц были представлены работами участниц группы «Движение» (Галина Битт, Наталья Прокуратова) и «Коллективные действия», фотографиями перформансов Натальи Абалаковой, концептуальными кубиками Риммы Герловиной, живописью и фото-документацией перформансов Екатерины Арнольд, Доротеи Шемякиной, Нонны Горюновой и др. Однако собранная по гендерному принципу, экспозиция казалась набором случайных работ, между которыми не было четких связей и логических переходов. Её можно было бы воспринимать в качестве фона к персональной экспозиции Мастерковой, если бы не уникальный набор имен полузабытых, а на Западе и вовсе неизвестных, художниц исторического авангарда[692]. Вместе с персональной выставкой Мастерковой экспозиция русских художниц выглядела убедительно и интересно, особенно в свете гендерных исследований и очередного витка движения феминизма. В американской прессе обе выставки вызвали дружелюбные отзывы[693]. Так, например, Ронни Коэн, высоко оценив работы Мастерковой разных периодов, заметила, что и Мастеркова, и «многие художницы сопутствующей выставки — Мария Синякова, Надежда Тимофеева, Татьяна Глебова и Римма Герловина – заслуживают того, чтобы быть для нью-йоркской публики больше, чем просто имена»[694]. Кроме того, выставки упоминались в русскоязычной эмигрантской прессе[695].

---

[689] *Lydia Masterkova: Striving Upward to the Real* [«Лидия Мастеркова: восхождение к реальности»] & *Russian Women Artists: 1930–80* [«Русские художницы: 1930–80»]. 10 февраля – 17 апреля, 1983. Contemporary Russian Art Center of America, C.R.A.C.A. [«Центр современного русского искусства в Америке»], Нью-Йорк (599 Broadway). Куратор: М. Тупицына.

[690] Lydia Masterkova: Striving Upward to the Real & Russian Women Artists: 1930-80. Press release. Contemporary Russian Art Center of America, C.R.A.C.A. 1983. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 165.

[691] Ibid.

[692] На эту тему см.: *Tupitsyn M.* What Happened to the Art of the Russian Amazons // Lydia Masterkova: Striving Upward to the Real: [Exhibition catalog]. 1983; *Tupitsyn M.* Unveiling Feminism: Women's Art in the Soviet Union // Arts Magazine. December 1990, P. 63–67.

[693] Подробней о восприятии выставки Лидии Мастерковой в Нью-Йорке: *Тупицына М.* Миграция на другие планеты и возвращение на свою // Лидия Мастеркова: право на эксперимент. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 135–181.

[694] *Cohen R. H.* Lydia Masterkova // Artforum. Summer 1983. Vol. 21, No. 10. P. 85.

[695] *Глезер А.* «Русский фронт» наступает вновь // Русская мысль. № 3456. 17 марта 1983. С. 13.

И, наконец, одним из наиболее успешных проектов «Центра современного русского искусства в Америке» стала выставка *Apt Art*, организованная после переезда в Трайбеку, стремительно развивающийся район Нью-Йорка[696]. Кураторами проекта выступили Виктор и Маргарита Тупицыны, представившие «новейшую и наиболее прогрессивную художественную активность, возникшую в сегодняшней Москве»[697]. На выставке экспонировались живопись, графика, фотографии, работы в смешанной технике, ранее показанные в рамках одноименной выставки, устроенной в московской квартире Никиты Алексеева (октябрь 1982) и двух выставок апт-арта на открытом воздухе (сентябрь и май 1983)[698]. Экспозиция из вывезенных из СССР работ молодых художников стала самой успешной с точки зрения оценки критиков и журналистов.

О московском апт-арте стали писать задолго до открытия выставки в Трайбеке. Благодаря стараниям Маргариты Тупицыной об этих проектах стало известно в Нью-Йорке ещё в 1983. Левые критики и интеллектуалы с большим интересом следили за московскими событиями, поскольку то, что делали советские концептуалисты было максимально приближено к альтернативному искусству американского постмодерна. Так, Ричард Голдштайн, художественный редактор *Village Voice*, относил деятельность московских концептуалистов к «новой волне» и находил много общего между ее московской и нью-йоркской версиями: «Оно стремится к ироничной беспристрастности от авторской интенции и дистанцированию от значимости чувственно перегруженной фактуры холста. Для советских официальных и неофициальных художников это действительно очень постмодернистский подход»[699]. Помимо *Village Voice,* статья об апт-арте ее непосредственного участника, Свена Гундлаха, была опубликована в пятом номере журнала «А-Я»[700].

Таким образом, благодаря стараниям М. и В. Тупицыных, поддерживающих связь с московскими альтернативными кругами и активно продвигающих их искусство на Западе, почва для проведения выставки в Трайбеке была уже подготовлена[701]. Выставка имела успех и

---

[696] *APTART in Tribeca* [«АПТАРТ в Трайбеке»]. 7 января – 20 марта 1984. Contemporary Russian Art Center of America, C.R.A.C.A. [«Центр современного русского искусства в Америке»]. Кураторы: М. и В. Тупицыны.

[697] Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. K. Eimermacher. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 165 [Aptart in Tribeca. Press release. Contemporary Russian Art Center of America, C.R.A.C.A. 1984].

[698] Московская выставка в квартире Н. Алексеева, равно как и проходившие на воздухе выставки тщательно задокументированы, описаны и проанализированы. См.: *Tupitsyn M. & V.* Anti-Shows. Aptart 1982-84. Afterall Books, Center for Curatorial Studies, Bard College, 2017.

[699] *Goldstein R.* Moscow Does Not Believe in New Wave Art // The Village Voice. Vol. XXVIII, № 17. April 26, 1983. P. 9.

[700] *Гундлах С.* Аптарт (картинки с выставки) // А-Я. 1983. С. 3-5.

[701] Выставке АПТАРТа в Трайбеке предшествовал проект *Come Yesterday and You`ll be First!* [Придешь вчера – будешь первый]. 9 –30 сентября, 8 октября – 12 ноября 1983. City without Walls: an urban artists`collective inc. Contemporary Russian Art Center of America. Ньюарк, Нью-Джерси. Куратор: М. Тупицына. К открытию был издан каталог.

пользовалась популярностью как среди зрителей, так и среди критиков. Как писал Тод Блудо, у *Apt Art* было «много зрителей и много положительных откликов», а плотная развеска была хороша тем, что в ней «не чувствуется ни малейшего намека на коммерцию, что вовсе нельзя сказать о других выставках»[702]. В рецензии на выставку для *Arts magazine* Тереза Лихтенштейн с увлечением описывала короткую, но блистательную, историю советского апт-арта, первую выставку которого власти закрыли по причинам антисоветского и порнографического характера, поэтому последующие экспозиции проходили на открытом воздухе[703]. Специального внимания критика удостоилась работа «Придешь вчера – будешь первым» группы «Мухомор», «иронично отсылающая к современным и традиционным формам искусства»[704]. В то же время критик отметила в ней «удачное сочетание изображения и текста высмеивает высмеивает успешную ныне тенденцию стилистической эклектики, сводя изображение к чистой декорации, напоминающей традиционный русский праздничный орнамент»[705]. Апт-арт получил широкую поддержку на альтернативной художественной сцене Нью-Йорка. В 1986 реконструкция фрагмента московской выставки в квартире Н. Алексеева вошла в состав экспозиции *Sots Art* [Соц-арт] в Новом музее современного искусства в Нью-Йорке[706], тем самым апт-арт был включен в повестку современного западного искусства и легализован как тенденция[707]. Так, Валери Смит, оценивая аптарт по прошествии времени, отмечала его схожесть с альтернативными тенденциями в американском искусстве:

> Если тайные выставки передовых произведений искусства в московских квартирах подрывали - и в то же время высмеивали - коммунистическую систему, то в Северной Америке сходными было проникновение и временная колонизация заброшенных зданий <...> Общим

---

[702] Тод Блудо-Шелковскому. 16.01.84 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 286.

[703] Первая выставка «APTART» (рабочая экспозиция) прошла в квартире Никиты Алексеева (Москва, ул. Вавилова), закрыта властями; «APTART за забором». 25 сентября 1983. Выставка проходила на дачном участке, принадлежащем семье братьев Владимира и Сергея Мироненко (платформа «Тарасовка», дачный кооператив «Старый большевик»); «APTART в натуре». 29 мая 1983. Подмосковье, возле железнодорожной станции «Калистово» Ярославского направления. См.: *Tupitsyn M. & V.* Anti-Shows. Aptart 1982-84. Afterall Books, Center for Curatorial Studies, Bard College, 2017.

[704] *Lichtenstein T.* Aptart in Tribeca // Arts magazine. March, 1984. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 183.

[705] Ibid.

[706] *Sots Art* [«Соц-арт»]. 12 апреля – 12 июня 1986. *The New Museum of Contemporary Art* [Новый музей современного искусства], Нью-Йорк. Куратор М. Тупицына. Состав: Э. Булатов, В. Комар, А. Меламид, А. Косолапов, Л. Соков.

[707] Около 1985 г. М. Тупицына предложила Валери Смит, на тот момент главному куратору *Artists Space* [«Артист Спейс»], организовать выставку *APTART* так, чтобы она совпала по времени с выставкой *Sots Art* в Новом музее современного искусства в Нью-Йорке. Однако, Новый музей настоял на включении работы *APTART* в выставку *Sots Art*, что исключило возможность организации выставки *APTART* в пространстве *Artists Space*. Раздел аптарта для выставки соц-арта был создан В. Тупицыным.

мотивом в Нью-Йорке или Москве было желание победить систему – капиталистическую или коммунистическую – и эти разрозненные группы художников действовали параллельно[708].

Таким образом, выставки «Центра современного русского искусства в Америке» представляли как искусство концептуалистов и соц-артистов, так и художников старшего поколения. При этом, репрезентация русского искусства была максимально аполитична, акцент делался на связи художников послевоенного поколения с русским историческим авангардом. Однако, признание значимости исторического авангарда и его постепенное открытие на Западе не давало автоматического права признания «второму авангарду». Очевидно, что русский исторический авангард воспринимался американскими критиками и историками искусства как прерванный феномен, «остановленный на бегу»: в 1930-е авангард был задушен властью, художники были разочарованы и загнаны в угол. Так в рецензии Хилтона Крамера о выставке коллекции Г. Костаки в Музее С. Гуггенхайма мы находим распространенную точку зрения:

> Кампания против “формализма и декаданса” в 1940-х и 1950-х годах явно была направлена на то, чтобы запугать художников и их сторонников, чтобы заставить их соответствовать официальной линии. Если не считать параноидальных фантазий комиссаров по культуре, после войны больше не было активного авангардного движения в живописи и скульптуре, о котором можно было бы беспокоиться[709].

При этом, политизация и излишняя героизация послевоенного советского альтернативного искусства мешали воспринимать новое поколение в качестве продолжателей традиций авангарда. В работах современных советских художников видели следы влияния западного модернизма (также впитавшего радикальные эксперименты русского исторического авангарда), оно казалось вторичным и устаревшим. Согласно Тупицыной, нью-йоркская арт-сцена с трудом принимала чужое искусство, не соответствующее актуальной повестке Нью-Йорка. Сегодня важно понять, насколько глубокой была связь между художниками послевоенного неофициального искусства и русским историческим авангардом с точки зрения формообразования и принципов организации работы художника, и как эта связь утверждалась художниками и кураторами в попытке легализовать «второй русский авангард» на западной арт-сцене.

---

[708] *Smith V.* Why I Wanted to Show APTART in New York / If a Tree Falls in the Forest// Anti-Shows. Aptart 1982–84. Afterall Books, Center for Curatorial Studies, Bard College, 2017. P. 226–227.

[709] *Kramer H.* Russia's Lost Revolution in Modern Art // The New York Times, October 11, 1981. P. 66. The S. R. Guggenheim Museum Archives. A0003, b. 1465, f. 377.

3.3.2 Серия выставок Russian Samizdat Art [«Русское искусство самиздата»]

В феврале 1982 года в нью-йоркской галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»] открылась выставка *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»], состоявшая из рукотворных книг-объектов и журналов более тридцати современных русских художников и поэтов, в том числе, эмигрантов **(Илл. 182)**[710]. После Нью-Йорка проект стал гастролирующим и побывал еще в девяти городах США и Канады. Обозреватель массового журнала *New York Magazine* [«Нью Йорк Мэгэзин»] Кей Ларсен в рецензии на первую выставку в Нью-Йорке иронично заметила, что «некоторые из этих русских хорошо знакомы нью-йоркцам, среди них: Комар и Меламид и советско-американская чета Валентин Горошко и Элизабет Кларк. Большинство, однако, известны не более, чем водители такси. Смятение, которое они произвели, достойно восхищения, даже если вы испытываете затруднения в понимании этих работ»[711]. «Затруднения» у американского зрителя, очевидно, вызывали произведения, в которых главным элементом были концептуальные тексты на русском языке, как, впрочем, и весь чуждый и не всегда понятный культурно-исторический контекст представленных на выставке работ.

Кураторами выставки выступили Римма и Валерий Герловины, переехавшие в Нью-Йорк в 1980 г.. В новых условиях у них очень быстро сложился круг общения, состоявший из представителей американской альтернативной арт-сцены. Через итальянскую художницу и визуальную поэтессу Мирелу Бентивольо (одна из кураторов Биеннале в Венеции) они познакомились и близко подружились с Джин Браун, увлеченным коллекционером Дада, Сюрреализма и Флюксуса, а та, в свою очередь, представила советскую пару основательнице нью-йоркской галереи *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»], Марте Вильсон. Галерея сосредоточила свое внимание на искусстве *on the margins* [«на границе/на полях»][712]: книге художника, конкретной и визуальной поэзии, а также перформансе и его документации. Марта Вильсон сама предложила Герловиным сделать выставку книг русских художников. В своем интервью для Коллекции устных историй в Смитсоновском институте Вильсон подчеркивала связь между историческим авангардом и современным неоавангардом через понимание «книжной страницы как пространства для искусства, альтернативного музеям и галереям»[713].

---

[710] *Russian samizdat art* [«Русское искусство самиздата»]. 24 февраля – 17 апреля 1982 г. *Franklin Furnace Gallery* [«Галерея Франклин Фернис»]. Кроме Нью-Йорка прошла в 10 городах США и Канады. Кураторы: Р. и В. Герловины.

[711] *Larson K.* The Red Letters // New York Magazine. 1982. March 29. P. 74.

[712] В данном случае сложно подобрать адекватный перевод американского термина, смысловой перевод – искусство на границе общепринятой нормы, в рамках, но отнюдь не в центре мейнстрима.

[713] Oral history interview with Martha Wilson, 2017 May 17–18. P. 49. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

По ее словам, впервые бумажную страницу подобным образом использовали итальянские футуристы, создавшие и распространившие бесчисленное количество манифестов, но лучше всего эту идею «реализовали русские авангардисты начала XX века»[714]. Разделяя позицию основательницы *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»], Герловины организовали *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»] не только для того, чтобы представить творчество современных советских художников неофициального круга, но и транслировать идеи его генетической связи с русским историческим авангардом. Примечательно, что выставка самиздата в пространстве некоммерческой галереи Нью-Йорка создавалась благодаря горизонтальным связям ее кураторов в среде альтернативного советского искусства. Частично она состояла из работ из личной коллекции Герловиных, вывезенной из России, часть была отправлена друзьями художников из Москвы; некоторое текстовые объекты были сделаны недавно уехавшими из России художниками специально для выставки, что-то удалось взять из частных архивов эмигрантов. Финансирование проекта стало возможным за счет неправительственного американского гранта, который получили кураторы[715].

Итак, 24 февраля 1982 выставка открылась в небольшом зале галереи *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»] в Нью-Йорке. Экспозиция была наполнена множеством небольших книг, журналов, текстов и объектов, располагающихся не только на стенах, но и на полу. По словам устроителей выставки, она напоминала «одновременно русскую квартирную выставку в форме избы-читальни и в какой-то степени балаган»[716] **(Илл. 183)**. Добавим к этой характеристике: тесная и переполненная, с минимальным пространством между произведениями, она была пронизана эстетикой советских коммунальных квартир, что резко контрастировало с чистыми линиями экспозиций в пространствах «белого куба» американских музеев современного искусства. Смыслообразующим элементом и визуальной осью зала стал «Переменчивый человек» (1981) Риммы Герловиной **(Илл. 184)**, состоявший из ящичков-кубиков с текстом, из которых зритель мог самостоятельно выкладывать и собирать разные «типы личностей», в зависимости от настроения и воли случая. Игра как процесс без очевидного результата в значении «playing» , а не «gaming» отражала одну из главных задач работ Риммы Герловиной в этот период. Увлечение дадаизмом, подкрепленное тесной дружбой с Джин Браун и изучением ее коллекции, вдохновляло Герловиных продолжить изобретать новые интерактивные формы своего искусства, вступающего в диалог со зрителем.

---

[714] Ibid.

[715] В письме Игорю Шелковскому Р. и В. Герловины сообщили, что выиграли на организацию проекта грант в размере 500 долларов (Герловины-Шелковскому, 3 сентября 1981 г. Нью-Йорк) // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 601.

[716] *Герловины Р. и В.* Документация выставки «Русский самиздат арт». 2007. http://www.gerlovin.com/samizdat.htm [дата обращения: 15.02.2022]

Остроумную игру в историю искусств и вместе с тем автобиографическую фикцию представляла «Неопубликованная переписка К.С. Малевича (1878–1935) с Л.В. Нуссбергом (1937–1998)» (1981, **Илл. 185**). Лев Нуссберг, в этот период увлеченно исследующий русский исторический авангард через архивные материалы, статьи и воспоминания художников, перенес свой исторический и искусствоведческий опыт в графическую серию, снабженную комментариями вымышленной переписки. При этом, Нуссберг отчасти транслировал идеи Малевича, с которыми был хорошо знаком благодаря опубликованным и неопубликованным текстам художника. Так, общепринятая метафора диалога между «русским историческим авангардом» и «вторым русским авангардом» визуализировалась, приобретая конкретные очертания. При участии Галины Головейко тексты и рисунки составили законченную серию книг «переписки» с виртуозными рисунками-имитациями работ Малевича и увлекательными идеями проектов, совпадающих с теми, что разрабатывал сам Нуссберг.

Примером коллективного рукотворного издания на выставке стал первый номер журнала *Collective farm* [«Колхоз»]. Его редакторами выступили Римма и Валерий Герловины, Вагрич Бахчанян и Виктор Тупицын, а участниками стал большой коллектив авторов, среди которых: Андрей Абрамов, Валентин Горошко и Лиз Кларк, «Коллективные действия», Виталий Комар и Александр Меламид, Александр Косолапов, Константин Кузьминский, Игорь Макаревич и Елена Елагина, Михаил Одноралов, Леонид Соков и др. Первый номер «Колхоза» стал независимой площадкой для разных высказываний, где каждому проекту отводилось свое место. Таким образом, журнал становился альтернативным выставочным пространством, как для художников-эмигрантов, так и для тех, кто оставался в Москве или Ленинграде. И для тех, и для других он становился важным каналом коммуникации со зрителем, равно как и друг с другом, разделенными границами различных государств[717].

Внушительная часть экспозиции была посвящена книге художника **(Илл. 186)**. В зале расположился старинный книжный шкаф, и на красном фоне его полок были представлены рукотворные книги Генриха Худякова, среди которых пестрые и изобретательные книжечки-оригами «Галстуки» (1977), а также более ранние, выполненные до эмиграции, сборники визуальной поэзии: «Кошки-мишки или третий к лишним» (1963), «Книга визуальных хайку» (1968), «Избранное» (1968), «Кацавейки» (1969). Здесь же размещалась миниатюрная книга «Ex Adverso» Вильяма Бруя и Григория Капеляна (1969–1979) – эстетское черно-белое печатное издание с геометрической абстракцией Вильяма Бруя в качестве иллюстраций к текстам Григория Капеляна. Рядом – ироничная «Рубашка» (1980) Вагрича Бахчаняна,

[717] Подобную роль играл журнал «А-Я», *Collective farm* [«Коллективная ферма»] в силу ограниченного тиража (первый номер «Колхоз» имел тираж в 150 экз.) был более скромной по масштабу площадкой.

разрезанная по выкройке и сложенная в коробку, многочисленные мини-книжечки поэта Всеволода Некрасова (1975–1980) и «Театр книжной полки» Анатолия Ура в виде театральных макетов из газетных вырезок (1981). Собранные вместе, они представляли разнообразие жанров и остроумную изобретательность форм, поразившие американских критиков, в силу языкового барьера способных считывать лишь верхний, визуальный слой большинства работ художников.

Несмотря на заметное ухудшение советско-американских отношений в начале 1980-х гг. (в 1979 году СССР ввели войска в Афганистан, что усилило конфронтацию с США), а также на принципиальную непереводимость большинства поэтических текстов на английский язык, выставка была встречена весьма благосклонно, как американской критикой, так и публикой. Термин «русское искусство самиздата» был изобретен Герловиными, и означал концептуальное искусство, оформленное в виде книги художника. Оно максимально приближено к западному варианту «книги художника», к визуальной и конкретной поэзии, с той лишь разницей, что советская книга художника связана, прежде всего, с неофициальным искусством и в ее задачи входило преодоление цензуры. В вышедшей в 1986 г. по следам выставки книге *Russian Samizdat Art* Герловины артикулировали это принципиальное отличие: западная книга художника «склонна эстетизировать книгу, подчеркивая элементы ремесла и сохраняя товарную функцию»[718], тогда как визуальная составляющая советского самиздата никогда не играла решающую роль, а каналы распространения были достаточно узкими и не предполагали коммерческой выгоды.

Первой рецензией на выставку стала положительная статья в *New York Magazine* [«Нью-Йорк мэгэзин»] в марте 1982 г. В ней арт-критик Кей Ларсен обратила внимание на удобство небольшого книжного формата в советском обществе, «где творческие идеи должны оставаться маленькими, чтобы скрываться от КГБ»[719]. Она акцентировала внимание на ситуации государственного контроля над сферой искусств, следствием которого стало зарождение визуального самиздата в СССР. Последний она называла «гибридом конструктивистских книг с работами запрещенных поэтов» и указывала на двусмысленность этих текстов в качестве стратегии выживания в «советском климате»[720]. При этом языковой барьер и принципиальная невозможность осмыслить большую часть русскоязычных текстов по мнению автора должна была компенсироваться «их оригинальностью и изобилием, представляющими собой урок оптимизма»[721].

---

[718] *Gerlovin R., Gerlovin V.* Samizdat Art // *Doria C. (Ed.). Russian Samizdat Art.* Essays by John E. Bowlt, S. Bojko, R. and V. Gerlovin. New York: Willis Locker & Owens Publishing. 1986. P. 67.

[719] *Larson K.* The Red Letters // New York Magazine. 1982. March 29. P. 76.

[720] Ibid.

[721] Ibid.

Акцент на визуальной составляющей был сделан в рецензии для *Artforum* [«Артфорум»] Ронни Коэн. Описывая советский контекст, в котором создавалось и создается искусство самиздата, она указывала на его связи с историческим авангардом. Так же, как и Ларсен, Коэн отмечала, что представленные на выставке работы позволят «насладиться умом, дизайном и энергией» даже в том случае, если «не читаешь по-русски и не улавливаешь литературных смыслов»[722]. Анализируя экспозицию, критик останавливала свое внимание на наиболее понятных американскому зрителю работах – например, постере Вагрича Бахчаняна с портретами Ленина и Сталина, или джинсовой куртке с вклеенной брошюрой Луиса Корвалана[723].

Подавляющее большинство отзывов на выставку транслировало основные положения кураторских текстов, вышедших к открытию экспозиции, что, в свою очередь, свидетельствовало не столько о влиятельности и аргументированности последних, сколько о недостатке знаний и представлений американских журналистов о советском неподцензурном искусстве. Так, в своей статье для журнала *Flue* [«Флю»][724], издаваемого галереей *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»], Герловины видели точкой отсчета советского самиздата революционное десятилетие. Этот период характеризовался, по их мнению, «радикальным отношением к искусствам», представляющим «гармонический синтез средств массовой агитации с элитарной идеалистической чуткостью»[725]. В соответствии с этим они выделяли две линии в советском искусстве, лучше всего описываемые через фигуры двух поэтов: Маяковского и Пастернака. «Внутренняя», «пастернаковская», линия развития, освобожденная от агитации и идеологии, стала, по их мнению, необходимой основой для развития самиздата в послевоенном советском искусстве. Предложенная Герловиными на страницах *Flue* [«Флю»] концепция развития советского самиздата практически без изменений была перенесена в текст рецензии на выставку в журнале *The Villager* [«Вилладжер»]. Автор рецензии Джанет Харник, вслед за кураторами, истоки самиздата предлагала искать на временном отрезке «преимущественно около русской революции», а самиздат называла «формой, сочетающей средства массовой агитации с идеалистической чуткостью»[726]. Книгу она называла «популярным символом сопротивления», а «внешние» и «внутренние» аспекты современного

---

[722] *Cohen R.* H. Russian Samizdat Art // Artforum. 1982. Summer. P. 88.

[723] Как известно, в 1976 г. чилийского коммуниста, политзаключенного Луиса Корвалана обменяли на советского диссидента Владимира Буковского. Эта резонансная история вошла в советский фольклор короткой присказкой «обменяли хулигана на Луиса Корвалана».

[724] *Gerlovin, R. and V.* Russian Samizdat Books // Flue 2, no. 2 (Spring 1982). P. 10–15.

[725] Ibid. P. 10.

[726] *Harnik J.* This Underground Art Challenges Our American Concepts of What the Term Really Means // The Villager. Vol. 50, No. 13. March 18,1982. P. 10.

русского искусства соответствовали условным традициям Маяковского и Пастернака. Вслед за Герловиными, журналистка также различала суть и причины появления самиздата на Западе и в СССР: западная книга художника становилась средством сопротивления коммерческому миру искусства, тогда как советский вариант развивался из жестокой необходимости преодоления цензуры.

Помимо предложенной Герловиными генеалогии русского искусства самиздата, в текстах рецензий повторялись героические штампы, согласно которым самиздат был опасным и наказуемым занятием, а представленные на выставке работы были вывезены из СССР контрабандой («smuggled from USSR»). Именно этот термин использовала Кей Ларсен в *New York Magazine* [«Нью-Йорк мэгэзин»], однако критик *The Villager* [«Вилладжер»] обратила внимание на то, что подавляющая часть работ была сделана художниками-эмигрантами специально для выставки. Несмотря на то, что неподцензурное искусство действительно приносило художнику массу неприятностей и вело к неминуемому социальному краху, постоянное подчеркивание возникающих угроз сместило акценты с арт-объектов как таковых на обстоятельства их создания. Порою это смещение серьезно противоречило изначальному импульсу создания самих предметов искусства, их намеренной аполитичности и формалистскому запалу. Так, эстетическое сопротивление превращалось в политическое, что на деле совпадало отнюдь не всегда.

Между тем, отнюдь не все американские критики механически транслировали идеи организаторов выставки. Наиболее резонансной стала рецензия на выставку авторитетного левого арт-критика Люси Липпард, феминистки и специалистки по политическому искусству. 30 марта 1982 года в журнале *Village Voice* [«Виллидж Войс»] вышла ее статья «Запретные плоды» **(Илл. 187)**[727]. В целом Липпард достаточно благосклонно отозвалась о выставке, отметив что «это скорее вера в авангард, в свободу выражения, в процесс скорее, чем продукт, в искусство как социальную терапию»[728]. Объектом критики стала транслируемая советскими художниками «политика нейтралитета, с энтузиазмом проводимая на руинах революции»[729]. Следуя критической позиции Бюргера в отношении послевоенного неоавангарда, она рассматривала современный советский самиздат, лишенный политического революционного заряда, как «аполитичную имитацию более ранней, политизированной традиции русского революционного искусства и берлинского дадаизма»[730]. При этом, Липпард понимала искусство

[727] *Lippard L.* Forbidden Fruits // The Village Voice. 1982. March 30. P. 105. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-IV-1982-Village Voice-L60983.
[728] Ibid.
[729] Ibid.
[730] Ibid.

как глобальную сеть, реагирующую на актуальные вызовы современности[731], что позволяло искать не только очевидные различия между западным и советским вариантом книги художника (считай, между Западным и Восточным блоками) в поляризованной ситуации Холодной войны, но и проводить между ними прямые аналогии. Так, отмечая влияние русского авангарда и берлинского дадаизма на современное американское искусство, она упрекнула последнее в неспособности «выйти за рамки своей нейтральности»[732]. Имплицитное требование не только занять, но и проявить свою позицию по отношению к политической и идеологической ситуации было адресовано как к русским, так и к американским художникам. Выявляя синхронности между советским альтернативным искусством и американским, Липпард сравнивала «самиздат арт» с искусством Новой волны, и сделала неожиданный вывод о том, что репрессивные условия заставляют художников объединяться вне зависимости от того, в какой идеологической системе они находятся – будь то капиталистическая или коммунистическая.

При этом, Липпард обращала внимание на лукавство организаторов выставки, постфактум конструирующих понятие «русского искусства самиздата». Во-первых, она уличила их в подлоге: «только девять из двадцати шести представленных художников все еще живут в Советском Союзе», т.е. подавляющее большинство работ создано уже в «свободном» мире. Во-вторых, вольно или невольно упрекала кураторов в излишнем внимании к собственным работам: «двадцать из девяносто шести экспонатов выставки - работы организаторов, Риммы и Валерия Герловиных, эмигрантов в Нью-Йорке»[733]. На первый взгляд дружелюбная рецензия Люси Липпард оборачивалась рядом серьезных претензий к кураторам и участникам проекта.

В ответ Герловины с группой художников, чьи работы были представлены на выставке, написали письмо в редакцию *Village Voice* [«Виллидж Войс»] [734]. В нем они обвинили критика в буржуазности, не соответствующей ее марксистским взглядам[735]. Художники настойчиво поддерживали героическую репрезентацию «самиздат арта». Так, в ответ на критику «политики

---

[731] Эту позицию Люси Липпард транслировала в своей книге *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966–1972* [«Шесть лет: дематериализация объекта»], в которой отмечала децентрализацию и интернационализм в качестве ключевых характеристик концептуального искусства. художников в силу отличного от западных версий концептуального искусства содержания и принципиальной непереводимости, не всегда могли быть адекватно восприняты американской аудиторией и критикой.

[732] *Lippard L.* Forbidden Fruits // The Village Voice. 1982. March 30. P. 105. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-IV-1982-Village Voice-L60983.

[733] Ibid.

[734] Letters. Uncle Samizdat // The Village Voice. Vol. XXVII No. 15. April 13, 1982, 3, P. 33. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском университете. FSO 02-022/7-11-16. Письмо было подписано В. Бахчаняном, М. Чернышевым, В. Горошко, Л. Соковым, В. Комаром и А. Меламидом, К. Кузьминским, Л. Нуссбергом и В. Головейко, Р. и В. Герловиными. Было опубликовано в разделе писем [*Letters section*].

[735] Аргументами художников было то, что Липпард живет в благополучном районе Сохо и получает правительственные гранты от администрации президента Рейгана. Тогда как в своем тексте Липпард называет Америку Рейгана «возрастающе антидемократической».

нейтралитета» художники справедливо заметили, что многие из них подвергались преследованию со стороны властей именно из-за своих взглядов, что опровергало тезис Липпард о поддержании «статуса-кво». Упрек в недостаточной подлинности «запретного» искусства, созданного уже в «свободном» мире, был опровергнут заверением в том, что вне зависимости от того, где находились художники в момент создания экспозиции, большая часть работ была создана в СССР. В письме к своему другу Игорю Шелковскому Римма и Валерий Герловины сформулировали свою позицию куда откровенней и жестче: «Вообще американские критики-марксисты рассуждают об искусстве только на уровне лозунговой продукции. Любой двойственный язык им непонятен и, более того, буржуазен…После декоративного Нью Вейва, Новой волны, весь Нью-Йорк бросился в другую крайность – политику в искусстве, где первое довольно обстоятельно вытеснило второе. Мы попали прямо в полынью. В иное время марксистские критики, по всей видимости, не набросились бы на нас, и мы так и остались бы в позитивно-одобрительной среде, созданной профессиональными арт-критиками»[736].

Следом в редакцию *Village Voice* [«Виллидж Войс»] поступило письмо от Маргариты Тупицыной, на тот момент куратора *Contemporary Russian Art Center of America* [«Центра современного русского искусства в Америке»][737]. В это же самое время Тупицына организовывала выставку «Русская новая волна» («Russian New Wave») с работами соц-артистов и концептуалистов. Маргарита Тупицына настаивала на том, что «заявление организаторов выставки, что “негативная среда для современного искусства в России имеет свою печальную, равно как и позитивную сторону: запретный плод сладок” является неправильным»[738]. В своем письме она утверждала, что социальная среда в России в 1970-е годы «была весьма благоприятной по сравнению с предшествующим периодом», а также заметила, что «визуальный самиздат» нельзя назвать движением в России, «поскольку художники не имели между собой никакой коммуникации», и «большая часть работ выставленных во Франклин Фернис, была сделана после того, как художники эмигрировали»[739], т.е. это не образцы подпольного, притесняемого искусства, а понятие «Russian Samizdat art» как движение создано устроителями выставки искусственно. Как заметила Клара Кемп-Велш,

---

[736] Герловины – Шелковскому, май 1982 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 592.

[737] Письмо Маргариты Тупицыной в газету «Виллидж Войс». «Искусство, доступное публике». 1982. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-II-MT-1982-D16653. Англоязычная версия была опубликована: *Tupitsyn M.* Public-Access Art // The Village Voice: The Weekly Newspaper of New York. Letters section, XXVII: 15, 13 April 1982. P. 3, 33. Русскоязычная версия письма хранится также в Архиве Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском университете и опубликована в: Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 94.

[738] Там же.

[739] Там же.

своим письмом Тупицына только усилила критику, начатую Липпард, и «забила гвоздь в гроб, заметив, что даже с российской точки зрения выставка не имеет подлинного (художественного) исторического наследия»[740].

«Скандал на страницах “Виллидж Войс”» (как его окрестили Комар и Меламид)[741] вызвал дискуссии в русскоязычной интеллектуальной среде как в Нью-Йорке, так и в Париже, Лондоне, Израиле, – словом, во всех крупных центрах русской художественной эмиграции. Так, Игорь Шелковский отправил из Эланкура письмо Маргарите Тупицыной, в котором обратил внимание на несколько неточных или, по крайней мере, спорных с его точки зрения моментов ее текста. Первая претензия была связана с историей развития русского художественного авангарда. В своем письме художник и редактор журнала «А-Я» критиковал тезис: «в 20-е годы отечественный авангард достиг своего апогея при поддержке властей и получил широкий доступ к публике»[742]. Шелковский настаивал на том, что этот период сложно назвать апогеем, поскольку «в начале 20-х гг. эмигрировали Кандинский, Шагал и многие другие представители авангарда, а в конце 20-х гг. тот же Малевич уже отстранялся от преподавания и даже арестовывался»[743]. Вторая претензия относилась к тезису о социальной среде 1970-х гг. – по словам Тупицыной, «весьма благоприятной по сравнению с предшествующим периодом», в которой «возникли новые возможности для организации публичных выставок»[744]. На взгляд Шелковского, художественная среда 1970-х была куда более «болезненной», «с милицией и стукачами в зале»[745], в отличие от 1920-х, когда художники «открывали свои выставки открыто»[746]. Подводя итог своего послания, Шелковский заметил, что «заявление о благоприятной среде наносит удар в спину не только тем, кто уехал и выставляется на этой выставке, но и всем тем, кто остался»[747].

Как следует из опубликованных и неопубликованных источников, Шелковский отправил копию письма Тупицыной Борису Гройсу и Игорю Голомштоку. Гройс рассматривал письмо Тупицыной как попытку «бросить тень на советское неофициальное искусство и на

---

[740] *Kemp-Welch K.* Countercultural Misunderstandings: Alternative Art and Cold War // Art History. V. 45, I. 5. November 2022. P. 1131.

[741] Комар и Меламид – Шелковскому, 09.05.1982 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 88.

[742] Письмо Маргариты Тупицыной в газету «Виллидж Войс». «Искусство, доступное публике». 1982. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-II-MT-1982-D16653.

[743] Шелковский – Тупицыной. 05.1982 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 95.

[744] Письмо Маргариты Тупицыной в газету «Виллидж Войс». «Искусство, доступное публике». 1982. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-II-MT-1982-D16653.

[745] Шелковский –Тупицыной. 05.1982 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 96.

[746] Там же.

[747] Там же. С. 97.

диссидентское движение», заметив также, что стремление «отмежеваться от своего прошлого и своих связей», чтобы «приобрести одинокость и бескорыстную объективность» кажутся «многим нью-йоркцам способом понравиться американцам»[748]. Таким образом, внутренняя критика, раскрывающая негомогенность понятия современного русского искусства, возмущала его, не меньше, чем Шелковского.

Кроме того, реакцией на письмо М. Тупицыной стало обращение художников-участников выставки *Russian Samizdat art* к коллекционеру Нортону Доджу с просьбой отстранить Тупицыну от кураторской деятельности в «Центре современного русского искусства в Америке»[749]. В нем Р. и В. Герловины, В. Бахчанян, А. Красновский, З. Лымар, Л. Нуссберг, Г. Головейко, М. Чернышов, А. Ур и др. называли Тупицыных «аморальными просоветскими элементами»[750], обвиняя в использовании имени центра «для своих корыстных целей и просоветских идей»[751] и в незаинтересованности поддерживать художников. Таким образом, в 1982 г. окончательно оформился раскол в среде русской художественной эмиграции круга «А-Я».

После выставки в Нью-Йорке проект совершил турне по городам Соединенных Штатов и Канады. Выставки прошли в Рочестере, Вестчестере, Ричмонде, Сиэттле, Питтсбурге, Ванкувере и Лос-Анджелесе. В каждом городе Герловины делали специальную инсталляцию в соответствии с размерами и формами галерей.

Финальной точкой путешествия стала выставка в Лос-Анджелесе в 1984 году во время проведения летних Олимпийских игр, участие в которых бойкотировала сборная СССР. Последнее заметно подстегнуло интерес к выставке русского самиздата в лос-анджелесской галерее *LACE* [«Лейс»] **(Илл. 188)**[752]. В своем обзоре в *Artweek* [«Артвик»] художественный критик и поэтесса Марина Ла Пальма отметила: «Советские художники развили такой специфический язык искусства (подобно комплексным секретным играм детей), в котором присутствует изобилие энергии... Эта яркая и живая выставка воздерживается от языка прямого критицизма и не ставит своей задачей делать карикатуру на советский режим. Искусство должно иметь политический подтекст, но не быть дидактичным или идеологическим… Мы, американцы, возможно должны спросить себя, как при наших обстоятельствах, мы могли бы обрести подобную витальность в нашем искусстве, наделив его

[748] Гройс – Шелковскому. 08.06.82 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 115.

[749] Коллективное письмо Нортону Доджу от русских художников от 2 июня 1982 г. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-III.A.3-1982-D17231.

[750] Там же.

[751] Там же.

[752] *Los Angeles Contemporary Exhibitions, Inc. (LACE)* [«Современные выставки Лос-Анджелеса»], Лос-Анджелес, Калифорния. 9 июня – 11 августа 1984 г.

такой же силой утверждения, вместо того, чтобы заниматься выстраиванием ограждений от инфляции»[753].

Таким образом, выставка *Russian Samizdat Art* сумела завоевать небывалое до этого внимание арт-критиков и публики. В немалой степени проект играл просветительскую роль, знакомя не только с современным русским искусством, но и с культурным контекстом СССР. Помимо этого, кураторов активно приглашали читать лекции в различных институциях, а в 1986 г. была опубликована книга *Russian Samizdat Art* со статьями Джона Боулта, Шимона Бойко и самих Герловиных[754]. Учитывая тот факт, что выставки были организованы без какой-либо государственной поддержки (Герловины получали гранты от негосударственных фондов или принимающих галерей и институтов), они могут рассматриваться как пример установления «горизонтальных» связей на американской альтернативной сцене. При этом оценка выставки американскими критиками и дискуссия на страницах *Village Voice* обнаруживали ряд важных противоречий в восприятии советского альтернативного искусства.

На первый взгляд, полемика в *Village Voice* отражала пресловутую битву за место под солнцем на американской альтернативной арт-сцене. В условиях ограниченного спроса на не американское искусство и скудного внимания со стороны американских арт-критиков, среда русскоязычных художников-эмигрантов была пронизана тревожной конкуренцией и подчас болезненной мнительностью. На практике эта наэлектризованная атмосфера стимулировала скандалы и конфликты не только между различными кругами общения, но и и внутри одного и того же. Судя по опубликованной переписке художников с журналом «А-Я», полемика между Тупицыными и Герловиными впоследствии привела к затянувшейся на долгие годы ссоре.

В действительности же, дискуссия на страницах американского издания вскрывала куда более сложные и важные проблемы третьей волны русской художественной эмиграции, чем личные отношения ее участников. С одной стороны, она выявляла «трудности перевода» опыта советских художников на язык левых интеллектуалов[755], демонстрируя не только расхождение в понимании самой терминологии «левого» и «правого» искусства между альтернативными художниками из Москвы и Нью-Йорка, но и своеобразный зазор, в который попадали художественные практики советских эмигрантов – уже не русское искусство, но ещё не американское. В своей рецензии Люси Липпард не нашла им четкого места в американской системе координат, что, в свою очередь, ставило под сомнение искренность ее слов в отношении интернационального характера концептуального искусства, обнаруживая

[753] *LaPalma M*. The Art of Opposition // Artweek, July 14, 1984.

[754] Russian Samizdat Art // *Doria C. (Ed.)*. Essays by John E. Bowlt, S. Bojko, R. and V. Gerlovin. New York: Willis Locker & Owens Publishing, 1986.

[755] К. Кемп-Велш называет их *«countercultural misunderstandings»* [«недопонимание контркультур»].

вертикальную иерархичность последнего. Представленные в пространстве Трайбеки, работы русских художников, по ее словам, выглядели «quaint» [«причудливо»], а самих художников она сравнивала с «enfants terribles», которым никак не вырасти до политически «ответственных»[756]. Очевидно, что риторика Холодной войны пронизывала все сферы культуры, включая альтернативную. Не случайно в своем ответном письме на рецензию Люси Липпард художники-эмигранты сравнивали эту пренебрежительно покровительственную интонацию критика с той, что отличала советских бюрократов. Требование преодолеть «нейтральность» становилось в их глазах таким же навязанным предписанием, как и необходимость работать в рамках советской идеологии.

Как справедливо заметили Комар и Меламид в своем письме Игорю Шелковскому, «скандал на страницах "Виллидж Войс" только способствовал рекламе русского нашествия на Нью-Йоркский мир искусства»[757]. При этом, становилось очевидно, что наступало русское искусство отнюдь не единым фронтом. Представление многих художников-эмигрантов о том, что у западной аудитории следует формировать «правильный» образ современного русского искусства встречалось с реальными художественными практиками, предлагающими разные варианты его интерпретации. Таким образом, оценка *Russian Samizdat art* не только обнаруживала недопонимание между представителями московского концептуализма и нью-йоркского, но и фиксировала невозможность предстать перед глазами американской публики единым фронтом. «Современное русское искусство» постоянно норовило выйти за рамки представлений той или иной группы художников, рассыпаясь на множество разнообразных фрагментов. При этом, связь с русской авангардной традицией казалась большинству возможным ключом, с помощью которого можно было пробиться в зону видимости американской арт-критики. По существу, это и было главным результатом кураторского проекта Риммы и Валерия Герловиных, представлявших «спрессованный русский дух, пригодный для трансплантации»[758].

3.3.3 Выставки соц-арта в Нью-Йорке

«Вместо солнца серп и молот над океаном. Вместо банки с супом "Кэмпбелл", репродукция упаковки от советских сигарет "Лайка", названных в честь собаки, отправленной Советским Союзом в космос. "Цитата" – большое прямоугольное множество маленьких белых квадратов на красном фоне. Американцы могут не понять, но русские, видя эти работы,

[756] *Lippard L.* Forbidden Fruits // The Village Voice. 1982. March 30. P. 105. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-IV-1982-Village Voice-L60983.

[757] Комар и Меламид – Шелковскому, 09.05.1982 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 88.

[758] Надпись на листах бумаги, которые Р. и В. Герловины скидывали на головы зрителей во время перформанса на открытии выставки *Russian Samizdat Art* в галерее *Franklin Furnace.*

разразятся смехом»[759], – писал в 1978 г. американский математик Мелвин Б. Натансон, за несколько лет до этого побывавший в московской мастерской Комара и Меламида. Дальнейший извилистый путь дуэта уже в статусе эмигрантов подтвердил опасения Натансона. Для того, чтобы соц-арт был адекватно понят западной аудиторий, требовалось много усилий, как со стороны самих художников, так и со стороны русскоязычных кураторов и критиков. Большинство американских журналистов видели в работах соц-артистов не более чем поверхностную сатиру на советское общество, а левые критики и вовсе считали такую стратегию безответственной, поскольку она не предполагала серьезной критики действующего режима и системы культуры.

Комар и Меламид стали заметными на Западе фигурами в середине 1970-х, незадолго до «бульдозерной выставки». Благодаря широкой сети контактов с иностранцами (не обязательно журналистами и представителями творческой интеллигенции, как в случае с Мелвином Б. Натансоном), дуэт имел доступ к зарубежным книгам и журналам об искусстве, оставаясь в курсе актуальной художественной повестки. Получая дефицитные публикации, в ответ художники отправляли адресатам слайды со своих работ. Постепенно произведения дуэта стали известны узкому кругу американских критиков, журналистов и художников, не только интересующихся русским искусством, но и имевших возможность бывать в Москве. Среди них был Хедрик Смит, известный журналист и обладатель Пулитцеровской премии за серию репортажей из СССР и Восточной Европы. В марте 1974 г. Смит опубликовал небольшую статью о московских соц-артистах в *New York Times* [«Нью Йорк Таймс»], ставшую первой публикацией о художниках на Западе[760], а осенью того же года Хедрик Смит включил репродукции московского дуэта в свою статью о «модернистском искусстве в СССР»[761]. В это же время в Москве побывал Герберт Рид, американский писатель, увидевший работы художников на квартирной выставке у Андрея Пашенкова, математика и близкого друга художников. По возвращении в США Рид переработал свои впечатления от поездки в статьи для *Los Angeles Times* и *Playboy,* где упомянул работы Комара и Меламида[762]. Так началась медийная история бытования соц-арта. Как метко заметил К. Светляков, «с 1975 г. Комар и Меламид начинают создавать произведения с учетом возможностей их функционирования не на выставках, а в средствах массовой информации. Это был принципиально новый уровень

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

[760] *Smith H.* Young Soviet Painters Score Socialist Art // The New York Times. March 19, 1974. P. 30.

[761] *Smith H.* Modernist Art in Soviet: A Legacy of Khrushchev // The New York Times. September 23, 1974. P. 18.

[762] *Gold H.* In Russian “To Be Silent” Is An Active Verb // Playboy. October, 1974. p. 196-200.

мышления в советском искусстве 1970-х, который позволил художникам преодолеть границы страны за несколько лет до реального отъезда из Советского Союза»[763].

Важным шагом на пути преодоления границ стало участие Комара и Меламида в «бульдозерной выставке», попавшей в поле зрения западной прессы и вызвавшей шквал публикаций. Кратковременная разрядка середины 1970-х способствовала не только усилению интереса западных журналистов к современному советскому искусству, но и расширяла возможности увидеть это искусство живьем. Так, в 1974 г. студию Комара и Меламида посетил художник и арт-критик *Newsweek* [«Ньюсвик»] Дуглас Дэвис, отправившийся в Москву по заданию редакции для ознакомления с коллекцией Георгия Костаки.[764] По легенде, приведенной в пресс-релизе первой «персональной» выставки Комара и Меламида в Нью-Йорке и воспроизведенной в статье Валери Хиллингс, именно Дуглас Дэвис натолкнул московских художников на мысль о том, что то, что они делают «скорее имеет отношение к концептуальному искусству, чем к поп-арту»[765]. В марте 1975 г. в *Newsweek* [«Ньюсвик»] вышла статья Дэвиса о выставке в Павильоне пчеловодов на ВДНХ, в которой он сравнивал две генерации московских художников: «шестидесятников», тяготевших к фигуративной и абстрактной живописи, и молодое поколение художников (не в пользу первого). Работы Комара и Меламида он охарактеризовал, как «более захватывающие, чем подавляющее большинство невыразительных абстракций, представленных на выставке»[766]. На момент публикации Комар и Меламид уже готовились к эмиграции, но для выезда им требовалось не только разрешение ОВИРа, но и персональная выставка на Западе (это было личное требование к себе). Эффектное сравнение «невыразительных» с точки зрения Дугласа абстракций с поп-концептуальными работами Комара и Меламида сделали свое дело: художниками заинтересовался нью-йоркский галерист Рональд Фельдман. В своих воспоминаниях М. Натансон заметил, что устройство выставки во многом стало возможным благодаря активному участию Александра Гольдфарба, сумевшего убедить галериста в ее целесообразности[767]. Так, в феврале 1976 г. открылась выставка «Цвет – великая сила!», ставшая удачным заочным дебютом художников в Нью-Йорке[768] (они обоснуются здесь лишь в 1978 г.). На открытии Шарлотта Мурман,

---

[763] *Светляков К.* Комар и Меламид: сокрушители канонов. М.: Breus, 2019. С. 87.

[764] В 1973 г. Георгий Костаки дал серию лекций о своем собрании русского художественного авангарда в США, после чего появились не только публикации в прессе, но и предложения провести выставку на Западе.

[765] *Hillings V. L.* Where is the line between us? Moscow and Western Conceptualism in the 1970s // Moscow Conceptualism in context / ed. Alla Rosenfeld. London, 2011. P. 265.

[766] *Davis D., Friendly A.* Rebels in the USSR // Newsweek. March 3, 1975. P. 51.

[767] Грейс Глюк в своей рецензии на выставку писала о том, что Гольдфарб представлял Фельдману работы Комара и Меламида, «рисуя схемы, поскольку у него не было даже фотографий»: *Glueck G.* Art Smuggled of Russia Makes Satiric Show Here // The New York Times. 7.2.1976. P. 23.

[768] *Color is a mighty power!* [«Цвет – великая сила!»]. 7 февраля – 31 марта 1976 г. Галерея Рональда Фельдмана (Ronald Feldman Fine Arts), Нью-Йорк.

участница *Флюксус*, исполнила на виолончели «Музыкальное письмо. Паспорт» – закодированные советские паспорта художников, где каждая буква была соотнесена с музыкальным звуком. Одновременно в Москве «Паспорт» исполняли в квартире Александра Меламида.

Экспозиция в небольшом помещении галереи состояла из нескольких серий и проектов разных лет. Помимо «Паспорта» здесь были представлены и другие зашифрованные произведения, например, «Цветовое письмо. Идеологическая абстракция № 1» **(Илл. 189)**, переворачивающая с ног на голову привычные понятия идеологического и абстрактного в искусстве – игровое указание на несоответствие терминологии в двух оппозиционных блоках Холодной войны. Название выставке дала серия «Цвет – великая сила!», представлявшая собою цветные плакетки с инструкциями авторов по их применению (каждый цвет имел определенный терапевтический эффект). Отсылая одновременно к теоретическим выкладкам Василия Кандинского и коммерческой рекламе Запада, он снова смешивал понятия высокого и низкого в искусстве.

Ориентированная, в первую очередь, на западного зрителя серия «Пост-арта» с истлевшей банкой супа Кэмпбелл, руинами Музея Соломона Гуггенхайма и идиллическим ландшафтом поросшего быльем Аэропорта Кеннеди привлекла наибольшее внимание журналистов, поскольку работала с понятным набором образов, на понятном языке поп-арта.

Если довериться библиографии, составленной для Леонида Талочкина, 1976 г. был для дуэта весьма удачным и собрал рекордное количество упоминаний в прессе[769]. Однако большая часть из них поверхностно муссировала тему «железного занавеса» и восхищалась рискованной для художников сатирой над советским режимом. Так, в *New York Times* вышло сразу несколько статей, занявших полный разворот газеты[770]. Обе статьи имели скорее описательный характер, сосредоточившись на работах, представленных на выставке, а также истории их появления в американской галерее. Автор первой статьи Грейс Глюк называла соц-арт «диссидентским советским искусством» и «свежей разновидностью поп-арта», а Дэвид Шильпер попросту обозначил его как «версия поп-арта»[771]. Позже, в *New York Times* вышла статья Джона Леонарда, который по достоинству оценил чувство юмора советских художников. Насмешливый пассаж об исполнении Шарлоттой Мурман советских паспортов художников содержал весьма лестное замечание о талантливо найденной идее шифрования ограничений на выезд: «чтобы

---

[769] В. Комар и А. Меламид – Л. Талочкину, 22.12.1987. Машинопись. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд Л. П. Талочкина, п. 54/3364.

[770] *Glueck G.* Art Smuggled of Russia Makes Satiric Show Here // The New York Times. 7.2.1976. P. 23; *Shipler D. K.* Impish Artists Twit the State // The New York Times. 1976. February 7. P. 23.

[771] Ibid.

конкурировать с такого рода озорством, Энди Уорхолу пришлось бы напевать Плесси против Фергюсона[772] под аккомпанемент Дмитрия Шостаковича на синтезаторе Муга[773]»[774]. Леонард довольно убедительно и не менее остроумно, чем описываемое им произведение Комара и Меламида, перевел на понятный американцам язык специфику советского юмора. Так, выяснилось, что советский опыт возможно подвергать концептуальному переводу, из чего следовало, что попытки Комара и Меламида прославиться имели шанс на успех.

Следующая публикация о выставке в журнале *ARTnews* [«Артньюс»] оказалась еще более лестной для дуэта соц-артистов, и вместе с тем, достаточно глубокой и полной[775]. В подзаголовке Эми Ньюман отметила, что художники «создают новый вид диссидентского искусства. В нем нет ничего полемичного, мученического или патетического»[776]. Отсутствие «духовки» (ироничное обозначение духовных ценностей в искусстве в среде советской интеллигенции) в работах Комара и Меламида создавало образ современных художников без старомодной, в глазах американцев, претензии на метафизику и ставило их в ряд с поколением молодых американских художников-концептуалистов. «Их стиль блестяще хладнокровен и ироничен, их сатира и иконоборчество не привязаны ни к какой идеологии, кроме идеологии творческого самовыражения, что отождествляет их с послевоенным поколением Запада», – писала критик[777]. В отличие от Грейс Глюк, Дэвида Шильпера и Джона Леонарда, видевших в работах соц-арта лишь версию американского поп-арта, Ньюман называет дуэт «поп-концептуальными художниками»[778] и пересказывает ставшую сегодня широко известной историю о том, как Меламид и Комар «изменили поп-арту» в пользу «чистого концептуального искусства»[779]. «Глубокое (если не точное) понимание поп-арта и даже концептуального искусства» в работах Комара и Меламида отмечал также Питер Франк в своей рецензии на выставку для журнала *Art in America* [«Арт ин Америка»][780].

---

[772] Дело *Plessy v. Ferguson* [«Плесси против Фергюсона»] 163 U.S. 537 (1896) стало знаковым решением Верховного суда США, постановившим, что законы о расовой сегрегации не нарушают Конституцию США, пока условия для каждой расы одинаковы по качеству. Это решение узаконило многие законы штатов, восстанавливающих расовую сегрегацию, которые были приняты на Юге Америки («Законы Джима Кроу») после окончания эпохи Реконструкции в 1877 г..

[773] Moog [«Муг»] — модульный синтезатор, разработанный американским инженером Робертом Мугом. Муг представил свой синтезатор в 1964 г., после чего его компания R. A. Moog Co. (позже известная как Moog Music) произвела множество моделей в период с 1965 по 1981 г.. Moog был первым синтезатором, имевшим коммерческий успех.

[774] *Leonard J.* Smuggled Soviet Art Is a Witty Variation on Ideology // New York Times. February 20, 1976. P. 44.

[775] *Newman A.* The Celebrated Artists of the End of the Second Millenium A.D. // ARTnews. 1976. April. P. 43-46. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд Л. П. Талочкина. П. 32/2536, L13935, L13936.

[776] Ibid. P. 43.

[777] Ibid.

[778] Ibid.

[779] Ibid. P. 44.

[780] *Frank P.* Vitaly Komar and Alexander Melamid at Feldman // Art in America. May, 1976. P. 116.

Таким образом, первая американская экспозиция Комара и Меламида имела большой успех в прессе и была воспринята весьма благосклонно как нью-йоркскими журналистами ежедневных изданий, так и критиками специализированных журналов по искусству, а соотнесение художественных практик московского дуэта с концептуальными западными включало их имена в американскую повестку, несмотря на то, что некоторые моменты их работ требовали разъяснений и перевода, как в случае с исполнением «Паспорта». По мнению Маргариты Тупицыной, успешный дебют соц-артистов на американской арт-сцене спровоцировал интерес американских художников к советской символике. Так, Тупицына предполагает, что появление серпа и молота в серии «Пейзажей» Энди Уорхола было обусловлено прямым влиянием соц-арта. К тому же, галерея дилера художника, Лео Кастелли, «располагалась в нескольких кварталах от галереи Рональда Фельдмана»[781].

Последующие проекты Комара и Меламида в Нью-Йорке уже не привлекали такого внимания критики. В галерее Рональда Фельдмана персональные выставки дуэта организовывались практически ежегодно с момента дебюта и вплоть до конца 1980-х гг. Так, в 1977 г. прошла выставка *TransState* [«ТрансСтейт»], фиксирующая момент прощания и выезд художников из страны; в 1978 г. Комар и Меламид уже лично открывали *The Temple* [«Храм»], включающий израильские работы художников на религиозную тему, а в 1980 г. состоялась *Wake Up Amerika* [«Воспрянь, Америка»], представлявшая созданные за первые два года жизни в Нью-Йорке произведения.[782] Наиболее резонансными были экспозиции 1982 и 1984 гг., но и они получили куда меньшее количество отзывов, чем дебютный проект дуэта. Так, выставка «Соц-арт», по мнению Комара и Меламида, «самая большая и самая удачная из всех, что были у Фельдмана»[783], представляла 13 технически безупречных пейзажей и исторических картин, пародирующих академический соцреализм 1930–1950-х гг. Как следует из пресс-релиза, она включала также «патриотические лозунги США в форме американской рекламы; юмористические изображения потребительства через *Super Objects* [«Суперобъекты суперкомфорта для суперлюдей»]; виселицу, построенную для современного использования; и ренессансные рисунки современного оружия»[784] **(Илл. 190, 191)**. В своей статье для журнала «А-Я» Джейми Гамбрэлл, хорошо знавшая многих русских художников-эмигрантов, сделала

[781] Виталий Комар и Александр Меламид. *Sots art* [«Соц-арт»]. 25 сентября – 30 октября 1982. *Ronald Feldman Fine Arts* [«Галерея Рональда Фельдмана»], Нью-Йорк.

[782] *TransState* [«ТрансСтейт»]. 14 мая – 30 июня, 1977; *The Temple* [«Собор»] 5 октября – 11 ноября, 1978. *Wake Up Amerika* [«Воспрянь, Америка!»]. 12 сентября – 10 октября, 1980.

[783] Комар-Меламид – Шелковскому, 22.10.1982 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 148.

[784] Sots Art. Ronald Feldman Fine Arts. Press release. https://feldmangallery.com/exhibition/082-sots-art-k-m-9-25-10-30-1982 [дата обращения: 15.02.2022].

краткий обзор критических отзывов на выставку в американской прессе. Критик и переводчица русской литературы отнесла экспозицию в галерее Рональда Фельдмана к главным выставками сезона 1982–1983 гг.. Сравнивая ее с проектом американского неоэкспрессиониста Джулиана Шнабеля, она обнаруживает принципиальную разницу между антимодернисткими стратегиями живописи Шнабеля и концептуальными стратегиями Комара и Меламида. Так, вещная осязаемость «концептуальной» живописи Комара и Меламида оправдывается ее функцией, «когда картина выполняет роль знака, передающего нечто более значительное, нежели само по себе живописное произведение», тогда как неоэкспрессионисткая живопись остается «бездумной бессознательной мимикрией»[785]. Столь амбициозное сравнение концептуальных работ Комара и Меламида с модной живописью Шнабеля не в пользу последнего делало московским художникам большую честь. Не случайно в своем письме к Шелковскому, они искренне хвалили пятый номер журнала, куда вошла двуязычная статья Гэмбрелл: «с 76-го о нас не менее одной публикации в месяц (в среднем), но впервые такое странное ощущение свежести. Может быть, от родных русских букв?...»[786].

По словам Гамбрэлл, «журналистам выставка понравилась. Как ни смешно, в период возрождающейся фразеологии холодной войны все опять свелось к спору между русскими и американцами. Несколько видных критиков неделю хвалили Комара и Меламида, а неделей позже разругали Шнабеля».[787] Действительно, последовавшая после открытия экспозиции рецензия Кей Ларсен для *New York Magazine* [«Нью Йорк Мэгэзин»][788] была весьма благосклонной, если не «восторженной», как пишет Гэмбрелл.[789] Ричард Голдштейн, арт-критик *Village Voice*, также отозвался о выставке позитивно и отметил критическую позицию художников, как по отношению к советской официальной культуре, так и к традиционной американской: «продажный классицизм, который пародируется здесь художниками - это в полном смысле слова международный символ культурного застоя»[790]. По мнению Голдштайна выставка удачно вписывалась в рамки актуальной повестки современного искусства, представляя версию «романтических поисков постмодернизма»[791].

Между тем, реакция левых критиков была не столь оптимистична и однозначна, как пишет Гэмбрелл, а юмор K&M не всегда вызывал прежнего восторга, оставляя, скорее, недоумение. Роберт Хьюз в своей рецензии для *Time* писал, что это самая «смешная выставка,

---

[785] *Гамбрэлл Д.* В. Комар, А. Меламид // А-Я. 1983. № 5. С. 9.

[786] Комар-Меламид – Шелковскому, 08.08.1982 / Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 247.

[787] Там же.

[788] *Larson K.* Kidding the Kremlin // New York Magazine. October 11, 1982. P. 78–79.

[789] *Гамбрэлл Д.* В. Комар, А. Меламид // А-Я. 1983. № 5. С. 9.

[790] *Goldstein R. //* The Village Voice. October 13, 1982.

[791] Ibid.

которую можно было увидеть в Нью-Йорке за последнее время, что, к сожалению, мало о чем говорит, учитывая низкий уровень остроумия в американском мире искусства»[792]. Действительно, в этот период усиливается влияние левых критиков, понимающих сатиру на соцреализм как недостаточную меру для его разрушения. Хьюз замечает, что «работы K&M вынуждены напоминать то, что они высмеивают»[793], тогда как для реальной борьбы с дряхлеющим соцрализмом и ограничениями советской системы культуры этого, по мнению автора, недостаточно.

Между тем, Комар и Меламид в своем письме к И. Голомштоку, комментируя свой возврат к живописи, замечали: «авангардисты, кажется, смирились с тем, что консерватизм становится революционной силой, памятуя наши старые эксперименты, точно также, как советские академики смирились с Пикассо, памятуя его академический период…»[794].

Следующая выставка дуэта в галерее Рональда Фельдмана представляла «свою собственную ностальгическую версию истории»[795]. Экспозиция *Business As Usual* [«Бизнес, как обычно»][796] состояла из неоакадемических полотен из серий «Ностальгический соцреализм» и «Портреты мировых лидеров»; отдельный фрагмент экспозиции был посвящен «распродаже непроданных душ», «оставшихся» после первой акции («свидетельство неудачи первого капиталистического предприятия» художников)[797]. «Происхождение социалистического реализма» как заглавное произведение серии задавало определенный тон выставочному нарративу: сюрреалистичный ноктюрн из жутких, пугающих образов, дополненных обилием классицистических цитат и фрейдовской символики. Собранные в одном пространстве, большевики в ушанках, медведи и красные драпировки вкупе с классическими греческими скульптурами с узнаваемыми фашистскими и коммунистическими символами, создавали высказывание, заряженное одновременно эстетически и политически. Однако, ироническая двусмысленность этих работ ставила в тупик не только зрителей, но и критиков.

Как писал Виктор Тупицын в своем письме к Игорю Шелковскому, «коммерческий успех возобладал над арт-критическим»[798]. На этот раз экспозиция соц-артистов была лишена

---

[792] *Hughes R.* Through the Ironic Curtain // Time. № 120 (October 25), 1982. P. 73.

[793] Ibid.

[794] Письмо Комара В. и Меламида А. к Голомштоку И. 01.04.1982. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. И. Голомштока. FSO 01-061/K-94.

[795] Business as usual. Press release. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210. Abt. 4/2/ Nr. 59.

[796] *Business As Usual* [«Бизнес, как обычно»]. 6 января – 10 февраля, 1984. Ronald Feldman Gallery [«Галерея Рональда Фельдмана»], Нью-Йорк.

[797] Business as usual. Press release. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210. Abt. 4/2/ Nr. 59.

[798] Тупицын – Шелковскому. 18.03.1984 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2. С. 297.

повышенного внимания. Однако, помимо короткой описательной статьи Грейс Глюк с элементами интервью для *New York Times*[799], выставка получила серьезный критический отзыв в *Village Voice.* В своей статье «Ловкие плуты» Ким Левин сравнивала работы соц-артистов с практиками Карло Мария Мариани, итальянского постмодерниста, чья выставка также проходила в Нью-Йорке[800]. Живопись Комара и Меламида Левин называла «технически потрясающе безупречной», а название выставки она расценивала как «осознание абсурдности продолжения в том же духе»[801]. При этом, неоакадемический шик она понимала не просто как причуду, а называла его «обратной стороной неоэкспрессионизма, который кичится отсутствием мастерства»[802]. При визуальной схожести с не менее виртуозной живописью Мариани, Левин отмечает различия в подходах. Так, в работах Комара и Меламида все еще присутствует «иконоборческий порыв», тогда как живопись Мариани, по мнению критика, все больше напоминает «высококлассный китч»[803]. Так или иначе, критик предостерегает от чрезмерного увлечения игрой в неоакадемизм, поскольку Комар и Меламид и без того «распродали остатки своих душ» (намек на акцию «Продажа душ» и коммерчески успешные стратегии художников) и «могут навсегда застыть с шутливыми гримасами на лицах»[804] (намек на стагнацию и эксплуатацию успешно найденного стиля). Другими словами, амбивалентность соц-артовских неоакадемических работ стирала грань между прославлением и оскорблением того, что они высмеивали, т.е. социалистического реализма. Именно двусмысленность становилась главным оружием и одновременно ахиллесовой пятой соц-арта в глазах американских левых интеллектуалов.

Таким образом, персональные выставки Комара и Меламида стали примером наиболее удачного включения в актуальною поветску нью-йоркской арт-сцены. Важно также отметить, что работы дуэта активно участвовали в американских групповых выставках, что также свидетельствовало об уровне интеграции соц-арта в американский контекст. Так, в 1982 они участвовали в выставке «Копии и сходства» (*Counterparts and Affinities*) в Метрополитан музее, в экспозиции Еврейского музея Нью-Йорка, «Нелегальная Америка» (*Illegal America*) в галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фернес»] и др. В своем интервью В. Комар заметил, что выставки в галерее Рональда Фельдмана и отзывы в прессе легализовали соц-арт на международной арт-сцене и «помогли добиться понимания соц-арта на Западе, его оценки в качестве

---

[799] *Glueck G.* Two Soviet Emigres Whose Art Is Overlaid with Irony // New York Times. January 29, 1984. P. 25.
[800] *Levin K.* Artful Dodgers // Village Voice. XXIX. February 7, 1984. P. 80.
[801] Ibid.
[802] Ibid.
[803] Ibid.
[804] Ibid.

уникальной формы концептуального поп-арта, основанной не на образах западной массовой культуры, а на советской визуальной пропаганде»[805].

Не меньший интерес в доперестроечный период вызвали групповые проекты соц-арта, организованные Маргаритой Тупицыной. Выставка «Соц-арт» в Новом музее современного искусства в Нью-Йорке в 1986 стала первой музейной экспозицией, представляющей отдельное направление в современном русском искусстве (**Илл. 192, 193**) Своеобразной подготовкой к ней стал камерный проект «Соц-арт: русский героико-травестийный стиль» (1984) в галерее «Семафор» на Западном Бродвее в Нью-Йорке[806] **(Илл. 194)**. Как вспоминала много позже М. Тупицына, размер галереи позволял включить в экспозицию не более одной-двух работ от каждого художника. Помимо скромных размеров выставочного пространства была и другая существенная проблема – невозможность вывезти работы из СССР. Именно поэтому куратор сосредоточилась на работах художников, живущих в Нью-Йорке. На выставке был представлен триптих Александра Косолапова «Финал всемирной истории», подвижные объекты-игрушки Леонида Сокова из серии «История СССР – лидеры», «Натюрморт с Марксом и Энгельсом» Комара и Меламида **(Илл. 195)**. Также Тупицыной посчастливилось получить на выставку работу Эрика Булатова «Опасно», которую незадолго до открытия приобрел Нортон Додж. Работа Булатова, по словам одного из критиков, стала «наиболее загадочной»[807] и существенно обогатила экспозицию. Как писала Маргарита Тупицына, «эта картина заняла на выставке особое место благодаря ее постмодернистскому живописному языку и почти полному отсутствию карнавальности, а критики по достоинству оценили «эффектность экспозиции» и «баланс между остроумием и серьезностью содержания».[808] Критик *ARTnews* оценил по достоинству обе версии соц-арта: сатирическую, представленную в деревянных игрушках Сокова, живописи Косолапова и Комара с Меламидом, и серьезную (картина Булатова), чье «торжественное правдоподобие «мягко подрывается излишне преувеличенными или аномальными деталями»[809]. Примечательно, что в отличие от левых критиков *Village Voice* или *Arts Magazine*, воспринимавших острый юмор практик Комара и Меламида как проявление

[805] *Комар В.* О Соц-арте // Открытие России. Десятилетие нового интернационала: 1986–1996 / Под ред. К. Фаул и Р. Эддисон. М.: ООО «Арт Гид». С. 45.

[806] *Sots art: Russian Mock-Heroic Style* [«Соц-арт: русский героико-травестийный стиль»]. 4 – 28 января 1984. Галерея «Семафор» (*Semaphore Gallery*), Нью-Йорк. Куратор М. Тупицына. Состав: Э. Булатов, В. Комар, А. Меламид, А. Косолапов, Л. Соков. Описание проекта и его подготовки см.: *Тупицына М.* Представляя соц-арт в Нью-Йорке // Открытие России. Десятилетие нового интернационала: 1986-1996 / Под ред. К. Фаул и Р. Эддисон. М.: Арт Гид. С. 40–53.

[807] *E.H.* Sots Art // ARTnews. Vol. 83. № 3. March, 1984. Ксерокопия. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 183.

[808] *Тупицына М.* Представляя соц-арт в Нью-Йорке // Открытие России. Десятилетие нового интернационала: 1986-1996 / Под ред. К. Фаул и Р. Эддисон. М.: Арт Гид. С. 43.

[809] *E.H.* Sots Art // ARTnews. Vol. 83. № 3. March, 1984. Ксерокопия. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 183.

нигилизма, автор *ARTnews* находил выбранную большинством соц-артистами стратегию сатиры эффективной: «примеры соц-арта, представленные на выставке, наводят на мысль, что наиболее подрывной подход к деспотичной официальной культуре – попросту не относиться к ней всерьез»[810].

Не менее значимой стала статья художницы и писательницы Оры Лерман для *Arts magazine,* опубликованная после закрытия выставки в «Семафоре». В ней Лерман исследовала связи соц-арта с конструктивизмом, который, несмотря на все запреты советской официальной культуры, «словно преждевременно погибший персонаж Шекспировской драмы, возвращается призраком в действие пьесы», т.е. послевоенное альтернативное искусство[811]. Лерман вводит понятие «открытого угла» (равного примерно 135 градусам), который присутствовал в работах конструктивистов и, по мнению критика, появляется в работах соц-артистов как знак сопротивления «закрытому обществу». В качестве подтверждения своей гипотезы Лерман приводит изображения Ленина с вытянутой вперед рукой, символом безграничной власти и одновременно визуальным наследием конструктивизма, в работах Косолапова, Комара и Меламида, также как и на кадрах перформанса группы «Страсти по Казимиру».

> “Неофициальные” художники, такие как Комар и Меламид, Косолапов и другие соц-артисты, включая Эрика Булатова, находящегося в Советском Союзе, играли роль “трикстеров” в своей культуре, стараясь дистанцироваться от официального спектакля путем подражания ему. Точно так же, как эти художники сознательно использовали потенциал героического жеста, они также бессознательно вобрали структуру “открытого угла”. В некоторых работах этот структурный элемент лежит в основе травестийно-героической символики. Когда этот союз героической формы и героического содержания объединяется в их работах, художники вступают в союз с авангардом революционной России...[812]

Таким образом, Лерман намечает неочевидные визуальные связи между конструктивизмом и соц-артом, отмечая, что следование авангардной традиции носит опосредованный характер: художники используют формальный структурный элемент конструктивизма ненамеренно. Наблюдение художницы, легшее в основу ее структуралистского анализа, ставило важный акцент в восприятии работ советских художников-эмигрантов, а деконструкция становится едва ли не основным подходом к рецепции русского концептуализма и соц-арта.

---

[810] Ibid.

[811] *Lerman O.* Soviet Artists Make Open Form an Escape Route in a Closed Society // Arts magazine. 58, no. 6 (February 1984). P. 115.

[812] Ibid. P. 119.

После выставки в «Семафоре» расширенная версия экспозиции была представлена в Публичной библиотеке округа Колумбус и Франклин в рамках конференции, посвященной антиутопии «1984» Д. Оруэлла[813]. В Колумбусе в состав выставки помимо Комара и Меламида, Косолапова, Сокова и Булатова были включены также работы Л. Ламма и запись перформанса группы «Страсти по Казимиру».

Следующим шагом стала организация одноименной выставки в Новом музее Нью-Йорка. Инициатором и куратором проекта вновь выступила М. Тупицына, обратившаяся к директору институции с предложением устроить выставку русского соц-арта. Поскольку на тот момент Новый музей продвигал и поддерживал «радикальные практики», идея была принята. Как вспоминала позже М. Тупицына:

> При всей либеральности институций вроде Нового музея, кураторы – уже тогда не вовлекали участников в подготовку выставок, особенно групповых. Тем не менее, некоторые из участников выставки «Соц-арт» пытались воздействовать на Марсию Такер, основателя и директора Нового музея. Так, инсталляция Комара и Меламида в витрине музея появилась в результате подобного воздействия, причины которого я отчасти могу понять. Им было сложно расстаться со статусом единственных русских художников, достигших успеха на Западе. В своей оконной композиции они соорудили натюрморт с бюстами Сократа и Сталина, инициировав своего рода миметологический дискурс, который, несмотря на курьезность, побудил некоторых постсоветских авторов поддаться этой обманчивой аналогии[814].

Экспозиция, таким образом, представляла соц-арт как полнокровное явление, достойное музейного уровня. При этом, в ней не было явных лидеров и фаворитов: работы Комара и Меламида соседствовали с произведениями Булатова и Косолапова. Изданный к открытию каталог со статьями М. Тупицыной и Д. Боулта помещал соц-арт в более широкий контекст постмодернизма, переводя язык деконструкции соц-арта из области политического и идеологического, в эстетическую. Как писала директор Нового музея М. Такер, соц-арт нейтрализовал советскую символику: «разрывая и повторно используя традиционные символы (такие как символы власти, гендера, национализма, героизма или конкретных культурных мифов) и представляя их посредством пародии, иронического взаимодействия и изменения контекста, соц-артисты изменили то, как мы видим эти образы и эффект, который они на нас

---

[813] *Sots Art: Russian Mock-Heroic Style* [«Соц-арт: русский героико-травестийный стиль»]. 18 апреля – 18 мая 1984. *The New Gallery* [«Новая галерея»], Публичная библиотека округа Колумбус и Франклин (Public Library of Columbus and Franklin County, 96 S Grant Avenue, Columbus, Ohio). В рамках конференции «1984: образ и реальность» *(1984: Vision and Reality)*.

[814] *Тупицына М.* Представляя соц-арт в Нью-Йорке // Открытие России. Десятилетие нового интернационала: 1986–1996 / Под ред. К. Фаул и Р. Эддисон. М.: Арт Гид. С. 44.

оказывают»[815]. Маргарита Тупицына называла соц-арт «первым авангардным движением в современном русском искусстве»[816], а соц-артистов первыми, кто выступил «против социалистического реализма как традиционной метафизической системы с тщательно разработанными изобразительными и речевыми знаками»[817].

Выставка в Новом музее собрала отзывы разных уровней значимости: от краткого обзора Грейс Глюк в массовой ежедневной газете *The New York Times* до статьи Дэвида Лурье в специализированном *Arts Magazine.* Однако, как писала К. Фаул: «укорененность соц-арта в визуальной культуре своей родины требовала от зрителей подготовки. В результате публика разделилась тех, кто счел ее чистой политикой, и тех, кто не смог определить, на чьей “стороне” выступали соц-артисты».[818] Стоит добавить, что последних оказалось значительно больше. Так, Дэвид Лурье скептически отнесся к кураторской идее включить соц-арт в «интернациональный дискурс», указывая на «явные отсылки к социалистическому реализму»[819]. При этом, Лурье замечает, что «эмиграция всех художников в США (за исключением Булатова) и реакция на новую ситуацию способствовали изменениям в их практике: лексикон социалистического реализма перестал быть живой реальностью и сохранился только в виде воспоминаний <…> В то же время художники начали критическую работу и с западной иконографией»[820].

Здесь важно обозначить позицию левых критиков по отношению к соц-арту, ясно выраженную в авторитетном критическом издании *October* [«October»]. Так, в ходе беседы с польским художником Кшиштофом Водичко критики Дуглас Кримп, Розалин Дойче и Эва Лайер-Бурхарт обсудили также прошедшую недавно акцию Комара и Меламида *May Day* [«Первомай»], организованную в *Palladium* [«Палладиуме»], модном ночном клубе Нью-Йорка. Акция представляла собою сатиру на советские первомайские парады «с речами, флагами, ракетами, посещениями мавзолея и диско-интернациональ»[821]. Искусствовед польского происхождения, Эва Лайер-Бурхарт, назвала подобную сатиру неуместной и циничной, поскольку для Западного блока День Труда являлся добровольным праздником, воспринимаемым вполне позитивно, а критика пустой ритуальности советской культуры из-за океана казалась по меньшей мере бессмысленной. Кшиштоф Водичко в своих рассуждениях

---

[815] *Tucker M.* Foreword // Sots Art [Exhibiton catalogue]. The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986. P. 3.

[816] *Tupitsyn M.* Sots Art: The Russian Deconstructive Force // Sots Art [Exhibiton catalogue]. The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986. P. 4.

[817] Ibid. P. 5.

[818] *Фаул К.* Соц-арт // Открытие России. Десятилетие нового интернационала: 1986–1996 / Под ред. К. Фаул и Р. Эддисон. М.: Арт Гид. С. 42.

[819] *Lurie D.* Sots Art // Arts Magazine. Summer (1986). P. 118.

[820] Ibid.

[821] Vitaly Komar and Alexander Melamid. Workers of the World! Komar and Melamid present May Day Celebration. Palladium, New York. May 1, 1986. Пригласительный билет.

зашел еще дальше, обозначив политическую позицию художников как «непрозрачную» и «неявно критическую по отношению к любой системе» (как советской, так и американской)[822]. Кроме того, он сомневался в «политической ясности и социальной эффективности адаптации поп-арт-стратегий для критики советской культуры»[823]. Таким образом, короткое упоминание соц-артистких практик в обсуждении вскрывало две существенные проблемы в его рецепции. Во-первых, несмотря на предпринимаемые попытки М. Тупицыной нивелировать лидерские позиции Комара и Меламида, соц-арт по-прежнему ассоциировался исключительно с именами дуэта. Во-вторых, стратегии деконструкции, «обезвреживающие» агрессивную тоталитарную символику, казались ненужными и неуместными в американском контексте. Как заметила М. Тупицына, они позволяли судить о том, «насколько жестко (и даже бескомпромиссно) вели себя многие видные нью-йоркские интеллектуалы до того, как глобализация культуры вступила в свои права, и как мало в нью-йоркском арт-мире было места для аутсайдеров»[824]. Столь резкая критика левых вызвала ответную статью куратора выставки М. Тупицыной, опубликованную спустя несколько лет в журнале «Social Text». В ней Тупицына вновь апеллировала к освобождающим практикам деконструкции тоталитарного языка, в которых сатира становилась главным оружием[825].

Таким образом, выставки русского и советского искусства в Нью-Йорке на протяжении 1960-х – 1970-х гг. были явлением эпизодическим. Критики и журналисты были весьма поверхностно знакомы с историей и особенностями советского искусства, а интерес к той или иной фигуре художника подогревался статусом «диссидента». Политическое во всех отношениях преобладало над эстетическим. Советский модернизм воспринимался большинством критиков как явление вторичное и не заслуживающее серьезного внимания. В начале 1980-х ситуация меняется благодаря развитию инфраструктуры русской художественной эмиграции (издания, галереи, центры и музеи русского искусства) и организации крупных групповых выставок, представляющих отдельные направления и тенденции современного русского искусства. Меняется и оценка творчества художников (как модернистов, так и постмодернистов): в 1980-е гг. она становится более глубокой и осмысленной. Исчезает романтический флер сопротивления и борьбы. Смене оптики способствует, прежде всего, открытие западному зрителю русского исторического авангарда. Ключевую роль в этом процессе играет выставка коллекции Г. Костаки в Музее С. Гуггенхайма, а также академическая

[822] A Conversation with Krzysztof Wodiczko: Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Ewa LajerBurcharth and Krzysztof Wodiczko // October. 1986. № 38. P. 46.

[823] Ibid.

[824] *Тупицына М.* Представляя соц-арт в Нью-Йорке // Открытие России. Десятилетие нового интернационала: 1986-1996 / Под ред. К. Фаул и Р. Эддисон. М.: Арт Гид. С. 44–45.

[825] *Tupitsyn M.* Sots Art: Round Dance versus Ritual // Social Text. № 22 (Spring, 1989). P. 148–153.

исследовательская активность историков искусства, славистов и кураторов. Организованные одновременно с этим групповые выставки современного русского искусства делают историю развития советского искусства более прозрачной и понятной для американской критики и журналистики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Третья волна русской художественной эмиграции представляется сложным и неоднородным явлением, сформировавшимся в период «длинных семидесятых» под воздействием совокупности социокультурных условий в СССР. В отличие от первой и второй, третья волна пришлась на относительно мирное время и не связана с большими историческими катаклизмами. Стимулируемая «разрядкой», она стала следствием борьбы советских евреев за право иммиграции в Израиль. При этом, третью волну отличает полиэтничность и многонациональный состав. В Израиль уезжали не только евреи: «липовые» приглашения позволяли иммигрировать русским, полякам, немцам, грекам, украинцам, армянам, грузинам и представителям др. национальностей и этносов. Также не следует связывать эту волну исключительно с неофициальными художниками, поскольку в 1960–1980-е уезжали не только нонконформисты, но и вполне состоявшиеся и признанные официальной системой культуры авторы. Двоемыслие и вынужденная раздвоенность творческих практик стимулировали многих внешне лояльных официальной советской власти и культуре художников, таких, как Эрнст Неизвестный, Лев Нуссберг, Лев Межберг и Юрий Грачев выбрать отъезд из страны как возможность развиваться относительно независимо.

В большинстве случаев художникам третьей волны не грозила прямая угроза физической расправы, но они стремились избежать давления, а зачастую и преследования со стороны властей, а также искали более благоприятных условий для работы и раскрытия своего творческого потенциала – без цензурных ограничений и жестких рамок официальных культурных канонов. Усилившееся социальное отчуждение, выразившееся в разнообразии эскапистских практик, приводило художников к поиску альтернативных путей показа и обсуждения своих работ. Однако, рост неподцензурных выставок во второй половине 1970-х гг. вызвал ответную реакцию властей, стремившихся взять их под свой контроль. Так, для «присмотра» за альтернативным искусством была реорганизована секция живописи при Московском объединенном комитете профсоюза художников-графиков. Имитация свободной выставочной деятельности зачастую приводила художников к глубокому разочарованию и стремлению «выскользнуть» из системы. Одной из основных причин для отъезда как неофициальных, так и официальных художников стало желание выйти из культурной изоляции, уйти от провинциальности советского искусства и ощутить свою причастность к западному художественному процессу вне границ и барьеров.

Ожидания и идеализированные представления художников об условном «Западе» не совпадали с реальностью. На деле воображаемый «Запад», казавшийся из СССР монолитным, распадался на множество локальных художественных сцен со своими характерными

особенностями. Так, арт-сцену Нью-Йорка отличали высокая конкурентность, жесткая иерархия и замкнутость на собственной повестке. В период 1970–1980-х гг. ключевыми процессами в культуре Нью-Йорка стали постмодернистский сдвиг, выявивший две важнейшие тенденции на основе апроприации, а также дискуссия вокруг взаимоотношений исторического авангарда и неоавангарда, вызванные к жизни теорией П. Бюргера. Художественная среда Нью-Йорка встретила русских художников если не пренебрежением, то, по крайней мере, безразличием.

Одним из следствий этого безразличия стала высокая внутренняя конкуренция и конфликтность в среде русской художественной эмиграции. Как писал И.С. Шелковский в письме к И.И. Синявину: «Эмиграция – это и самопроверка, не все эту проверку выдерживают. Трудно приходится тем, у кого уровень амбиций превосходит уровень реальных возможностей»[826]. Амбициозность и сложный путь к признанию в условиях невнимания к искусству художников-выходцев из СССР со стороны американской критики породили атмосферу подозрительности и ревнивого отношения к успехам других. Художники-эмигранты выступали отнюдь не единым фронтом, образуя отдельные круги общения, каждый из которых стремился представить единственно «правильную» версию современного русского искусства западным зрителям и критикам. Оставаясь в рамках советской культурной дихотомии и привычного деления на черное и белое, художникам-эмигрантам, не допускающим самой возможности культурного многообразия и сосуществования разных версий русского современного искусства, было крайне сложно консолидировать свои силы. Как писал в своем письме И. Шелковский:

> Среди эмигрантских разговоров, большей частью среди художников, можно выявить две противоположные точки зрения. Одни считают, что они призваны и здесь развивать русскую неофициальную культуру, у которой есть неоспоримые моральные, духовные преимущества над культурой западной, разлагающейся (такой точки зрения придерживается Глезер и др.). Вторые говорят, что на Западе нужно быть западным художником, надо включиться в здешнюю художественную жизнь и постараться забыть про всё, что было с нами там. Первые ведут себя соответственно: не учат язык, общаются в своей среде; вторые, конечно, наоборот[827].

Так, в диссертации выделен условный круг А.Д. Глезера и альманаха «Третья волна», издававшегося с 1976 в Париже, а с 1980 – в Нью-Йорке. В него входили Э. Неизвестный и М. Шемякин, а также М. Клионский, Л. Межберг, В. Григорович и многие др. Отличительными особенностями этого круга была ориентация на русскоязычную аудиторию, сотрудничество с

[826] Шелковский – Синявину. 06.84 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 320–321.

[827] Шелковский – Чуйкову, Сидорову, Есаяну, Герловиным, Сокову 01.78. // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976-1981. Т. 1. С. 145.

«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. Героический ракурс современного советского искусства снимал вопрос о его вторичности и провинциальности в сравнении с западным модернизмом, поскольку его оценка лежала в области морального и этического.

При этом, выбранные А.Д. Глезером стратегии представления русского современного искусства на Западе как целостного явления, не способного встроиться в новый контекст, в конечном счете оказались неперспективными, поскольку со временем интерес к героизму нонконформизма заметно угас. Организованные в музее неофициального русского искусства в Джерси-Сити выставки не складывались в четкое высказывание. Так, экспозиция *25 Years of Soviet Unofficial Art: 1956–1981* [«25 лет советского неофициального искусства»] представляла «все тенденции»[828], но прошла практически незамеченной американской прессой. Выбранная А.Д. Глезером стратегия демонстрации неофициального искусства как целостного и многообразного явления на деле зачастую оказывалась «разноцветной кашей, в которой снижается ценность даже действительно серьезных явлений» (едкая, но емкая формулировка Герловиных)[829] и не принесла больших результатов. Но это не значит, что представляемое А.Д. Глезером искусство не было достойно показа и анализа, оно представляло другую линию развития советского искусства, отличную от соц-арта и концептуализма.

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»[830]), 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. Художники этого круга удачно интегрировали свои практики в альтернативное искусство Нью-Йорка и международные проекты. Так, концептуальные практики Риммы и Валерия Герловиных, Вагрича Бахчаняна, Генриха Худякова в той или иной мере смыкались с западными версиями

---

[828] *Аллой В.* Всё зависит от нашей работы // Русская мысль. 3 декабря 1981. № 3389. С. 12.

[829] Герловины – Шелковскому 07.77, Москва // Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1. С. 104.

[830] Там же.

книги художника и визуальной поэзии, а соц-арт Виталия Комара и Александра Меламида, Александра Косолапова, Леонида Сокова и Леонида Ламма становился пусть и специфической, но версией постмодернистских художественных практик. Однако, очень многие русские художники эмигранты оказывались вне крупных кругов общения или маневрировали между ними, участвуя и в выставках А.Д. Глезера, и в выставках «Центра современного русского искусства в Америке», и в выставке *Russian Samizdat Art* Р. и В. Герловиных. Конфигурации кругов постоянно менялись, как менялись взгляды их участников. При этом, невнимание со стороны критиков и журналистов еще не означало отсутствия покупателей: многие художники-реалисты, незаметные в публичном поле, имели весьма впечатляющий коммерческий успех и были востребованы в качестве портретистов, пейзажистов и авторов натюрмортов. Таким образом, подавляющее большинство художников третьей волны заняло свою нишу на художественной сцене Нью-Йорка.

Следует отметить, что переезд и художественная ситуация Нью-Йорка оказывали мощное влияние на трансформацию стиля и художественного языка, круг доминирующих тем и образов. Динамика этих изменений варьировалась в зависимости от круга общения и избранных стратегий, но зачастую носила сугубо индивидуальный характер. Так, Эрнст Неизвестный и Михаил Шемякин в Нью-Йорке сохранили свои стилевые предпочтения, но перешли к крупноформатной живописи и существенно изменили цветовую палитру, во многом, под воздействием неоновой рекламы мегаполиса и телевидения. Эрнст Неизвестный, несмотря на запрос коммерческих галерей адаптировать свои произведения к условиям свободного рынка и сделать их удобными для экспонирования и продажи частным коллекционерам, львиную долю своего времени по-прежнему уделял амбициозным монументальным проектам, требующим крупных инвестиций («Древо жизни» или «Новая Статуя Свободы» для Тайваня). Новым для скульптора стало обращение к цветной графике и крупноформатной живописи акриловыми и масляными красками, а также большая изощренность в работе с поверхностью скульптурной формы благодаря техническим возможностям отливки в США. Михаил Шемякин же, сохранив свою привязанность к гротескным образам Петербурга и театральности, в Нью-Йорке разработал новый для себя творческий метод «трансформаций» и на его основе создал «воображаемый музей». 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. Однако, американские критики не всегда высоко

ценили их художественные практики: Шемякина зачастую воспринимали как диссидента или талантливого дельца, тогда как образ Неизвестного в американской прессе оставался героическим и романтическим благодаря его амбициозным монументальным проектам.

Реалисты Владимир Григорович, Лев Межберг и Марк Клионский, в бытность свою в СССР работавшие в рамках официальной системы, в эмиграции сохранили приверженность традиционным станковым видам искусства. Исключением стал проект В. Григоровича совместно со скульптором Л. Лерманом по росписи заброшенных вагонов в Либерти Стейт парке в Джерси-Сити. В эмиграции для многих из них стало возможным расширение круга тем: так, Марк Клионский создал ряд живописных и графических произведений, связанных с еврейской историей. Также стоит отметить, что благодаря техническому мастерству эти художники заняли определенную нишу на художественной сцене Нью-Йорка, став востребованными портретистами (Клионский) и мастерами натюрморта.

Художники, тяготевшие к концептуальным практикам, в Нью-Йорке были вынуждены не только отказаться от использования русского языка и перейти на английский, но и адаптировать круг своих образов и тем к новым условиям. Так, Римма и Валерий Герловины, вдохновляясь новым мультикультурным окружением, создавали вместе и по отдельности новые концептуальные композиции из кубиков «Man of Babel» [«Человек из Вавилона»] (1983) и «Мозаики Древнего Нью-Йорка», составленные из шприцов в сочетании с живописью. Вагрич Бахчанян представил ряд соло-перформансов, исследующих художественную иерархию Нью-Йорка, а Генрих Худяков под воздействием натиска уличной образности, перешел от визуальной поэзии к «мягкой скульптуре» (*softwears*) или *non wearables* [«не носимое»] – одежде и живописным холстам, создаваемых наслоением красочных поверхностей, аппликаций и найденных объектов. Важно, что практики русских концептуалистов удачно вписывались в альтернативную художественную сцену города, поэтому их приглашали в разнообразные художественные проекты и коллаборации.

Языковые трансформации претерпели и работы соц-артистов, наиболее успешно интегрировавших свои практики в арт сцену Нью-Йорка. Так, Комар и Меламид по прибытии в Нью-Йорк стали активно использовать символику и образы американской массовой культуры, смешивая их с символикой коммунистической. Этому примеру последовали и другие соц-артисты-эмигранты А. Косолапов и Л. Соков, постепенно утверждая соц-арт как тенденцию. По существу, соц-арт развивался и видоизменялся, адаптируясь к нью-йоркскому контексту, уже в новых условиях эмиграции (исключением был остававшийся в Москве Эрик Булатов, чьи работы экспонировались на коллективных выставках соц-арта в Нью-Йорке). Огромную роль в формировании и продвижении соц-арта сыграла кураторская оптика

деконструкции Маргариты Тупицыной, организовавшей групповые выставки соц-артистов в Нью-Йорке. Также следует отметить, что сатирическое и псевдогероическое в работах соц-арта воспринималось разными кругами журналистов и критиков очень по-разному: их оценка варьировалась от принятия иронии как главной силы деконструкции до обвинений в двоемыслии и размытой позиции по отношению к системе советской культуры и социалистическому реализму, который соц-арт одновременно критиковал и имитировал.

И, наконец, самые неожиданные стилевые трансформации можно обнаружить у художников вне основных кругов общения русских художников-эмигрантов. Так, наиболее неожиданным стал переход Юрия Грачева от геометрической абстракции в декоративно-прикладном искусстве к неоэкспрессионизму в графике и живописи. Зачастую аутсайдерские стратегии художников, в эмиграции попавших в изоляцию, с одной стороны, замедляли и усложняли их творческий путь, с другой, — давали возможность двигаться относительно независимо.

Между тем, в Нью-Йорке все художники, вне зависимости от круга общения и стилевых предпочтений, сталкивались с *проблемами адаптации* к новым социокультурным условиям. Это социальные и бытовые (неустроенность, вынужденный временный заработок, отсутствие достойных условий для работы); разобщенность внутри русскоязычной эмигрантской диаспоры (нет консолидации усилий, мало совместных проектов); изолированность от американской художественной сцены; для середины 1970-х гг. также характерна неразвитая и скудная инфраструктура для работы художника-эмигранта (мало галерей, коллекционеров, арт-дилеров, критиков, изданий, академических институций, работающих с русскими художниками).

На пути (не)принятия западной прессой русские художники-эмигранты встретились с серьезными проблемами, обозначенными как *проблемы восприятия.* В своем интервью 2006 г. Б.Е. Гройс утверждал, что «русские интеллектуалы и художники [...] создали сети, круги и черные рынки, которые присутствовали во всех крупных городах страны. В этих кругах можно было жить и выживать, не имея никакого отношения к чему-либо “советскому”. Большинство неофициальных художников того времени устраивал такой образ жизни. Недоволен был только круг московских концептуалистов, члены которого задавали себе тревожный вопрос: как выглядит художественная продукция русской неофициальной сцены в международном контексте?»[831]. Настоящее исследование расширяет представление о заинтересованных в западной оценке художниках и кураторах. Этим вопросом задавались отнюдь не только московские концептуалисты. В отсутствии реальной критики со стороны соотечественников,

[831] *Groys B.* Art Beyond the Art Market: A Conversation between Boris Groys & Anton Vidokle. Notes for an Art School, 2006. https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/74847/ ManifestArtBeyond.pdf.

западный взгляд для советских художников альтернативных кругов являлся значимым «другим». Положительная оценка западной критики, свободной от государственного контроля, легитимизировала неофициальное искусство, свидетельствуя о его конвертируемости в международный контекст.

Одной из наиболее острых и трудно преодолимых проблем на протяжении 1970-х – первой половины 1980-х гг. оставалась пронизывающая американскую культуру риторика Холодной войны, стимулирующая негативное отношение ко всему советскому. Отчетливо она проявила себя после ввода советских войск в Афганистан. Как писал И. Шелковский: «Интерес к Союзу резко упал после Афганистана. Я не знаю, падал ли он когда раньше так низко. Всё советское воспринимается с какой-то брезгливостью, как что-то опасное и мерзкое одновременно»[832].

Другой принципиальной проблемой стала политизированная героизация советского неофициального искусства и навешивание «диссидентского» ярлыка на практики художников, отнюдь не стремившихся к борьбе с официальной системой советской культуры и, тем более, идеологией. Наиболее распространенными в среде советского альтернативного искусства оставались эскапистские тактики ускользания от цензуры и контроля, без прямых столкновений и конфликтов (исключением стала «бульдозерная» выставка). Однако, на протяжении 1970-1980-х гг. американская пресса продолжала называть советских неофициальных художников борцами за свободу и зачастую излишне героизировать участников альтернативных художественных кругов. Политизация художественных практик уводила в сторону от искусства как такового, художественных качеств произведений и мешала их адекватному восприятию.

Немаловажной проблемой стала принципиальная непереводимость советского опыта художников (коммунально-бытового, культурного, языкового и т.д.). Особенно остро она ощущалась художниками, работавшими со словом. Русскоязычная поэзия могла быть адекватно понята лишь специалистами-славистами, владевшими языком на должном уровне.

И, наконец, еще одна проблема, с которой столкнулись советские художники-эмигранты в Нью-Йорке, исходила от левых критиков и интеллектуалов. Непонимание и ожидание четкой политической позиции от советских художников-эмигрантов, использовавших неоднозначную иронию как главное оружие своих практик деконструкции, стали серьезным препятствием для концептуалистов и соц-артистов на пути их интеграции в художественное поле Нью-Йорка. Здесь показательна критика соц-арта Комара и Меламида в журнале *October*, когда Кшиштоф Водичко назвал позицию дуэта соц-артистов «непрозрачной» и «неявно критической по

[832] И. Шелковский – А.Сидорову. 02.10.1983 // Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 262.

отношению к любой системе» (как советской, так и американской)[833]. Кроме того, он сомневался в «политической ясности и социальной эффективности адаптации поп-арт-стратегий для критики советской культуры»[834]. Так стратегии деконструкции, «обезвреживающие» агрессивную тоталитарную символику, оказывались с точки зрения левых интеллектуалов ненужными и неуместными в американском контексте. Другой пример – развернувшаяся полемика вокруг выставки *Russian Samizdat Art* на страницах *Village Voice.* Несмотря на то, что в своих теоретических текстах авторитетный левый критик Люси Липпард много писала об интернациональном характере концептуализма, на практике – в своей рецензии на выставку *Russian Samizdat Art* – она заняла патерналистскую, снисходительную позицию по отношению к русским опытам самиздата. Как писал Дэвид Джослит, англо-американская версия концептуализма «сосредоточивается на том, что Бенджамин Х.Д. Бухло, назвал эстетикой администрирования через обращение к бюрократическим и/или техническим языкам, тогда как московский концептуализм реагировал на “публичный” язык советской идеологии», – добавляя, что и тот, и другой «ломали доминирующий язык»[835].

Всё это также говорит о жесткой иерархичности и избирательности нью-йоркского культурного поля, замкнутого на своей собственной актуальной повестке. В будущее брали не всех. Советский модернизм расценивался американской критикой как безнадежно устаревший и провинциальный. Этот шаблон появился в американской прессе еще в 1960-е гг. (когда о советском искусстве знали еще очень мало) и надолго закрепился в журналистских материалах. Выбранная А.Д. Глезером стратегия представления советского модернизма лишь поддерживала этот стереотип. Соц-арт и концептуализм оказались куда успешней на художественной сцене Нью-Йорка, однако русская версия концептуализма не была воспринята «на равных» с американской.

Что касается, героических канонов «диссидентского» искусства, то и они со временем потеряли свою актуальность. В среде акт-критики Нью-Йорка постепенно формировался запрос на более серьезный анализ современного советского искусства. Доказательством тому может служить письмо от редактора «Артфорум» к Маргарите Тупицыной (23 декабря 1977), в котором он призывал «рассказать о работах неофициальных художников таким способом, который представит их посредством серьезного критического анализа как искусство (а не только социальный феномен)». Важной точкой сборки для возникновения нового подхода к анализу современного советского искусства становится утверждение его связи с русским

[833] A Conversation with Krzysztof Wodiczko: Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Ewa LajerBurcharth and Krzysztof Wodiczko // October. 1986. № 38. P. 46.

[834] Ibid.

[835] Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem, 2019. С. 663.

историческим авангардом. Осенне-зимний выставочный сезон 1981–1982 г. в Нью-Йорке продемонстрировал готовность русских художников и кураторов продвигать идею наследования традиций русского исторического авангарда советским послевоенным неоавангардом. Наиболее значимыми коллективными высказываниями современного русского искусства на арт-сцене Нью-Йорка стали выставки *Russian New Wave* [«Русская новая волна»] в Центре современного русского искусства, *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»], а также выставки соц-арта в Нью-Йорке, начиная с *Color is a Mighty Power!* [«Цвет - великая сила!»] дуэта Комара и Меламида в галерее Рональда Фельдмана (*Ronald Feldman Gallery)* в 1976 г. и заканчивая первой музейной выставкой *Sots Art* [«Соц Арт»] под кураторством Маргариты Тупицыной в Новом музее современного искусства в Нью-Йорке в 1986 г.

Таким образом, значение третьей волны русской художественной эмиграции в Нью-Йорке можно оценить по нескольким критериям. Во-первых, художники-эмигранты развивали те направления и тенденции, которые в условиях строгого государственного контроля было 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 самых ярких примеров этого процесса) и попадала в публичное пространство университетов (перформансы Комара и Меламида), культурных центров (группа «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.

БИБЛИОГРАФИЯ

Неопубликованные источники:

1. Artists Talk on Art. Russian emigre artists. May 6, 1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Artists Talk on Art records, circa 1974–2018.
2. *Bakhchanyan V.* Manhattan Volume Eleven. Уважай время! Save time! Vagrich Bakhchanyan 30 exhibitions on the same day. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Фонд К. Гро. П. 02-022/7-04.
3. *Bakhchanyan V.* Diary 1/1/80-12/31/80 / Ed. by Norton Dodge, published by Cremona Foundation, 1981. Фонд К. Гро. FSO 02-022/7-03.
4. Brief an Dr. Peter Spielmann. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском Университете. Фонд К. Аймермахера. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 165.
5. Correspondence between G. Costakis and T. Messer. The S. R. Guggenheim Museum Archives. A0007, b. 4144, f. 16–17.
6. George Costakis Lecture (1 of 2) / George Costakis, 1973/10/9. The S. R. Guggenheim Museum Archives. Reel-to-Reel collection (A0004), b. 615201, f. T04, 9009103.
7. George Costakis Lecture (2 of 2) / George Costakis, 1973/10/9. The S. R. Guggenheim Museum Archives. Reel-to-Reel collection (A0004), b.615201, f. T05, 9009104.
8. *Gerlovin R. and V.* Dear Klaus! 1980. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Фонд К. Гро. FSO 02-022/7-11-16.
9. *Gerlovin R. and V.* The Animalistic Complex.1980. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Фонд К. Гро. FSO 02-022/7-11-16.
10. *Gerlovin R. and V.* The Summer. Roman. 1980. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Фонд К. Гро. FSO 02-022/7-11-16.
11. Letter from G. Costakis to M. Rowell and A. Rudenstaine. December 22, 1980. The S. R. Guggenheim Museum Archives. A0007, b. 4144, f. 16.
12. Letter from T. Messer to G. Costakis, April 9, 1979. The S. R. Guggenheim Museum Archives. A0007 b. 4144 f. 16.
13. Mimi Poser, George Costakis, 10", 1973/10/15.Russian Avant-Garde Art in the Collection of George Costakis. The S. R. Guggenheim Museum Archives. Reel-to-Reel collection (A0004), b. 615220, f. T03, 9009683.
14. Russian Avant-Garde Art in the Collection of George Costakis / Mimi Poser, George Costakis, 10", 1973/10/15. Solomon R. Guggenheim Museum Archives. Reel-to-Reel collection. B. 615220. F. T03, 9009683.

15. «А-Я». Редакционный портфель. Архив Исследовательского центра Восточной Европы в Бременском университете. FSO 01-067. К. 1.01-067/B-1-B-18.

16. Интервью Н. Зарецкой с Э. Нахамкиным. Видео. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Н. Зарецкой (Арт Медиа Центр «TV Галерея»). NZ-A04-04-V12078.

17. История личного состава коллектива «Движение» с 1963 по 1973. Машинопись. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Гро. FSO 02-022. Манускрипты. 02-022/07-19/w-102.

18. Коллективное письмо Нортону Доджу от русских художников от 2 июня 1982. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-III.A.3-1982-D17231.

19. *Комар В., Меламид А.* The Barren Flowers of Evil. Машинопись. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. «Художественные проекты». APF-KomarMelamid-D2185.

20. Комар В. и Меламид А. – Л. Талочкину, 22.12.1987. Машинопись. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Л. Талочкина. П. 54/3364.

21. Круглый стол в рамках выставки М. Одноралова «Ретроспектива». Часть 2. 9 февраля 2010. Москва. Видео. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Н. Зарецкой (Арт Медиа Центр TV Галерея) NZ-472B-01-V11779.

22. Ней А. Видеозапись к открытию выставки «Экологическая оптика. Александр Ней», 2017, ГЦСИ, Москва. Медиатека ГМИИ им. А.С. Пушкина. Ф.8, Оп.1.

23. *Нуссберг Л.* Посланник небес. Москва – Амстердам – Оранж, Коннектикут. 1974-1983. Машинопись. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском Университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 97.

24. *Нуссберг Л.* Киберромантическая эпоха. Ленинград. 1967. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. F. L. Nussberg. FSO 01-269.

25. Письмо А. Зандер Руденштайн к М. Тупицыной, 9 марта 1982. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-III.A.1-1982-D17387.

26. Письмо Георгия Костаки к Игорю Голомштоку, б/д. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском университете. Корреспонденция к И. Голомштоку. FSO 01-061. K-96.

27. Письмо Глезера А.Д. к Голомштоку И.Н. 14.04.1975. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском Университете. Ф. И. Голомштока. FSO 01-061/K-49.

28. Письмо Глезера А.Д. к Голомштоку И.Н. 11.11.1975. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском Университете. Ф. И. Голомштока. FSO 01-061/K-49.

29. Письмо Джозефа Машека Маргарите Тупицыной. 23 декабря 1977 года. Нью-Йорк - Карбондейл. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-III. A-1-1977-D17831.

30. Письмо И.С. Шелковского к И.Н. Голомштоку. 19.08.1981. Архив Исследовательского центра Восточной Европы в Бременском университете. Фонд И. Голомштока. FSO 01-061/K-205.

31. Письмо И.С. Шелковского к И.Н. Голомштоку. 16.09.1981. Архив Исследовательского центра Восточной Европы в Бременском университете. Фонд И. Голомштока. FSO 01-061/K-205.

32. Письмо Комара В. и Меламида А. к Голомштоку И. 01.04.1982. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. И. Голомштока. FSO 01-061/K-94.

33. Письмо от Комара В. и Меламида А. к Голомштоку И.. б/д. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. И. Голомштока. FSO 01-061/K-94.

34. Письмо М.В. Клионского к И.Н. Голомштоку. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. И. Голомштока. FSO 01-061/K-92.

35. Письмо М. Роул к М. Тупицыной, 18 сентября 1980. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-III.A.1-1980-D17238.

36. Письмо Маргариты Тупицыной в газету «Виллидж Войс». «Искусство, доступное публике». 1982. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-II-MT-1982-D16653.

37. Письмо Ренате и Клаусу Гро от Льва Нуссберга из Берлина.18.04.80. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Гро. FSO 02-022/07-19/D-1…4 (Lew Nussberg Biographische Materialen).

38. Худяков Г. (собрание материалов о художнике). Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Фонд К. Аймермахера. 210/ Abt. 4/2, Nr. 147.

39. Эрнст Неизвестный. Телепередача, 2001. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Н. Зарецкой. NZ- 396-V1394.

Опубликованные источники:

1. A Conversation with Krzysztof Wodiczko: Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Ewa LajerBurcharth and Krzysztof Wodiczko // October. 1986. № 38.

2. *Allen H.* Politics and the big picture. Ernst Neizvestny and the violations of history // The Washington Post. 1981. May 19.

3. A noted Soviet Sculptor asserts officials curb work and travel // The New York Times. 1974. March 16. P. 7.

4. *Anthonis D.* Russian Artist Odnoralov Finds Artistic Fulfillment in US // New York Tribune. 19 April, 1984. P. 5B.

5. *Astrachan A., Jacoby S.* "Breaking free"; Modern Art in Russia // The Washington Post. Sunday, August 1, 1971. P. H1.

6. *Astrachan A.* Why Khrushchev's favorite sculptor chose exile // The New York Times. 1976. Apr. 11. P. 33.

7. *Audijier J.* Mihail Chemiakin. Буклет. University of San Francisco. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 156.

8. *Balzarell M.* Interview with Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin // *ZOOM* magazine. May-June and July-August, 2006. P. 8–11.

9. *Bowlt J.* «New Russian Wave» at the Contemporary Russian Art Center // Art in America. 1982. April. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд Л. П. Талочкина. П. 54/3364.

10. *Bowlt J.* Art and Politics and Money. The Moscow Scene // Art in America. 1975. March, April. P. 20.

11. *Bowlt J.E.* Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration // Art Journal, Vol. 41, No. 3. The Russian Avant-Garde (Autumn, 1981). P. 211–221.

12. *Bowlt J.E.* A Brave Collector's Passion for "Artists Who Dared to Fly" // ARTnews, January, 1982. pp. 100–103.

13. *Bowlt J.* Mihail Chemiakin and Igor Galanin // Art News: Summer. New York, 1978. June. P. 174.

14. *Breerette G.* Un musée d'art russe non officiel // Le Monde. 24.01.1976. N 9644. Архив Музея современного искусства «Гараж». L17184.

15. *Buchloh B.* Theorizing the Avant-Garde // Art in America. November, 1984. P. 21.

16. Business as usual. Press release. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 59. В. Комар и А. Меламид.

17. *Clines F. X.* Exiled Artist Now a Star in Moscow // The New York times. April 1, 1989. Section 1, P. 11.

18. *Cohen R.H.* Contemporary Russian Art Center Of America // Artforum. Vol. 21, No. 2. October, 1982. P. 72.

19. *Cohen R.H.* Lydia Masterkova // Artforum. Summer 1983. Vol. 21, No. 10. P. 85.

20. *Cohen R.H.* Russian Samizdat Art // Artforum. 1982. Summer. P. 88.

21. *Corn W.M.* The New New York// Art in America. July-August, 1973. P. 64.

22. *Costikyan B.* Russian to the Bank // New York Magazine. November 24, 1986. P. 22.

23. *Davis D., Friendly A.* Rebels in the USSR // Newsweek. March 3, 1975. P. 51.

24. Dealer Says 2 May Settle in U.S. // The New York Times. December 21, 1977. P. 2.

25. *Dubessy J.* Un musee russe en exile: la peinture marginale soviétique présentée à Montgeron // Le Figaro. 22.01.1976.

26. *E.H.* Sots Art // ARTnews. Vol. 83. № 3. March, 1984. Ксерокопия. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 183.

27. *Ernst Neizvestny.* Sculptors Guild [Exhibition catalog]. 1968.

28. *Farrell William E.* Soviet Immigrants Stage a ‘Happening’ in Israel // The New York Times. May 8, 1978. Section A, P. 6.

29. *Ferretti F.* The Evening Hours // The New York Times. June 14, 1985. P. 18.

30. *Frank P.* Vitaly Komar and Alexander Melamid at Feldman // Art in America. May, 1976. P. 116.

31. *Gerlovin, R. and V.* Russian Samizdat Books // Flue 2, no. 2 (Spring 1982). P. 10–15.

32. *Glueck G.* A forum for dissident art // The New York Times. December 28, 1979, Section C. P. 14.

33. *Glueck G.* An Art-Minded Fair // The New York Times. 1965. May 9. P. 19.

34. *Glueck G.* Art People // New York Times. September, 19. 1980. N 44, 711. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Музея современного искусства «Гараж». MCA_NAA_L18297.

35. *Glueck G.* Art people // The New York Times. 1976. Dec. 31. P. 52.

36. *Glueck G.* Art Smuggled of Russia Makes Satiric Show Here // The New York Times. 7.2.1976. P. 23.

37. *Glueck G.* Dissidents As a Way of Art // The New York Times. May 8, 1977. P. 187.

38. *Glueck G.* The Guggenheim Cancels Haacke's Show // The New York Times. April 7, 1971. P. 52.

39. *Glueck G.* Two Soviet Emigres Whose Art Is Overlaid with Irony // New York Times. January 29, 1984. P. 25.

40. *Gold H.* In Russian “To Be Silent” Is An Active Verb // Playboy. October, 1974. p. 196–200.

41. *Goldstein R. //* The Village Voice. October 13, 1982.

42. *Goldstein R.* Moscow Does Not Believe in New Wave Art // The Village Voice. Vol. XXVIII, № 17. April 26, 1983. P. 9.

43. *Groys B.* Art Beyond the Art Market: A Conversation between Boris Groys & Anton Vidokle. Notes for an Art School, 2006. [Electronic resource]. URL: https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/74847/ ManifestArtBeyond.pdf. (Accessed: 12.03.2022)

44. *Halloran R.* Sculptor expelled by Moscow is in the U.S. looking for work // The New York Times. 1976. Sept. 26. P. 20.

45. *Harnik J.* This Underground Art Challenges Our American Concepts of What the Term Really Means // The Villager. Vol. 50, No. 13. March 18,1982. P. 10.

46. *Hill A.* View of Art and Technology // Fylkingen. № 1, 1967.

47. *Hughes R.* Through the Ironic Curtain // Time. № 120 (October 25), 1982. P. 73.

48. *Komar and Melamid.* The Barren Flowers of Evil // Artforum.Vol.18, No.7. March, 1980. P. 46–52.

49. *Kovtun E.F.* Kazimir Malevich // Art Journal, Vol. 41, No. 3. The Russian Avant-Garde (Autumn, 1981). P. 234–241.

50. *Kramer H.* Art: Max Beckmann Stands Out // The New York Times. 1975. Apr. 12. P. 18.

51. *Kramer H.* Art and Revolution // The New York Times. 1969. May 25. P. 4.

52. *Kramer H.* Russia's Lost Revolution in Modern Art // The New York Times, October 11,1981. P. 53–70.

53. *Kramer H.* Small Avant-Garde in Soviet Art Departs from Official Socialist Realist Style // The New York Times. 1967. Oct. 13. P. 24.

54. *Kramer H.* The Social Expressionism of Ernst Neizvestny // The New York Times. 1968. Jun. 1. P. 22.

55. *Kramer H.* Show Retains Mystery Of African Sculpture // The New York Times. April 30, 1976. P. 66.

56. *LaPalma M*. The Art of Opposition // Artweek, July 14, 1984.

57. *Larson K.* Kidding the Kremlin // New York Magazine. October 11, 1982. P. 78–79.

58. *Larson K.* The Red Letters // New York Magazine. 1982. March 29. P. 74.

59. *Law A.H.* A Conversation with Vladimir Stenberg // Art Journal, Vol. 41, No. 3. The Russian Avant-Garde (Autumn, 1981). P. 222–233.

60. Le Figaro. Приговор 17-ой Палаты Высшей судебной инстанции 27 октября 1977 г. // Третья волна. № 3-4, 1978. С. 242.

61. Le musee en exile de Gleser// L'Express.9–15 février, 1976. № 1283.

62. *Leonard J.* Smuggled Soviet Art Is a Witty Variation on Ideology // New York Times. February 20, 1976. P. 44.

63. *Lerman O.* Soviet Artists Make Open Form an Escape Route in a Closed Society // Arts magazine. 58, no. 6 (February 1984). P. 115.

64. Letters. Uncle Samizdat // The Village Voice. Vol. XXVII No. 15. April 13, 1982, 3, P. 33. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском университете. FSO 02-022/7-11-16.

65. *Levin K.* Artful Dodgers // The Village Voice. XXIX. February 7, 1984. P. 80.

66. *Levin K.* The Prepossessed // The Village Voice. November 4-10, 1981. P. 116.

67. Lew Nussberg, Michel Ragon, Petr Spiegelmann, Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung Moskau 1962-1977. Bochum: Museum Bochum, 1978.

68. Lew Nussberg: utopische Phantasien: Gruppe Bewegung, Projekte und Installationen, eds. Helga Retzer and Jes Petersen, Berlin: Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1980.

69. *Lichtenstein T.* Aptart in Tribeca // Arts magazine. March, 1984. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 183.

70. *Lippard L.* Forbidden Fruits // The Village Voice. 1982. March 30. P. 105. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-IV-1982-Village Voice-L60983.

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

72. Lydia Masterkova: Striving Upward to the Real & Russian Women Artists: 1930-80. Press release. Contemporary Russian Art Center of America, C.R.A.C.A. 1983. Архив Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210. Abt. 4/2. Nr. 165.

73. Moscow sculptor seeks to emigrate // The New York Times. 1975. March 6. P. 6.

74. *Newman A.* The Celebrated Artists of the End of the Second Millenium A.D. // ARTnews. 1976. April. P. 43-46. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд Л. П. Талочкина. П. 32/2536, L13935, L13936.

75. No Détente for Artists // The New York Times. September 17, 1974. P. 34.

76. Only and lonely in America // The New York Times. September 26, 1976. Section SM, P. 17.

77. Oral history interview with Martha Wilson, 2017 May 17-18 // Archives of American Art, Smithsonian Institution.

78. *Osnos P.* Leading Soviet Sculptor asks for permission to emigrate // The Washington Post. 1975. March 6. P. 26

79. Progressive Russische Kunst. Der Abbruch bis 1930: Lev Nusberg und die Moskauer Gruppe "Bewegung". Cologne: Galerie Gmurzynska, 1973.

80. *Roman G.H.* Editor's Statement: The Russian Avant-Garde // Art Journal, Vol. 41, No. 3. The Russian Avant-Garde (Autumn, 1981). P. 207.

81. *Russell J.* Art: Household objects don mysterious guises // The New York Times. December 18, 1981. Section C, P. 30.

82. *Russell J.* Art: Tom Wesselmann Sticks to the Same Last. May 11, 1979. Section C, P. 21.

83. *Russell J.* San Francisco Sends a Trove Of French Art // The New York times. March 23, 1979. Section C, P. 1.

84. *Russell J.* Soviet art: they know what they dislike // The New York Times. 1974. № 42, 610. P. 20–22.

85. *Saikowski C.* Art from the “basement” // Christian Science Monitor. 08.12.1971.

86. *Salisbury H. E.* The monumental dreams of Ernst Neizvestny // ARTnews. 1979. May. P. 102–105.

87. *Schjeldahl P.* A Russian Revolution // The Village Voice. June 17-23, 1981. P. 75.

88. *Shipler D. K.* Soviet's Solution to Pair of Satirical Artists: Give just One a Visa // The New York Times. May 8, 1977. P. 2.

89. *Shipler D. K.* Impish Artists Twit the State // The New York Times. 1976. February 7. P. 23.

90. *Smith H.* Excited Russians Crowd Modern Art Show // The New York Times. 1974. № 42, 618. P. 1–2.

91. *Smith H.*Modernist Art in Soviet: A Legacy of Khrushchev // The New York Times. September 23, 1974. P. 18.

92. *Smith H.* Modernist Art in Soviet. A Legacy of Khrushchev // The New York Times. September 23, 1974. P. 18.

93. *Smith H.* Young Soviet Painters Score Socialist Art // The New York Times. March 19, 1974. P. 30.

94. Sots Art. Ronald Feldman Fine Arts. Press release. [Electronic resource]. Mode of access: https://feldmangallery.com/exhibition/082-sots-art-k-m-9-25-10-30-1982 [Accessed: 15.02.2022].

95. *Stevens E.* Outsider Art Inside Russia // Art in America. № 5. September, 1968. P. 76.

96. Theo Richmond interviews Igor Golomstock // Arts Guardian. 25.10.1974. P. 12.

97. *Tucker M.* Foreword // Sots Art [Exhibition catalogue]. The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986. P. 3.

98. *Tupitsyn M.* Public-Access Art // The Village Voice: The Weekly Newspaper of New York. Letters section, XXVII: 15, 13 April 1982. P. 3, 33.

99. *Tupitsyn M.* Red guardians of tradition. The performances of Russian Emigre Artists Komar&Melamid // High Performance, № 28, 1984. P. 41–43, 95.

100. *Tupitsyn M.* Sots Art: Round Dance versus Ritual // Social Text. № 22 (Spring, 1989). P. 148–153.

101. *Tupitsyn M.* Visionary Nonwearables. ESPionage / Ed. by N. Dodge. Contemporary Russian Art Center of America, 1982.

102. Two Contemporary Artists Comment: Less is Less by George Rickey / Donald Judd // Art Journal, Vol. 41, No. 3. The Russian Avant-Garde (Autumn, 1981). P. 248–250.

103. Unofficial Soviet Art On View in Jersey City // The New York Times. October 27, 1981. Section C, P. 9.

104. «Unofficial» Soviet Painters Work On as They Please // The New York Times. December 2, 1970. P. 49.

105. Visionary Nonwearables. Exhibition catalogue // Ed. by Dodge N. Contemporary Russian Art Center of America, 1982. w/p.

106. *Wallach A.* The Fruits of a Fervent Collector // Newsday Sunday. October 18, 1981. P. 15–16.

107. *Wallach A.* Ways of seeing // Artforum. 1976. February. P. 43.

108. *Wren C. S.* Neizvestny, sculptor, leaves the Soviet Union // The New York Times. 1976. March 11. P. 3.

109. *Wren C.S.* Rukhin, Dissident Artist, Dies In Leningrad Studio Fire at 32 // The New York Times. May, 24. 1976. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. Л. Талочкина. LT_XI.4_L13923.

110. *Wren C.S.* Soviet officials use force to break up art show // International Herald Tribune. September 16, 1974. Архив Музея современного искусства «Гараж». MCA_NAA_L16113.

111. *Young Fluxus* [«Новый Флюксус»] в *Artists Space* [«Артистс Спейс»]. Пресс-релиз // [Электронный ресурс]. URL: https://artistsspace.org/exhibitions/young-fluxus#announcement (дата обращения: 13.12.2023).

112. *Авдеева В.В.* Традиции скоморошества в перформативных практиках Евгения Малахина (Старика Б.У. Кашкина) и общества "Картинник" в 1980-2000-е гг. // Архитектон: известия вузов. № 2(66), 2019. С. 18.

113. Александр Ней // А-Я. №5, 1983. С. 22.

114. *Алексеев Д.* В Нью-Йорке, Москве, Париже, Ленинграде // Третья волна. 1979, № 5. С. 102.

115. *Аллой В.* Всё зависит от нашей работы // Русская мысль, 3 декабря 1981, № 3389. С. 12.

116. *Альбрехт В.* Как быть свидетелем. 1980. Фотокопия. Архив Исследовательского центра Восточной Европы в Бременском университете. FSO 01-067/A-1.

117. Анкета // А-Я. №1, 1979. С. 46.

118. *Барр А.* Мекка современного искусства. От Гогена до Поллока // Америка. 1961. № 61. С. 25–35.

119. *Бахчанян В.* Демарш энтузиастов. Париж: Синтаксис, 1985; *Бахчанян В.* Вишневый ад и другие пьесы. М.: Новое литературное обозрение, 2005; *Бахчанян В.* Мух уйма: художества. Екатеринбург: У-Фактория, 2003.

120. Вагрич Бахчанян // А-Я. №1, 1979. С.

121. Видеоинтервью А. Нея А. Гранту. 2009, Нью-Йорк. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=WRXBUi9zveE (дата обращения: 19.08.2023).

122. Видео-интервью с Н. Пахомовым // Документальный фильм к выставке «Земля, небо и их обитатели: живопись Михаила Назарова и Павла Ходаева из музейных и частных собраний» (ЕМИИ, 2023)

123. *Виньковецкий Я.* Письмо из России в Россию // Континент. №7, 1976. С. 183-218.

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

125. «Все советское искусство зрителю непонятно, как классический балет» // Интервью с И. Чуйковым. Коммерсант. 17.09.1998 [Электронный ресурс]. URL: https://www.kommersant.ru/doc/205256 (дата обращения: 15.05.2023).

126. *Гамбрэлл Д.* В. Комар, А. Меламид // А–Я. 1983. № 5. С. 9-.

127. *Герловины Р. и В.* Документация выставки «Русский самиздат арт». 2007. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gerlovin.com/samizdat.htm (дата обращения: 07.09.2020).

128. *Герловины Р. и В.* Коллекция Джин Браун // «А-Я». № 3, 1981. С. 55–57.

129. *Глезер А.* «Русский фронт» наступает вновь // Русская мысль. № 3456. 17 марта 1983. С. 13.

130. *Глезер А.* Двадцать лет спустя // Континент. № 6, 1976. С. 391.

131. *Глезер А.* Интервью с М. Шемякиным // Третья волна. Июнь, 1980, № 9.

132. *Глезер А.* Эрнст Неизвестный (Встреча в Венском аэропорту) // Русская мысль. 1976. 1 апр. С. 11.

133. *Голлербах С.* 25 лет советского неофициального искусства, 1956–1981 // Рус. мысль. 1981. 3 декабря. С. 13.

134. *Голлербах С.* Выставки русских художников в Нью-Йорке // Русская мысль. № 3252. 19 апреля 1979. С. 11.

135. *Голлербах С.* Генри Элинсон // Русская мысль. №3327. 25 сентября, 1980. С. 11.

136. *Голлербах С.* Семеро из России // Рус. мысль. 1981. 1 января. С. 30.

137. *Голомшток И.* Парадоксы Гренобльской выставки // Континент. №1,1974. С. 191–210.

138. *Голомшток И.* Язык искусства при тоталитаризме // Континент. № 7, 1976. С. 331–392.

139. *Горяева Ю.* Диссидент из семьи коллекционеров // Независимая газета. 11.03.2011. [Электронный ресурс]. URL: https://www.ng.ru/people/2011-03-11/9_dissident.html (дата обращения: 12.08.2023).

140. *Давыдов А.* Новые тенденции // Третья волна, 1981, № 11. С. 58.

141. Движение из камня и металла. 1967. Машинопись. Архив музея современного искусства «Гараж». Ф. Л. Талочкина. LT XI.4 L12081.

142. Джозеф Бойс: Искусство и политика // А-Я. №2, 1980. С. 54–58.

143. *Жукова Л.* Жанр и Личность // Новое русское слово. 1984. 22 января. С. 5.

144. *Завалишин В.* Америка открывает Михаила Шемякина // Русская мысль. 25 апреля, 1985. Архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете. Ф. К. Аймермахера. FSO 210/ Abt. 4/2, Nr. 156.

145. *Завалишин В.* Выставка работ Марка Клионского. Поиски, эксперименты, находки // Третья волна. №7–8, 1979. С. 248.

146. *Завалишин В.* Реализм с романтическими вариациями // Русская мысль. № 3517. 17 мая 1984. С. 11.

147. *Завалишин Н.* Выставка Анатолия Крынского в Нью-Йорке // Третья волна. №3–4, 1978. С. 183–185.

148. *Загданский А.* Вагрич и Черный квадрат. Док. фильм. 2014.

149. Из переписки К. К. Кузьминского и Л. В. Нусберга 1977–1978 годов // Опубл. И. Кукуй. На берегах Голубой Лагуны. Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов / Сост. И. Кукуй. Academic Studies Press/БиблиоРоссика: Бостон/Санкт-Петербург, 2022. С. 246–280.

150. *Кузьминский К.* Бараки Ленинграда // А-Я. №5, 1983. С. 40–45.

151. *Кузьминский К.* Петербургская Гофманиана // Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны. Newtonville: Oriental Research Partners. Т. 2B. 1986.

152. *Лебедев А.* К спорам об абстракционизме в искусстве. М., 1967.

153. *Левкова-Ламм И.* Возрождение народной культуры в современном искусстве. Творчество Леонида Сокова // Русская мысль. № 3534. 13 сентября 1984. С. 11.

154. От редакции // Континент. № 1, 1974. С. 4.

155. *Паншина Т.* Праздник независимых русских художников // Русская мысль. 29 января, 1976. С. 3.

156. Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

157. Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

158. Письмо Ю.В. Андропова к Л.И. Брежневу по еврейскому вопросу. 28 марта 1973 г. Подлинник Андропов. К 100-летию со дня рождения [виртуальная выставка] // РГАНИ. Ф. 80. Оп. 1. Д. 317. Л. 15–16. URL: http://liders.rusarchives.ru/andropov/docs/postanovlenie-tsk-kpss-o-vozobnovlenii-vyezda-sovetskikhgrazhdan-v-izrail.html (дата обращения: 04.10.2021).

159. Помогите! // Крокодил. №1 (1687), 10 января 1963. С. 15-16.

160. Постановление ЦК КПСС о возобновлении выезда советских граждан на постоянное место жительства в Израиль с дополнительными материалами // Андропов. К 100-летию со дня рождения [виртуальная выставка]. РГАНИ. Ф. 3. Оп. 68. Д. 839. Л. 94–98.

http://liders.rusarchives.ru/andropov/docs/postanovlenie-tsk-kpss-o-vozobnovlenii-vyezda-sovetskikhgrazhdan-v-izral.html (дата обращения: 04.10.2021).

161. Свободу Эрнсту Неизвестному // Третья волна. № 1, 1976. С. 97.

162. Свободу художнику В. Сысоеву // А-Я. №5, 1983. С. 6

163. *Синявин И.* Михаилу Шемякину и ему подобным // Третья волна. № 9, 1980. С. 126.

164. *Стародубцева З.Б.* Видеоинтервью с А. Неем. 2009, Нью-Йорк. Русское арт-зарубежье. Медиатека ГМИИ им. А.С. Пушкина. Ф.8, Оп.1.

165. *Фотин С.* Кинетика: первые шаги // Московская правда. 27 сентября, 1969. № 227 (15107).

166. *Худяков Г.* Лаэртид // Гнозис. №5-6, 1979. С. 89-140.

167. *Элинсон Г.* «Время жить…» // Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны. Newtonville: Oriental Research Partners. Т. 2В. 1986. С. 514.

Исследования:

1. Alexander Ney. A Philosophy of Time [Exhibition catalogue] / Ed. A. Semmelbauer, E/ Russo. Mimi Fertz Gallery, 2009.

2. Alexander Ney. A retrospective [Exhibition catalogue] / J.E. Bowlt, D. Kuspit. Mimi Fertz Gallery, 2004.

3. Alexander Ney. Collection of Terra Cotta Works. 1976-1990. Diamond Way Art Studio Gallery.

4. *Barr A.* 'Is Modern Art Communistic?' // Art in theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas / Ed. by C. Harrison, P. Wood. P. 670–674.

5. *Baigell R., Baigell M.* Soviet dissident artists: interviews after perestroika. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.

6. *Bass, I., Lamb, A.* M. Chemiakin: A view of the artist through the media (1962 – 1999). Pittsford, NY : Woollyfish Imprints, 2000.

7. *Berger J.* Art and Revolution: Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR. New York: Pantheon, 1969.

8. Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-related Works of Art / Ed. D. Neumaier. New Brunswick: Rutgers University Press, 2014.

9. *Bowlt J. E.* Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934. New York: The Viking Press, 1976.

10. *Bowlt J. E.* Viacheslav Zavalishin and Vladimir Markov // Translations and Dialogues: The Reception of Russian Art Abroad / ed. by S. Burini. 2019. P. 153–166.

11. *Buchloh B.H.D.* Cold War Constructivism // Serge Guilbaut (ed.). Reconstructing Modernism. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

12. *Burger P.* Theory of the Avant-Garde // Theory and History of Literature, Volume 4. Manchester University Press University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

13. *Chlenova M.* Traveler's Tales. Alfred Barr, the Soviet Union and International Modernism in the Postwar Period // New Histories of Art in the Global Postwar Era / Ed. by F. Frigeri, K. Handberg. New York: Routledge, 2021. P. 193–207.

14. *Chunikhin K.* Shared Images. A History of American Art in the Soviet Union during the Cold War. Oldenbourg: De Gruyter, 2025.

15. *Chunikhin K.* Art and Irreconciliation, or Cubist Ruptures of Soviet Postwar Aesthetics. Russian Review. 2022. Vol. 81. No. 1. P. 66–91.

16. *Chunikhin K.* At Home among Strangers: U.S. Artists, the Soviet Union, and the Myth of Rockwell Kent during the Cold War // Journal of Cold War Studies. 2019. Vol. 21. № 4. P. 175–207.

17. *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.

18. *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.

19. *Douglas C.* Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1980.

20. *Egeland E.* Ernst Neizvestny: Life and Work. New York : Mosaic Press, 1984; Leong A. Centaur. The life and art of Ernst Neizvestny. Lanham : Rowman & Littlefield Publ., 2002; Матафонова Ю. К. Эрнст Неизвестный. Екатеринбург : Пакрус, 2000; Новиков Н. Эрнст Неизвестный: искусство и реальность. Нью-Йорк : Изд-во им. Чалидзе,

21. *Emmerling L.* Jean-Michel Basquiat 1960–1988. The Explosive Force of the Streets. Tashen, 2012.

22. *Fawkes M., Fowkes R.* World of Art: Central and Eastern European Art since 1950. London: Thames & Hudson, 2020.

23. *Foster H.* Postmodernism // Id. The Anti-Aesthetic. Seattle: Bay Press, 1983.

24. 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.

25. *Galeeva T., Zhumati T.* The Uktus School: Coding Changes // Bookwork. Rea Nikonova and Sergey Sigey. Hague: Museum Meermanno, 2016. P. 28–33. № 1. С. 134–149.

26. *Gilburd E.* To see Paris and die: the soviet lives of western culture. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2018.

27. *Glanc T.* West- and East-European Sources and Contexts for the Late-Soviet Underground // The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture / Mark Lipovetsky (ed.) et al. [Electronic resource]. Mode of access: https://academic.oup.com/edited-volume/34707 (14.01.2023).

28. *Gleser A.* Kunst gegen Bulldozer: Memoiren eines russischen Sammlers / Aus d. Russ. übers. von A. Manzella. Frankfurt/M. [u.a.]: Ullstein, 1982.

29. *Golomshtok I., Glezer A.* Soviet Art in Exile. New York: Random House, 1977.

30. *Golomshtok I., Glezer A., Penrose R.* Unofficial art from the Soviet Union / Ed. by M. Scammell. London: Secker Warburg, 1977.

31. *Gray C.* The great experiment: Russian art, 1863–1922. London: Thames and Hudson, 1962.

32. *Guilbaut S.* How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War. University of Chicago Press, 1983.

33. *Heitman S.* The Third Soviet Emigration: Jewish, German and Armenian Emigration from the USSR since World War II // Berichte des Bundesinstituts für ostwissenschaftliche und internationale Studien №21. 1987.

34. *Hillings V.* Official Exchanges / Unofficial Representations: The Politics of Contemporary Art in the Soviet Union and the United States, 1956–1977 // RUSSIA! New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2005. P. 350–363.

35. *Hixson W. L.* Parting the Curtain: Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945–1961. New York: St. Martin's Press, 1997.

36. *Jackson M. J.* The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes. University of Chicago Press, 2010.

37. *Kantor-Kazovsky L.* The Moscow Underground Art Scene in an International Perspective // Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe [1945–1989]. Ed. by Pascal Dubourg-Glatigny, Gérome Bazin and Piotr Piotrowski. Budapest and New York: Central European University Press, 2016. P. 31–44.

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

39. *Korowin E.*. Lost in Translation, Gender, Politik, Performance in Zoo-Homo Sapiens (1977) von Rimma Gerlovina und Valeriy Gerlovin // Labirinth der Kulturen, Series: Kulturtransfer. Vol. 7 (Brill/Fink). Jan. 2022. DOI: https://doi.org/10.30965/9783846766330_023 P. 343–363.

40. *Leong A.* Centaur: The Life and Art of Ernst Neizvestny. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002.

41. *Lippard L. R.* Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966–1972. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.

42. *Lodder C.* Russian Constructivism. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

43. *McLuhan M., Fiore Q.* The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects (1st ed.). Random House, 1967.

44. *McPhee J.* The Ransom of Russian Art. Macfarlane Walter&Ross, 1994.

45. 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.

46. New Art from the Soviet Union: a catalogue / Ed. by N. Dodge, A. Hilton. Washington, D.C., Acropolis Books Ltd., 1977.

47. New Histories of Art in the Global Postwar Era. Multiple Modernisms / Ed. Flavia Frigeri, Kristian Handberg. Routledge, 2021.

48. *Osborne P.* Conceptual Art. London: Phaidon Press, 2002.

49. *Richmond Y.* Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2003.

50. *Richmond Y.* U.S.–Soviet Cultural Exchanges, 1958–1986: Who Wins? Boulder, Colo., and London: Westview, 1987.

51. *Roberts P.* George Costakis: A Russian Life in Art. Carlenton University Press Ottawa, Canada, 1994.

52. *Rosenfeld A., Dodge N.T.* Nonconformist Art: The Soviet Experience, 1956–1986: the Norton and Nancy Dodge Collection, the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey. New York: Thames and Hudson in association with the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1995.

53. *Rowell M.* New Insights into Soviet Constructivism: Painting, Constructions, Production Art // Art of the Avant-Garde in Russia : Selections from the George Costakis Collection. New York : The Solomon R. Guggenheim Museum, 1981. P.15.

54. *Rueschemeyer M., Golomshtok I., Kennedy J.* Soviet Emigré Artists. Life and Work in the USSR and the United States. Armonk, NY: M. E. Sharpe, Inc., 1985.

55. Russian Art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts / Ed. by R. P. Blakesley, S. E. Reid. DeKalb, Ill.: Northern Illinois University Press, 2007.

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

57. *Sjeklocha P., Mead I.* Unofficial Art in the Soviet Union. Berkeley: University California Press, 1967.

58. *Smith H.* The Russians. New York: Ballantine Books, 1976.

59. *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. Frigeri F., Handberg K.. Routledge, 2021.

60. *Smola K.* Community as Device: Metonymic Art of the Late Soviet Underground // Russian Literature. 2018. Vol. 96–98. P. 13–50.

61. The Cool and the Cold. Живопись США и СССР 1960–1990 годов. Коллекция Людвигов. Кельн: Verlag der Buchhandlung Walther König; Берлин: DOM publishers, 2020.

62. 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.

63. The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture / Ed. by M. Lipovetsky, I. Kukuj, T. Glanc, M. Engström, K. Smola. N.Y.: Oxford University Press, 2024.

64. Thinking pictures: the visual field of Moscow conceptualism / Ed. Jane A. Sharp; with essays by A. Barr, S. Hänsgen, M. J. Jackson, Y. Kalinsky, T. Smith. New Brunswick, New Jersey: Zimmerli Art Museum, 2016.

65. *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.

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

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

68. *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.

69. *Tupitsyn M.* Sots Art: Round Dance versus Ritual // Social Text. № 22 (Spring, 1989). P. 148–153.

70. *Tupitsyn M.* What Happened to the Art of the Russian Amazons // Lydia Masterkova: Striving Upward to the Real: [Exhibition catalog]. 1983.

71. *Tupitsyn M.* Unveiling Feminism: Women's Art in the Soviet Union // Arts Magazine. December 1990, P. 63–67.

72. WAM. 2006. № 21: Москва – Нью-Йорк / Авт. и сост. В. Тупицын, М. Тупицына. М.: Изд. Арсений Мещеряков, 2002.

73. *Wünsche I.* The Heritage of the Russian Avant-Garde: Vladimir Sterligov and His School // Nonconformist Art From the Soviet Union and Russian Art. Zimmerli Journal, 5, 2008. P. 6–23.

74. *Zander Rudenstine A.* The George Costakis Collection // Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection. New York : The Solomon R. Guggenheim Museum, 1981. P. 14.

75. 100 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. 1912–2012. М.: БуксМАрт, 2012. Т. 2.

76. А–Я: журнал неофициального русского искусства = A-YA: unofficial Russian art review: 1979–1986. Москва: Арт Волхонка, 2021.

77. А–Я. Журнал неофициального русского искусства. 1979–1986 / под ред. И. Шелковского и А. Обуховой. М.: АртХроника, 2004.

78. *Авраменко О.* Гендер в советском неофициальном искусстве. НЛО, 2021.

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

80. *Агамов-Тупицын В.* Бульдозерная выставка / The Bulldozer exhibition. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

81. *Агамов-Тупицын В.* Круг общения. М.: Ад Маргинем, 2013.

82. *Аджубей А.И.* Те десять лет. М., 1989.

83. *Аджубей А. И.* Я был зятем Хрущёва. М.: Алгоритм, 2014.

84. *Адорно Т.В.* Эстетическая теория = Asthetische Theorie. М., 2001.

85. *Аймермахер К.* От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950–1980-х годов. М.: Гос. Гос. Гуманит. ун-т, 2004.

86. *Аймермахер К.* От единства к многообразию. Социально-культурные аспекты советского искусства в период между 1945 и 1988 гг. в Москве. Берн, 1988.

87. *Алексеев Е.П.* Картина Г. Мосина и М. Брусиловского «1918 год»: анализ художественной системы // Известия Уральского федерального университета, Серия 2. Гуманитарные науки. 2013, № 1 (111). С. 55–69.

88. *Альберт Ю.Ф.* Что я видел. М.: Новое лит. обозрение, 2011.

89. *Андреева Е.Ю.* Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград 1946–1991. М.: Искусство XXI век, 2012.

90. *Басин А., Скобкина Л.* Газаневщина. СПб., П. Р.П., 2004.

91. *Бессонова М.* Музейные выставки современного искусства. Хроника прошедших событий // Искусствознание. 2 / 98. С. 540–550.

92. *Бобринская Е.А.* Концептуализм. М.: Галарт, 1994.

93. *Бобринская Е.А.* Чужие?: неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Арт-Медиа, 2013.

94. *Бобринская Е.* Без истории — все забыты // Искусство. 2012. № 4. С. 36–47.

95. *Боровский А. Д.* Близкое чтение. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

96. *Боровский А. Д.* Семидесятые // Это было навсегда. 68–85: каталог выставки / Сост. Ю. Воротынцева, А. Курляндцева, К. Светляков. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020. С. 24–32.

97. *Брусиловский А.* Р. Время художников. М.: Магазин искусства, 2000.

98. *Брускин Г.* Прошедшее время несовершенного вида. М.: НЛО, 2001.

99. *Бухло Б. Х.-Д.* Неоавангард и культурная индустрия: статьи о европейском и американском искусстве 1935–1975 годов / Пер. с англ. Дм. Потемкина. М.: V-A-C press, 2016.

100. *Воробьёв В.* Я. Враг народа. Воспоминания художника. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

101. В поисках смысла: Александр Ней. Работы из коллекции ГЦСИ и частных собраний. Каталог выставки / Д. Мур, В. Пацюков, М. Меззатест, Р. Хидекель, Н. Колодзей, Д.И. Боулт. Ж. Чансер, А. Ней. ГЦСИ, 2009.

102. *Галеева Т.А.* Скандал на улице Сурикова, 31. Свердловские неформалы в 1987 году // Вестник Уральского отделения РАН. Екатеринбург, 2012.

103. Генрих Худяков. Автограф. М.: Виртуальная галерея, 2019.

104. Георгий Костаки. Выезд из СССР разрешить… К 100-летию коллекционера: каталог выставки. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014.

105. *Герловины Р. и В.* Концепты. Вологда, 2012.

106. *Герчук Ю. Я.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущёв в Манеже. М.: Новое лит. обозрение, 2008.

107. *Герчук Ю. Я.* Эффект присутствия. М.: Арт Волхонка, 2016.

108. *Гланц Т.* Авторство и широко закрытые глаза параллельной культуры // Новое литературное обозрение, 2009. Т. 100, № 6. С. 405–423.

109. *Гланц Т.* «Таких книг – не было»: неосуществленный проект Константина Кузьминского и Льва Нусберга // На берегах Голубой Лагуны. Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов / Сост. И. Кукуй. Academic Studies Press/БиблиоРоссика: Бостон/Санкт-Петербург, 2022. С. 221–245.

110. *Глезер А.Д.* Искусство под бульдозером. «Синяя книга». Paris: Overs. Publ. Inter., 1977.

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

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

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

114. *Голомшток И. Н., Синявский А. Д.* Пикассо. Москва: Знание, 1960.

115. *Голомшток И. Н.* Занятие для старого городового: мемуары пессимиста. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015.

116. *Грачева Е. А.* Два голоса навсегда. Памяти Юрия Грачева. М., 2003.

117. *Гройс Б. Е.* «Холодная война» в искусстве // The Cool and the Cold. Живопись США и СССР 1960–1990 годов. Коллекция Людвигов. Кельн: Verlag der Buchhandlung Walther König; Берлин: DOM publishers, 2020. С. 72–79.

118. *Гройс Б. Е.* Московский романтический концептуализм // 37. 1978. № 10.

119. *Гройс Б. Е.* Московский романтический концептуализм // А–Я. 1979. № 1. С. 3–11.

120. *Гройс Б. Е.* Ранние тексты, 1976–1990. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.

121. *Гройс Б. Е.* Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.

122. *Гуревич Л. Ю.* Круг Шемякина. СПб. : Студия НП-Принт, 2014.

123. *Дёготь Е., Левашов В.* Разрешённое искусство // Искусство. 1990, № 1. С. 58–61.

124. *Деготь Е.* «А–Я»: журнал, искусство, политика // Критическая Масса. 2004. №3. URL: https://magazines.gorky.media/km/2004/3/a-8211-ya-zhurnal-iskusstvo-politika.html (дата обращения: 05.05.2020).

125. *Деготь Е.* Семидесятые как история // Декоративное искусство. 1983. № 6. С. 18–19.

126. *Дёготь Е. Ю.* История русского искусства. М.: Трилистник, 2000.

127. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? М.; СПб., 1998.

128. *Дондурей Д. Б.* Живопись 1970-х годов: изменение принципа общения со зрителем и функции критики // Советское искусствознание. 1985. Вып. 19. С. 250–267.

129. *Дорогина Е.А.* Художественная жизнь в Саратове конца 1940-х годов: истоки неофициального искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики / Грамота. 2017. № 12 (86). Ч. 2. С. 66–70.

130. Другое искусство, Москва, 1956–76: каталог выставки / Сост. Л. Талочкин, И. Алпатова. М.: Художественная галерея «Московская коллекция»: СП «Интербук», 1991.

131. Другое искусство. Москва 1956–1988 / Сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. М.: Галарт, 2005.

132. *Дьяконов В. Н.* Московская художественная культура 1950–60-х гг.: возникновение неофициального искусства: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Дьяконов Валентин Никитич. Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ), М., 2009.

133. *Ерофеев А.* Русское искусство 1960-1970-х годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев // Вопросы искусствознания. М., 1997. X (1/97). С. 584–616.

134. *Жумати Т.П.* Уктусская школа (1965-1974): К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. Екатеринбург, 1999. № 13. С. 125–127.

135. *Жумати Т.П.* Генезис процессуального искусства Свердловска-Екатеринбурга: художественные практики 1970-х – начала 1990-х годов в творчестве неформалов // Искусствоведение. 2024;(1). С. 178–192.

136. *Жумати Т.П.* Примитивистские тенденции в искусстве Свердловска – Екатеринбурга 1960–1990-х годов: творчество членов Союза художников и неформалов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 165–179.

137. *Иванян Э. А.* Когда говорят музы: история российско-американских культурных связей. М.: Междунар. отношения, 2007.

138. *Иогансон Б.* Московский союз художников. Взгляд из XXI века. М.: БуксМАрт, 2019.

139. Искусство США: Живопись, скульптура / Авт.-сост. И. П. Турышев; под общ. ред. А. Д. Чегодаева. М.: Просвещение, 1986.

140. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Авт. и сост. Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа и др. М.: Ad Marginem, 2019.

141. История счастливого человека: жизнеописание Александра Глезера / Сост. Е. Рейн. М.: Московский рабочий, 1994.

142. *Кабаков И. И.* 60–70-е... : записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

143. Кабаков Илья, Гройс Борис. Диалоги (1990–1994) / Общ. ред. и вступ. статья Е. В. Петровской. М.: Ad Marginem, 1999.

144. *Кантор А.* 1970-е годы как этап истории искусства // Советское искусствознание`79. 1980. Вып. 2. С. 41–57.

145. *Кантор-Казовская Л.* Гробман | Grobman М.: Новое литературное обозрение, 2014.

146. *Кантор-Казовская Л.* Официальное и неофициальное искусство в музейных экспозициях: летнее обострение // Артгид [Электронный ресурс]. URL: https://artguide.com/posts/2047 (дата обращения: 17.08.2022).

147. *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.

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

149. Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии / сост. и авт. предисл. А. Леонг. М. Прогресс-Литера, 1992.

150. *Кизевальтер Г. Д.* Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы. М.: НЛО, 2018.

151. *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.

152. *Ковалёв А. А.* Книга перемен. Том 1. Материалы к истории русского искусства. М.: Издательские решения, 2017.

153. *Колейчук В. Ф.* Кинетизм. М.: Галарт, 1994.

154. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы [1986]. М.: Художественный журнал, 2003.

155. *Кримп Д.* На руинах музея [1993]. М.: V-A-C press, 2015.

156. *Курилла И. И.* Заклятые друзья. История мнений, фантазий, контактов, взаимо(не)понимания России и США. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

157. *Курляндцева А. С.* История одной выставки: Contemporary Soviet Art, MOMA, 1974 // Третьяковские чтения, 2019: материалы отчетной научной конференции. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. С. 354–364.

158. *Курляндцева А. С.* Павел Корин в Нью-Йорке. Из истории советско-американского выставочного обмена // Искусствознание. 2019. № 2. С. 206–229.

159. *Курляндцева А. С.* Стягивание берегов // Это было навсегда. 68–85: каталог выставки / Сост. Ю. Воротынцева, А. Курляндцева, К. Светляков. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020. С. 62–69. 126.

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

161. *Лазарева Е. А.* Борис Орлов: контуры времени. М.: Breus, 2017.

162. *Лазарева Е. А.* Виктор Пивоваров: траектория полетов. М.: Breus, 2017.

163. *Лазарева Е.* Второй авангард: к вопросу о терминологии // И после авангарда – авангард: [сборник статей] / сост. К. Ичин. Белград, 2017.

164. *Левданская Н.* Первые художники владивостокского андеграунда: 1960-е годы // Вестн. Акад. рус. балета им. А.Я. Вагановой. 2015. С. 126–132.

165. *Лейкинд О.Л.* Вторая волна русской художественной эмиграции / Лейкинд О.Л., Северюхин Д.Я. // Вестн. Акад. рус. балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 137–148.

166. *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 «Миръ», 2019.

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

168. *Лопаткина К.* Бастарды культурных связей: интернациональные художественные контакты СССР в 1920–1950-е годы. Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2019.

169. *Магнусдоттир Р.* «Будьте осторожнее в Америке, Никита Сергеевич!»: советская концепция политики мирного сосуществования с Соединенными Штатами Америки в 1959 г. // СССР и США в XX веке: восприятие "другого" / Отв. сост. Б. Физелер, Р. Магнусдоттир. М.: РОССПЭН, 2017. С. 105–129.

170. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма = Esthetique postmoderne. СПб., 2000.

171. *Мастеркова-Тупицына М.* Лидия Мастеркова: право на эксперимент. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022.

172. Михаил Одноралов. Ретроспекция. СПб: Palace Editions, 2010.

173. Модернизм: Анализ и критика основных направлений / Под ред. В. В. Ванслова, Ю. Д. Колпинского. М.: Искусство, 1969.

174. Модернизм. Анализ и критика основных направлений / под ред. В. В. Ванслова и Ю. Д. Колпинского. М.: Искусство, 1973.

175. Молодые живописцы 70-х годов / Сост. и авт. вступ. статьи А. Дехтярь. Москва: Сов. художник, 1979. 154.

176. *Морозов А. И.* Поколения молодых: Живопись сов. художников 1960-х–1980-х гг. М.: Сов. художник, 1989.

177. *Морозов А. И.* Советская живопись 70-х. М.: Знание, 1979.

178. *Морозов А. И.* Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007.

179. *Мочалов Л.* Жанры: прошлое, настоящее и… //Творчество.1979. № 5. С. 18–19.

180. *Напреенко Г., Новоженова А.* Эпизоды модернизма. От истоков до кризиса. М.: НЛО, 2018.

181. *Неизвестный Э.* Говорит Неизвестный. Франкфурт-на-Майне : Посев, 1984.

182. 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.

183. *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.

184. *Одижье Ж., Маенк Э.* Храмы времени: исследовательские работы Михаила Шемякина // Выставка произведений Михаила Шемякина = Exhibition of works by Mihail Chemiakin : сб. ст. / Гос. Эрмитаж, Центральный выставочный зал «Манеж», Гос. Третьяковская галерея. М. : Библиополис, 1995. С. 18–20.

185. *Олива А. Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003.

186. От искусства оттепели к искусству распада империи / Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: ГИИ, «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2013.

187. Оттепель: каталог выставки / Сост. А. С. Курляндцева, Ю. В. Воротынцева. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017.

188. *Паперный В. З.* Культура Два. Москва: Новое лит. обозрение, 1996.

189. Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. Эссе, интервью, фотографии / Ред.-сост. Г. Д. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

190. *Петряков А. М.* Михаил Шемякин. Зазеркалье Мастера. 2-е изд., доп. и испр. М. : ОЛМА Медиа Групп, 2008.

191. *Пивоваров В. Д.* Влюблённый агент. М.: НЛО, 2001.

192. *Пивоваров В. Д.* Серые тетради. М.: НЛО, 2002.

193. *Платт К. М.Ф., Натанс Б.* Социалистическая по форме, неопределенная по содержанию: позднесоветская культура и книга Алексея Юрчака “Все было навечно, пока не кончилось” // НЛО. № 1, 2010 [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2010/1/soczialisticheskaya-po-forme-neopredelennaya-po-soderzhaniyu-pozdnesovetskaya-kultura-i-kniga-alekseya-yurchaka-vse-bylo-navechno-poka-ne-konchilos.html (дата обращения: 15.07.2022).

194. *Полевой В.М.* Проблемы реализма в искусстве 70-х гг. // Советское искусствознание'21. М., 1986. С. 5–14.

195. *Попов С. В.* Всегда другое искусство. История современного русского искусства: собрание Виктора Бондаренко. М.: Книги WAM, 2010.

196. *Рабин О. Я.* Три жизни. Paris – New York: CASE / Third Wave publishing, 1986.

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

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

199. Рональд Фельдман: Я ищу крайнего аутсайдера. Интервью Натальи Колодзей // Артхроника. 2001, №3. С. 112.

200. *Роуз Б.* Американская живопись. Двадцатый век. Париж, 1995.

201. Русские художники за рубежом, 1970–2010-е годы / Авт.-сост. и интервьюер З. Б. Стародубцева. М.: БуксМарт, 2020.

202. Русские художники на Венецианской биеннале, 1895–2013 / Авт.-сост. Н. Молок. М.: Stella Art Foundation, 2013.

203. 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.

204. СССР и США в XX веке: восприятие «другого» / Отв. сост. Б. Физелер, Р. Магнусдоттир. М.: РОССПЭН, 2017.

205. *Савицкая А.* Легенда’88: как русское искусство конвертировали в фунты стерлингов // The Art Newspaper Russia [Электронный ресурс] URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/5282/ (дата обращения: 10.06.2020).

206. *Сальников В.* Пикассо о нас не слышал: размышления об источниках и составных частях современного русского искусства. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2018.

207. *Светляков К. А.* Вам хорошо: сокрушители канонов. М.: Breus, 2019.

208. *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.

209. *Светляков К. А.* Проблемы и конфликты оттепели: про кино и не только // Оттепель: каталог выставки / Сост. А. С. Курляндцева, Ю. В. Воротынцева. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. С. 8–20.

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

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

212. Советская культурная дипломатия в годы Холодной войны (1945–1989): сборник документов / под ред. О. Нагорной и др. Челябинск: Каменный пояс, 2017.

213. Советская культурная дипломатия в условиях Холодной войны. 1945–1989: Коллективная монография / Науч. ред., рук. авт. коллектива Нагорная О.С. М.: РОССПЭН, 2018.

214. Советское изобразительное искусство и задачи борьбы с буржуазной идеологией // Под ред. В. Ванслова. М., 1969.

215. *Соколов Г.А.* Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы // М.: Слово/Slovo, 2021.

216. *Соколовская М.* «Дядя Сам рисует сам» // Артгид [Электронный ресурс]. URL: https://artguide.com/posts/296 (дата обращения: 05.12. 2019).

217. Сондерс Ф. С. ЦРУ и мир искусств: культурный фронт холодной войны. М.: Кучково поле, 2014.

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

219. *Трифонова Г.С.* Рефлексии об искусстве Урала. Живопись Челябинска: основные тенденции за 100 лет// ВестникЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2017. Т. 3. № 3. С. 98–107.

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

221. *Тупицын В.* Бульдозерная выставка. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

222. *Тупицын В.* Коммунальный (пост) модернизм. М.: Ad Marginem, 1998.

223. *Уральский М.* Немухинские монологи (Портрет художника в интерьере). М., 1999.

224. *Успенский А.М.* «Время перемен». Искусство СССР 1960–1985 // Диалог искусств. 2006. №6.

225. *Флорковская А. К.* Малая Грузинская, 28. Живописная секция Московского объединённого комитета художников-графиков. 1976–1988. М.: Памятники исторической мысли, 2009.

226. *Флорковская А. К.* Секция живописи Горкома графиков как пример художественного сообщества позднесоветского времени (1976–1988) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 5(79).

227. *Флорковская А. К.* Феномен московского неофициального искусства позднесоветского времени: эволюция, социокультурный контекст, сообщества, стратегии, художественные направления: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Флорковская Анна Константиновна. Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2018.

228. *Хилтон Э.* Нортон Додж и выставки неофициального искусства // Русские художники за рубежом, 1970-2010-е годы / авт.-сост. и интервьюер З. Б. Стародубцева. М.: БуксМарт, 2020. С. 191–194.

229. 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.

230. Художники русского зарубежья : первая и вторая волна эмиграции : в 2 т. : биографический словарь / О.Л. Лейкинд, К.В. Махров, Д.Я. Северюхин ; Фонд имени Д.С. Лихачева. Санкт-Петербург : Mip, 2019.

231. Худяков. Автограф. М.: Виртуальная галерея, 2019.

232. *Чернышов М.* Москва 1961–67 = Moscow, 1961–67. Нью-Йорк: Published by Bella Volfman, 1988.

233. *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.

234. *Чунихин К. А.* Сквозь железный занавес: репрезентация изобразительного искусства США в журнале «Америка» в эпоху холодной войны // Артикульт. 2012. № 8 (4). С. 20–38.

235. *Шелковский И.* После драки // Нева, № 9, 2000.

236. Энциклопедия российско-американских отношений XVIII–XX века / авт. и сост. Э. А. Иванян. М.: Междунар. отношения, 2001.

237. Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. Эссе, интервью, воспоминания / Сост. Г. Д. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

238. Это было навсегда. 68–85: каталог выставки / Сост. Ю. Воротынцева, А. Курляндцева, К. Светляков. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020;

239. *Эштон Д.* Нью-йоркская школа и культура её времени. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.

240. *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. Москва: Новое лит. обозрение, 2014.

241. *Якимович А. К.* Молодые художники восьмидесятых. Дебюты: беседы об искусстве живописцев, скульпторов и графиков, начавших свой путь в 1980-е годы. М.: Советский художник, 1990.

242. *Якимович А. К.* Полёты над бездной: искусство, культура, картина мира, 1930–1990. М.: Искусство-XXI век, 2009.

243. *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.

244. *Янкилевский В. Б.* И две фигуры... : Рассказы для друга. М.: Новое лит. обозрение, 2003.

245. *Янковская Г. А.* Искусство, деньги и политика. Художник в годы позднего сталинизма. Пермь: Пермский гос. ун-т, 2007.

246. *Янковская Г. А.* Полураспад. Союз художников СССР на пороге самоликвидации // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2019. Т. 3. № 125. С. 111–128.

Кафедра истории искусств и музееведения
Федерального государственного автономного образовательного учреждения
высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого
Президента России Б. Н. Ельцина»

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

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том II

ПРИЛОЖЕНИЯ

Научный руководитель:
Галеева Тамара Александровна,
кандидат искусствоведения

Санкт-Петербург
2025

Оглавление

Оглавление.....1

Список иллюстраций.....2

Глава 1. Иллюстрации.....14

Глава 2. Иллюстрации.....17

Глава 3. Иллюстрации.....55

Хронологический список основных выставок русских художников-эмигрантов в агломерации Нью-Йорка (1968–1985).....64

Биографический справочник художников третьей волны эмиграции в США.....69

Список сокращений.....85

Список иллюстраций:

1. Л. Талочкин развешивает картины во дворе особняка Э. и Н. Стивенс. Москва. 22.07.1970. Документальная фотография. Фонд И. Пальмина. АМСИ «Гараж».

2. Вид выставки во дворе особняка Эдмунда Стивенса. Москва. 22.07.1970. Документальная фотография. Фонд И. Пальмина. АМСИ «Гараж».

3. «Бульдозерная» выставка 5 сентября 1974 г. на пустыре в Беляево. Документальная фотография. 210. NK 9. Фонд К. Аймермахера. FSO.

4. «Бульдозерная» выставка 5 сентября 1974 г. на пустыре в Беляево. Документальная фотография. 210. NK 9. Фонд К. Аймермахера. FSO.

5. *Russell J.* Soviet art: they know what they dislike // The New York Times. 1974. № 42, 610. P. 20–22. АМСИ «Гараж».

6. В. Комар и А. Меламид. Встреча А. Солженицына с Г. Беллем на даче М. Ростроповича. 1972. Холст, масло, золотая фольга, бумага, коллаж. 175x120. Собрание Шалвы Бреуса, Москва.

7. Виталий Комар и Александр Меламид. Вам хорошо! Из серии «Соц-арт». 1972. Ткань, темпера. 76,5 x 102. № 2006.1000. Zimmerli Museum.

8. Статья Энтони Астрахана в «The New York Times». 11 апреля 1976. С. 32.

9. Письмо Джозефа Машека Маргарите Тупицыной 23 декабря 1977 года. Нью-Йорк – Карбондейл. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-III. A-1-1977-D17831. АМСИ «Гараж».

10. Г. Донской, М. Рошаль и В. Скерсис. Качайте красный насос! 1976 // Третья волна. №2, 1977.

11. Маргарита Тупицына, Виталий Комар, Виктор Тупицын на выставке в *Art Gallery University of Maryland*. Цв. слайд. 2,5x3,5. Фонд «Художественные проекты». APF-F6681. АМСИ «Гараж».

12. Эрнст Неизвестный в своей мастерской на ул. Гиляровского. Фото Игоря Пальмина. Москва, 1975. Фонд Игоря Пальмина. АМСИ «Гараж».

13. Эрнст Неизвестный. Бюст Д. Шостаковича. 1977. Бронза. 25,4 x 27,9 x 35,6. Mead Art Museum. Дар Томаса П. Уитни (Выпуск 1937 г.). № AC 2001.558.

14. Пригласительный билет на ретроспективную выставку Э. Неизвестного в галерее Эдуарда Нахамкина (1986, Нью-Йорк). На обложке репродукция: Неизвестный Э. Сердце ребенка. 1979-1980. Х., м., акр. 4x2 м. Ф. К. Аймермахера. 210. Abt. 4/2. Nr. 95. FSO.

15. Буклет галереи Эдуарда Нахамкина с репродукцией макета проекта Эрнста Неизвестного *Tree of Life*. 1983. Ф. К. Аймермахера. 210. Abt. 4/2. Nr. 95. FSO.

16. Репродукция макета проекта Эрнста Неизвестного *Tree of Life*. 1982. Ф. К. Аймермахера. 210. Abt. 4/2. Nr. 95. FSO.

17. Письмо для сбора средств на проект Эрнста Неизвестного *Tree of Life*. 1983. Ф. К. Аймермахера. 210. Abt. 4/2. Nr. 95. FSO.

18. Скульптор Эрнст Неизвестный в своей мастерской на Сретенке, 1967. Фото Харрисона Солсбери. Фотография. 17,2 × 24,9. Mead Art Museum. Дар Томаса П. Уитни (Выпуск 1937 г.). № 2001.551.

19. Эрнст Неизвестный. «Новая Статуя Свободы» в честь республики Китай (остров Тайвань) и «третьего мира». 1989. Бронза. ХМЭН

20. Эрнст Неизвестный. Эскиз проекта «Новая Статуя Свободы» 1989. ХМЭН

21. Михаил Шемякин. Автопортрет. Путешествие в Нью-Йорк с моими персонажами. Б., тушь, акв. Коллекция Ж.-Ж. Герона, Париж.

22. Михаил Шемякин. Иллюстрация к роману А. Солженицына «Архипелаг Гулаг». 1974. Б., тушь. Коллекция Ж.-Ж. Герона, Париж.

23. Михаил Шемякин. Иллюстрация к роману А. Солженицына «Архипелаг Гулаг». 1974. Б., тушь. Коллекция Ж.-Ж. Герона, Париж.

24. Михаил Шемякин. Манхэттен. Из серии «Аэропейзажи». 1981–1983. Х., м. Частное собрание.

25. Михаил Шемякин. Из серии «Петербургские бредни». 1983. Бум., гуашь. Коллекция Ж.-Ж. Герона, Париж.

26. Михаил Шемякин. Трансформация с «Менин» Диего Веласкеса. 1986. Б., паст., цв. кар. 120 х 221. Музей Университета Сан-Франциско.

27. Марк Клионский. Колыбельная; Гонимый народ. Офорты из серии. «Чтобы не забыл народ». 1960-е. Частное собрание.

28. Демонстрация в День независимости Израиля. Нью-Йорк, 1970-е.

29. Марк Клионский. Портрет Голды Меир. Сер. 1970-х. Х., м. Частное собрание.

30. Марк Клионский. В ожидании транспорта. 1986. Х., м. Художественный музей «Яд Вашем», Иерусалим.

31. Марк Клионский. Диззи Гиллеспи. 1988. National Portrait Gallery.

32. Марк Клионский. Исход. 1988. Художественный музей «Яд Вашем», Иерусалим.

33. Лев Межберг. Самарканд. 1965. Х., м. 160,5х180. ГМВЦ «РОСИЗО».

34. Лев Межберг. Одесса индустриальная. 1971-1972. Х., м. ГМВЦ «РОСИЗО».

35. Лев Межберг. Натюрморт с рыбьей головой. 1980. Х., м. Частное собрание.

36. Лев Межберг. Голубой натюрморт. 1986. Дер., м. Частное собрание.

37. Лев Межберг. Сохо. 1986. Х., м. Частное собрание.

38. Владимир Григорович. Not to be used as a measure. (Не может использоваться как мера).

2004. Холст, масло. 91,5 x 92. Дом русского зарубежья им. А. Солженицына.

39. Владимир Григорович. Not to be used as a measure. (Не может использоваться как мера). 2004. Холст, масло. 91,5 x 92. Дом русского зарубежья им. А. Солженицына.

40. Владимир Григорович И Леонид Лерман. Boxcars, 1984. Либерти Стейт парк, Нью-Йорк. Фото Renee Chipules, 1984.

41. Владимир Григорович и Леонид Лерман. Boxcars, 1984. Либерти Стейт парк, Нью-Йорк. Фото Renee Chipules, 1984.

42. Владимир Григорович и Леонид Лерман. Boxcars, 1984. Либерти Стейт парк, Нью-Йорк. Фото Renee Chipules, 1984.

43. Акция Михаила Чернышова и группы «Красная звезда» «30 лет ООН». 28.12.75. Ф. Георгия Кизевальтера. АМСИ «Гараж».

44. Акция Михаила Чернышова и группы «Красная звезда» «30 лет ООН». 28.12.75. Ф. Георгия Кизевальтера. АМСИ «Гараж».

45. Акция Михаила Чернышова и группы «Красная звезда» «30 лет ООН». 28.12.75. Ф. Георгия Кизевальтера. АМСИ «Гараж».

46. Римма Герловина со своими работами. Док. фотография. 126×190. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VI.B.2-Gerlovina-F7118. АМСИ «Гараж».

47. Валерий Герловин. Мадонна с младенцем. 120x89. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VI.A-Gerlovin-F7152. АМСИ «Гараж».

48. Воздухоплавание, сборник работ московских художников и поэтов. 1973. 48x36 см. Архив Р. и В. Герловиных, Нью-Йорк.

49. Римма и Валерий Герловины. Зоо - homo sapiens. Фотодокументация перформанса. 17.2.1977, Москва. Фото В. Новацкого. A Performing Archive, Germany.

50. Герловины Р. и В. Лето. Роман. Вымысел, концентрированный в капле крови. 1980. Фонд К. Гро. 02-022/7-11-16. FSO.

51. Герловины Р. и В. Анималистический комплекс. 1980. Фонд К. Гро. 02-022/7-11-16. FSO.

52. Римма Герловина. Переменчивый человек. Объект. 1981. Вид экспозиции *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»] в галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фернас»]. Нью-Йорк, 1982. Архив В. и Р. Герловиных, Нью-Йорк.

53. Римма и Валерий Герловины. Письмо к К. Гро «Dear Klaus!». Объект. 1980. Фонд К. Гро. 02-022/7-11-16. FSO.

54. Журнал *Collective Farm* [«Коллективная ферма»]. 1981-1986. Под ред. Р. и В. Герловиных, В. Бахчаняна. Коллекция книги художника Джоан Флеш. AIC.

55. Журнал «Колхоз». 1981. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына.

MVT-XI-1981-D17103. АМСИ «Гараж».

56. Римма Герловина. *Dog-Sphinx or Calendar for Next 100 years*. [«Собака-сфинкс или календарь на 100 лет»]. Объект. 1982. Дерево, холст, поролон, акрил. 68 x 59 x 5. Архив В. и Р. Герловиных, штат Нью-Йорк.

57. Валерий Герловин. *The bread insects* [«Хлебные насекомые»]. 1981. Постер. 46x46 cm. Joan Flasch Artists' Book Collection. RA 3.144. AIC.

58. *Young Fluxus* [«Новый Флаксус»] в *Artists Space* [«Артистс Спейс»] в 1982. Вид экспозиции. Архив *Artists Space*, Нью-Йорк.

59. *Young Fluxus* [«Новый Флаксус»] в *Artists Space* [«Артистс Спейс»] в 1982. Вид экспозиции. Архив *Artists Space*, Нью-Йорк.

60. Римма Герловина. *Man of Babel* [«Человек из Вавилона»]. 1983. Объект, дерево, поролон, акрил. 46x69x5. Собственность автора, штат Нью-Йорк.

61. Валерий Герловин. Диптих «Солдат». 1982. Мозаика из шприцев, наполненных масляной краской, на каркасах, обтянутых льняной тканью. Выставка *Russian Samizdat Art* в Университете Карнеги-Меллон в Питтсбурге. 1983. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.

62. Валерий Герловин в соавторстве с Риммой Герловиной. Ancient New York Mosaics [«Мозаики древнего Нью-Йорка»].1984. Инсталляция с фресками, лестницей и видео. *Mattress Factory* [«Фабрика Матрасов»], Питтсбург, Пенсильвания.

63. Пригласительный билет с фотографией голубя из шприцов Валерия Герловина на выставку «Ancient New York Mosaics» [«Мозаики Древнего Нью-Йорка»] в *Mattress Factory* [«Фабрика Матрасов»], Питтсбург, Пенсильвания. Фонд К. Гро. 02-022/7-11-16. FSO.

64. Пригласительный билет с фотографией фрески из шприцов Валерия Герловина на выставку «N/A» [«Недоступно»] в *Emily Harvey Gallery* [«Галерее Эмили Харви»], Нью-Йорк. Фонд К. Гро. 02-022/7-11-16. FSO.

65. Римма Герловина. *The Wandering Jew* [«Вечный Жид»]. 1982. Дерево, холст, гвозди, колокольчик, поролон, акрил. 85x90x5. Коллекция музея современного искусства Art Art4RU, Москва.

66. Андреас Стерцинг. «Валерий Герловин и Римма Герловина работают на пристани» (1983). Фото: *Hyperallergic*

67. Фотографии перформанса Вагрича Бахчаняна «Уважай время!». 18 ноября 1977. Фото Л. Нисневича. Ф. К. Гро. 02-022/7-04. FSO.

68. Вагрич Бахчанян. *Manhattan Volume Eleven* [«Манхэттен. Одиннадцатый том»] Ф. К. Гро.02-022/7-04. FSO.

69. Акция В. Бахчаняна, А. Косолапова и В. Горошко. «Art Salvation Inc.» [«Спасение искусства»]. 1979.

70. Vagrich Bakhchanyan Diary 1/1/80-12/31/80 / Ed. by Norton Dodge, published by Cremona Foundation, 1981. Фонд К. Гро. 02-022/7-03. FSO.

71. Вагрич Бахчанян. L.N. Tolstoj. RAT I MIR III. Подготовленная книга. Фонд К. Гро. 02-022/7-07. На обороте книги: the medium is the message 3 slavko bogdanovic kod 1970. FSO.

72. Славко Богданович. Группа Код. The Medium is the Message. 1970. Бумага, смешанная техника. Marinko Sudac Collection. The Virtual Museum of Avant-Garde.

73. Вагрич Бахчанян.Словацко-русский словарь, русско-словацкий словарь. Project of a monument in New York Central Park Scale 1:1000. Фонд К. Гро. 02-022/7-09. FSO.

74. Вагрич Бахчанян. Buchobjekt: prepared book Mathematics for Self Study. Внутри спичечный коробок «Музей личных вещей Вагрича Бахчаняна. 1982». Фонд К. Гро. 02-022/7-10. FSO.

75. Vagrich Bakhchanyan. Top secret art. Catalogue #25 Tank, 1978 с текстом Маргариты Тупицыной. Edited by Norton Dodge, published by Cremona Foundation, 1981. Фонд К. Гро. 02-022/7-06. FSO.

76. Vagrich Bakhchanyan. Portrait of Stalin On the Hundredth Anniversary of his Birth. Moscow-New-York. 1979. Фонд К. Гро. 02-022/7-04. FSO.

77. Вагрич Бахчанян. Мейл арт. 1980-1984. Фонд К. Гро. 02-022/7-01. FSO.

78. «Collective Farm» [«Коллективная ферма»]. На обложке «Stalin Test» [«Сталин-тест»]. Joan Flasch Artists' Book Collection. RA 2.361. AIC.

79. Вагрич Бахчанян. Сталин-тест 1982. Бумага, авторская техника. 75×58. Коллекция Д. Химиляйне, Санкт-Петербург.

80. Вагрич Бахчанян. Джинсовая куртка (с вклеенной брошюрой Л.Корвалана). 1975–1982. Выставка *Russian Samizdat Art*. Галерея Franklin Furnace, Нью-Йорк. 1982. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.

81. Генрих Худяков. Пиджак. Смешанная техника. 1980. Репродукция на обложке журнала «А-Я» и открытке издания «А-Я». FSO.

82. Генрих Худяков. Пиджак. Смешанная техника. 1980–2003. Коллекция Р. Табакмана. Нью-Джерси, штат Нью-Йорк.

83. Генрих Худяков.Рубашка. Смешанная техника. 1983–2003. Коллекция Р. Табакмана. Нью-Джерси, штат Нью-Йорк.

84. *Ferretti F.* The Evening Hours // The New York Times. June 14, 1985. P. 18.

85. Генрих Худяков. The City Soul. Смешанная техника. 1981–2003. Коллекция Р. Табакмана. Нью-Джерси, штат Нью-Йорк.

86. Генрих Худяков. American Dream. Х., смешанная тех. Коллаж. 1985–1995. Коллекция Р. Табакмана. Нью-Джерси, штат Нью-Йорк.

87. Генрих Худяков в своей квартире-мастерской. 2000-е. Фото Ted Degener.

88. Рыцарь Сэр Эль-Галахад. 2003. Манекен, смешанная техника. Коллекция Р. Табакмана. Нью-Джерси, штат Нью-Йорк.

89. Комар и Меламид. *Trans-State* [«Трансгосударство»]. 1977. Детали инсталляции.

90. Комар и Меламид. *Trans-State* [«Трансгосударство»]. 1976–1977. Паспорт. Ауэроитский язык. Детали инсталляции.

91. Комар и Меламид, Дуглас Дэвис. Из проекта *Where is the line between us?* [«Где черта между нами?»]. 1974. Бумага, серебряно-желатиновая печать. Фотомонтаж. № 2001.1234–1239. Zimmerli Museum

92. Виталий Комар и Александр Меламид. *Temple, Exodus from Russia* [«Храм (Исход из России»)]. Перформанс на горе Сион, Иерусалим. 1978.

93. Вид экспозиции *The Temple* [«Храм»]. 5 октября – 11 ноября 1978. Ronald Feldman Fine Arts [Галерея Рональда Фельдмана], Нью-Йорк. Архив Ronald Feldman Fine Arts.

94. Виталий Комар и Александр Меламид. We Buy and Sell Souls. 1978–1983. Инсталляция. № 2001.0153.003; № 2001.0153.004. Zimmerli Museum

95. Виталий Комар и Александр Меламид. We Buy and Sell Souls. 1978–1983. Инсталляция. № 2001.0153.006; № 2001.0153.010. Zimmerli Museum

96. Виталий Комар и Александр Меламид. Пригласительный билет на акцию *May Day* [«Первомай»] в *Palladium* [«Палладиуме»]. 1980.

97. Виталий Комар и Александр Меламид. Don't Blab, The Enemy is Listening. 1980. № 1997.5.1.5. Nasher Museum of art at Duke University; Black and White, Brothers Forever. 1980. № 1997.5.1.6. Nasher Museum.

98. Виталий Комар и Александр Меламид. The Origins of Socialist Realism [«Происхождение социалистического реализма»]. Из серии *Nostalgic Socialist Realism* [«Ностальгический реализм»].1982–1983. Х., темп., м. 183,5×122. № 2001.0415. Zimmerli Museum.

99. Виталий Комар и Александр Меламид. Stalin in Front of the Mirror [«Сталин перед зеркалом»]. Из серии *Nostalgic Socialist Realism* [«Ностальгический реализм»].1982. Х., темп., м. 91×60.2. № 2002.0037 Zimmerli Museum.

100. Виталий Комар и Александр Меламид. Медуза. Из серии «Анархический синтетизм». Вертикальный диптих. 1986–1987. Х., темп., м. Собрание Шалвы Бреуса, Москва. Международный культурный фонд Breus Foundation.

101. Виталий Комар и Александр Меламид. Лестница в небо. Из серии «Анархический синтетизм». Диптих. 1985–1986. Х., темп., м. Собрание Шалвы Бреуса, Москва. Courtesy Международный культурный фонд Breus Foundation.

102. Леонид Соков. Хрущёв. 1983. Дерево, масло, маркер. 81 x 51 x 51. № 2006.1023. Zimmerli Museum

103. Леонид Соков. Серп и молот. 1997. Дерево, позол. 18 × 17,5 × 6,4. № 2017.011.017. Zimmerli Museum

104. Леонид Соков. U.S.S.R. 1986. Дерево, бумага, масло. 25,4 x 50,8 x 12,7. Собрание семьи художника.

105. Леонид Соков. Аврора [«Volley of "Aurora"»]. 1984. Дерево, масло. 87,6 x 189,2 x 14. Собрание семьи художника.

106. Леонид Соков. Russian–American Toy. 1987. Дерево, пластик, нитка, гвозди. масло. Собрание семьи художника.

107. Леонид Соков. Сталин и Мэрилин. Металл, масло. 78,7 x 61 x 6,4 Частное собрание.

108. Леонид Соков. Сталин и Монро. 1991. Бум. на оргалите, фотобумага, акрил, бронз.краска, коллаж. НТ О-111. ГТГ.

109. Леонид Соков. Встреча двух скульптур. 1990. Металл, бронза. 46,5 × 37,5 × 14. № 2001.0511. Zimmerli Museum.

110. Леонид Соков. Весна. 1988. Металл. пластина, масло. 120,7 x 78,7. Собрание семьи художника.

111. Александр Косолапов. «Мясорубка» (1972), «Щеколда» (1972), «Нога» (1973). Фотографии. Ф. К. Аймермахера. 210. Abt. 4/2. Nr. 62. FSO.

112. Александр Косолапов. Купальщица. 1974. Объект. 77 x 42 x 15. Репродукция издательства «А-Я».

113. Александр Косолапов. Сашок! Ты будешь пить чай? 1974. Крашеное дерево, лента, рогожа и гвозди на панели. 50 x 107 x 4. № 1999.0723. Zimmerli Museum

114. Александр Косолапов. Immortal leader [«Бессмертный вождь»]. 1976. Смешанная техника. Собственность автора.

115. Александр Косолапов. Prehistoric Communism. [«Доисторический коммунизм»]. 1976. Смешанная техника. Собственность автора.

116. Александр Косолапов. Fathers and a son [«Отцы и сын»]. 1980. Фотография, смешанная техника. Собственность автора.

117. Александр Косолапов. In search of history [«В поисках истории»]. 1982. Холст, акрил. Собственность автора.

118. Александр Косолапов. Lenin-Coca-Cola [«Ленин – Кока-кола»]. Бум., печать. 58,4 x 92,1. № 2000.16.4. Nasher Museum.

119. Александр Косолапов. Malevich. Из серии «Marlboro». 1990. Холст, акрил. 61 x 111,8. № 2000.16.2. Nasher Museum.

120. Александр Косолапов. Malevich Sold Out. Из серии «Marlboro». 1989. Холст, акрил. 102 × 147. № 2001.0513. Zimmerli Museum.

121. Александр Косолапов. Perseus: The Assassination of Trotsky by Stalin [«Персей: Убийство Троцкого Сталиным»]. 1983. В экспозиции *Sots art: Russian Mock-Heroic Style* [«Соц-арт: русский героико-травестийный стиль»] в галерее «Семафор» (*Semaphore Gallery*) в Нью-Йорке. Док. фотография. 1984. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VII-B.1-1984-F9936. АМСИ «Гараж».

122. Александр Косолапов. Manifesto. 1983. Холст, масло. 72x76. Собственность автора.

123. Александр Косолапов. Susanna and the Elders. 1984. Холст, масло. 60x48. Собственность автора.

124. Александр Косолапов. THWIP! 1985. Холст, масло. 70x56. Собственность автора.

125. Александр Косолапов. Lenin and Seven Dwarfs. 1986. Холст, масло. 70x56. Собственность автора.

126. Александр Косолапов. Workers club U.S.S.R. [«Рабочий клуб СССР»]. 1985. Триптих. Холст, масло. Собственность автора.

127. Перформанс группы «Страсти по Казимиру» в P.S.1 в Нью-Йорке. Док. фотография. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VI.B.1-1982-F8160. АМСИ «Гараж».

128. Перформанс группы «Страсти по Казимиру» в P.S.1 в Нью-Йорке. Док. фотография. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VI.B.1-1982-F8160. АМСИ «Гараж».

129. Перформанс «28-й съезд КПСС» группы «Страсти по Казимиру». Док. фотография. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына.MVT-VI.B.1-1982-F8158. АМСИ «Гараж».

130. Кадры из фильма «Ленин в Нью-Йорке» группы «Страсти по Казимиру». Док. фотография. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VI.B.1-1982-F8159. АМСИ «Гараж».

131. Группа «Движение». «Кинетическое полиэкранное киноцветомузыкальное представление “1917”» с объектом «Пламя» в центре композиции. Док. фотография. 02-0227. 19М-7 В-5. Lev Nusberg. FSO.

132. Группа «Движение». «Искусственная кинетическая среда» для промышленной выставки в Москве. Фотокопия. Ф. К. Гро. Lev Nusberg. 02-022. 7-19/В-3. FSO.

133. Группа «Движение». «Искусственная кинетическая среда» для промышленной выставки в Москве. Фотокопия. Ф. К. Гро. Lev Nusberg. 02-022. 7-19/В-3. FSO.

134. Группа «Движение». Генплан искусственного кинетическо-кибернетического и игрового микромира-среды. Лабиринт. Страница рукописной книги истории группы «Движение». Нусберг 01-269. FSO.

135. Группа «Движение». Эскизы микромиров И.Б.К.С.. Страница рукописной книги истории группы «Движение». Нусберг 01-269. FSO.

136. Лев Нуссберг. Репродукции работ из писем К. Аймермахеру. 1984. Ф. К. Аймермахера. 210 Abt. 4/2 Nr. 97. FSO.

137. А. Нежданов, А. Юликов, Л. Соков, В. Стамова, А. Косолапов. Москва, 1971. Архив А. Юликова.

138. Александр Нежданов. Скульптура у «Cité Internationale des Arts» в Париже. 1973. Папье-маше, смешанная техника. Архив семьи художника, Нью-Йорк.

139. Александр Нежданов с семьей. Скульптура у «Cité Internationale des Arts» в Париже. 1973. Папье-маше, смешанная техника. Архив семьи художника, Нью-Йорк.

140. Александр Ней на ферме А.Толстой, фонд Толстого, штат Нью-Йорк. 1974. Док. фотография. Архив семьи художника, Нью-Йорк.

141. Александр Ней в *World Trade Center, Tower 1, Port Authority Library.* Сер. 1970-х. Док. фотография. Архив семьи художника, Нью-Йорк.

142. Александр Ней. Голова поэта (Сирано). 1974. Терракота. Музей Beelden aan Zee, Нидерланды.

143. Александр Ней. Метафизическая голова. 1981. Керамика. 30х27х24. Собрание Жан-Жака Герона, Париж.

144. Александр Ней. Метафизическая голова. 1978. Керамика. 30х37х30. Собрание Жан-Жака Герона, Париж.

145. Александр Ней. Скульптура для окон Тиффани. Нью-Йорк. Рубеж 1970-1980-х. Архив Г. Мур, Нью-Йорк.

146. Генрих Элинсон. Иллюстрации к Кульбит. Антология У Голубой Лагуны. Т. 2Б.

147. Генрих Элинсон. Без названия. 1982. Бумага, восковой карандаш, перо, черный фломастер. 76.2×56. Музей нонконформистского искусства, СПб.

148 Генрих Элинсон. Без названия. 2000-2003. Бум, уг. карандаш. F. 250 Elinson. FSO.

149. Михаил Одноралов. Натюрморт с желтым кубиком. 1968. Х., м. 100х100. Частное собрание.

150. Михаил Одноралов. Натюрморт с иконами Серафима Саровского. 1972. Х., м. 60х80. Частное собрание.

151. Михаил Одноралов. Натюрморте с тремя ангелами». 1966. Х., м. 70х90. ГРМ.

152. Михаил Одноралов. Натюрморт с красной розой. 1969. Х., м. 74х100. Частное собрание.

153. Михаил Одноралов. Улыбка. 1977. Холст, масло. 80х100. Частное собрание.

154. Михаил Одноралов. Соль. 1980. Холст, масло. 60х80. Частное собрание.

155. Михаил Одноралов. Натюрморте с картошкой. 1981. Х., м. 80х100. Частное собрание.

156. Михаил Одноралов. Диптих «Прыжок» (1993). Х.,м. 101х81 (каждая часть). Из серии «Алисы с Нижнего Ист-Сайда». Частное собрание.

157. Михаил Одноралов. Диптих «Прыжок» (1993). Х.,м. 101х81 (каждая часть). Из серии «Алисы с Нижнего Ист-Сайда». Частное собрание.

158. Пригласительный билет на персональную выставку Михаила Одноралова в галерее *T.A.T.* на Мэдисон авеню, Нью-Йорк. 1984. Ф. К. Аймермахера. 210 Abt.4/2 Nr. 100. FSO.

159. Юрий Грачев. Маша спит 3. 1968. Бум, сангина. 42х59; Маша с чашкой. 1974. Бум, фломастер. 31х23. Собрание Е.А.Грачевой, Нью-Йорк.

160. Юрий Грачев. Круги. Гобелен. 1972–1973. Шерсть, гладкое ткачество. 3,0х4,6 м. Министерство культуры (Москва).

161. Юрий Грачев. Старая женщина с кружкой. 1983. Бум, уголь. 68 х 48. Собрание Е.А.Грачевой (Нью-Йорк); Бездомный 1. 1984. Бум, уголь. 68 х 48. ГМИИ им. А.С. Пушкина.

162. Юрий Грачев. Саксофонист 2. 1983. Бум, уголь. 70 х 50; Хитрец. 1987. Бум, уголь. 63 х 48. Собрание Е.А. Грачевой, Нью-Йорк.

163. Юрий Грачев. В метро 6. 1997. Холст, масло. 183 х 122. Собрание Е.А.Грачевой (Нью-Йорк); Женщина с зелёной сумкой. 1998. 183 х 127. Холст, масло. ГРМ.

164. Юрий Грачев. Думаю о тебе. 1999. Х,м. 173 х 122. Собрание Е.А.Грачевой (Нью-Йорк); Девочка. 1999. Х.,м. 92 х 74. Собрание М.С. Грачевой, Вашингтон.

165. Эрнст Неизвестный. Братоубийство. Конец 1950-х. Бронза. 24,9×23,7×8,3. Дар Томаса П. Уитни (Выпуск 1937 г.). № 2001.564. Мид Арт Музей, Амхерст Колледж.

166. Эрнст Неизвестный. Самоубийство. 1960-е. Бронза. 36,8 × 19,1×7,6. Дар Томаса П. Уитни (Выпуск 1937 г.). № 2001.565. Mead Art Museum.

167. Эрнст Неизвестный. Торс. ок. 1960–1970. Бронза. 17,8 × 20,3 × 7,6. Дар Томаса П. Уитни (Выпуск 1937 г.). № 2001.567. Мид Арт Музей, Амхерст Колледж.

168. Эрнст Неизвестный. Деревья души. 1967. Офорт. Бумага. 9,8 × 11,3.. Дар Томаса П. Уитни (Выпуск 1937 г.). № 2001.533. Mead Art Museum.

169. Эдуард Нахамкин**.** Eduard Nakhamkin Gallery. «Exhibition of three». 1979. Личный архив А.Тульчинского (США).

170. Пригласительный билет на выставку *25 Years of Soviet Unofficial Art: 1956-1981* [«25 лет советского неофициального искусства»]. Ф. К. Аймермахера. 210/ Abt. 4/2, Nr. 176. FSO.

171. Вид инсталляции «Великолепный рогоносец» (фр. Le cocu magnifique). 1981. Док.

фотография. A0003, b. 1310, f. 3 (377). The S. Guggenheim Museum Archives.

172. Вид экспозиции *Art of the avant-garde in Russia: selections from the George Costakis Collection* [«Искусство авангарда в России: избранное из коллекции Г. Костаки»]. 1981.Док. фотография. A0003, b. 1310, f. 3 (377). The S. Guggenheim Museum Archives.

173. *Kramer H*. Russia's Lost Revolution in Modern Art // The New York Times, October 11, 1981. P. 62. The S. R. Guggenheim Museum Archives. A0003, b. 1465, f. 377 ; *Wallach A*. The Fruits of a Fervent Collector // Newsday Sunday. October 18, 1981. P. 15-16.

174. Приглашение на выставку «Russian New Wave» в Центре современного русского искусства в Америке, Нью-Йорк. 1981. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. АМСИ «Гараж».

175. Экспозиция «Russian New Wave» с работами Риммы и Валерия Герловиных. 1981. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. АМСИ «Гараж».

176. Экспозиция «Russian New Wave» с работами Л. Сокова. 1981. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. АМСИ «Гараж».

177. Леонид Соков. Пожар. 1975. Дерево, масло, лампа. 80 x 45 x 20. № 2001.1381. Zimmerli Museum.

178. Реконструкция супрематического гроба Малевича на выставке «Russian New Wave». 1981. Архив М. Мастерковой-Тупицыной, Нью-Йорк.

179. Акция у Музея С. Гуггенхайма. 1981. Док. фотография. Фонд М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VII-B.1-1981-F9934. АМСИ «Гараж».

180. *Visionary Nonwearables. E.S.P.ionage* [«Прозорливое не носимое. Шпионаж»]. Каталог выставки. 1982.

181. *Lydia Masterkova: Striving Upward to the Real* [«Лидия Мастеркова: восхождение к реальности»]. Каталог выставки. 1983.

182. Пригласительный билет на выставку *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»] в галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»]. Нью-Йорк, 1982. Ф. К. Гро. 02-022/7-01. FSO.

183. Вид экспозиции *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»] в галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»]. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.

184. Вид экспозиции *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»] в галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»]. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.

185. Вагрич Бахчанян, Римма и Валерий Герловины, Лев Нуссберг и Галина Головейко на выставке *Russian Samizdat Art*. Franklin Furnace, Нью-Йорк. 1982. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.

186. Книга художника в экспозиции *Russian Samizdat Art*. Franklin Furnace, Нью-Йорк. 1982.

Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.

187. *Lippard L.* Forbidden Fruits // The Village Voice. 1982. March 30. P. 105. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-IV-1982-Village Voice-L60983. АМСИ «Гараж».

188. *Russian Samizdat Art* в галерее *Los Angeles Contemporary Exhibitions, Inc.* (LACE), Лос-Анджелес, 1984. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.

189. Виталий Комар и Александр Меламид. Конституция СССР, глава "Свобода слова", идеологическая абстракция. 1974. Холст, темпера. 210,82 × 99,38 × 1,91. № 2002.28.1. Nasher Museum.

190. Вид экспозиции *Sots art* [«Соц-арт»]. *Ronald Feldman Fine Arts* [«Галерея Рональда Фельдмана»], Нью-Йорк. Архив Ronald Feldman Fine Arts.

191. Вид экспозиции *Sots art* [«Соц-арт»]. *Ronald Feldman Fine Arts* [«Галерея Рональда Фельдмана»], Нью-Йорк. Архив Ronald Feldman Fine Arts.

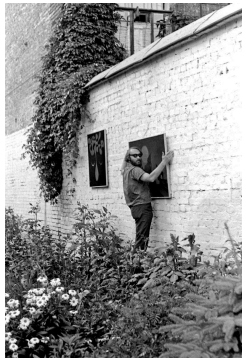
192. Вид экспозиции *Sots art* [«Соц-арт»]. 1986, Новый Музей, Нью-Йорк. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VII-B.1-1986-F9935. АМСИ «Гараж».

193. Вид экспозиции *Sots art* [«Соц-арт»]. 1986, Новый Музей, Нью-Йорк. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VII-B.1-1986-F9935. АМСИ «Гараж».

194. Пригласительный билет на выставку *Sots art: Russian Mock-Heroic Style* [«Соц-арт: русский героико-травестийный стиль»]. 1984. Галерея «Семафор» (*Semaphore Gallery*), Нью-Йорк. Ф. К. аймермахера. 210 Abt. 4/2 Nr. 174-183. FSO.

195. Виталий Комар и Александр Меламид. Натюрморт с Марксом и Энгельсом. 1981-1982. Частное собрание

Глава 1. Иллюстрации



Илл. 1. Л. Талочкин развешивает картины во дворе особняка Э. и Н. Стивенс. Москва. 22.07.1970. Документальная фотография. Фонд И. Пальмина. АМСИ «Гараж».



Илл. 2. Вид выставки во дворе особняка Эдмунда Стивенса. Москва. 22.07.1970. Документальная фотография. Фонд И. Пальмина. АМСИ «Гараж».



Илл. 3. «Бульдозерная» выставка 5 сентября 1974 г. на пустыре в Беляево. Документальная фотография. 210. NK 9. Фонд К. Аймермахера. FSO.



Илл. 4. «Бульдозерная» выставка 5 сентября 1974 г. на пустыре в Беляево. Документальная фотография. 210. NK 9. Фонд К. Аймермахера. FSO.


Ideas & Trends /continued

No More Joy and Laughter

Soviet Art: They Know What They Dislike

Илл. 5. *Russell J.* Soviet art: they know what they dislike // The New York Times. 1974. № 42, 610. P. 20–22. АМСИ «Гараж».



Илл. 6. В. Комар и А. Меламид. Встреча А. Солженицына с Г. на даче М. Ростроповича. 1972. Холст, масло, золотая фольга, коллаж. 175x120. Собрание Шалвы Бреуса, Москва.



Илл. 7. Виталий Комар и Александр Меламид. Вам хорошо! Из серии «Соц-арт». 1972. Ткань, темпера. 76.5 x 102. № 2006.1000. Zimmerli Museum.


The New York Times

ARTS AND LEISURE

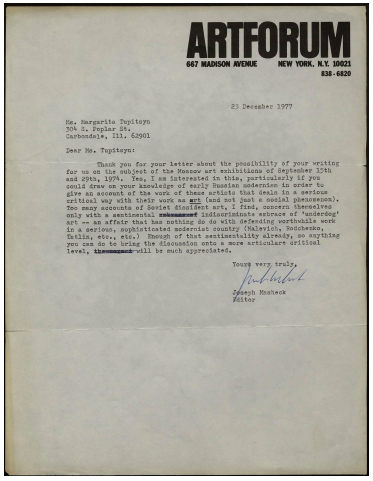
Why Khrushchev's Favorite Sculptor Chose Exile

FILM VIEW

Two Exhilarating T

Plotted by Hitchcock a

Илл. 8. Статья Энтони Астрахана в «The New York Times». 11 апреля 1976. С. 32.



ARTFORUM
667 MADISON AVENUE NEW YORK, N.Y. 10021
838-6820

23 December 1977

Ms. Margarita Tupitsyn
304 S. Poplar St.
Carbondale, Ill. 62901

Dear Ms. Tupitsyn:

Thank you for your letter about the possibility of your writing for us on the subject of the Moscow art exhibitions of September 15th and 29th, 1974. Yes, I am interested in this, particularly if you could draw on your knowledge of early Russian modernism in order to give an account of the work of these artists that deals in a serious critical way with their work as art (and not just a social phenomenon). Too many accounts of Soviet dissident art, I find, concern themselves only with a sentimental [redacted] indiscriminate embrace of 'underdog' art — an affair that has nothing do do with defending worthwhile work in a serious, sophisticated modernist country (Malevich, Rodchenko, Gabo, etc., etc.) Though of that sentimentality already, so anything you can do to bring the discussion onto a more articulate critical level, th[redacted] will be much appreciated.

Yours very truly,

Joseph Masheck
Editor

Илл. 9. Письмо Джозефа Машека Маргарите Тупицыной 23 декабря 1977 года. Нью-Йорк – Карбондейл. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-III. A-1-1977-D17831. АМСИ «Гараж».



Илл. 10. Г. Донской, М. Рошаль и В. Скерсис. Качайте красный насос! 1976 // Третья волна. №2, 1977.



Илл. 11. Маргарита Тупицына, Виталий Комар, Виктор Тупицын на выставке в *Art Gallery University of Maryland*. Цв. слайд. 2,5x3,5. Фонд «Художественные проекты». APF-F6681. АМСИ «Гараж».



Илл. 12. Эрнст Неизвестный в своей мастерской на ул. Гиляровского. Фото Игоря Пальмина. Москва, 1975. Фонд Игоря Пальмина. АМСИ «Гараж».

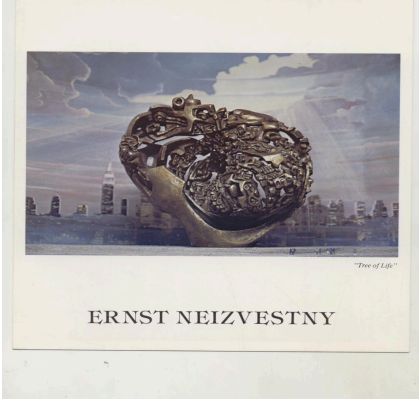
Глава 2. Иллюстрации



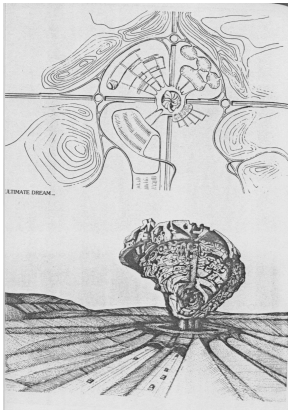
Илл. 13. Эрнст Неизвестный. Бюст Д. Шостаковича. 1977. Бронза. 25,4 x 27,9 x 35,6. Mead Art Museum. Дар Томаса П. Уитни (Выпуск 1937 г.). № AC 2001.558.



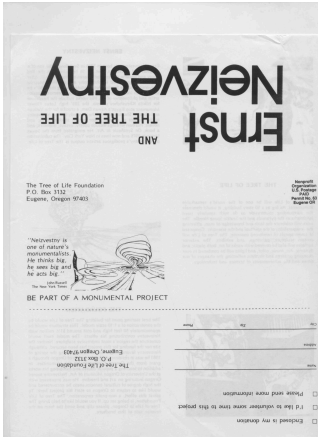
Илл. 14. Пригласительный билет на ретроспективную выставку Э. Неизвестного в галерее Эдуарда Нахамкина (1986, Нью-Йорк). На обложке репродукция: Неизвестный Э. Сердце ребенка. 1979–1980. Х., м., акр. 4x2 м. Ф. К. Аймермахера. 210. Abt. 4/2. Nr. 95. FSO.



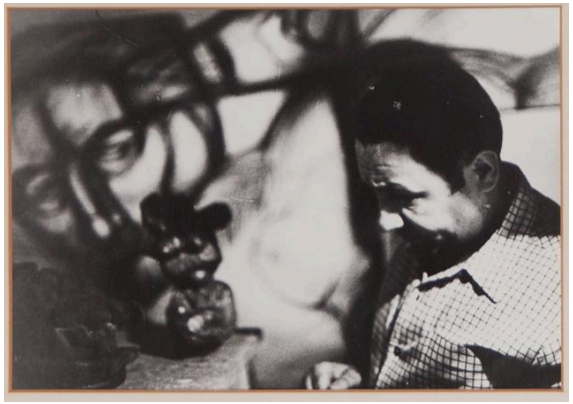
Илл. 15. Буклет галереи Эдуарда Нахамкина с репродукцией макета проекта Эрнста Неизвестного *Tree of Life*. 1983. Ф. К. Аймермахера. 210. Abt. 4/2. Nr. 95. FSO.



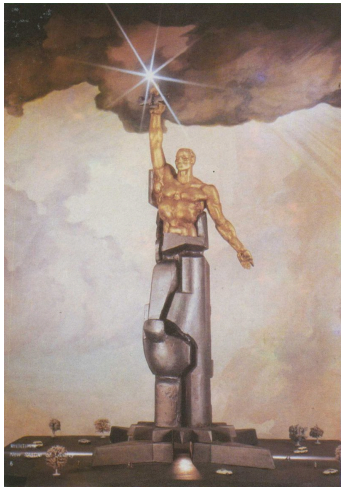
Илл. 16. Репродукция макета проекта Эрнста Неизвестного *Tree of Life*. 1982. Ф. К. Аймермахера. 210. Abt. 4/2. Nr. 95. FSO.



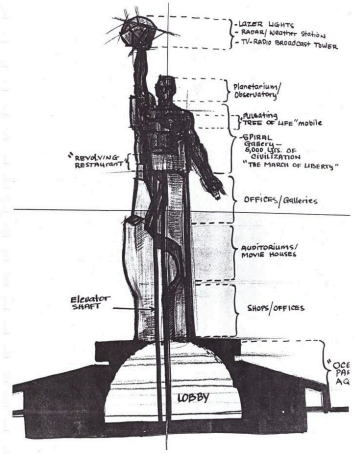
Илл. 17. Письмо для сбора средств на проект Эрнста Неизвестного *Tree of Life*. 1983. Ф. К. Аймермахера. 210. Abt. 4/2. Nr. 95. FSO.



Илл. 18. Скульптор Эрнст Неизвестный в своей мастерской на Сретенке, 1967. Фото Харрисона Солсбери. Фотография. 17,2 × 24,9 см. Mead Art Museum. Дар Томаса П. Уитни (Выпуск 1937 г.). № 2001.551.



Илл. 19. Эрнст Неизвестный. «Новая Статуя Свободы» в честь республики Китай (остров Тайвань) и «третьего мира». 1989. Бронза. ХМЭН



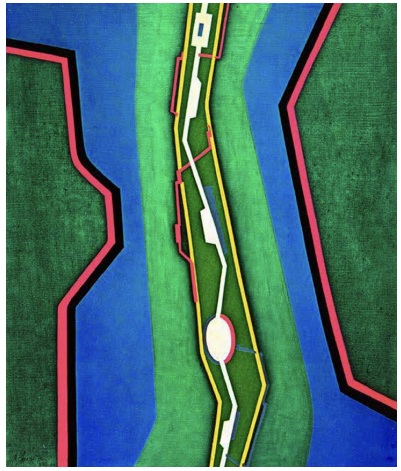
Илл. 20. Эрнст Неизвестный. Эскиз проекта «Новая Статуя Свободы» 1989. ХМЭН



Илл. 21. Михаил Шемякин. Автопортрет. Путешествие в Нью-Йорк с моими персонажами. Б., тушь, акв. Коллекция Ж.-Ж. Герона, Париж.



Илл. 22. Михаил Шемякин. Иллюстрация к роману А. Солженицына «Архипелаг Гулаг». 1974. Б., тушь. Коллекция Ж.-Ж. Герона, Париж.



Илл. 23. Михаил Шемякин. Манхэттен. Из серии «Аэропейзажи». 1981–1983. Х., м. Частное собрание.



Илл. 24. Туша. 1986. Х., смеш. техн. 300 х 200. Коллекция М. Шемякина. Chateau de Chamousseau (Indre), Франция.



Илл. 25. Михаил Шемякин. Из серии «Петербургские бредни». 1983. Бум., гуашь. Коллекция Ж.-Ж. Герона, Париж.



Илл. 26. Михаил Шемякин. Трансформация с «Менин» Диего Веласкеса. 1986. Б., паст., цв. кар. 120 х 221. Музей Университета Сан-Франциско.



Илл. 27. Марк Клионский. Колыбельная. Офорт из серии. «Чтобы не забыл народ». 1960-е. Частное собрание; Гонимый народ. Офорт из серии. «Чтобы не забыл народ». 1960-е. Частное собрание.



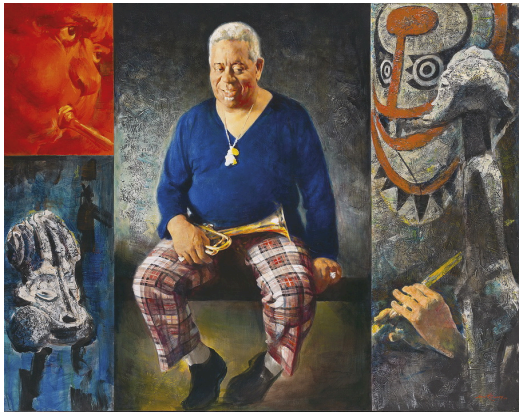
Илл. 28. Демонстрация в День независимости Израиля. Нью-Йорк, 1970-е.



Илл. 29. Марк Клионский. Портрет Голды Меир. Сер. 1970-х. Х., м. Частное собрание.



Илл. 30. Марк Клионский. В ожидании транспорта. 1986. Х., м. Художественный музей «Яд Вашем», Иерусалим.



Илл. 31. Марк Клионский. Диззи Гиллеспи. 1988. National Portrait Gallery.



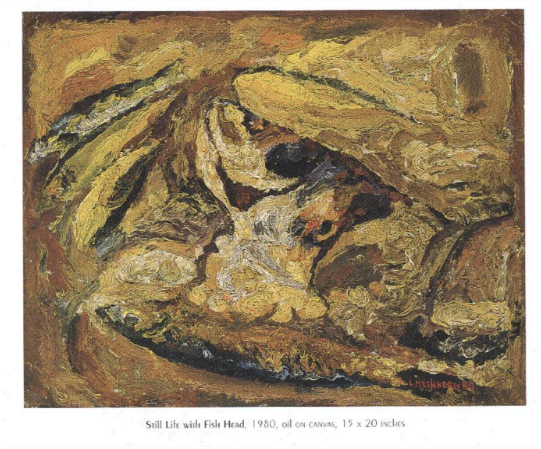
Илл. 32. Марк Клионский. Исход. 1988. Художественный музей «Яд Вашем», Иерусалим.



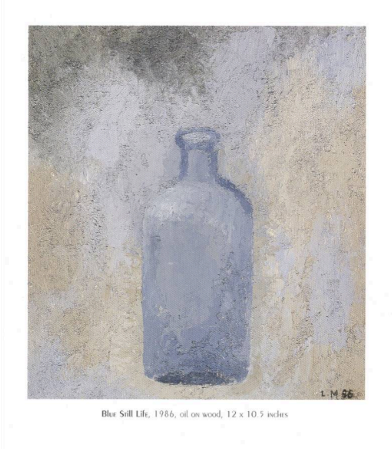
Илл. 33. Лев Межберг. Самарканд. 1965. Х., м. 160,5х180. ГМВЦ «РОСИЗО».



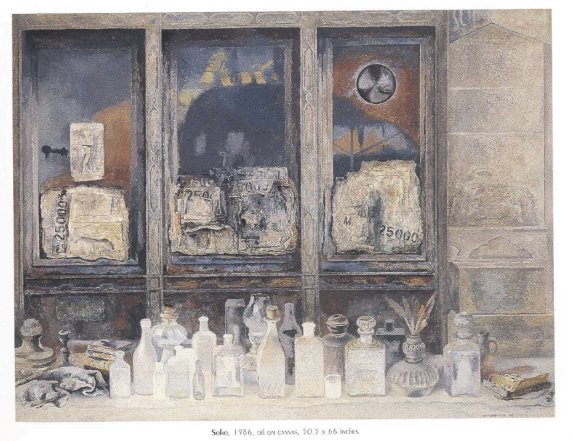
Илл. 34. Лев Межберг. Одесса индустриальная. 1971–1972. Х., м. ГМВЦ «РОСИЗО».



Илл. 35. Лев Межберг. Натюрморт с рыбьей головой. 1980. Х., м. Частное собрание.



Илл. 36. Лев Межберг. Голубой натюрморт. 1986. Дер., м. Частное собрание.



Илл. 37. Лев Межберг. Сохо. 1986. Х., м. Частное собрание.



Илл. 38. Владимир Григорович. Not to be used as a measure. (Не может использоваться как мера). 2004. Холст, масло. 91,5 x 92. Дом русского зарубежья им. А. Солженицына.



Илл. 39. Владимир Григорович. Not to be used as a measure. (Не может использоваться как мера). 2004. Холст, масло. 91,5 x 92. Дом русского зарубежья им. А. Солженицына.



Илл. 40. Владимир Григорович И Леонид Лерман. Boxcars, 1984. Либерти Стейт парк, Нью-Йорк. Фото Renee Chipules, 1984.



Илл. 41. Владимир Григорович и Леонид Лерман. Boxcars, 1984. Либерти Стейт парк, Нью-Йорк. Фото Renee Chipules, 1984.

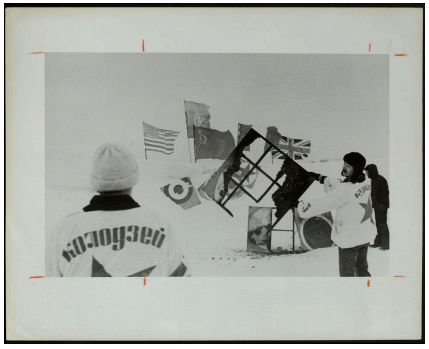


Илл. 42. Владимир Григорович и Леонид Лерман. Boxcars, 1984. Либерти Стейт парк, Нью-Йорк. Фото Renee Chipules, 1984.



Илл. 43. Акция Михаила Чернышова и группы «Красная звезда» «30 лет ООН». 28.12.75. Ф. Георгия Кизевальтера. АМСИ «Гараж».

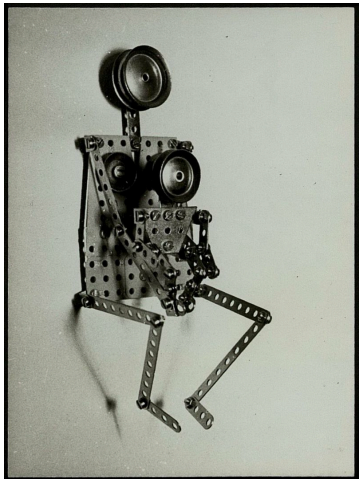




Илл. 44, 45. Акция Михаила Чернышова и группы «Красная звезда» «30 лет ООН». 28.12.75. Ф. Георгия Кизевальтера. АМСИ «Гараж».



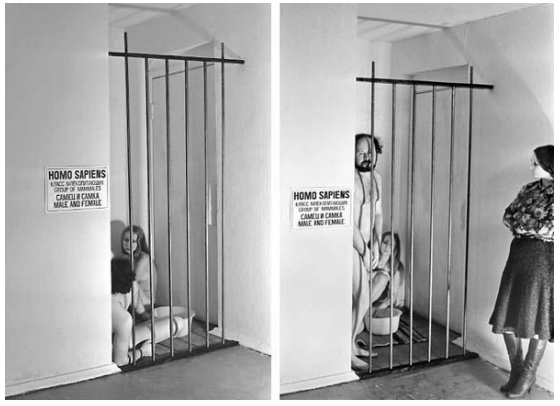
Илл. 46. Римма Герловина со своими работами. Док. фотография. 126 ×190 мм. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VI.B.2-Gerlovina-F7118. АМСИ «Гараж».



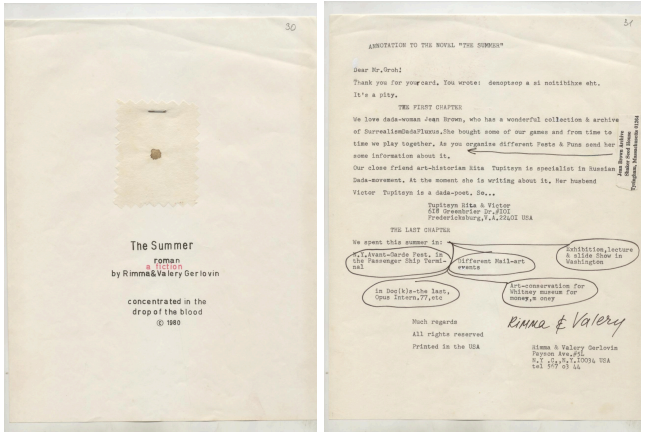
Илл. 47. Валерий Герловин. Мадонна с младенцем. 120 x 89 мм. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VI.A-Gerlovin-F7152. АМСИ «Гараж».



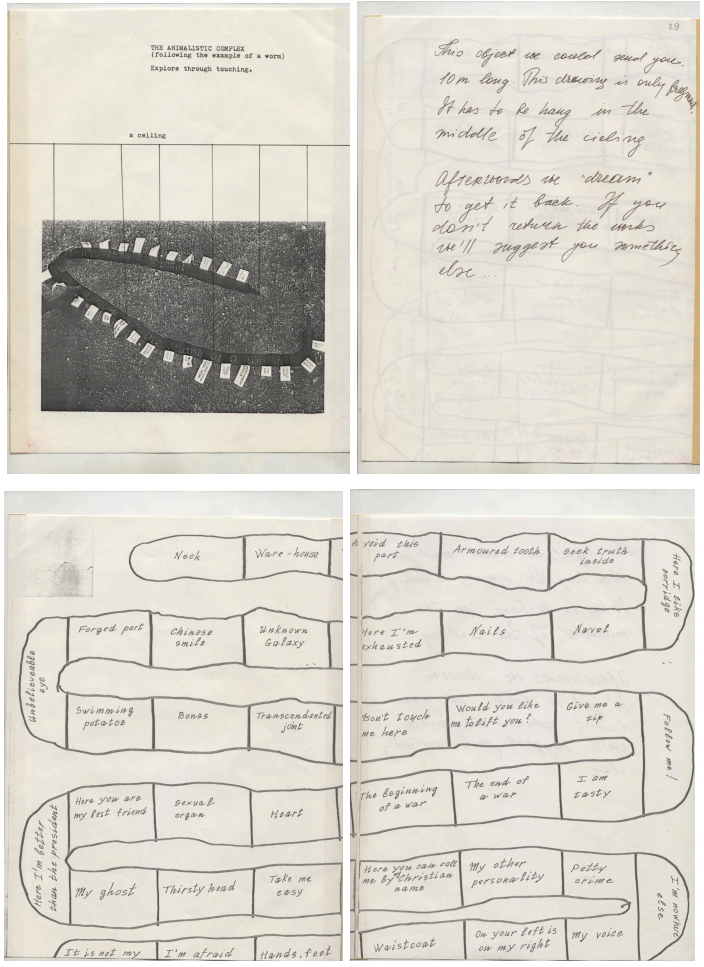
Илл. 48. Воздухоплавание, сборник работ московских художников и поэтов. 1973. 48 x 36 см. Архив Р. и В. Герловиных, Нью-Йорк.



Илл. 49. Римма и Валерий Герловины. Зоо – homo sapiens. Фотодокументация перформанса. 17.2.1977, Москва. Фото В. Новацкого. A Performing Archive, Germany.



Илл. 50. Герловины Р. и В. Лето. Роман. Вымысел, концентрированный в капле крови. 1980. Фонд К. Гро. 02-022/7-11-16. FSO.



Илл. 51. Герловины Р. и В. Анималистический комплекс. 1980. Фонд К. Гро. 02-022/7-11-16. FSO.



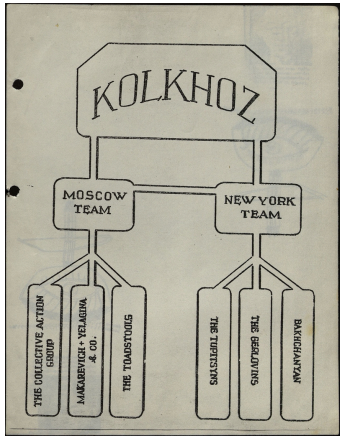
Илл. 52. Римма Герловина. Переменчивый человек. Объект. 1981. Вид экспозиции *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»] в галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фернас»]. Нью-Йорк, 1982. Архив В. и Р. Герловиных, Нью-Йорк.

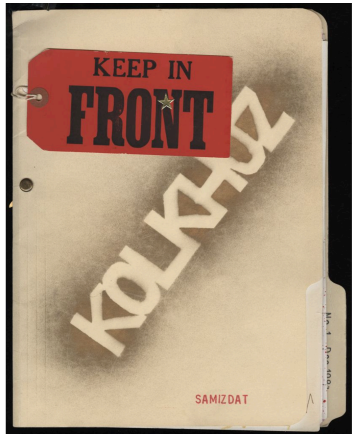


Илл. 53. Римма и Валерий Герловины. Письмо к К. Гро «Dear Klaus!». Объект. 1980. Фонд К. Гро. 02-022/7-11-16. FSO.



Илл. 54. Журнал *Collective Farm* [«Коллективная ферма»]. 1981-1986. Под ред. Р. и В. Герловиных, В. Бахчаняна. Коллекция книги художника Джоан Флеш. AIC.





Илл. 55. Журнал «Колхоз». 1981. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-XI-1981-D17103. АМСИ «Гараж».



Илл. 56. Римма Герловина. *Dog-Sphinx or Calendar for Next 100 years*. [«Собака-сфинкс или календарь на 100 лет»]. Объект. 1982. Дерево, холст, поролон, акрил. 68 x 59 x 5. Архив В. и Р. Герловиных, штат Нью-Йорк.



Илл. 57. Валерий Герловин. *The bread insects* [«Хлебные насекомые»]. 1981. Постер. 46 x 46 cm. Joan Flasch Artists' Book Collection. RA 3.144. AIC.



Илл. 58. *Young Fluxus* [«Новый Флаксус»] в *Artists Space* [«Артистс Спейс»] в 1982. Вид экспозиции. Архив *Artists Space*, Нью-Йорк.



Илл. 59. *Young Fluxus* [«Новый Флаксус»] в *Artists Space* [«Артистс Спейс»] в 1982. Вид экспозиции. Архив *Artists Space*, Нью-Йорк.



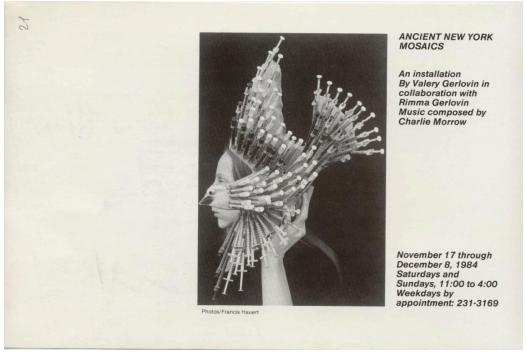
Илл. 60. Римма Герловина. *Man of Babel* [«Человек из Вавилона»]. 1983. Объект, дерево, поролон, акрил. 46 x 69 x 5. Собственность автора, штат Нью-Йорк.



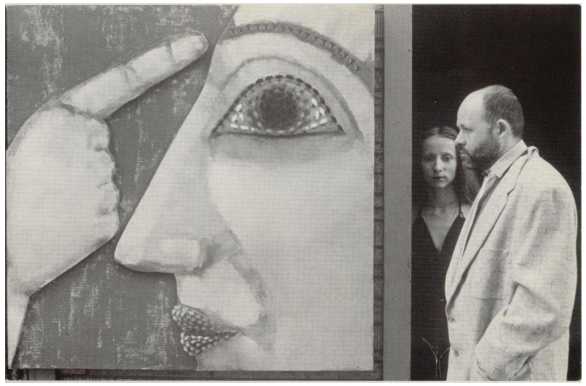
Илл. 61. Валерий Герловин. Диптих «Солдат». 1982. Мозаика из шприцев, наполненных масляной краской, на каркасах, обтянутых льняной тканью. Выставка *Russian Samizdat Art* в Университете Карнеги-Меллон в Питтсбурге. 1983. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.



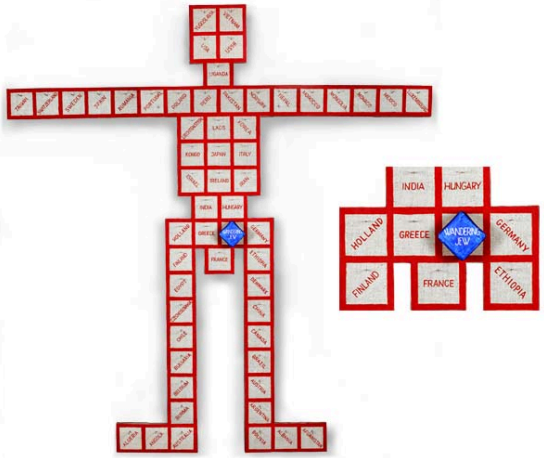
Илл. 62. Валерий Герловин в соавторстве с Риммой Герловиной. Ancient New York Mosaics [«Мозаики древнего Нью-Йорка»].1984. Инсталляция с фресками, лестницей и видео. *Mattress Factory* [«Фабрика Матрасов»], Питтсбург, Пенсильвания.



Илл. 63. Пригласительный билет с фотографией голубя из шприцов Валерия Герловина на выставку «Ancient New York Mosaics» [«Мозаики Древнего Нью-Йорка»] в *Mattress Factory* [«Фабрика Матрасов»], Питтсбург, Пенсильвания. Фонд К. Гро. 02-022/7-11-16. FSO.



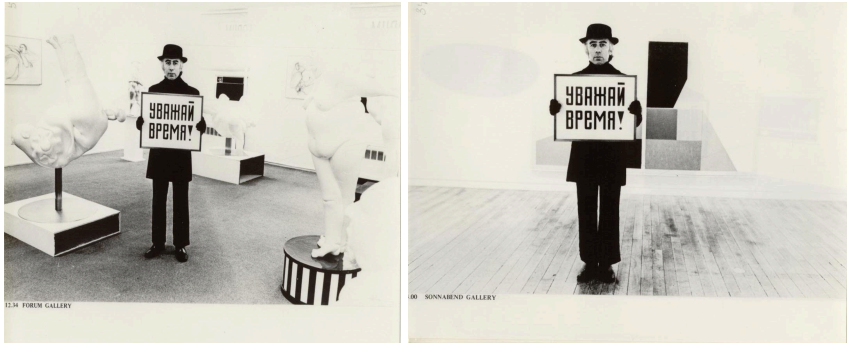
Илл. 64. Пригласительный билет с фотографией фрески из шприцов Валерия Герловина на выставку «N/A» [«Недоступно»] в *Emily Harvey Gallery* [«Галерее Эмили Харви»], Нью-Йорк. Фонд К. Гро. 02-022/7-11-16. FSO.



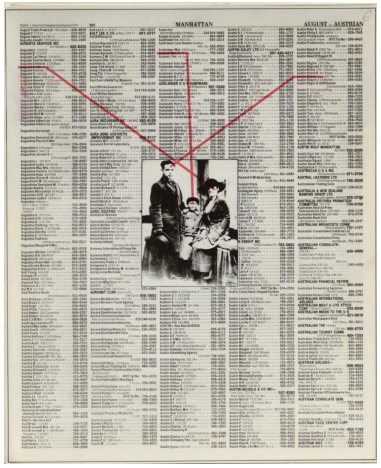
Илл. 65. Римма Герловина. *The Wandering Jew* [«Вечный Жид»]. 1982. Дерево, холст, гвозди, колокольчик, поролон, акрил. 85 x 90 x 5. Коллекция музея современного искусства Art Art4RU, Москва.

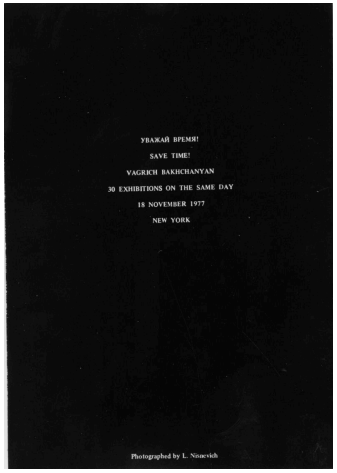


Илл. 66. Андреас Стерцинг. «Валерий Герловин и Римма Герловина работают на пристани» (1983). Фото: *Hyperallergic*



Илл. 67. Фотографии перформанса Вагрича Бахчаняна «Уважай время!». 18 ноября 1977. Фото Л. Нисневича. Ф. К. Гро. 02-022/7-04. FSO.

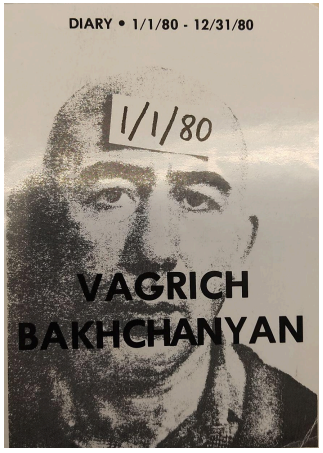


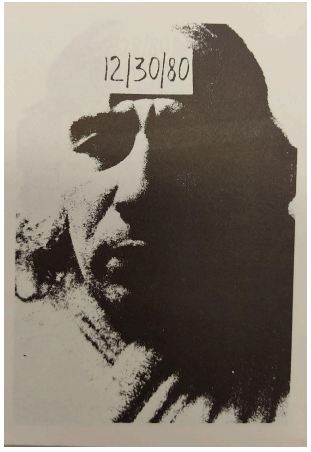


Илл. 68. Вагрич Бахчанян. *Manhattan Volume Eleven* [«Манхэттен. Одиннадцатый том»] Ф. К. Гро.02-022/7-04. FSO.

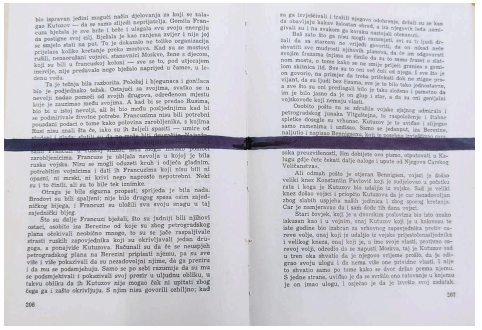


Илл. 69. Акция В. Бахчаняна, А. Косолапова и В. Горошко. «Art Salvation Inc.» [«Спасение искусства»]. 1979.



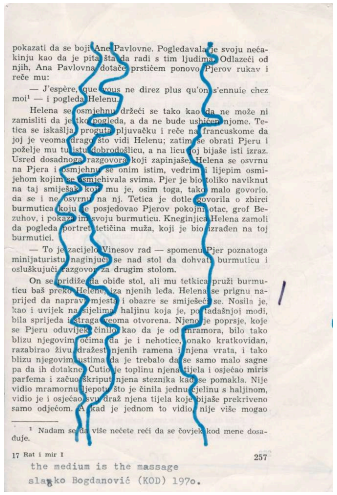


Илл. 70. Vagrich Bakhchanyan Diary 1/1/80-12/31/80 / Ed. by Norton Dodge, published by Cremona Foundation, 1981. Фонд К. Гро. 02-022/7-03. FSO.





Илл. 71. Вагрич Бахчанян. L.N. Tolstoj. RAT I MIR III. Подготовленная книга. Фонд К. Гро. 02-022/ 7-07. На обороте книги: the medium is the message 3 slavko bogdanovic kod 1970. FSO.

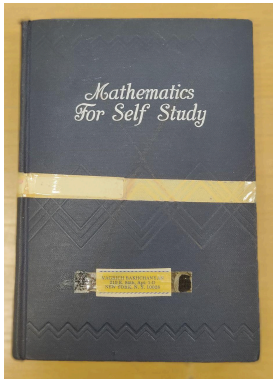


Илл. 72. Славко Богданович. Группа Код. The Medium is the Message. 1970. Бумага, смешанная техника. Marinko Sudac Collection. The Virtual Museum of Avant-Garde.



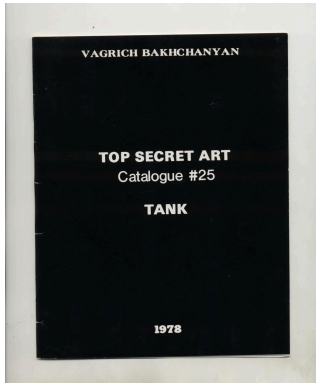


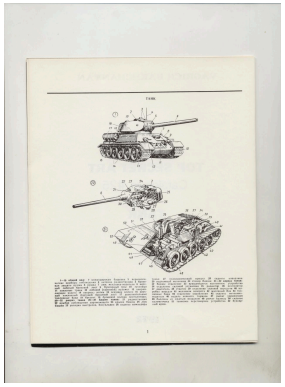
Илл. 73. Вагрич Бахчанян.Словацко-русский словарь, русско-словацкий словарь. Project of a monument in New York Central Park Scale 1:1000. Фонд К. Гро. 02-022/7-09. FSO.



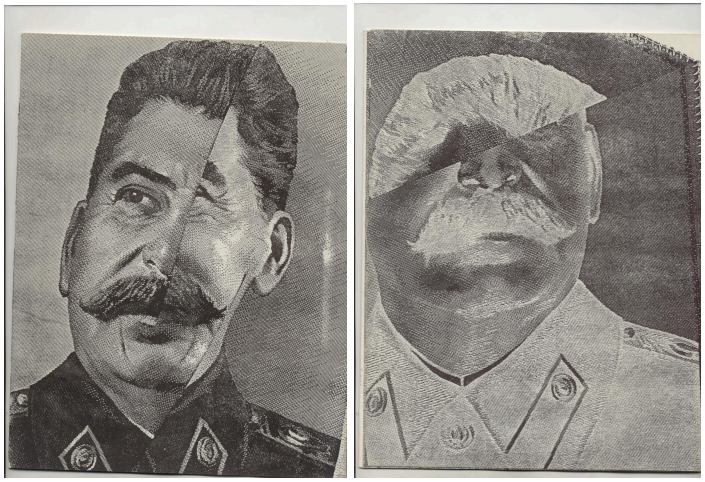


Илл. 74. Вагрич Бахчанян. Buchobjekt: prepared book Mathematics for Self Study. Внутри спичечный коробок «Музей личных вещей Вагрича Бахчаняна. 1982». Фонд К. Гро. 02-022/7-10. FSO.





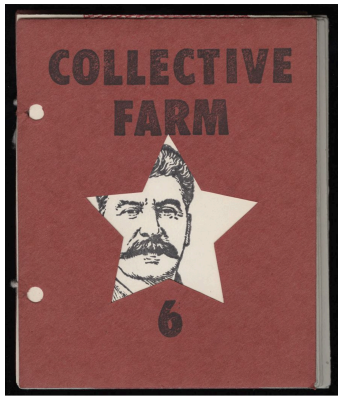
Илл. 75. Vagrich Bakhchanyan. Top secret art. Catalogue #25 Tank, 1978 с текстом Маргариты Тупицыной. Edited by Norton Dodge, published by Cremona Foundation, 1981. Фонд К. Гро. 02-022/7-06. FSO.



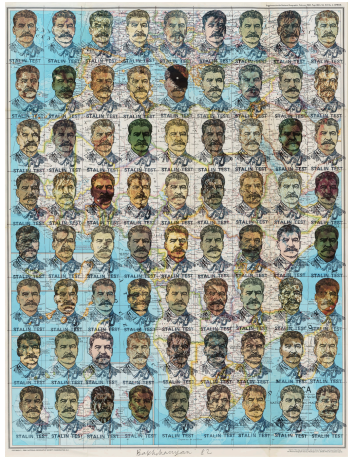
Илл. 76. Vagrich Bakhchanyan. Portrait of Stalin On the Hundredth Anniversary of his Birth. Moscow – New-York. 1979. Фонд К. Гро. 02-022/7-04. FSO.



Илл. 77. Вагрич Бахчанян. Мэйл арт. 1980–1984. Фонд К. Гро. 02-022/7-01. FSO.



Илл. 78. «Collective Farm» [«Коллективная ферма»]. На обложке «Stalin Test» [«Сталин-тест»]. Joan Flasch Artists' Book Collection. RA 2.361. AIC.



Илл. 79. Вагрич Бахчанян. Сталин-тест 1982. Бумага, авторская техника. 75×58. Коллекция Д. Химиляйне, Санкт-Петербург.



Илл. 80. Вагрич Бахчанян. Джинсовая куртка (с вклеенной брошюрой Л.Корвалана). 1975–1982. Выставка *Russian Samizdat Art*. Галерея Franklin Furnace, Нью-Йорк. 1982. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.



Илл. 81. Генрих Худяков. Пиджак. Смешанная техника. 1980. Репродукция на обложке журнала «А-Я» и открытке издания «А-Я». FSO.



Илл. 82. Генрих Худяков. Пиджак. Смешанная техника. 1980-2003. Коллекция Р. Табакмана. Нью-Джерси, штат Нью-Йорк.



Илл. 83. Генрих Худяков.Рубашка. Смешанная техника. 1983-2003. Коллекция Р. Табакмана. Нью-Джерси, штат Нью-Йорк.


The Evening Hours

For the Gandhis, a Rush of Parties

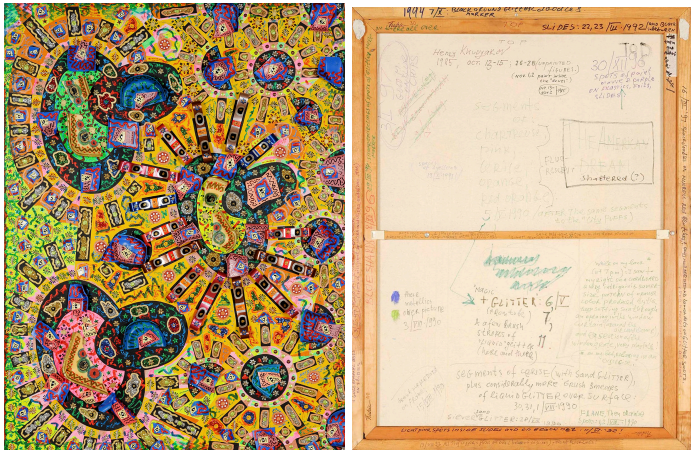
Bill on Pornography Opposed

Coty Fashion Awards Discontinued

Илл. 84. *Ferretti F.* The Evening Hours // The New York Times. June 14, 1985. P. 18.



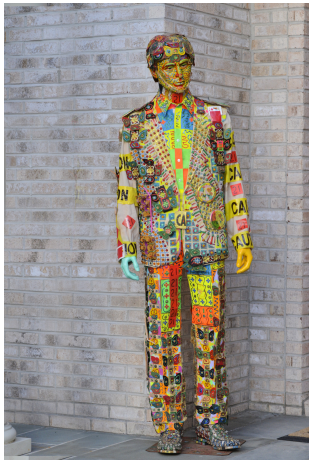
Илл. 85. Генрих Худяков. The City Soul. Смешанная техника. 1981-2003. Коллекция Р. Табакмана. Нью-Джерси, штат Нью-Йорк.



Илл. 86. Генрих Худяков. American Dream. Х., смешанная тех. Коллаж. 1985–1995. Коллекция Р. Табакмана. Нью-Джерси, штат Нью-Йорк.



Илл. 87. Генрих Худяков в своей квартире-мастерской. 2000-е. Фото Ted Degener.

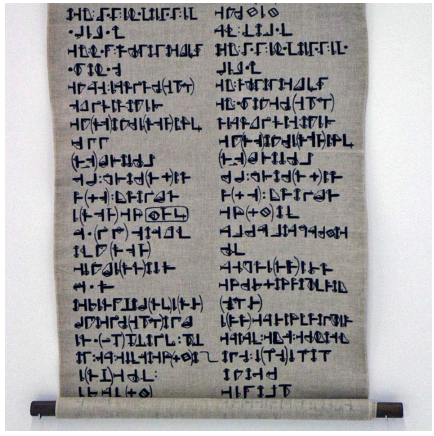


Илл. 88. Рыцарь Сэр Эль-Галахад. 2003. Манекен, смешанная техника. Коллекция Р. Табакмана. Нью-Джерси, штат Нью-Йорк.



Илл. 89. Комар и Меламид. *Trans-State* [«Трансгосударство»].1977. Детали инсталляции.





Илл. 90. Комар и Меламид. *Trans-State* [«Трансгосударство»]. 1976–1977. Паспорт. Ауэроитский язык. Детали инсталляции.



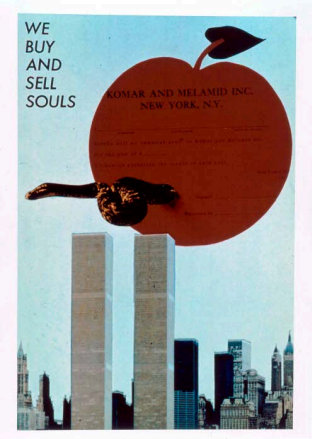
Илл. 91. Комар и Меламид, Дуглас Дэвис. Из проекта *Where is the line between us?* [«Где черта между нами?»]. 1974. Бумага, серебряно-желатиновая печать. Фотомонтаж. № 2001.1234–1239. Zimmerli Museum



Илл. 92. Виталий Комар и Александр Меламид. *Temple, Exodus from Russia* [«Храм (Исход из России»)]. Перформанс на горе Сион, Иерусалим. 1978.



Илл. 93. Вид экспозиции *The Temple* [«Храм»]. 5 октября – 11 ноября 1978. Ronald Feldman Fine Arts [Галерея Рональда Фельдмана], Нью-Йорк. Архив Ronald Feldman Fine Arts.



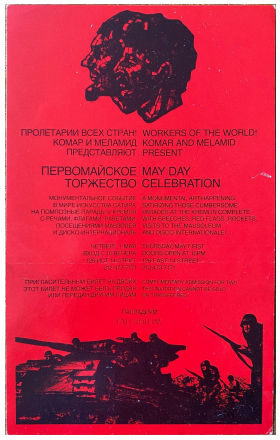


Илл. 94. Виталий Комар и Александр Меламид. We Buy and Sell Souls. 1978–1983. Инсталляция. № 2001.0153.003; № 2001.0153.004. Zimmerli Museum





Илл. 95. Виталий Комар и Александр Меламид. We Buy and Sell Souls. 1978–1983. Инсталляция. № 2001.0153.006; № 2001.0153.010. Zimmerli Museum



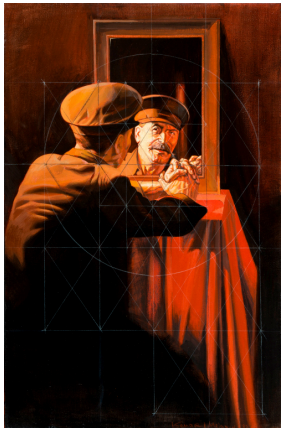
Илл. 96. Виталий Комар и Александр Меламид. Пригласительный билет на акцию *May Day* [«Первомай»] в *Palladium* [«Палладиуме»]. 1980.



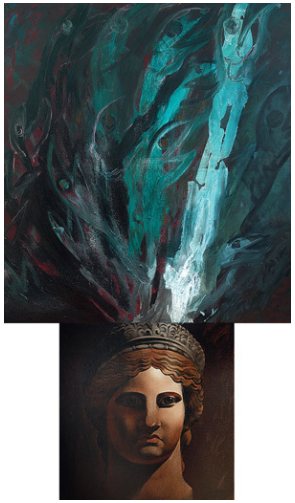
Илл. 97. Виталий Комар и Александр Меламид. Don't Blab, The Enemy is Listening. 1980. № 1997.5.1.5. Nasher Museum of art at Duke University; Black and White, Brothers Forever. 1980. № 1997.5.1.6. Nasher Museum.



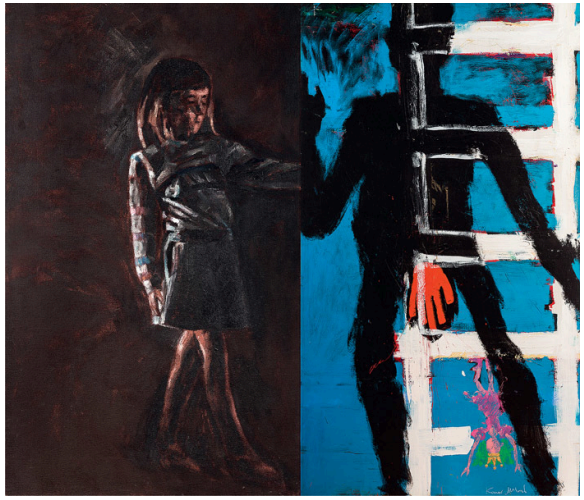
Илл. 98. Виталий Комар и Александр Меламид. The Origins of Socialist Realism [«Происхождение социалистического реализма»]. Из серии *Nostalgic Socialist Realism* [«Ностальгический реализм»]. 1982–1983. Х., темп., м. 183,5 × 122. № 2001.0415. Zimmerli Museum.



Илл. 99. Виталий Комар и Александр Меламид. Stalin in Front of the Mirror [«Сталин перед зеркалом»]. Из серии *Nostalgic Socialist Realism* [«Ностальгический реализм»]. 1982. Х., темп., м. 91× 60,2. № 2002.0037 Zimmerli Museum.



Илл. 100. Виталий Комар и Александр Меламид. Медуза. Из серии «Анархический синтетизм». Вертикальный диптих. 1986–1987. Х., темп., м. Собрание Шалвы Бреуса, Москва. Международный культурный фонд Breus Foundation.



Илл. 101. Виталий Комар и Александр Меламид. Лестница в небо. Из серии «Анархический синтетизм». Диптих. 1985–1986. Х., темп., м. Собрание Шалвы Бреуса, Москва. Courtesy Международный культурный фонд Breus Foundation



Илл. 102. Леонид Соков. Хрущёв. 1983. Дерево, масло, маркер. 81x 51x 51. № 2006.1023. Zimmerli Museum



Илл. 103. Леонид Соков. Серп и молот. 1997. Дерево, позол. 18× 17,5 × 6,4. № 2017.011.017. Zimmerli Museum



Илл. 104. Леонид Соков. U.S.S.R. 1986. Дерево, бумага, масло. 25.4x 50.8x12.7. Собрание семьи художника.



Илл. 105. Леонид Соков. Аврора [«Volley of "Aurora"»]. 1984. Дерево, масло. 87.6x189.2x14. Собрание семьи художника.



Илл. 106. Леонид Соков. Russian – American Toy. 1987. Дерево, пластик, нитка, гвозди. масло. Собрание семьи художника.





Илл. 107. Леонид Соков. Сталин и Мэрилин. Металл, масло. 78.7 x 61 x 6.4 Частное собрание.

Илл. 108. Леонид Соков. Сталин и Монро. 1991. Бум. на оргалите, фотобумага, акрил, бронз.краска, коллаж. НТ О-111. ГТГ.



Илл. 109. Леонид Соков. Встреча двух скульптур. 1990. Металл, бронза. 46.5×37.5×14. № 2001.0511. Zimmerli Museum.



Илл. 110. Леонид Соков. Весна. 1988. Металл. пластина, масло. 120.7 x 78.7. Собрание семьи художника.



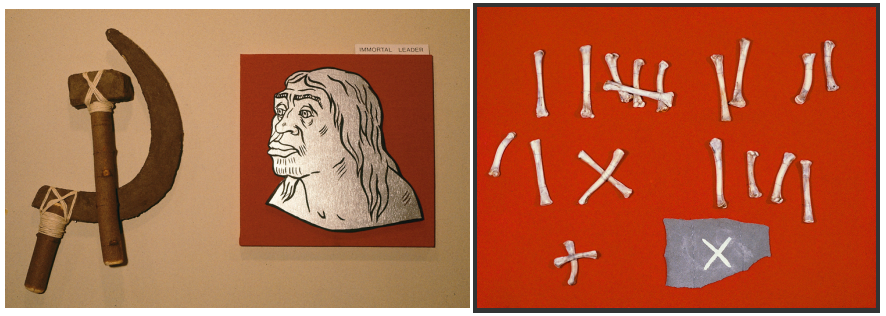
Илл. 111. Александр Косолапов. «Мясорубка» (1972), «Щеколда» (1972), «Нога» (1973). Фотографии. Ф. К. Аймермахера. 210. Abt. 4/2. Nr. 62. FSO.



Илл. 112. Александр Косолапов. Купальщица. 1974. Объект. 77 x 42 x 15. Репродукция издательства «А-Я».



Илл. 113. Александр Косолапов. Сашок! Ты будешь пить чай? 1974. Крашеное дерево, лента, рогожа и гвозди на панели. 50 x 107 x 4. № 1999.0723. Zimmerli Museum

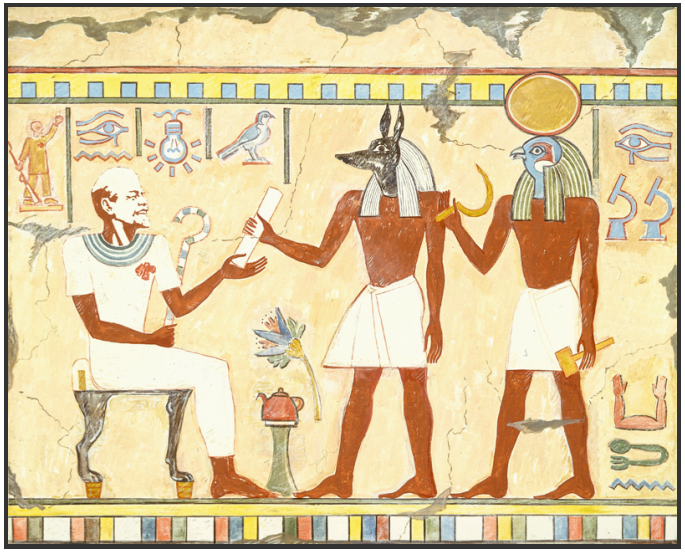


Илл. 114. Александр Косолапов. Immortal leader [«Бессмертный вождь»]. 1976. Смешанная техника. Собственность автора.

Илл. 115. Александр Косолапов. Prehistoric Communism. [«Доисторический коммунизм»]. 1976. Смешанная техника. Собственность автора.



Илл. 116. Александр Косолапов. Fathers and a son [«Отцы и сын»]. 1980. Фотография, смешанная техника. Собственность автора.



Илл. 117. Александр Косолапов. In search of history [«В поисках истории»]. 1982. Холст, акрил. Собственность автора.



Илл. 118. Александр Косолапов. Lenin – Coca-Cola. [«Ленин – Кока-кола»]. Бум., печать. 58.4 x 92.1. № 2000.16.4. Nasher Museum.



Илл. 121. Александр Косолапов. Perseus: The Assassination of Trotsky by Stalin [«Персей: Убийство Троцкого Сталиным»]. 1983. В экспозиции *Sots art: Russian Mock-Heroic Style* [«Соц-арт: русский героико-травестийный стиль»] в галерее «Семафор» (*Semaphore Gallery*) в Нью-Йорке. Док. фотография. 1984. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VII-B.1-1984-F9936. АМСИ «Гараж».



Илл. 119. Александр Косолапов. Malevich. Из серии «Marlboro». 1990. Холст, акрил. 61 x 111.8. № 2000.16.2. Nasher Museum.
Илл. 120. Александр Косолапов. Malevich Sold Out. Из серии «Marlboro». 1989. Холст, акрил. 102 × 147. № 2001.0513. Zimmerli Museum.



Илл. 122. Александр Косолапов. Manifesto. 1983. Холст, масло. 72 x 76. Собственность автора.



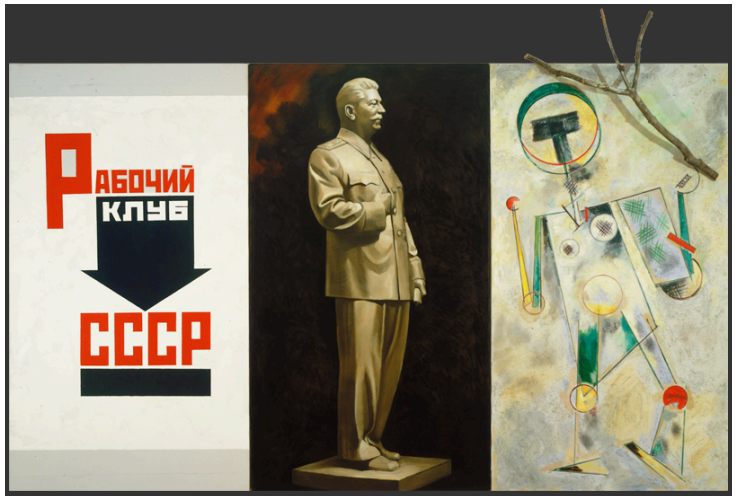
Илл. 123. Александр Косолапов. Susanna and the Elders. 1984. Холст, масло. 60 x 48. Собственность автора.



Илл. 124. Александр Косолапов. THWIP! 1985. Холст, масло. 70 x 56. Собственность автора.



Илл. 125. Александр Косолапов. Lenin and Seven Dwarfs. 1986. Холст, масло. 70 x 56. Собственность автора.



Илл. 126. Александр Косолапов. Workers club U.S.S.R. [«Рабочий клуб СССР»]. 1985. Триптих. Холст, масло. Собственность автора.



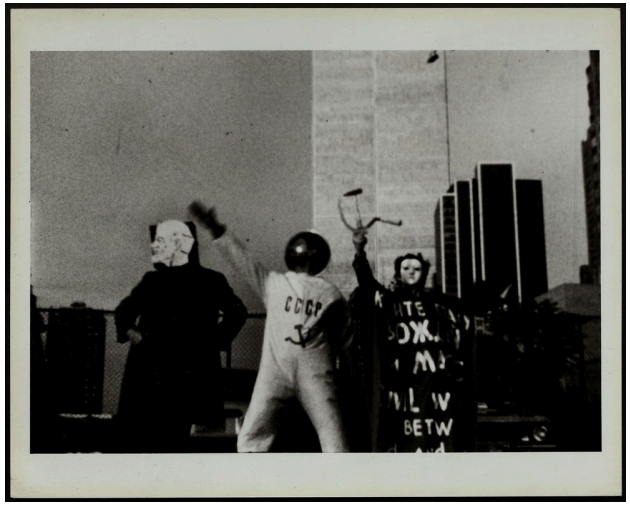
Илл. 127. Перформанс группы «Страсти по Казимиру» в P.S.1 в Нью-Йорке. Док. фотография. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VI.B.1-1982-F8160. АМСИ «Гараж».



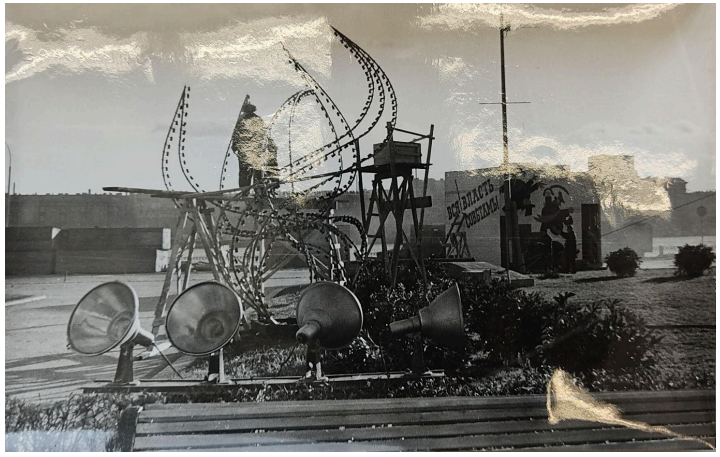
Илл. 128. Перформанс группы «Страсти по Казимиру» в P.S.1 в Нью-Йорке. Док. фотография. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VI.B.1-1982-F8160. АМСИ «Гараж».



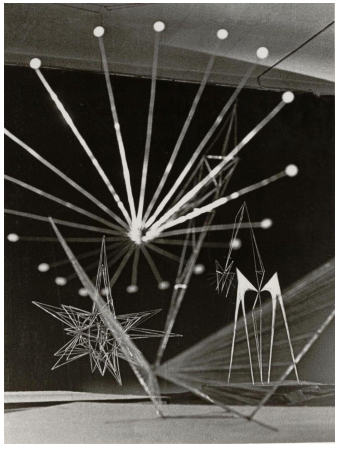
Илл. 129. Перформанс «28-й съезд КПСС» группы «Страсти по Казимиру». Док. фотография. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына.MVT-VI.B.1-1982-F8158. АМСИ «Гараж».

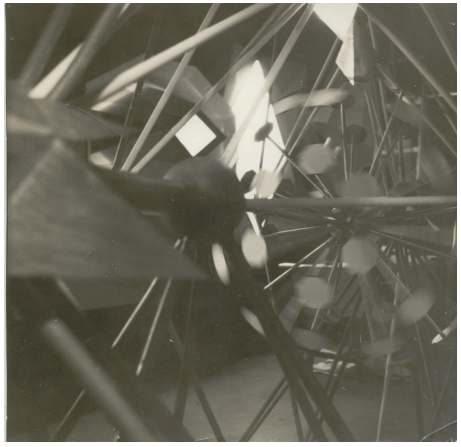


Илл. 130. Кадры из фильма «Ленин в Нью-Йорке» группы «Страсти по Казимиру». Док. фотография. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VI.B.1-1982-F8159. АМСИ «Гараж».

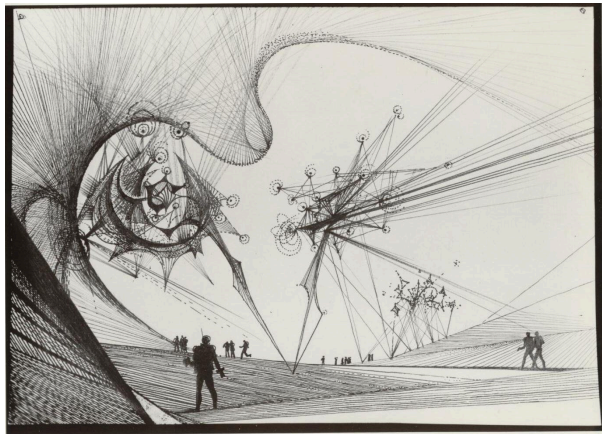


Илл. 131. Группа «Движение». «Кинетическое полиэкранное киноцветомузыкальное представление “1917”» с объектом «Пламя» в центре композиции. Док. фотография. 02-0227. 19М-7 В-5. Lev Nusberg. FSO.

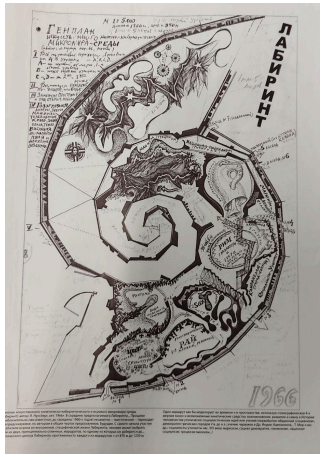




Илл. 132. Группа «Движение». «Искусственная кинетическая среда» для промышленной выставки в Москве. Фотокопия. Ф. К. Гро. Lev Nusberg. 02-022. 7-19/В-3. FSO.



Илл. 133. Группа «Движение». «Искусственная кинетическая среда» для промышленной выставки в Москве. Фотокопия. Ф. К. Гро. Lev Nusberg. 02-022. 7-19/В-3. FSO.



Илл. 134. Группа «Движение». Генплан искусственного кинетическо-кибернетического и игрового микромира-среды. Лабиринт. Страница рукописной книги истории группы «Движение». Нусберг 01-269. FSO.



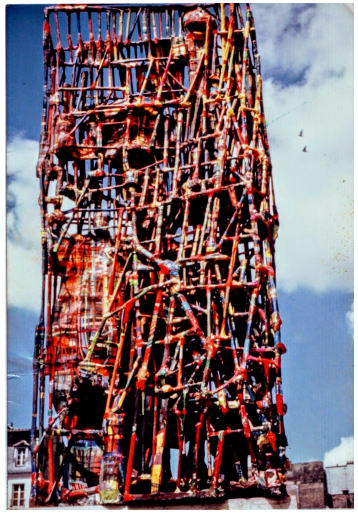
Илл. 135. Группа «Движение». Эскизы микромиров И.Б.К.С.. Страница рукописной книги истории группы «Движение». Нусберг 01-269. FSO.



Илл. 136. Лев Нуссберг. Репродукции работ из писем К. Аймермахеру. 1984. Ф. К. Аймермахера. 210 Abt. 4/2 Nr. 97. FSO.



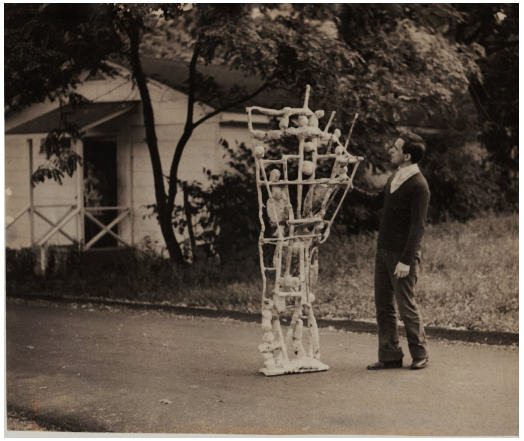
Илл. 137. А. Нежданов, А. Юликов, Л. Соков, В. Стамова, А. Косолапов. Москва, 1971. Архив А. Юликова.




Илл. 138. Александр Нежданов. Скульптура у «Cité Internationale des Arts» в Париже. 1973. Папье-маше, смешанная техника. Архив семьи художника, Нью-Йорк.



Илл. 139. Александр Нежданов с семьей. Скульптура у «Cité Internationale des Arts» в Париже. 1973. Папье-маше, смешанная техника. Архив семьи художника, Нью-Йорк.



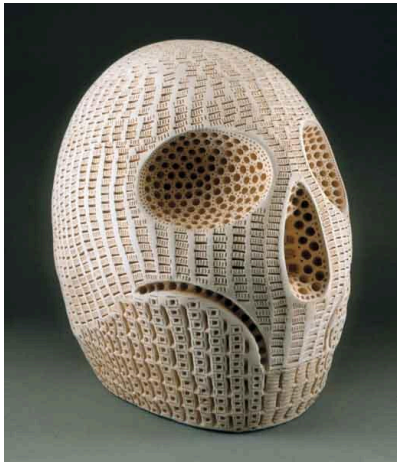
Илл. 140. Александр Ней на ферме А.Толстой, фонд Толстого, штат Нью-Йорк. 1974. Док. фотография. Архив семьи художника, Нью-Йорк.



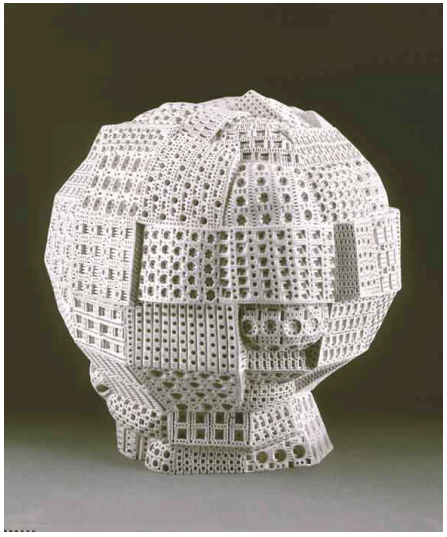
Илл. 141. Александр Ней в *World Trade Center, Tower 1, Port Authority Library.* Сер. 1970-х. Док. фотография. Архив семьи художника, Нью-Йорк.



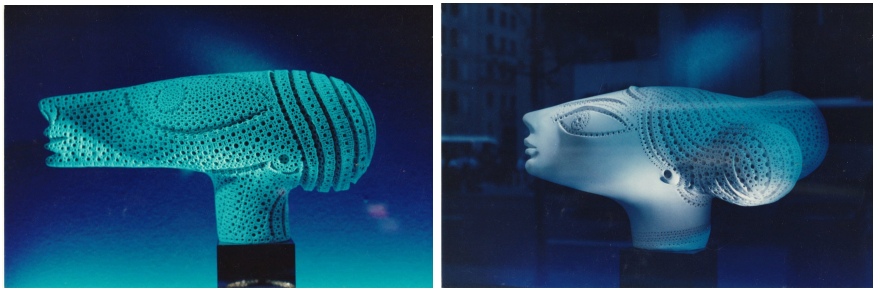
Илл. 142. Александр Ней. Голова поэта (Сирано). 1974. Терракота. Музей Beelden aan Zee, Нидерланды.



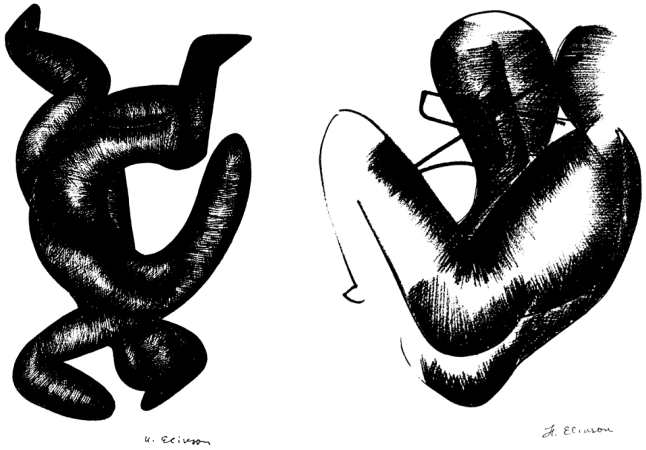
Илл. 143. Александр Ней. Метафизическая голова. 1981. Керамика. 30x27x24. Собрание Жан-Жака Герона, Париж.



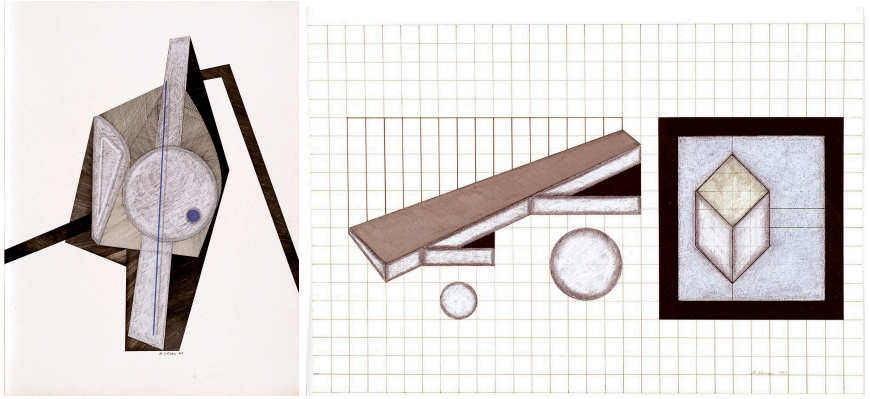
Илл. 144. Александр Ней. Метафизическая голова. 1978. Керамика. 30x37x30. Собрание Жан-Жака Герона, Париж.



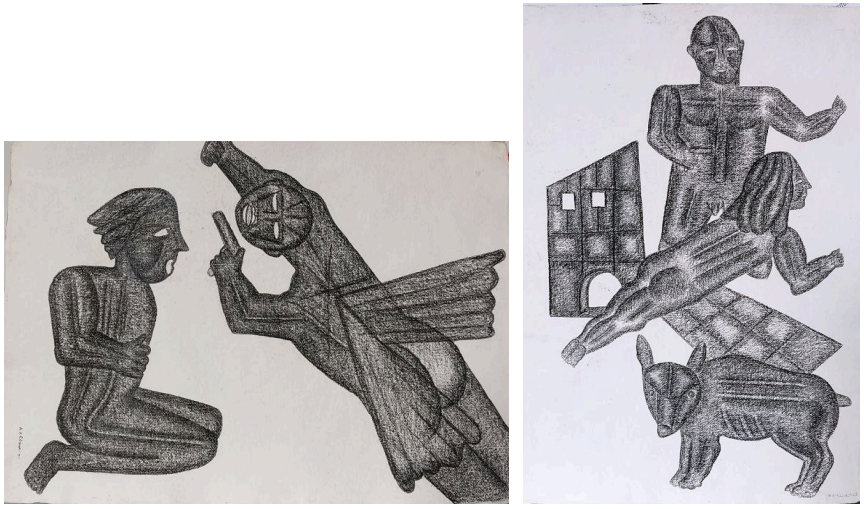
Илл. 145. Александр Ней. Скульптура для окон Тиффани. Нью-Йорк. Рубеж 1970-1980-х. Архив Г. Мур, Нью-Йорк.



Илл. 146. Генрих Элинсон. Иллюстрации к Кульбит. Антология У Голубой Лагуны. Т. 2Б.



Илл. 147. Генрих Элинсон. Без названия. 1982. Бумага, восковой карандаш, перо, черный фломастер. 76.2×56. Музей нонконформистского искусства, СПб.



Илл. 148 Генрих Элинсон. Без названия. 2000–2003. Бум, уг. карандаш. F. 250 Elinson. FSO.



Илл. 149. Михаил Одноралов. Натюрморт с желтым кубиком. 1968. Х., м. 100 х 100. Частное собрание.



Илл. 150. Михаил Одноралов. Натюрморт с иконами Серафима Саровского. 1972. Х., м. 60х80. Частное собрание.



Илл. 151. Михаил Одноралов. Натюрморте с тремя ангелами». 1966. Х., м. 70х90. ГРМ.



Илл. 152. Михаил Одноралов. Натюрморт с красной розой. 1969. Х., м. 74х100. Частное собрание.



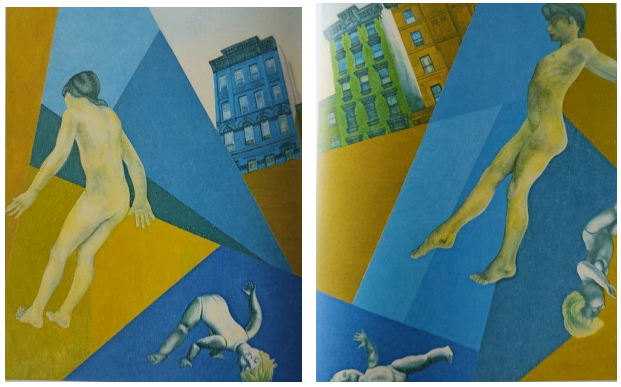
Илл. 153. Михаил Одноралов. Улыбка. 1977. Холст, масло. 80х100. Частное собрание.



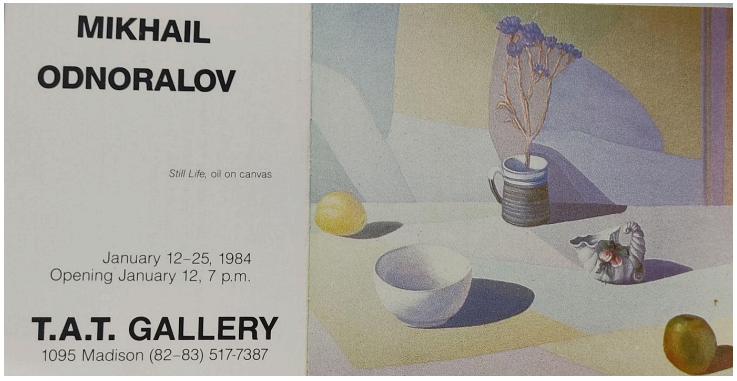
Илл. 154. Михаил Одноралов. Соль. 1980. Холст, масло. 60x80. Частное собрание.



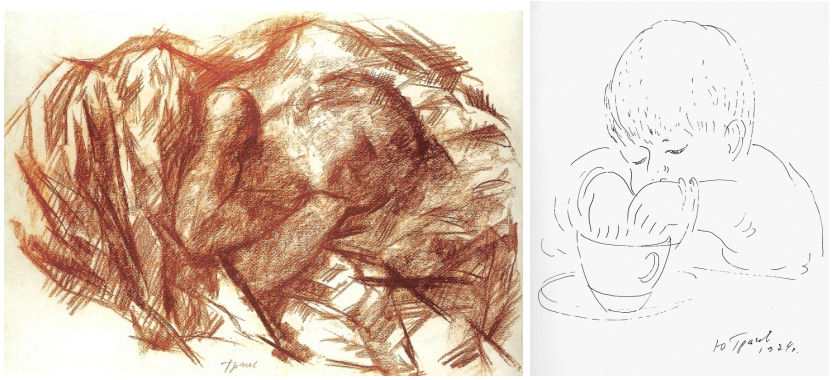
Илл. 155. Михаил Одноралов. Натюрморте с картошкой. 1981. Х., м. 80x100. Частное собрание.



Илл. 156, 157. Михаил Одноралов. Диптих «Прыжок» (1993). Х.,м. 101x81 (каждая часть). Из серии «Алисы с Нижнего Ист-Сайда». Частное собрание.



Илл. 158. Пригласительный билет на персональную выставку Михаила Одноралова в галерее *T.A.T.* на Мэдисон авеню, Нью-Йорк. 1984. Ф. К. Аймермахера. 210 Abt.4/2 Nr. 100. FSO.



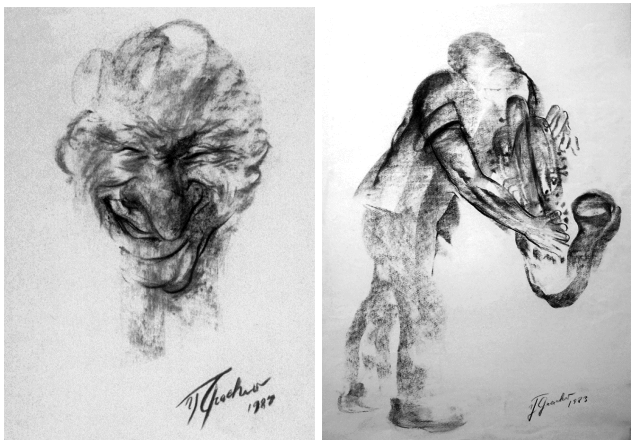
Илл. 159. Юрий Грачев. Маша спит 3. 1968. Бум, сангина. 42x59; Маша с чашкой. 1974. Бум, фломастер. 31x23. Собрание Е.А.Грачевой, Нью-Йорк.



Илл. 160. Юрий Грачев. Круги. Гобелен. 1972–1973. Шерсть, гладкое ткачество. 3,0x4,6 м. Министерство культуры (Москва).



Илл. 161. Юрий Грачев. Старая женщина с кружкой. 1983. Бум, уголь. 68 x 48. Собрание Е.А.Грачевой (Нью-Йорк); Бездомный 1. 1984. Бум, уголь. 68 x 48. ГМИИ им. А.С. Пушкина.



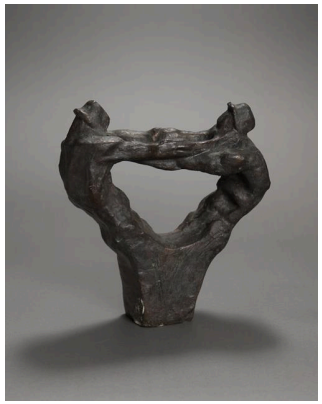
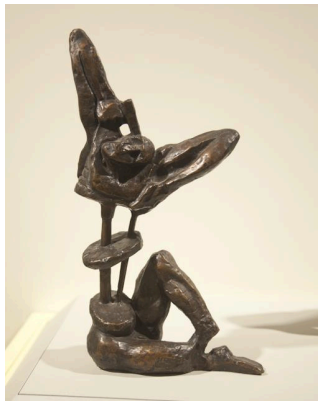
Илл. 162. Юрий Грачев. Саксофонист 2. 1983. Бум, уголь. 70 x 50; Хитрец. 1987. Бум, уголь. 63 x 48. Собрание Е.А. Грачевой, Нью-Йорк.



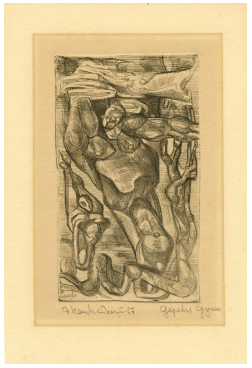

Илл. 163. Юрий Грачев. В метро 6. 1997. Холст, масло. 183 х 122. Собрание Е.А.Грачевой (Нью-Йорк); Женщина с зелёной сумкой. 1998. 183 х 127. Холст, масло. ГРМ.



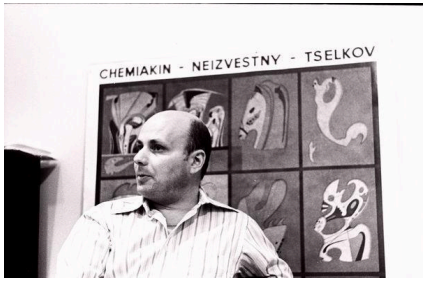

Илл. 164. Юрий Грачев. Думаю о тебе. 1999. Х,м. 173 х 122. Собрание Е.А.Грачевой (Нью-Йорк); Девочка. 1999. Х.,м. 92 х 74. Собрание М.С. Грачевой, Вашингтон.

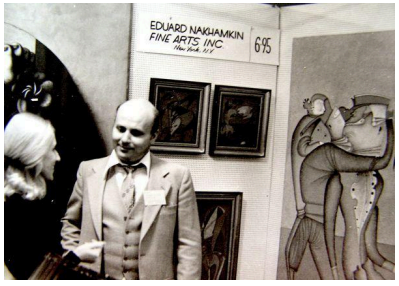



Илл. 165. Эрнст Неизвестный. Братоубийство. Конец 1950-х. Бронза. 24,9×23,7×8,3 см. Дар Томаса П. Уитни (Выпуск 1937 г.). № 2001.564. Мид Арт Музей, Амхерст Колледж.
Илл. 166. Эрнст Неизвестный. Самоубийство. 1960-е. Бронза. 36,8 × 19,1×7,6 см. Дар Томаса П. Уитни (Выпуск 1937 г.). № 2001.565. Mead Art Museum.

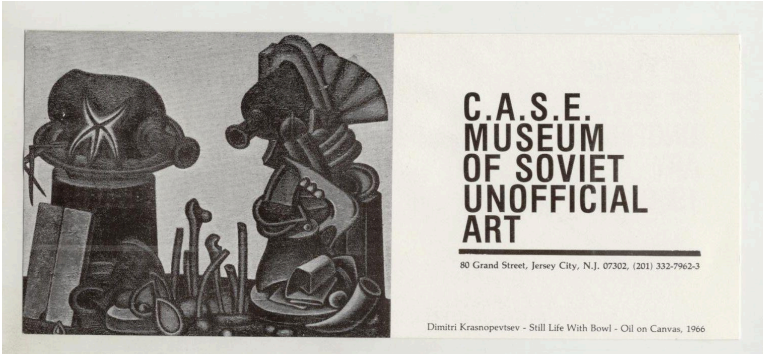



Илл. 167. Эрнст Неизвестный. Торс. ок. 1960–1970. Бронза. 17,8 × 20,3 × 7,6 см. Дар Томаса П. Уитни (Выпуск 1937 г.). № 2001.567. Мид Арт Музей, Амхерст Колледж.
Илл. 168. Эрнст Неизвестный. Деревья души. 1967. Офорт. Бумага. 9,8 × 11,3 см. Дар Томаса П. Уитни (Выпуск 1937 г.). № 2001.533. Mead Art Museum.

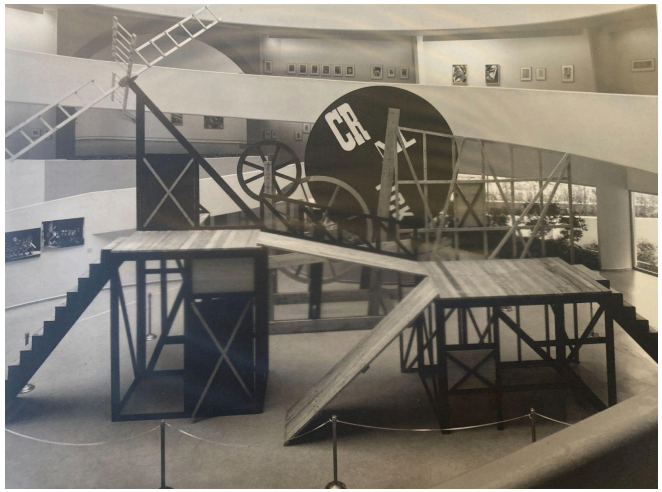




Илл. 169. Эдуард Нахамкин**.** Eduard Nakhamkin Gallery. «Exhibition of three». 1979. Личный архив А.Тульчинского (США)



Илл. 170. Пригласительный билет на выставку *25 Years of Soviet Unofficial Art: 1956–1981* [«25 лет советского неофициального искусства»]. Ф. К. Аймермахера. 210/ Abt. 4/2, Nr. 176. FSO.



Илл. 171. Вид инсталляции «Великолепный рогоносец» (фр. Le cocu magnifique). 1981. Док. фотография. A0003, b. 1310, f. 3 (377). The S. Guggenheim Museum Archives.

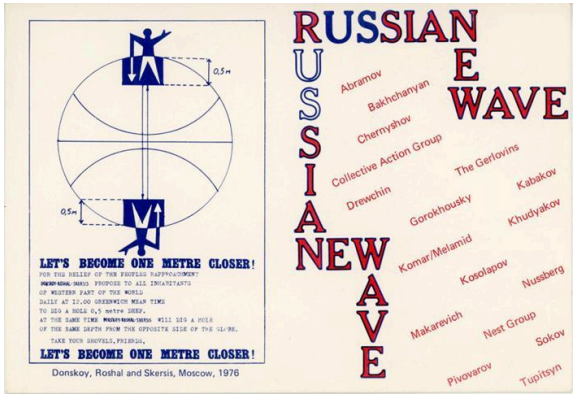


Илл. 172. Вид экспозиции *Art of the avant-garde in Russia: selections from the George Costakis Collection* [«Искусство авангарда в России: избранное из коллекции Г. Костаки»]. 1981.Док. фотография. A0003, b. 1310, f. 3 (377). The S. Guggenheim Museum Archives.





Илл. 173. *Kramer H.* Russia's Lost Revolution in Modern Art // The New York Times, October 11, 1981. P. 62. The S. R. Guggenheim Museum Archives. A0003, b. 1465, f. 377 ; *Wallach A.* The Fruits of a Fervent Collector // Newsday Sunday. October 18, 1981. P. 15-16.



Илл. 174. Приглашение на выставку «Russian New Wave» в Центре современного русского искусства в Америке, Нью-Йорк. 1981. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. АМСИ «Гараж».



Илл. 175. Экспозиция «Russian New Wave» с работами Риммы и Валерия Герловиных. 1981. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. АМСИ «Гараж».





Илл. 176. Экспозиция «Russian New Wave» с работами Л. Сокова. 1981. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. АМСИ «Гараж».

Илл. 177. Леонид Соков. Пожар. 1975. Дерево, масло, лампа. 80 x 45 x 20. № 2001.1381. Zimmerli Museum.



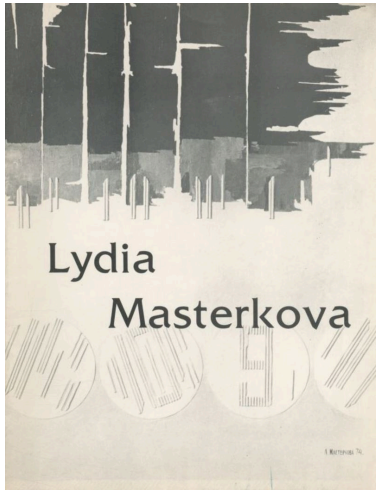
Илл. 178. Реконструкция супрематического гроба Малевича на выставке «Russian New Wave». 1981. Архив М. Мастерковой-Тупицыной, Нью-Йорк.



Илл. 179. Акция у Музея С. Гуггенхайма. 1981. Док. фотография. Фонд М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VII-B.1-1981-F9934. АМСИ «Гараж».



Илл. 180. *Visionary Nonwearables. E.S.P.ionage* [«Прозорливое не носимое. Шпионаж»]. Каталог выставки. 1982.



Илл. 181. *Lydia Masterkova: Striving Upward to the Real* [«Лидия Мастеркова: восхождение к реальности»]. Каталог выставки. 1983.



Илл. 182. Пригласительный билет на выставку *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»] в галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»]. Нью-Йорк, 1982. Ф. К. Гро. 02-022/7-01. FSO.



Илл. 183. Вид экспозиции *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»] в галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»]. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.



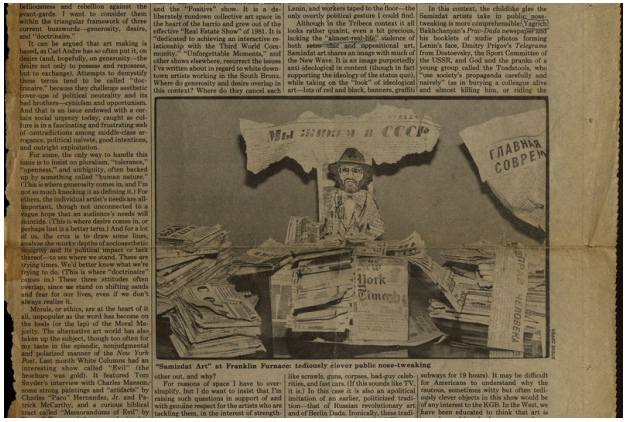
Илл. 184. Вид экспозиции *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»] в галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фёрнес»]. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.



Илл. 185. Вагрич Бахчанян, Римма и Валерий Герловины, Лев Нуссберг и Галина Головейко на выставке *Russian Samizdat Art*. Franklin Furnace, Нью-Йорк. 1982. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.



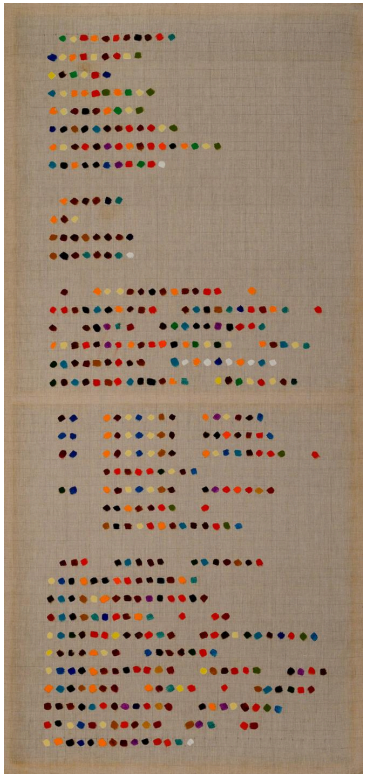
Илл. 186. Книга художника в экспозиции *Russian Samizdat Art*. Franklin Furnace, Нью-Йорк. 1982. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.



Илл. 187. *Lippard L.* Forbidden Fruits // The Village Voice. 1982. March 30. P. 105. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-IV-1982-Village Voice-L60983. АМСИ «Гараж».



Илл. 188. *Russian Samizdat Art* в галерее *Los Angeles Contemporary Exhibitions, Inc.* (LACE), Лос-Анджелес, 1984. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк.



Илл. 189. Виталий Комар и Александр Меламид. Конституция СССР, глава «Свобода слова», идеологическая абстракция. 1974. Холст, темпера. 210.82 × 99.38 × 1.91 cm. № 2002.28.1. Nasher Museum.



Илл. 190. Вид экспозиции *Sots art* [«Соц-арт»]. *Ronald Feldman Fine Arts* [«Галерея Рональда Фельдмана»], Нью-Йорк. Архив Ronald Feldman Fine Arts.



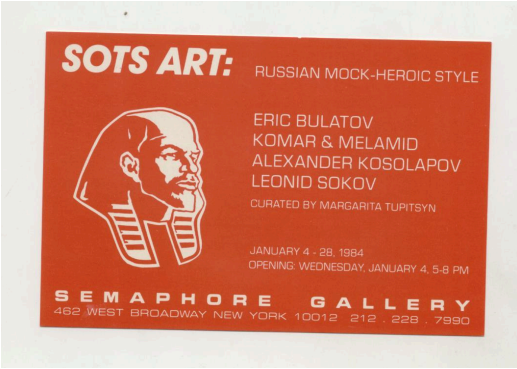
Илл. 191. Вид экспозиции *Sots art* [«Соц-арт»]. *Ronald Feldman Fine Arts* [«Галерея Рональда Фельдмана»], Нью-Йорк. Архив Ronald Feldman Fine Arts.



Илл. 192. Вид экспозиции *Sots art* [«Соц-арт»]. 1986, Новый Музей, Нью-Йорк. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VII-B.1-1986-F9935. АМСИ «Гараж».



Илл. 193. Вид экспозиции *Sots art* [«Соц-арт»]. 1986, Новый Музей, Нью-Йорк. Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-VII-B.1-1986-F9935. АМСИ «Гараж».



Илл. 194. Пригласительный билет на выставку *Sots art: Russian Mock-Heroic Style* [«Соц-арт: русский героико-травестийный стиль»]. 1984. Галерея «Семафор» (*Semaphore Gallery*), Нью-Йорк. Ф. К. аймермахера. 210 Abt. 4/2 Nr. 174-183. FSO.



Илл. 195. Виталий Комар и Александр Меламид. Натюрморт с Марксом и Энгельсом. 1981–1982. Частное собрание.

Хронологический список основных выставок русских художников-эмигрантов в агломерации Нью-Йорка (1968–1985):

Ernst Neizvestny [«Эрнст Неизвестный»]. Персональная выставка. 11 мая – 8 июня 1968. *Sculptors Guild Gallery* [Галерея «Гильдия скульпторов»], Нью-Йорк Сити.

Yuri Kuper. Персональная выставка. 7 – 25 мая 1974. *Rizzoli Gallery* [«Галерея Ризолли»], Нью-Йорк Сити.

Oleg Sochanevich. Персональная выставка. 1973. *14 Sculptors Gallery* [«Галерея 14 скульпторов»], Нью-Йорк Сити.

Contemporary Soviet Art [«Современное советское искусство»]. 26 сентября – 29 октября 1974. The Museum of Modern Art, MoMA [Музей современного искусства], Нью-Йорк Сити. Состав: В. Бруй, Э. Неизвестный, В. Немухин, Д. Плавинский, Д. Шашурин, В. Ситников, А. Варази, А. Зверев.

Ernst Neizvestny [«Эрнст Неизвестный»]. 10 апреля – 4 мая 1975. *Cultural Center* [«Культурный центр»], Нью-Йорк Сити.

Color is a mighty power! [«Цвет – великая сила!»]. Персональная выставка В. Комара и А. Меламида. 7 февраля – 31 марта 1976. *Ronald Feldman Fine Arts* [«Галерея Рональда Фельдмана»], Нью-Йорк Сити.

New Russian artists: Chemiakin, Elinson, Grigorovitch, Prostakov, Ryklin. Групповая выставка В. Григоровича, А. Простакова, В. Рыклина, М. Шемякина, Г. Элинсона. 4 апреля – 20 мая 1976. *Banakh Gallery* [«Галерея Банаха»], 51 West 53rd Street, Нью-Йорк Сити. Издан каталог со вступит. статьей А. Раннит.

Komar & Melamid. TransState. 14 мая – 30 июня 1977. *Ronald Feldman Fine Arts* [«Галерея Рональда Фельдмана»], Нью-Йорк Сити.

Персональная выставка Анатолия Крынского. Март 1978. *Eduard Nakhamkin Fine Arts* [«Эдуард Нахамкин Файн Артс»], Нью-Йорк Сити.

Mihail Chemiakin. Saint Petersburg [«Михаил Шемякин. Санкт-Петербург»]. Персональная выставка. 6 апреля – 6 мая 1978. *Eduard Nakhamkin Fine Arts* [«Галерея Эдуарда Нахамкина»]. Мэдисон авеню, Нью-Йорк Сити.

Komar & Melamid. The Temple [«Храм»]. 5 октября – 11 ноября 1978. *Ronald Feldman Fine Arts* [«Галерея Рональда Фельдмана»], Нью-Йорк Сити.

The exhibition of three [«Выставка трёх»]. 21 марта – 20 апреля 1979. *Eduard Nakhamkin Fine Arts* [«Галерея Эдуарда Нахамкина»], Нью-Йорк Сити. Состав: М. Шемякин, Э. Неизвестный, О. Целков.

Komar & Melamid. Wake Up Amerika [«Воспрянь, Америка!»]. 12 сентября – 10 октября 1980. *Ronald Feldman Fine Arts* [«Галерея Рональда Фельдмана»], Нью-Йорк Сити.

Групповая выставка русских художников к открытию *C.A.S.E. The Museum of Soviet Unofficial Art in Exile* [«Музей советского неофициального искусства в изгнании»], Джерси-Сити. 15 сентября 1980. Куратор: А. Глезер. В состав экспозиции вошли работы 22 художников, включая: В. Немухина, Г. Файф, О. Рабина, В. Немухина, В. Длуги, Э. Неизвестного, В. Янкилевского, В. Калинина, Л. Мастерковой, М. Шемякина.

New Tendencies in Unofficial Russian Art. 1970–1980 [«Новые тенденции в неофициальном искусстве. 1970–1980»]. 10 мая – конец августа 1981. *The Museum of Soviet Unofficial Art* [«Музей советского неофициального искусства»], Джерси-Сити. Куратор: Е. Арнольд. Состав: Комар и Меламид, И. Кабаков, В. Янкилевский, Э. Булатов, Л. Мастеркова, Э. Зеленин, В. Вейсберг, А. Путилин, А. Леонов и др.

25 Years of Soviet Unofficial Art.1956-1981 [«25 лет советского неофициального искусства»]. 25 октября – 31 декабря 1981. *C.A.S.E. Museum of Soviet Unofficial Art* [«Музей советского неофициального искусства»]. Джерси-Сити. Куратор А. Глезер. В состав вошли: И. Чуйков, В. Немухин, Г. Битт, Э. Булатов, А. Васильев, Н. Вечтомов, В. Григорович, А. Зверев, Э. Зеленин, Б. Зельдин, И. Кабаков, В. Калинин, О. Кандауров, В. Комар, Д. Краснопевцев, В. Макаренко, Л. Мастеркова, Л. Межберг, А. Меламид, Э. Неизвестный, А. Ней, В. Немухин, Л. Нусберг, В. Овчинников, Д. Плавинский, О. Рабин, Е. Рухин, В. Савельев, Б. Свешников, О. Соханевич, И. Тюльпанов, Г. Файф, Г. Худяков, О. Целков, В. Чернышев, В. Шапиро, М. Шемякин, Г. Элинсон.

Russian New Wave [«Русская новая волна»]. 4 декабря 1981 – 28 февраля 1982. Центр современного русского искусства в Америке, ЦСРИА (Contemporary Russian Art Center of America, CRACA), Нью-Йорк Сити. Куратор: М. Тупицына. Состав: А. Абрамов, В. Бахчанян, М. Чернышов, А. Дрючин, Р. Герловина, В. Герловин, Э. Гороховский, И. Кабаков, В. Комар, А. Меламид, А. Косолапов, И. Макаревич, Л. Нусберг. В. Пивоваров, Л. Соков, В. Тупицын, К. Худяков, «Коллективные действия» (Н. Алексеев, Г. Кизевальтер, А. Монастырский, Н. Панитков), «Гнездо» (Г. Донской, М. Рошаль, В. Скерсис).

Russian samizdat art [«Русское искусство самиздата»]. 24 февраля – 17 апреля 1982. *Franklin Furnace Gallery* [«Галерея Франклин Фернас»]. Нью-Йорк Сити. Кроме Нью-Йорка прошла в 10 городах США и Канады. Кураторы: Р. и В. Герловины. Состав (более 30 художников, включая эмигрантов): Н. Абалакова, А. Абрамов, Н. Алексеев, В. Бахчанян, В. Барский, Н. Боков, В. Бруй, Э. Булатов, Р. и В. Герловины, Г. Головейко, В. Горошко совместно с Л. Кларк, М. Гробман, А. Жигалов, Н. Заяц, И. Кабаков, Г. Копелян, В. Комар и А. Меламид, К. Кузьминский, Л. Кузнецов, Л. Лапин, И. Макаревич, А. Монастырский, группа «Мухоморы» (С. Гундлах, К. Звездочетов, А. Каменский, С. и В. Мироненко), В. Некрасов, Л. Нусберг, Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Л. Соков, В. Тупицын, А. Ур, Г. Худяков, М. Чернышов.

«Религиозные мотивы в неофициальном русском искусстве». 28 февраля – 26 апреля 1982 *C.A.S.E. Museum of Soviet Unofficial Art* [«Музей советского неофициального искусства»]. Джерси-сити. Куратор: А. Глезер. При поддержке *Cremona Foundation*. Среди участников: Э. Неизвестный, М. Шемякин, О. Рабин, О. Кандауров, О. Рабин, В. Калинин, Д. Плавинский, В. Кропивницкая, А. Крынский, Ю. Галецкий, В. Ситников, А. Раппопорт и др.

Lianozovo Group [«Лианозовская группа»]. 6 июня – 21 августа 1982. *C.A.S.E. Museum of Soviet Unofficial Art* [«Музей советского неофициального искусства»], Джерси-Сити. Куратор: А. Глезер. Состав: Н. Вечтомов, В. Кропивницкая, Е. Кропивницкий, Л. Кропивницкий, Л. Мастеркова, О. Потапова, О. Рабин.

Visionary Nonwearables. ESPionage. Персональная выставка Генриха Худякова. 8 мая – 15 августа 1982. *Contemporary Russian Art Center of America, C.R.A.C.A.* [Центр современного русского искусства в Америке], Нью-Йорк Сити. Куратор: М. Тупицына.

Komar & Melamid. Sots art [«Соц-арт»]. 25 сентября – 30 октября 1982. *Ronald Feldman Fine Arts* [«Галерея Рональда Фельдмана»], Нью-Йорк Сити.

Russian Abstract Art and Pop-Art [«Русское абстрактное искусство и поп-арт»]. 3 октября – 4 декабря 1982. *C.A.S.E. Museum of Soviet Unofficial Art* [«Музей советского неофициального искусства»], Джерси-Сити. При поддержке *Cremona Foundation*. Куратор: А. Глезер. Состав: Я. Виньковецкий Яков, Ю. Галецкий, Г. Гуревич, В. Длуги, А. Жигалов, А. Зверев, Б. Зельдин, Л. Кропивницкий, Л. Мастеркова, Е. Михнов-Войтенко, В. Немухин, А. Розенберг, Е. Рухин, В. Савельев, Э. Штейнберг, Г. Элинсон.

Russian Landscape and Portrait [«Русский натюрморт и портрет»]. Январь 1983. *C.A.S.E. Museum of Soviet Unofficial Art* [«Музей советского неофициального искусства»], Джерси-Сити. Куратор: А. Глезер. Состав включал: В. Немухин, К. Геворкян, В. Григорович, В. Длуги, А. Зверев, А. Иванов, В. Калинин, Л. Межберг, Г. Нейштадт, В. Немухин, М. Одноралов, Л. Пинчевский, А. Простаков, О. Рабин, В. Ситников, О. Целков, М. Шемякин.

Lydia Masterkova: Striving Upward to the Real [«Лидия Мастеркова: восхождение к реальности»] & *Russian Women Artists: 1930-80* [«Русские художницы: 1930-80»]. 10 февраля – 17 апреля 1983. *Contemporary Russian Art Center of America, C.R.A.C.A.* [«Центр современного русского искусства в Америке»], Нью-Йорк Сити (599 Broadway). Куратор М. Тупицына.

Come Yesterday and You`ll be First!* [«Придешь вчера – будешь первый!»]. 9 – 30 сентября, 8 октября – 12 ноября 1983. *City without Walls: an urban artists`collective inc. Contemporary Russian Art Center of America. Ньюарк, Нью-Джерси. Куратор М. Тупицына. Состав: Н. Алексеев, С. Ануфриев, В. Захаров, Ф. Инфантэ, Р. Лебедев, В. Скерсис, И. Чуйков, группа «Мухомор» (С. Гундлах, А. Каменский, В. Мироненко, С. Мироненко, К. Звездочетов), «Коллективные действия» (Н. Алексеев, Г. Кизевальтер, А. Монастырский, Н. Панитков), Апт-арт (Н. Абалакова, А. Жигалов, Н. Алексеев, Ю. Альберт, В. Захаров, Г. Кизевальтер, А. Монастырский, Н. Панитков, М. Рошаль, Л. Рубинштейн, В. Скерсис, А. Филиппов, Черняев), А. Дрючин, В. Комар, А. Меламид, А. Косолапов, Л. Ламм, А. Ницберг, М. Рогинский, Л. Соков, В. Тупицын, Г. Худяков, «Страсти по Казимиру» (А. Дрючин, А. Косолапов, В. Тупицын, В. Урбан). К открытию был издан каталог.

Mikhail Odnoralov. Персональная выставка. 12 – 25 января 1984. *T.A.T. Gallery* [«Т.А.Т. Галлери»], Мэдисон авеню, Нью-Йорк Сити.

Sots art: Russian Mock-Heroic Style [«Соц-арт: русский героико-травестийный стиль»]. 4 – 28 января 1984. *Semaphore Gallery* [«Галерея Семафор»], Нью-Йорк Сити. Куратор М. Тупицына. Состав: Э. Булатов, В. Комар, А. Меламид, А. Косолапов, Л. Соков.

Business As Usual [«Бизнес, как обычно»]. 6 января – 10 февраля 1984. *Ronald Feldman Gallery* [«Галерея Рональда Фельдмана»], Нью-Йорк Сити.

APTART in Tribeca [«АПТАРТ в Трайбеке»]. 7 января – 20 марта 1984. *Contemporary Russian Art Center of America, C.R.A.C.A.* [«Центр современного русского искусства в Америке»], Нью-Йорк Сити. Кураторы: М. и В. Тупицыны.

Russian Expressionism and Surrealism Today [«Русский экспрессионизм и сюрреализм сегодня»]. Май 1984. *C.A.S.E. Museum of Soviet Unofficial Art* [«Музей советского неофициального искусства»], Джерси-Сити. Куратор: А. Глезер. Состав: П. Беленок, Н. Вечтомов, С. Голлербах, Ю. Жарких, А. Зверев, В. Калинин, О. Кандауров, И. Киблицкий, Д. Краснопевцев, Э. Неизвестный, Ю. Петроченков, Л. Пинчевский, О. Рабин, А. Рапопорт, Б. Рахамим, Б. Свешников, О. Целков, В. Чернышев, В. Янкилевский.

Выставка графики. 17 февраля – 10 апреля 1985. *C.A.S.E. Museum of Soviet Unofficial Art* [«Музей советского неофициального искусства»], Джерси-Сити. Состав: П. Беленок, А. Белкин, Э. Булатов, А. Васильев, Н. Вечтомов, В. Галацкий, В. Григоров, С. Голлербах, М. Гробман, Г. Гуревич, В. Длуги, Г. Элинсон, Э. Зеленин, А. Зверев, И. Кабаков, В. Калинин, А. Калугин, О. Кандауров, М. Клионский, В. Комар, Р. Крихели, А. Крынский, Е. Кропивницкий, В. Кропивницкая, Л. Кропивницкий, О. Кудряшов, Ю. Купер, О. Лягачев, В. Лягачев, Л. Мастеркова, А. Махов, А. Меламид, Е. Михнов, В. Немухин, Г. Нейштадт, Э. Неизвестный, Л. Нусберг, Ю. Петраченков, В. Пивоваров, В. Провоторов, А. Путилин, Л. Путилина, Д. Плавинский, О. Рабин, А. Рапопорт, И. Росс (Захаров-Росс), В. Савельев, Б. Свешников, В. Ситников, А. Соломуха, В. Сысоев, В. Титов, А. Харитонов, О. Целков, В. Чернышев, В. Шапиро, М. Шемякин, В. Яковлев, В. Янкилевский.

«8 персональных выставок». 20 октября – 11 ноября 1985. *C.A.S.E. Museum of Soviet Unofficial Art* [«Музей советского неофициального искусства»], Джерси-Сити.

Sots Art [«Соц-арт»]. 12 апреля – 12 июня 1986. *The New Museum of Contemporary Art* [«Новый музей современного искусства»], Нью-Йорк Сити. Куратор: М. Тупицына. Состав: Э. Булатов, В. Комар, А. Меламид, А. Косолапов, Л. Соков.

Биографический справочник художников третьей волны эмиграции в США

Андреев, Игорь (р. 1952, Ленинград)
Живописец, галерист. Специального художественного образования не имеет. До эмиграции работал шофером на киностудии «Ленфильм». В 1974 работал коком на судне и, совершив побег, нелегально попал в Канаду. Жил во Флориде (1978–1979), Нью-Йорке (1979–1981), затем – в Париже. Близко дружил с писателем Э. Лимоновым, большое влияние на живописный язык оказал Э. Зеленин. Стал заниматься живописью в Канаде, принимает участие в выставках с 1981. Работы находятся в Музее современного искусства (Антип, Франция), Музее Пейзажа (Плес, Россия), в корпоративной коллекции *Club Med*, коллекциях Дианы фон Фюнстерберг, Мариса Беренсон, Ален Делона, Карла Лагерфельда и др. частных коллекциях в Европе, США, Китае и России. Живет и работает в пригороде Парижа.

Арнольд, Екатерина Игоревна (р. 1947, Москва)
График, иллюстратор, перформансист, куратор. В 1971 окончила МПИ. Супруга художника А.Д. Меламида. Давала частные уроки подготовки к поступлению в художественные ВУЗы. Участвовала в выставках неофициального искусства: «бульдозерной» и измайловской выставках в сентябре 1974, в Доме культуры ВДНХ, квартирных выставках в Москве. Куратор выставки *New Tendencies in Unofficial Russian Art. 1970–1980* [«Новые тенденции в неофициальном искусстве. 1970–1980»] в 1981, Джерси-Сити. Работы находятся в частных собраниях в России и за рубежом.

Арутюнян, Сурен Асатурович (р. 1950, Москва)
Живописец, график, иллюстратор, фотограф. Родился в семье художников. Учился в МВХПУ (1968–1973). До эмиграции участвовал в неофициальных выставках (в Доме культуры на ВДНХ в 1975). Жил в Норвегии (1977–1979), затем переехал в Нью-Йорк, где учился в *Art Students*

League of New York [«Лиге студентов-художников Нью-Йорка»]. Сотрудничал в качестве художника-графика с книжными издательствами и рекламными агентствами. Много путешествовал и находился в экспедициях по всему миру. С 1996 живет и работает на юге Португалии. Работы находятся в Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси); корпоративных коллекциях *Benetton* (Порту, Португалия), *Kristaltech Corp.* [«Кристалтек»] (Нью-Йорк, США), а также в частных собраниях в Европе и США.

Бахчанян, Вагрич Акопович (1938, Харьков – 2009, Нью-Йорк)

Художник-концептуалист, иллюстратор, график, литератор, мейл-артист, перформансист и акционист. Учился в Харьковской художественной студии у А.М. Щеглова. В 1965 принимал участие в организации первой неофициальной выставки в Харькове («Выставка на Сумской»). Работал художником-оформителем в ведомственной газете Харьковского тракторного завода. В 1960 переехал в Москву, работал в «Литературной газете» (оформлял юмористическую страницу, 1967–1974). В 1968 прошла однодневная персональная выставка в кафе «Синяя птица» (Москва). В 1974 эмигрировал из СССР, жил в Нью-Йорке. Работы находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), Национальном художественном музее Украины (Киев), Getty Museum (Лос-Анджелес, США), Stella Art Foundation (Москва), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных коллекциях в России и за рубежом.

Блюмис, Джефф (р. 1958, Кишинев)

Медиа-художник, скульптор, фотограф. Окончил ДХШ в Кишиневе в 1973. Эмигрировал в США в 1975. Учился в Колумбийском университете (1981), затем – в Калифорнийском университете в Беркли (1983). С 2000 работает в дуэте с супругой Алиной Блюмис. Работы находятся в Бат-Ямском музее современного искусства (Израиль), ММСИ (Москва), Национальном музее американской еврейской истории (Филадельфия, США), Национальном музее истории иммиграции (Париж), Victoria and Albert Museum (Лондон), MAC VAL (Валь-де-Марн, Франция), Saatchi Gallery (Лондон), в коллекции Миссони (Италия), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Бруй, Вильям Петрович (р. 1946, Ленинград)

Живописец и график. В 1960-е работал печатником в Экспериментальной мастерской ЛОСХ. Принимал участие в неофициальных выставках Лавки художников в Ленинграде (1965–1970). Эмигрировал в Израиль в 1970, жил в Париже (1971–1973), Нью-Йорке (1973–1983). Живет и

работает в Нормандии. Работы находятся в ГРМ (Санкт-Петербург), Национальной библиотеке Парижа, Guggenheim Museum (Нью-Йорк), *MoMA* (Нью-Йорк), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [«Парижском музее современного искусства»], Pompidou Centre (Париж), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Виньковецкий, Яков Аронович (1938, Ленинград – 1984, Хьюстон)

Ученый, поэт, философ, живописец. Учился в Ленинградском горном институте им. Г.В. Плеханова (1954–1960). В 1960-е под влиянием М.А. Кулакова и Е.Г. Михнова-Войтенко начал заниматься живописью. Занимался в институтском ЛИТО под руководством Г.С. Семенова. Работал в геологических экспедициях, а в 1972 защитил кандидатскую диссертацию по математической геологии. Участвовал в выставках клубов «Молекула» (1967), «Каравелла» (1968), в Доме писателя (1968), ДК им. Газа (1974). Дружил с А.Г. Волохонским и К.К. Кузьминским. В 1975 эмигрировал в США. Жил в Нью-Йорке (1975–1976), в штате Вирджиния (1976–1978), Хьюстоне (1978–1984). Работал в нефтяной фирме «Эксон», преподавал в Университете Вирджинии. Работы находятся в Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), частных собраниях в России и за рубежом.

Володин, Виктор Иванович (дер. Володины, Кировская обл.)

Живописец, иконописец, театральный художник. Поступал в СХУ, но был вынужден служить армии в Потсдаме (Германия). Учился в ЛВХПУ. Работал в Кировском оперном театре. Эмигрировал в США в 1980.

Галецкий, Юрий Иосифович (р. 1944, Бийск)

Художник, поэт, иконописец. Начальное образование получил в художественной школе при ЛВХПУ, в дальнейшем осваивал графику и живопись самостоятельно. Находился под влиянием Е.Г. Михнова-Войтенко и М.А. Кулакова, а также художественного и поэтического круга К.К. Кузьминского. Участник выставок: «Кустарной» (1971–1972), на квартире К.К. Кузьминского (1974), в ДК им. Газа и «Невский» (1974–1975). В 1976 состоялась персональная выставка в кинотеатре «Прибой», тогда же прошли квартирные выставки в Ленинграде и Москве. В 1977 эмигрировал в США. Вернулся в Ленинград в 1986. Работы находятся в ГРМ (Санкт-Петербург), а также в частных собрания в России и за рубежом.

Герловин, Валерий Маркович (род. 1945, Владивосток)

Художник-концептуалист, фотограф, автор инсталляций, живописец. В 1967 окончил Школу-студию МХАТ (художник-постановщик). Работал художником в цирке. Вместе с супругой, Риммой Герловиной, активно участвовали в московских акциях и перформансах. В начале 1970-х Герловины инициировали создание самиздатовских сборников «Воздухоплавание» и «Животный мир», в которых аккумулировали концептуальные работы московских художников и поэтов. Участвовали в Биеннале в Венеции в 1977 и 1978. Эмигрировали в 1979. Жили в Нью-Йорке (1980–1993), затем – в штате Нью-Йорк. Работы находятся в ГТГ (Москва), Еврейском музее (Нью-Йорк), Музее изобразительных искусств (Хаустон, США), AIC (Чикаго), FSO (Бремен), Guggenheim Museum (Нью-Йорк), Mead Art Museum (Амхерст, штат Массачусетс, США), MoMA (Нью-Йорк), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Pompidou Centre (Париж), SFMOMA (Сан-Франциско), Tate Modern (Лондон), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси) и др. музейных собраниях мира, а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Герловина, Римма Анатольевна (род. 1951, Москва)

Художница-концептуалистка. В 1973 окончила славянское отделение филологического факультета МГУ. В начале 1970-х Герловины инициировали создание самиздатовских сборников «Воздухоплавание» и «Животный мир», в которых аккумулировали концептуальные работы московских художников и поэтов. Участвовали в Биеннале в Венеции в 1977 и 1978. Эмигрировали в 1979. Жили в Нью-Йорке (1980-1993), затем – в штате Нью-Йорк. Работы находятся в ГТГ (Москва), Еврейском музее (Нью-Йорк), Музее изобразительных искусств (Хаустон, США), AIC (Чикаго), FSO (Бремен), Guggenheim Museum (Нью-Йорк), Mead Art Museum (Амхерст, штат Массачусетс, США), MoMA (Нью-Йорк), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Pompidou Centre (Париж), SFMOMA (Сан-Франциско), Tate Modern (Лондон), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси) и др. музейных собраниях мира, а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Грачёв, Юрий Степанович (1937, Москва – 2000, Нью-Йорк)

Живописец, график, художник-прикладник. Учился в МСХШ (1950–1956), затем – в МТИ на факультете прикладного искусства (1957–1963). Работал в художественно-конструкторском бюро в отделе дизайна промышленного интерьера под руководством Е.А. Розенблюма. Преподавал рисунок и живопись в МТИ (1965–1969). Работал художником в КПИ в Москве (1969–1976). Вместе с супругой, Е.А. Грачевой, выполняли заказы организаций на театральные занавесы и гобелены. С 1970 – член МОСХ (декоративная секция). Эмигрировали в 1977, с 1978

в Нью-Йорке. Работал художником по тканям в компании «Берлингтон» (1978–1984). Работал художником по сцене в Метрополитен-опера (1984–1994). Работы находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), ЕМИИ (Екатеринбург), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Грачёва, Елизавета Анатольевна (род. 1937, Москва)

Живописец, график, художник-прикладник. Училась в МТИ на факультете прикладного искусства (1957–1963). Работала на КПИ в Москве (1964–1977). С 1970 – член МОСХ (декоративная секция). Эмигрировали в 1977, с 1978 в Нью-Йорке. Работала программистом, в 1990-е стала заниматься живописью. Работы находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Григорович, Владимир (род. 1939, Москва)

Живописец, график. Окончил художественно-графический факультет МГПИ им. В.П. Потёмкина, затем там же преподавал. В 1967 его работы были представлены на Всемирной выставке в Монреале, а в 1972 эмигрировал в Израиль. Некоторое время участвовал в выставках в Иерусалиме, а в 1975 переехал в США. Здесь непродолжительное время жил в Нью-Йорке, затем переехал в Нью-Джерси. Работы находятся в Доме русского зарубежья (Москва), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также частных собраниях в России и за рубежом.

Длугий, Виталий Аронович (1943, Москва – 1990, Нью-Йорк)

Живописец и график. Учился на заочном отделении художественного факультета Дальневосточного института искусств. Участник «бульдозерной выставки» в сентябре 1974, выставки неофициальных художников в павильоне «Дом культуры» ВДНХ (1975). Член Московского Горкома графиков, из которого был исключен в 1979 за участие в выставке «Москва–Париж». Эмигрировал в США в 1980. Работы находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), Kolodzei Collection (Нью-Джерси, США), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Дрючин, Александр Николаевич (р. 1949, Москва)

Живописец, график, перформансист. Учился в МГПИ на художественно-графическом факультете (1967–1971). Участвовал в молодежных выставках МОСХ (1972–1974). С 1975 член

МОСХ. Эмигрировал в 1980. Жил в Нью-Йорке (1980–1986), Пенсильвании (1986–1998), затем – снова в Нью-Йорке. Член группы «Страсти по Казимиру». Работы находятся Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Ельчин, Евгений Аркадьевич (род. 1956, Ленинград)

Театральный художник, живописец, график, иллюстратор, детский писатель, кинематографист. Учился в ЛГТИМиК (1974–1979). Работал художником в Государственном театре драмы им. А.С. Пушкина и Ленинградском театре комедии (1979–1983). В 1979–1980 вместе с единомышленниками открыл Томский детский театр (Театр юного зрителя). В начале 1980-х участвовал в неофициальных выставках в Ленинграде. В 1983 эмигрировал в США, живёт в Лос-Анджелесе. Учился в Университете Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе (1986–1990). Работал в сфере телевизионной и анимационной рекламы.

Есауленко, Евгений Николаевич (1944, Краснодар – 1993, Клаверак, штат Нью-Йорк)

Живописец, график. Учился в МОХУ, на подготовительных курсах ИнЖСА в Ленинграде. Участник группы «Петербург» в Ленинграде. Входил в круг М.М. Шемякина, участвовал в выставках неофициального искусства. Эмигрировал во Францию в 1979, переехал в США в 1980. Жил в Клавераке (штат Нью-Йорк) в поместье М.М. Шемякина. Работы находятся в Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Зельдин, Борис (род. 1943, Ташкент)

Живописец и график. Учился в ЛГУ на факультете журналистики (1964–1969). Эмигрировал в США в 1973, жил в Джерси-Сити.

Капелян, Григорий Исаакович (род. 1940, Ленинград)

Керамист, литератор. Учился в ИнЖСА на факультете истории и теории искусства. Работал керамистом. Эмигрировал в США в 1978, жил в Нью-Йорке. Работы находятся в ГРМ (Санкт-Петербург), ГЭ (Санкт-Петербург), Елагиноостровском музее русского декоративно-прикладного искусства и интерьера (Санкт-Петербург), МоМА (Нью-Йорк), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в Санкт-Петербурге, Москве, Нью-Йорке, Лондоне, Париже, Сосе (Нормандия).

Клеверов (Клевер), Валерий Иванович (1939, Энгельс – 2013, Лос-Анджелес)

Живописец, график. Учился в ЛГУ, затем в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (оба – не окончил). Участвовал в выставке в ДК «Невский» (1975) и нескольких квартирных выставках в Ленинграде. В 1977 эмигрировал в США, жил в Нью-Йорке. В 1986 вернулся в Ленинград, но в 1987 уехал вместе с семьей в Лос-Анджелес. Работы находятся в Музее нонконформистского искусства (арт-центр «Пушкинская-10», Санкт-Петербург), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в зарубежных частных собраниях.

Клионский, Марк Владимирович (1927, Минск – 2017, Нью-Йорк)

Живописец, график, театральный художник, педагог. Учился в ДХШ в Минске. Во время ВОВ семья была эвакуирована в Казань. Участвовал в выпуске политических плакатов, выполнял иллюстрации для газет, занимался в художественной студии при Казанском драматическом театре, где занимался разработкой эскизов костюмов для театральных постановок. После войны переехал в Ленинград. В 1951 окончил ЛХПУ, затем учился на отделении живописи у Б.В. Иогансона в ИнЖСА (1952–1957). Участник выставок с 1951, член ЛОСХ с 1958. Работал по договорам с Ленинградским отделением Художественного фонда РСФСР. В 1974 эмигрировал в Рим, затем в Нью-Йорк. Писал портреты известных деятелей культуры и политики. Преподавал в Школе визуальных искусств в Нью-Йорке и в Пенсильванской Академии Изящных Искусств в Филадельфии. Работы находятся в Волгоградской областной картинной галерее, ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), ГЭ (Санкт-Петербург), Национальном художественном музее Республики Беларусь (Минск), Новосибирском государственном художественном музее, Омском областном музее изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, Художественном музее «Яд Вашем» (Иерусалим), National Portrait Gallery (Вашингтон), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Козлов-Майер, Антон (род. 1966, Ленинград)

Фотограф, журналист, литератор. С 1978 жил в США. Изучал режиссуру и философию в Нью-Йоркском и Гарвардском университетах (США, 1986–1989). В конце 1980-х работал в в фотографическом агентстве *Sygma* [«Сигма»] в Нью-Йорке. В 1989 переехал в Париж. Участник литературно-художественной группы «Последнее 16 декабря». Преподавал в Школе Дизайна *Parsons School of Design* и в Американском университете в Париже. Работы находятся в Музее

современного искусства Kiasma (Хельсинки), Kunst Meran (Мерано, Италия), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Комар, Виталий Анатольевич (род. 1943, Москва)

Живописец и график, перформансист и акционист. Учился в МСХШ (1956–1958), затем – в МВХПУ (1963–1967). Работал совместно с А.Д. Меламидом (Komar&Melamid, 1972–2003). В 1967 прошла первая выставка дуэта в кафе «Синяя птица» в Москве. Член молодежной секции МОСХ (с 1968). В 1972 совместно с В.З. Паперным изобретают термин «соц-арт». Принимал участие в «бульдозерной выставке» (1974). Эмигрировал в Израиль в 1977, с 1978 живет в Нью-Йорке. Работы находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), ММСИ (Москва), Музее Израиля (Иерусалим), Albertina (Вена), Guggenheim Museum (Нью-Йорк), Metropolitan Museum (Нью-Йорк), MoMA (Нью-Йорк), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Pompidou Centre (Париж), Tate Modern (Лондон), Victoria and Albert Museum (Лондон), Whitney Museum (Нью-Йорк), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси) и др. музеях, а также в частных собраниях Ш. Бреуса, А. Кроника, Р. Фельдмана, И. Цуканова, Kolodzei Collection (Нью-Джерси, США), Stella Art Foundation (Москва) и др. собраниях в России и за рубежом.

Корнфельд, Татьяна Марковна (род. 1950, Москва)

Живописец. Училась в ЛСХШ (1962–1969), ИнЖСА (1970–1975). Участвовала в выставке произведений ленинградских художников в ДК «Невский» (1975). Член группы еврейских художников «Алеф» с 1975. Эмигрировала в Израиль в 1976, работала сценографом и художником по костюмам в Студенческом театре Иерусалимского университета. Жила в Эль Пасо, Техас и в Лос-Анджелесе (1978–1984), с 1984 живет в Иерусалиме. Работы находятся в Музее нонконформистского искусства (Санкт-Петербург), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Косолапов, Александр Семёнович (род. 1943, Москва)

Живописец, график, скульптор, перформансист. Учился в МСХШ (1950–1961), затем на скульптурном отделении МВХПУ (1962–1968). Участвовал в выставках неофициального искусства. Эмигрировал в США в 1975, живет в Нью-Йорке. Работы находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), Albertina (Вена), MoMA (Нью-Йорк), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси) и др. музеев в России и за рубежом, а также в частных

собраниях Эвелин Вайс (Кёльн), Мортон Хорник (Нью-Йорк), Kolodzei Collection (Нью-Джерси, США) и др.

Крынский, Анатолий Тихонович (род. 1937, Харьков)

Живописец, график, иллюстратор. Учился в Харьковской художественной студии при Дворце культуры «Металлист» у А.М. Щеглова (1956–1957), затем – на курсах при Харьковском художественно-промышленном институте (1963–1965). Участвовал в неофициальной художественной жизни Харькова вместе с В.А. Бахчаняном. В 1967 переехал в Москву, сотрудничал Агентством печати «Новости» (АПН), журналами «Знание – сила» и «Кругозор», «Литературной газетой». Работал в издательстве «Молодая гвардия» (1968–1973), занимался книжной иллюстрацией. Эмигрировал вместе с семьей в Италию в 1976, живет в Нью-Йорке (с 1977). Работы находятся в Национальной галерее Республики Коми (Сыктывкар), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Ламм, Леонид Израилевич (1928, Москва – 2017, Нью-Йорк)

Живописец, график, иллюстратор. Учился на архитектурном факультете Московского строительного института им. Моссовета у Я.Г. Чернихова (1944–1947). В 1947 был исключен из института, затем учился в МПИ на факультете художественного редактирования (1949–1954). Занимался книжной графикой, работал художником в областном книжном издательстве в Саратове, затем сотрудничал с московскими издательствами. Член СХ (1964–1982). Арестован, находился в тюрьме и трудовых лагерях (1973–1976). Эмигрировал с семьей в США в 1982, живет в Нью-Йорке. Работы находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), Еврейском музее (Нью-Йорк), Центре визуальных и медиа искусств (Вашингтон), Guggenheim Museum (Нью-Йорк), Metropolitan Museum (Нью-Йорк), MoMA (Нью-Йорк), Stedelijk Museum (Амстердам), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях Kolodzei Collection (Нью-Джерси) и др. собраниях в России и за рубежом.

Лерман, Леонид (род. 1953, Одесса)

Скульптор, график, педагог. Учился в Одесской художественной школе (1965–1969), в профессиональной школе мозаики и резьбы по дереву в Одессе (1970–1971), затем на скульптурном отделении ЛВХПУ (1974–1979). Эмигрировал в США в 1980, живет в Нью-Йорке. Преподавал в Центре скульптуры в Нью-Йорке, Университете искусств в

Филадельфии, Пенсильванской академии изящных искусств, Нью-Йоркском университете, Международной школе искусств (Умбрия, Италия), является приглашенным профессором Вермонтского студийного центра. Его работы представляют *McKee Gallery* (Нью-Йорк) и *John Davis Gallery* (Хадсон, штат Нью-Йорк). Работы находятся в Музее колледжа Олбрайт (Рединг, штат Пенсильвания), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Межберг, Лев Леонидович (1933, Одесса – 2007, Каррара, Италия)

Живописец. Окончил ДХШ в Одессе в 1950. Учился в ОХУ у Д.М. Фруминой. Член СХ УССР с 1962, участвовал в официальных выставках с 1960. Эмигрировал в США в 1973, жил в Нью-Йорке. В 1998 переехал в Каррару (Италия). Работы находятся в ГМВЦ «РОСИЗО» (Москва), ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), ГТГ (Москва), МСИО (Одесса), ОХМ (Одесса), Пензенской областной картинной галерее им. К.А. Савицкого, а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Меламид, Александр Данилович (род. 1945, Москва)

Живописец, график, перформансист. Учился в МСХШ (1958–1960), затем – в МВХПУ (1963–1967). Работал совместно с А.Д. Меламидом (Komar&Melamid, 1972–2003). В 1967 прошла первая выставка дуэта в кафе «Синяя птица» в Москве. Член молодежной секции МОСХ (с 1968). В 1972 совместно с В.З. Паперным изобретают термин «соц-арт». В начале 1970-х преподавал в ДХШ им. В.А. Серова в Москве. Принимал участие в «бульдозерной выставке» (1974). Эмигрировал вместе с семьей в Израиль в 1977, с 1978 живет в Нью-Йорке. Работы находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), ММСИ (Москва), Музее Израиля (Иерусалим), Albertina (Вена), Guggenheim Museum (Нью-Йорк), Metropolitan Museum (Нью-Йорк), MoMA (Нью-Йорк), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Pompidou Centre (Париж), Tate Modern (Лондон), Victoria and Albert Museum (Лондон), Whitney Museum (Нью-Йорк), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси) и др. музеях, а также в частных собраниях Ш. Бреуса, А. Кроника, Р. Фельдмана, И. Цуканова, Kolodzei Collection (Нью-Джерси, США), Stella Art Foundation (Москва) и др. собраниях в России и за рубежом.

Неизвестный, Эрнст Иосифович (1925, Свердловск – 2016, Нью-Йорк)

Скульптор, график, живописец, иллюстратор, литератор, философ и теоретик искусства. Учился в ЛСХШ в Ленинграде и Самарканде (1942). Участник ВОВ. После войны некоторое время преподавал черчение в Свердловском пехотном училище. Учился в Академии художеств Латвийской ССР в Риге (1946–1947), затем – в МГХИ им. В.И. Сурикова, был вольнослушателем на философском факультете МГУ (1947–1954). Член МОСХ, секция скульптуры (1955–1962). В 1962, после конфликта с Н.С. Хрущевым на выставке «30 лет МОСХ» в Манеже, исключен из МОСХ. Эмигрировал в Швейцарию в 1976, в том же году переехал в Нью-Йорк. Читал лекции в Центре исследований России и Восточной Европы при Университете Орегона и в Колумбийском университете. В 1987 открылся музей «Древо жизни» в Уттерсберге (Швеция). Работы находятся в ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), ММСИ (Москва), Еврейском музее (Нью-Йорк), Музее «Древо жизни» (Уттерсберг, Швеция), ХМЭН (Екатеринбург), Mead Art Museum (Амхерст, США), Moderna Museet (Стокгольм), МоМА (Нью-Йорк), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Ней (Удино-Нежданов), Александр (род. 1939, Ленинград)

Скульптор, керамист, график, живописец. Брал частные уроки у ленинградского скульптора-монументалиста В.В. Лишева. Учился в ЛСХШ (1954–1957), в МСХШ (1957–1958), затем в ИнЖСА (1960–1964) и там же на факультете истории и теории искусства (1967–1969). Преподавал в Доме пионеров (1965–1970), работал реставратором и позолотчиком в Эрмитаже (1968–1969) и художником на «Ленфильме» (1969–1970). С 1970 член молодежной секции ЛОСХ, работал скульптором в творческой группе в Москве (1970–1971). Переехал вместе с семьей в 1972 в Ниццу, с 1974 живет в Нью-Йорке. Работы находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), ММСИ (Москва), Музее Билден ан Зее в Гааге (Нидерланды), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), Kolodzei Collection (Нью-Джерси), а также частных собраниях Ж.-Ж. Герона (Франция), Л. Броштейн (Канада), Ю. Трайсмана, А. Юликова (Москва), а также в мастерской художника и собрании сына Д. Нея в Квинсе (боро Нью-Йорка).

Некрасов, Виктор Гаврилович (род. 1939, ст. Дзержинская, Новосибирская область)

Живописец, художник-прикладник, витражист. Переехал в Ленинград в 1957. Учился на архитектурном факультете в ИнЖСА в Ленинграде (1958–1963), был отчислен. Работал художником-оформителем в Москве (1963–1967). Окончил ИнЖСА в 1971. Входил в круг А.Д. Арефьева. Эмигрировал в США в 1976, жил в Нью-Йорке, занимался витражами. Дом

Некрасова в Бруклине («Некрасовка») стал местом притяжения и выставочной площадкой (галерея «Подвал») для художников-эмигрантов, поэтов и литераторов В.Я. Ситникова, К.К. Кузьминского, В.И. Володина, О.В. Соханевича, Г.Ф. Худякова, В.И. Клеверова, С.Д. Довлатова и др.. С 2005 живет в Апстейте (Пенсильвания). Работы находятся в ММСИ (Москва), ГРМ (Санкт-Петербург), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси).

Нуссберг, Лев Вольдемарович (род. 1937, Ташкент)

Живописец, график, перформансист, куратор, теоретик искусства. Учился в МСХШ (1951–1958). Основатель и идейный вдохновитель группы «Движение» (1962, Москва). Занимался созданием кинетических объектов и оформлением общественных пространств, организовывал всесоюзную конференцию «По проблемам цветомузыки». Исследовал русский исторический авангард, участвовал в систематизации архива И.Г. Чашника. Эмигрировал во Францию в 1976, работал в Германии, переехал в США в 1980. Принимал участие в организации выставок русского исторического авангарда в Нью-Йорке, Цюрихе и Бохуме. Живет в г. Оранж, штат Коннектикут. Работы находятся в ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), Guggenheim Museum (Нью-Йорк), Ludwig Museum (Кельн), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), художественных музеях Бохума, Дюссельдорфа, Ганновера, Гамбурга и Висбадена, а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Одноралов (Левидов), Михаил Николаевич (1944, Москва – 2016, Нью-Йорк)

Живописец. Учился у Р.Р. Фалька и М.Т. Хазанова (1957–1958), затем в ДХШ на Красной Пресне (1958–1960). Окончил Московский историко-архивный институт (1967). Член МОСХ с 1970. Участник и организатор выставок неофициального искусства, последовательно защищал права художников СССР (1973–1976). Организовал серию выставок и перформансов в своей мастерской в Москве (1976–1979). В 1980 эмигрировал в США, жил в Нью-Йорке. Работы находятся в ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), Новоуренгойском областном музее изобразительных искусств, Национальном еврейском музее (Вашингтон), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Окштейн, Шимон (1951, Черновцы УССР – 2020, Нью-Йорк)

Живописец. В 1970 окончил ОХУ им. М.Б. Грекова. В 1979 эмигрировал в США. Жил в Спрингфилде, штат Массачусетс (1980–1989), в Нью-Йорке (1989–2020). Работы находятся в Бруклинском музее (Нью-Йорк), Whitney Museum (Нью-Йорк), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Пинчевский, Леонид Абрамович (1942, Копейск – 2019, Нью-Йорк)
Живописец, график, художник театра, иллюстратор, дизайнер, журналист, теоретик искусства. Учился в Кишиневском художественном училище (1954–1959). В 1962 окончил Художественную академию в Кишинёве. Член СХ с 1968. В 1967 стал лауреатом премии комсомола Молдавии им. Бориса Главана. Работал театральным художником. Эмигрировал в США в 1982. Занимался журналистикой и иллюстрацией книг современной американской детской литературы, дизайном. Работы находятся в ГТГ (Москва), Национальном музее изобразительного искусства Республики Молдовы (Кишинев), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Рапопорт, Александр (Алек) Владимирович (1933, Харьков – 1997, Сан-Франциско)
Живописец, график, теоретик искусства, педагог. Учился в Доме народного творчества у Е.Я. Сагайдачного в Черновцах, УССР. Учился в ЛХУ им. В.А. Серова (1950– 1958), затем в ЛГИТМиК (1958–1963). Преподавал в ЛХУ (1965–1968). Работал художником на «Ленфильме» (1968–1974). Один из организаторов группы еврейских художников «Алеф» (1974–1976). Эмигрировал с семьей в США в 1976, жил в Сан-Франциско с 1977. Работы находятся в ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), ГЭ (Санкт-Петербург), ММСИ (Москва), Музее изящных искусств Почетного Легиона (Сан-Франциско), Музее нонконформистского искусства (Арт-центр «Пушкинская-10», Санкт-Петербург), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Синявин, Игорь Иванович (1937, дер. Синявино Ленинградской обл. – 2000, Москва)
Живописец, график, литератор. Учился в Военно-топографическом училище при ЛГУ, затем на историческом факультете при кафедре истории искусств ЛГУ (оба не окончил). Специального художественного образования не имеет, начал заниматься рисованием и живописью в 1969. Участвовал в выставках неофициального искусства, включая выставку в Измайловском парке и в ДК им. Газа. В 1976 эмигрировал в Вену, затем в Нью-Йорк. В 1984 в газете «Ленинградская

правда» опубликовано его «Письмо оттуда», в котором «разоблачался» американский образ жизни. В 1986 вернулся в СССР, с 1988 жил в Москве. Работы находятся в частных собраниях в России.

Ситников, Василий Яковлевич (1915, Новое Ракитино, Центрально-Чернозёмная область – 1987, Нью-Йорк)

Живописец, график, педагог, коллекционер. Переехал в Москву в 1921. В 1933 учился в Московском судомеханическом техникуме. Работал на строительстве метро, художником-мультипликатором и модельщиком у режиссёра А.Л. Птушко. Во время ВОВ был арестован за хранение немецких листовок, был признан душевнобольным и направлен на принудительное лечение в Казань. С 1951 преподавал на дому, был связан со «школой Ситникова». Коллекционировал русскую иконопись. В 1975 эмигрировал в Вену, в 1980 – в Нью-Йорк. Работы находятся в Новом музее (Санкт-Петербург), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Скерсис, Виктор Атанасович (род. 1956, Москва)

Перформансист, акционист, график, автор инсталляций, теоретик искусства. Учился в МПИ (1974–1977). Работал в мастерской В. Комара и А. Меламида (1970–1973). В 1975 совместно с Г. Донским и М. Рошалем участвует в акции-хэппенинге «Высиживание Духа» («Гнездо»). Участник группы «Гнездо» (1975–1979), «СЗ» (Скерсис-Захаров, 1980–1984; 1989). В 1984 эмигрировал в США, живет в Бетлехеме (Пенсильвания). Работы находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), ГТГ (Москва), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Соков, Леонид Петрович (1941, Михалево, Калининская область – 2018, Нью-Йорк)

Скульптор, живописец, автор инсталляций и объектов. В 1951 переехал в Москву. Учился МСХШ (1956-1961), затем в МВХПУ на отделении монументально-декоративной пластики у В.И. Дерунова и С.Л. Рабиновича (1964–1969). Работал в одной студии с А.С. Косолаповым и Б.К. Орловым (1966–1969). Член МОСХ с 1972, работал как скульптор-анималист для скульптурных комбинатов. В 1976 в его мастерской прошла выставка неофициальных художников. В 1979 эмигрировал, с 1980 жил в Нью-Йорке. Работы находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), Guggenheim Museum (Нью-Йорк), Metropolitan Museum (Нью-Йорк), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Pompidou Centre (Париж), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), Kolodzei Collection

(Нью-Джерси, США), Stella Art Foundation (Москва) и др. музеев в России и за рубежом, а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Соханевич, Олег Викторович (1935, Тульчин – 2017, Нью-Йорк)
Скульптор, график, живописец, поэт. Учился в Киевской художественной школе (1948–1954), ИнЖСА (1956–1962). В 1967 вместе с Г. Гавриловым бежали с круизного лайнера «Россия» до турецкого берега. Побегу Соханевича и Гаврилова посвящена песня «Прославление Олега Соханевича» А.Г. Волохонского и А.Л. Хвостенко. Эмигрировал в США в 1968. Работал грузчиком, занимался *stress sculpture* [«напряжённой скульптурой»] из металла. Работы находятся в ГРМ (Санкт-Петербург), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях.

Тюльпанов, Игорь Виссарионович (род. 1939, Ленинград)
Живописец, график, театральный художник. Учился в Ленинградском высшем инженерно-морском училище, в Политехническом институте (оба не закончил), затем на курсах рисунка и живописи ИнЖСА в Ленинграде. Учился на постановочном факультете ЛГИТМиК (1959–1964). Работал театральным художником в Театре комедии (Ленинград), оформлял московские спектакли (до 1968). С 1963 участвовал в неофициальных выставках Ленинграда, включая выставку в ДК «Невский» (1975). В 1977 эмигрировал во Францию, в 1979 переехал в США. Работал с галереей Эдуарда Нахамкина. Работы находятся в частных собраниях в России и за рубежом.

Ур, Анатолий
Художник. Эмигрировал в США во второй пол. 1970-х. Жил в Нью-Йорке.

Худяков, Генрих (Генри) Федорович (1930, Челябинск – 2019, Джерси-Сити, штат Нью-Джерси)
Живописец, график, автор объектов, поэт и переводчик. Семья переехала в Москву. Учился на филологическом факультете в ЛГУ (1954–1959). Работал искусствоведом на Всесоюзной передвижной выставке плаката (Средняя Азия и Закавказье, 1960–1962), техническим переводчиком с английского и чешского языков на закрытых предприятиях при «отделах информации». Занимался поэзией, выпускал свои книги в самиздате, часть была опубликована в международном издании «SMS» (1968). Эмигрировал в США в 1974, жил в Нью-Йорке, затем в Джерси-Сити. В эмиграции стал заниматься «мягкой скульптурой» (*softwears*) или *non*

wearables [«не носимым»] искусством, перейдя от поэзии к визуальному искусству. Работы находятся в MoMA (Нью-Йорк), Pompidou Centre (Париж), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях Kolodzei Collection (Нью-Джерси), коллекции Р. Табакмана и М. Длуги-Табакман (*Tabackman Collection Emerging Arts Foundation Inc.*, Хадсон), коллекции Ш. и Т. Окштейн (Нью-Йорк).

Чернышов, Михаил Иванович (род. 1945, Москва)

Живописец, график, участник хэппенингов и перформансов. Учился в Загорском художественно-промышленном техникуме и историческом факультете МГУ. Занимался живописью и графикой в стиле геометрической абстракции. Автор и участник хэппенингов совместно с Б. Бич, В. Длугий, А. Власовым, К. Звездочётовым. Участник выставок неофициального искусства с 1962. Эмигрировал в США в 1980, живет в Нью-Йорке с 1981. Работы находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси).

Шемякин, Михаил Михайлович (род. 1943, Москва)

Живописец, график, скульптор, театральный художник, теоретик искусства, педагог. Жил с родителями в Дрездене (ГДР, 1945–1957), затем семья вернулась в Ленинград. Учился в ЛСХШ (1957–1961), но был отчислен. Работал почтальоном, вахтёром, такелажником в ГЭ (1959–1971). Участвовал в выставках неофициального искусства. В 1962 прошла персональная выставка в редакции журнала «Звезда». Организовал группу «Петербург» (1967), совместно с В. Ивановым разработал теорию «метафизического синтетизма». В 1971 эмигрировал во Францию, жил в Париже (1971–1981). В 1981 переехал в США, жил в Нью-Йорке (1981–1988), Клавераке (штат Нью-Джерси, 1988–2007). Живет в Шатору (Франция). В Нью-Йорке разработал новый для себя творческий метод «трансформаций» и на его основе создал «воображаемый музей». Работы находятся в ГРМ (Санкт-Петербург), ГТГ (Москва), Metropolitan Museum (Нью-Йорк), в частном собрании Ж.-Ж. Герона (Франция) и др. частных собраниях в России и за рубежом.

Элинсон, Генрих (Генри) Давыдович (1935, Ленинград – 2010, Пасифик-Гроув, Калифорния)

График, литератор. Учился в ЛГПИ им. А.И. Герцена в Ленинграде (1954–1957), затем в НГПИ (1957–1960); окончил МГПИ им. В.И. Ленина (1963). Работал учителем (с 1961) и логопедом-дефектологом (1964–1973), участвовал в квартирных выставках неофициального искусства в Ленинграде с 1960-х. Эмигрировал в США в 1973, жил в Нью-Йорке, Сан-Франциско. Работал учителем русского языка, занимался графикой. Работы находятся в

ГРМ (Санкт-Петербург), ГЭ (Санкт-Петербург), Музей нонконформистского искусства (Санкт-Петербург), Университетском музее Беркли, Художественном музее Бохума, Художественном музее Сан-Франциско, FSO (Бремен), Nasher Museum (Дарем, штат Северная Каролина), Zimmerli Museum (Нью-Брансуик, штат Нью-Джерси), а также в частных собраниях в России и за рубежом.

Список сокращений

АМСИ «Гараж» – Архив Музея современного искусства «Гараж», Москва

АХ – Академия Художеств СССР

ВГИК – Всесоюзный государственный институт кинематографии, Москва

ГМВЦ «РОСИЗО» – Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Москва

ГМИИ им. А.С. Пушкина – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва

Горком графиков – Московский объединенный комитет художников-графиков Профсоюза работников культуры на Малой Грузинской, 28

ГРМ – Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГЭ – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ДХШ – Детская художественная школа

ЕМИИ – Екатеринбургский музей изобразительных искусств

ИнЖСА – Ордена Трудового Красного Знамени Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина АХ СССР (1957–1975), Ленинград

КПИ – Комбинат прикладного искусства Московского союза художников, Москва

ЛВХПУ – Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухиной

ЛГИТМиК – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (с 1984 – имени Н.К. Черкасова)

ЛГПИ – Ленинградский государственный педагогический институт им. А.И. Герцена,

ЛГУ – Ленинградский ордена Ленина государственный университет имени А.А. Жданова (1948–1969); Ленинградский ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени государственный университет имени А. А. Жданова (1969–1989)

ЛИТО – литературное объединение

ЛОСХ – Ленинградское отделение Союза художников РСФСР

ЛСХШ –Ленинградская средняя художественная школа при Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина АХ СССР

ЛХУ – Ленинградское художественное училище им. В.А. Серова

НГПИ – Новгородский государственный педагогический институт

МАРХИ – Московский архитектурный институт

МВХПУ – Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское)

МГПИ – Московский государственный педагогический институт им. В.И. Ленина

МГПИ им. В.П. Потёмкина – Московский государственный педагогический институт им. В.П. Потёмкина (1931–1960), слит с МГПИ с 1960

МГУ – Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

МГХИ – Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова

ММСИ – Московский музей современного искусства

МОСХ – Московское отделение Союза художников РСФСР

МОХУ – Московское областное художественное училище «Памяти 1905 года»

МПИ – Московский полиграфический институт

МТИ – Московский Текстильный институт

МСИО – Музей современного искусства Одессы

МСХШ – Московская средняя художественная школа при Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова

МХПУ – Московское художественно-промышленное училище имени М.И. Калинина

ОГПИ – Одесский государственный педагогический институт им. К.Д. Ушинского

ОХУ – Одесское художественное училище (им. М.Б. Грекова с 1965)

РАХ – Российская Академия Художеств

СХ – Союз художников

Школа-студия МХАТ – Школа-студия им. В.И. Немировича-Данченко при Московском академическом художественном театре

СХУ – Свердловское художественное училище

ХМЭН – Художественный Музей Эрнста Неизвестного, Екатеринбург

AIC – Art Institute of Chicago [«Чикагский институт искусств»], Чикаго

Albertina – Галерея Альбертина (художественный музей), Вена

FSO – Исследовательский центр Восточной Европы при Бременском университете, Германия

Getty Museum – J. Paul Getty Museum [«Музей Д.П. Гетти»], Лос-Анджелес

Guggenheim Museum – Solomon R. Guggenheim Museum [«Музей Соломона Р. Гуггенхайма»], Нью-Йорк

Kiasma – Museum of Contemporary Art Kiasma [«Музей современного искусства Киасма»], Хельсинки

Kolodzei Collection – The Kolodzei Collection of Russian and Eastern European Art [«Коллекция русского и восточноевропейского искусства Т. и Н. Колодзей»], Kolodzei Art Foundation, Inc., Нью-Джерси, США

Kunst Meran – **Музей современного искусства «Kunst Meran»** (нем. *kunst Meran*, итал. *Merano Arte*), Мерано, Италия

MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne [«Музей современного искусства в Валь-де-Марн»], Валь-де-Марн, Франция

Mead Art Museum – Художественный музей Мид, Амхерстский колледж, штат Массачусетс, США

Metropolitan Museum – The Metropolitan Museum of Art [«Метрополитен музей»], Нью-Йорк

MoMA – Museum of Modern Art [«Музей современного искусства»], Нью-Йорк

Moderna Museet – Музей современного искусства Стокгольма, Швеция

Museum Ludwig – Музей Людвига, Кёльн

Nasher Museum – Nasher Museum of Art, Duke University [«Музей искусств Нэшер, Университет Дюка»], Дарем, штат Северная Каролина

National Portrait Gallery – Национальная портретная галерея, Вашингтон

Pompidou Centre – Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou [«Национальный центр искусства и культуры Центра Жоржа Помпиду»], Париж

Saatchi Gallery – The Saatchi Gallery [«Галерея Саатчи»], Лондон

SFMOMA – San Francisco Museum of Modern Art [«Музей современного искусства Сан-Франциско»], Сан-Франциско

Stedelijk Museum – Музей Стеделейк, городской музей Амстердама, Нидерланды

Tate Modern – Tate Modern art gallery [«Художественная галерея Тейт Модерн»], Лондон

Victoria and Albert Museum – Музей Викто́рии и А́льберта, Лондон

Whitney Museum – Whitney Museum of American Art [«Музей американского искусства Уитни»], Нью-Йорк

Zimmerli Museum – Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University [Художественный музей Джейн Вурхис Зиммерли, Университет Ратгерс], Нью-Брансуик, штат Нью-Йорк