

Лёля Кантор-Казовская

Взгляд на Сретенский бульвар из Восточной Европы и децентрализация нарратива о международном модернизме¹

Lola Kantor-Kazovsky

A Look at Sretensky Boulevard from Eastern Europe and Decentralization
of the Narrative of International Modernism

Лёля Кантор-Казовская (Еврейский университет в Иерусалиме, доцент кафедры истории искусства; PhD) mslola@mail.huji.ac.il.

Lola Kantor-Kazovsky (PhD; Senior lecturer of the Department of Art History, The Hebrew University of Jerusalem) mslola@mail.huji.ac.il.

Ключевые слова: школа Сретенского бульвара, неофициальное искусство, модернизм, авангард, автономия искусства, экзистенциализм

Key words: school of Sretensky boulevard, unofficial art, modernism, avant-garde, artistic autonomy, existentialism

УДК: 7+7.1+7.3

DOI: 10.53953/08696365_2022_178_6_335

UDC: 7+7.1+7.3

DOI: 10.53953/08696365_2022_178_6_335

Статья посвящена особенностям неофициального искусства Москвы, на которые проливает свет статья «Московский дневник» чешского критика Йиндржиха Халупецкого, написанная для англоязычного читателя и опубликованная в 1973 году в *Studio International*. Наблюдения и выводы Халупецкого во многом не совпадают с нарративом самих художников, который потом укоренился в критике и перешел в историю русского искусства. Халупецки обращает внимание на парадокс политической вовлеченности, казалось бы, автономного искусства и видит в творчестве московских художников подтверждение своей теории о том, что искусство может нести авангардный политический заряд, оставаясь «сакральной» сферой. Его антимарксистские идеи основаны на теории искусства европейского авангарда и экзистенциализме. В последующих статьях он сравнивает два типа внешнего давления на художника в социалистических и капиталистических странах, обсуждая достоинства и недостатки обеих систем.

This article is on the distinctive qualities of the unofficial art of Moscow, upon which light was shed in an article the "Moscow Diary" by the Czech art critic Jindřich Chalupěký. This article was written for English-speaking readers and published in 1973 in *Studio International*. Chalupěký's observations and conclusions about art in Moscow do not match the narratives of the artists themselves, upon which art critics and historians of Russian art still use to base their idea of unofficial art. Chalupěký turns his attention to the paradox of political involvement of seemingly autonomous art and sees in the works of Moscow artists an affirmation of his theory about how art can carry avant-garde political charge while remaining in the "sacral" sphere. His anti-Marxist ideas were based on the theories of the avant-garde, as well as existentialism. In subsequent articles, he compares two types of external pressure on the artist, in socialist and capitalist countries, discussing the advantages and shortcomings of both of these systems.

*Памяти моего отца, А.М. Кантора, от которого
впервые услышала об Йиндржихе Халупецком*

Коварный вопрос о том, в каком отношении неофициальное искусство, возникшее в Москве в 1960-х годах, находится к художественному процессу

1 Исследование проведено в рамках проекта «Art History and Cultural Politics: 60 Years of the Russian Avant-garde's Global Reception in Art, Scholarship, and Museology», финансируемого Israeli Science Foundation.

того времени в целом, многим кажется давно решенным. Считается, что — во всяком случае до появления московской концептуальной школы — это течение было подражательным и воспроизводило те или иные западные «стили» [Vaigell 1996]. Тут есть несколько проблем, которые ставят такой диагноз под сомнение. Первая — вопрос представительности корпуса, к которому относились эти обобщенные характеристики. Вторая — неразличение влияния и подражания. Влияние западных художников на московскую ситуацию действительно очевидно, но нет и не существует абсолютно оригинального искусства, возникающего без всякого влияния, а четкую грань между двумя этими феноменами в московском искусстве никто пока не провел.

Тем временем (а конкретно — за последние двадцать лет), концепция того, что представляет собой художественный процесс того или иного периода «в целом», претерпела серьезную коррекцию и стала не так проста, как прежде, когда за целое автоматически принималась его наиболее известная (западная) часть. Раньше определить место не-западного художника в общем художественном процессе означало понять, с каким течением в «большом западном нарративе» его можно связать по принципу похожести. В этом случае сам язык описания уже ограничивал взгляд на художника вопросом о более или менее удачной вариации известного. Критикуя такой подход (и последнюю каноническую версию производимой им истории искусства, книгу «Искусство после 1900 года»), Джефри Батчен писал, что в этой модели искусство

берет свое начало в мировых финансовых и политических центрах, а затем передается в провинцию — куда оно приходит иногда быстро, иногда медленнее, но всегда с опозданием и с чужого плеча. Молчаливо предполагается, что современное искусство, произведенное за пределами этих центров, по своей сути неоригинально, представляя собой имитацию того, что уже произошло в центре [Batchen 2006: 8].

Сегодня, когда намеченный новой критикой проект децентрализации истории модернизма (и деколонизации ее частей) уже принял определенный очертания, «целое» понимается не как «оригинал», дополненный набором отдаленных «копий», а скорее как мозаика разных, но взаимосвязанных локальных ситуаций. Представление о московском искусстве как о несовершенной кальке с «оригинала», тоже пора пересмотреть, поскольку оно основано на прежней теоретической схеме и, что не менее проблематично, на авангардном «мифе оригинальности» [Krauss 1986]. Задача настоящей статьи — начать конструирование другого взгляда на историю неофициального искусства и показать, где и в чем оно представляет собой особенный вариант модернизма и в каком отношении оно находится к искусству и художественным процессам других стран.

Направление этому проекту придало чтение важного источника, статьи чешского критика Йиндржиха Халупецкого «Московский дневник» [Chalupecký 1973]. Халупецки (1910—1990) — одна из главных фигур художественной жизни Центральной Европы и самый влиятельный чешский критик и теоретик XX века, сформировавшийся в левой среде довоенного авангарда, лидер пражской группы «42» (1942—1948) [Piotrowski 2009: 53—58]. Он продолжал деятельность неангажированного критика и при социализме, много писал просто в стол, но периодически печатался в зарубежной прессе. На Западе он считался признанным специалистом по творчеству Дюшана (см.: [Chalupecký 1985]) и острым ана-

литиком современного искусства². Его «Дневник» — рассказ о встречах с московскими художниками неофициального круга — известен специалистам как текст, в котором впервые появилось понятие «школа Сретенского бульвара». Для меня же существенно, что эта статья была опубликована в лондонском «Studio international», для того чтобы представить специфическую московскую ситуацию западной публике, служить медиатором между двумя художественными сценами. Теоретический инструментарий, с помощью которого критик решал эту проблему, представляет особенный интерес в рамках нашей задачи.

Основную часть статьи — рассказ о походе по мастерским и собраниям — нет смысла пересказывать, так как большинство реалий хорошо знакомы современному читателю, знающему историю русского искусства. Сосредоточимся на некоторых суждениях Халупецкого, которые с трудом вписываются в привычную для нас схему понимания процессов искусства того времени³. Именно эти суждения отражают особое устройство его текста, который был написан критиком, сформированным внутри западной культуры, но жившим в стране, принадлежавшей к социалистическому блоку, и одновременно знавшим ситуацию в Москве из первых рук. Таким образом, он соединял в себе даже не две, а три тогдашние оптики: западную, советскую и промежуточную оптику культуры-посредника.

Из всех эпизодов я сосредоточусь на одном, как представляется, самом важном. На второй день после приезда Халупецки начал ходить по мастерским «художников Сретенского бульвара» и в конце дня собрал их в мастерской Ильи Кабакова, для того чтобы поделиться с ними сведениями об актуальных течениях в современном искусстве Запада. Впечатления первого дня от новых работ Владимира Янкилевского и Виктора Пивоварова и беседа с художниками составляют одну продолжительную запись:

Современные московские художники не выставляют свои работы, и можно было бы предположить, что они погружены в нарциссическое культивирование своего частного художественного мира. Поэтому отрадным сюрпризом было для меня обнаружить, что здесь развитие идет в противоположном направлении. Эти художники ставят свое искусство в сложное и рискованное противостояние с окружающей их действительностью. От этого оно приобретает новое значение, которое, в свою очередь, является источником новых форм. Это радикальное противостояние с окружающей действительностью и есть ключевой фактор развития современного искусства в Советском Союзе.

...Я знаю, что в Москве трудно добыть информацию о современном искусстве. Поэтому я привез с собой ряд репродукций и постарался дать общее представление о том, что происходит сейчас, — от абстракции и поп-арта до фотореализма и концептуального искусства. Я говорил о том, что искусство сегодня выходит за пределы собственно художественного, в другую, трудно определимую область: оно больше не принадлежит к тому типу деятельности, который мы привыкли называть искус-

-
- 2 См. о нем слова от редакции в лондонском «Art Monthly», предваряющие его статью [Chalupecký 1984]. Наследие Халупецкого тщательно изучается в Чехии, см. вебсайт научного общества его имени: <https://www.sjch.cz/en/chalupecky-in-the-world/> (дата обращения: 31.10.2022).
 - 3 Несовпадение его взгляда, в частности его выбора значимых фигур, со схемой истории неофициального искусства, выстроенной в самой Москве, уже отмечал Томаш Гланц [Glanc 2000: 41].

ством, приближаясь к пределам сакрального (sacred). Все внимательно слушали меня. В самом деле, рвение (devotion), которое эта небольшая группа художников вносит в свою деятельность, можно объяснить, только если предположить, что то, во что они погружены — это уже не просто искусство, напротив, нечто гораздо более ценное, чем искусство, и даже более важное, чем сама жизнь [Chalupecký 1973: 85].

Два момента этого рассуждения контрастируют с тем, как принято было смотреть на неофициальное искусство в московской художественной среде. Первый — мысль Халупецкого о соотношении автономности искусства («частного художественного мира») и его политической оппозиционности. Художники «школы Сретенского бульвара» не считали таковую достоинством искусства, скорее наоборот. Халупецки же выявляет политические импликации этой вроде бы последовательно аполитичной позиции. Он считает важным, что московское искусство не самодостаточно, что оно — часть актуальных политических противостояний сегодняшнего дня.

Второй момент — утверждение о сходстве внутренних интенций московской группы с позициями некоторых художников Запада: это сходство, по мнению Халупецкого, заключалось в предполагаемом выходе из пределов искусства к «сакральному». Это еще больше смутило бы московских художников, которые с определенного момента тщательно избегали упоминания «сакрального», то есть содержания, известного в принятой сегодня иронической терминологии как «духовка». У Халупецкого оба эти момента не случайные обмолвки, а указание именно на те черты, которые, к добру или к худу, были спровоцированы местными условиями, в которых развивалось московское искусство. Может быть, отчасти поэтому связывать эти позиции с собственным творчеством было не для всех и не всегда комфортно.

Так или иначе, общение с московскими художниками дало Халупецкому материал для заключений, которые, как мы увидим далее, проходят и через другие его сочинения. При этом теоретические рамки рассуждений Халупецкого имеют не московское происхождение. В частности, речь у него идет не о русской «духовке», а о сакральном в ином смысле слова, и этот смысл нуждается в объяснении для того, чтобы потом сложить две эти взаимосвязанные перспективы в общую картину.

Три понятия, организующие его дискурс, — «автономное», «политическое» и «сакральное» — это категории, принадлежащие неомарксистской социологии искусства, в диалоге с которой и написана эта часть «Дневника». «Сакральное» в этом контексте — одна из существенных характеристик автономного состояния искусства. Как писал Вальтер Беньямин, искусство, когда-то отделившееся от религии, в Новое время стало ее секулярной формой и авторитетным автономным институтом, местом эстетического культа, независимого от всякой другой социальной функции. Но эта культурно-историческая парадигма закончилась. «Место ритуального основания [сегодня] занимает другая практическая деятельность: политическая» [Беньямин 1996: 28]. Согласно Герберту Маркузе, эстетический культ автономного искусства не только принадлежит старой культурной парадигме, он несет вред обществу: замкнутое в своей эстетической функции, искусство через доставляемое им удовольствие делает действительность приемлемой для человека, то есть, как своего рода «опиум для народа», компенсирует те проблемы, с которыми революционный индивидуум должен бороться [Marcuse 2007]. Как и другие положения Маркузе, эта

концепция, требующая от искусства выхода из художественной автономии к политическому действию, стала особенно влиятельной в ходе и в результате событий 1968 года. Ее развернул и выдвинул заново в своей «Теории авангарда» (1974) влиятельный немецкий теоретик литературы Петер Бюргер, в представлении которого главная черта художественного авангарда — это его революционная направленность, связанная с критикой автономного искусства как буржуазного общественного института [Бюргер 2014]. Позиция Халупецкого в «Московском дневнике» существенно иная: почти одновременно с книгой Бюргера (которая надолго определит критический мейнстрим) Халупецкий утверждает, что «автономная» живопись московского неофициального искусства — явление, ставящее под сомнение маркузианскую схему. Автономное искусство тоже может быть авангардным, обладать имплицитной политической интенциональностью и в силу этого создавать новые формы. Более того, политическая оппозиционность и квазирелигиозное «рвение» (дословно devotion) адептов автономного культа не противоречат друг другу.

Таким образом, автор «Московского дневника» не только информирует прогрессивного западного читателя о положении дел в Москве, но и вступает в полемику со знакомым этому читателю теоретическим нарративом, по отношению к которому московская модель автономного искусства, как он выражается, «является сюрпризом». Разумеется, его выводы не претендуют на универсальность, а характеризуют ситуацию в определенном месте. Однако, отмечая эти локальные особенности, он очевидным образом солидаризуется с тем, что он описывает, и, как мы увидим далее, его позиция обусловлена тем, что эта локальная ситуация не ограничивается Москвой, распространяясь в том числе и на обстоятельства самого критика.

О том, что эта локальность — политико-географическая, можно понять из других текстов Халупецкого. Когда он пишет в англоязычной прессе о московских или пражских художниках, он не только описывает их творчество, но и старается обсудить возможности развития современного искусства в мире, где все общественные условия перевернуты, в силу чего там, за железным занавесом, культурное поле устроено иным образом, зеркально противоположным по отношению к Западу. С точки зрения Халупецкого, этот другой мир искусства жив, разнообразен и наполнен творческим напряжением не менее, чем западный, а в определенном отношении имеет свои преимущества, наблюдения за которыми бесполезны и, как он надеялся, могли бы помочь локализовать и компенсировать недостатки, от которых не свободен западный мир.

Примерно за двадцать лет до своих поездок в Москву Халупецки в подробностях описал интеллектуальную историю перехода интеллигенции Центральной и Восточной Европы в этот «зазеркальный» мир. Его статья «Интеллектуал при социализме» (1948) [Chalupецký 2002] позволяет взглянуть на этот процесс поэтапно. В новообразованных социалистических странах традиционно левая марксистская интеллигенция (к которой он сам принадлежал) приветствовала перспективу построения новой социалистической культуры. Но когда коммунисты советского образца начали насаждать свою тоталитарную модель марксистского общества, левые интеллектуалы потеряли веру в социальную плодотворность марксистской идеологии. Их антикоммунистическое инакомыслие стало антимарксистским.

В этом отношении к марксизму и заключалась основная причина противоположной конфигурации критического дискурса в двух половинах полити-

чески разделенного мира. В то время как на Западе марксизм в его новых модификациях был орудием общественной критики, в восточном блоке он выполнял функцию ортодоксальной «церкви», которую нужно было критиковать. И напротив, метафизические или спиритуалистические учения, противоположные марксизму и его философской составляющей, диалектическому материализму, стали играть роль общественной критики. Таким образом, истоки понимания Халупецким автономного творчества, и в особенности «сакрального» и культового элемента в искусстве, как неисчерпанного и критически заряженного, можно поставить в историко-политическую перспективу.

Разумеется, фронт идеологий, противостоящих марксизму, был очень широк — от религиозного традиционализма до современной философии. Критические виды искусства и культуры «зазеркального» мира на протяжении своего существования контактировали так или иначе со всем спектром антимарксистских учений. В свою очередь, представители самых разных слоев идейной оппозиции марксизму проявляли интерес к художественному процессу. Из опыта неофициального искусства в Советском Союзе мы знаем, что некоторые церковные деятели и нецерковные мистики уверяли художников в том, что их искусство стало провозвестником мистических или даже ортодоксально-церковных истин, и старались их направлять; на протяжении ряда лет такие отношения связывали художника Эдуарда Штейнберга с религиозным мыслителем Евгением Шифферсом [Фаликов 2018].

Самый внятный и полный источник сведений об искусстве Москвы того времени, воспоминания Ильи Кабакова, уделяет большое место религии и синкретических форм метафизики, или, как ее называли, «духовности», и их соотношению с неофициальным искусством. Как известно, в своем повествовании он разделяет развитие неофициального искусства на два периода: «метафизический», до 1974 года, и начиная с этого времени — «социальный» [Кабаков 2008: 89]. Хотя он описал здесь интерес к сакральному, делегировав его другим художникам и «опредметив» в иронических понятиях «духовка» и «нетленка», его воспоминания дают внятную классификацию религиозной иконографии и метафизических настроений в неофициальном искусстве, а также анализ творчества художников, в работах которых Кабаков наблюдал присутствие главной визуальной метафоры этих настроений — метафизического белого, или «света». Это были интересы, которые он в другой части воспоминаний, посвященной его собственным альбомам, описывает уже как свои и где идея метафизического света оказывается связанной именно с его произведениями. А атмосфера, в которой зародились его альбомы, оказывается по его ощущению сходной с атмосферой времени русского символизма:

Это особое состояние, которое тогда многими чувствовалось и почти физически переживалось, возможно, было разлитым во всем уже происходившим переломом в каком-то большем, может быть глобальном смысле... При смене противостоящих друг другу эпох... возникает какое-то склонное к космизму сознание, особый интерес к высоким, неземным сверхчувственным флюидам... Как описывают, что-то подобное происходило в начале века с 1900 по 1910 год... [Там же: 132].

Если верить этому отрывку, по духу действительно напоминающему доклад Блока 1910 года [Блок 1962], то наблюдения Халупецкого о настроениях его московских знакомых в какой-то степени верны — им казалось, что они участвуют в событиях смены парадигмы глобального масштаба и метафизического уровня.

Но нужно понимать, что антимарксистские метафизические направления мысли были «фронтом» только по отношению к общему противнику, а по существу многие из них не были почти ни в чем не сходны между собой, а подчас и открыто враждебны друг другу. Как писал Тадеуш Кантор о развитии искусства в Польше, «в Польше не было сюрреализма, потому что в ней правила католическая церковь» [Piotrowski 2009: 46]. В Москве Шифферс отрицательно отнесся к идеям Халупецкого о сакральном и, как вспоминает Виктор Пивоваров, прервал ту самую лекцию неожиданной репликой: «А в нашего Бога Иисуса Христа веришь?» [Glanc 2000: 41]. Анализируя отношения неофициальных художников с разными направлениями интеллектуальной жизни, нужно отделять риторику, которой обменивались «по всему фронту», от того, что определяло внутреннюю логику развития современного искусства.

Определяющими и продуктивными именно в художественном смысле, по моему мнению, были два фактора: теории искусства, в свое время созданные художниками авангарда, и философия экзистенциализма. Их сочетание находится в основе одного из самых популярных художественных течений XX века — абстрактного экспрессионизма [Jachec 2000]. Оба эти направления заключают в себе критику материалистического учения, которое в рамках марксизма было объявлено «научным мировоззрением». Теоретики авангарда утверждали, что, напротив, наука не довольствуется простой и очевидной картиной материального мира как (по Ленину) «объективной реальности... которая дана человеку в ощущениях» [Ленин 1968: 149]. В их манифестах и теоретических сочинениях звучит требование постараться представить новые измерения и принципы, которые не воспринимаются человеческими органами чувств, но полагаются наукой [Henderson 1983]. В московской неофициальной культуре 1960-х годов сочинения поэтов и художников авангарда стали вновь актуальны и инструментальны как источник антимарксистской рефлексии, потому что «церковь» диалектического материализма главной своей догмой вновь объявила постулат наивного эмпиризма о том, что «ощущения» показывают нам «объективный» мир.

Об особой популярности экзистенциализма в Восточной и Центральной Европе, как формы реакции против «институализации марксизма», уже писал Петр Пиотровский [Piotrowski 2009: 73]. Экзистенциальная философия тоже отрицает противопоставление «реальности, данной в ощущениях» и воспринимающего субъекта. Основой экзистенциалистской метафизики было их изначальное единство, которое порождало взаимоотношения человека и мира, построенные по иному принципу, чем в картезианской модели. Эта философия привлекала заключенным в ней императивом индивидуалистической свободы, артикуляцией опыта противостояния мира и «я». Революционный импульс, заключенный в европейском (французском) экзистенциализме, был отличен от марксистского тем, что источником свободы здесь полагалось прежде всего индивидуальное воображение. Апелляция к воображению ставила искусство в привилегированное положение: именно оно имеет доступ к воображению и способно пробудить его в людях [Jachec 2000: 70].

Революционный импульс экзистенциализма был востребован как в социалистических, так и в капиталистических странах, только если на Западе он был направлен против капиталистического истеблишмента, то в восточном блоке — против социалистического. В обоих случаях испытывшее влияние экзистенциалистов искусство избегало прямого политического активизма и анга-

жированности в организованные виды борьбы, навязываемой марксистским пониманием политического искусства. Как говорил американский художник Уильям Базиотис, «когда демагоги от искусства призывают тебя делать социальное, понятное, хорошее искусство — плюнь на них и возвращайся в свои сны» [Hobbs 1997: 34]. Несведущий критик мог бы и его тоже легко заподозрить, как это выразил Халупецки, в «нарциссическом культивировании своего частного художественного мира». Но в философской системе экзистенциализма местом революционности было само искусство, или, выражаясь словами другого знаменитого художника-экзистенциалиста, «история современного искусства в определенные моменты может представлять историю современной свободы вообще» [Motherwell 2007: 28–29].

Халупецки тоже смотрит на искусство через призму этих двух направлений. Когда он пишет об отношении художника к природе, к видимому — в его словаре оживают теории авангарда. Когда он пишет об отношении художника и общества, он видит их через призму экзистенциальной философии Ясперса и Хайдеггера. Как я постараюсь показать, так устроен и его взгляд на московское искусство и его «оппозиционную автономию». Попав в первый раз в Москву в разгар Пражской весны в 1967 году по официальному приглашению, Халупецки, как следует из его отчета, опубликованного по-чешски [Chalupecký 1967a] и в том же году по-французски [Chalupecký 1967b], исследовал обе части советской художественной жизни — официальную и неофициальную. В конце этого текста он постарался сформулировать на философском уровне противоположность первой и второй. Насколько это можно было сделать сглаженным языком в официальной газете, он противопоставил цели ангажированного (то есть неавтономного) социалистического искусства, целям искусства, создаваемого в режиме автономии:

Искусство должно вернуться к присущей именно ему задаче. Оно не должно приказывать или регулировать жизнь... Его настоящая глубокая цель — прославлять жизнь, создать пространство для того, чтобы она могла себя славить. Искусство нужно для того, чтобы люди могли понять, что им стоит прожить эту жизнь полностью и всецело. В этом и заключается мудрость и миссия искусства, несводимая к рациональности или морали [Ibid.: 25].

Эти слова можно интерпретировать так: официальная культура и искусство играют роль орудия «мира», ограничивающего человека, грубо инструментализирующего его/ее существование. Искусство же другого типа, сфера которого обозначена как автономная (и поэтому несводимая к истине и морали), рассматривается как возможность освобождения единичного человека от этого диктата, осознания им смысла собственного существования. Забота о смысле и наполненности существования отдельного, не коллективного человека находилась в явной оппозиции к целям коллективистской государственной политики, и этот момент определяет оппозиционную подоснову экзистенциалистской программы в социалистической стране.

Некоторые процессы, развивавшиеся в Москве, соответствовали этому экзистенциалистскому манифесту на практике, а может быть, и дали Халупецкому материал для таких мыслей. Из того немногого, что позже было записано из высказываний об искусстве Владимира Яковлева (особенно близкого Халупецкому из всех московских художников) следует, что формалистическое автономное творчество этого художника — цветы, абстракции, портреты — созна-

тельно преследовало экзистенциальную цель, сходную с той, которую декларировал Халупецки. Как записал слова Яковлева Михаил Фотиев, «в живописи должна быть жизненная энергия. Она должна дать человеку такие ощущения, с помощью которых он сможет потом организовать свою собственную жизнь и работу. Она должна показать ему, что такое порядок и чистота. В цвете должна быть доброта; он должен передавать динамику жизни, а не ее пустоту, нести что-то свежее и истинное» (цит. по: [Eimermacher 1995: 59]). Халупецки не случайно увлекся Яковлевым и в первый же приезд написал о нем статью в очевидно экзистенциалистском духе. Он описал его как живущего в ужасных условиях бедности, хронической депрессии, и — что особенно ужасно для художника — стремительно ухудшающегося зрения. То, что несмотря на эти условия Яковлев может передать в своих работах уникальные, нигде больше не существующие художественные ощущения, сделало его творчество в глазах Халупецкого метафорой «ненасытного голода, который человеческая свобода испытывает к миру — что и делает человека художником» [Chalupecký 1967c: 286].

Неомарксистская теория могла бы увидеть в Яковлеве демонстрацию парадокса автономного искусства: будь даже оно создано с критическим намерением, эффект обязательно будет «аффирмативным», то есть противоположным критическому. Однако на деле ситуация была противоположной. «Автономные» формалистические работы Яковлева, обращенные к *psyche* отдельного человека (и, как мы видим, сознательно), создали вокруг себя поле имплицитно-оппозиционного ажиотажа. Их искали, обсуждали, восхищались и продавали неофициально, тем самым создавая альтернативную культурную среду, которая неизбежно вовлекала и политических диссидентов. Хотя работавшие в «автономном» режиме художники всячески отграничивали свое искусство от политического активизма, эти две сферы фактически пересекались друг с другом. Некоторые диссиденты были поклонниками неофициального искусства, а любое движение художников навстречу публике (такое, как дни для посещений и неофициальных показов, организация выставок в квартирах) рассматривались властями как диссидентская деятельность. Статья «Бездельники карабкаются на Парнас»⁴, предшествовавшая аресту Александра Гинзбурга, была по жанру литературно-художественной критикой (обращенной в том числе и на Яковлева). В практике Гинзбурга единство литературы, искусства и политики находит вполне ясное выражение.

Художники «Сретенского бульвара» тоже обращались к индивидууму, осмысляя, по мнению Халупецкого, «современный мир и судьбу человека в нем» [Chalupecký 1973: 82]. Остается выяснить, что рассказывал им Халупецки об искусстве Запада в той памятной лекции с репродукциями. Представление об этом можно почерпнуть из его статьи «Искусство и жертвоприношение» [Chalupecký 1978], опубликованной на несколько лет позже. Вспомним, что в «Дневнике» он описывал отношение московских художников к искусству как жертвенное: то, что они делают, для них «важнее, чем жизнь». В этом импульсе самопожертвования и заключалось, с его точки зрения, неявное глубинное сходство московской ситуации с положением художника на Западе. В статье «Искусство и жертвоприношение» развитие западного искусства было представлено как драма: «сакральная» и следующая за ней «десакрализован-

4 Иващенко Ю. Бездельники карабкаются на Парнас // Известия. 1960. 2 сентября.

ная» культурная формация в этом тексте не просто сменяют друг друга в историческом порядке, а вступают в конфликт. Одну сторону этого конфликта представляет художник. Это образ художника, почерпнутый из манифестов авангарда (очевидная параллель — «Творческое кредо» Пауля Клее [Клее 1961: 78]): вместо видимого мира он воспринимает лежащие за ним, творящие его силы. Из этих ощущений он строит свой мир, свое время и пространство, не имеющее ничего общего с обычным временем и пространством. В традиционных обществах, изучаемых антропологами, некоторые пространства закрыты — это священные пространства. Проникнув в них, человек может обновиться и получить силу. В современном обществе эту роль играет мир художника, который тоже должен быть закрыт и автономен. В десакрализованной парадигме, в которой оказывается мир сегодня, для этой автономии нет места. Художник в большей или меньшей степени чувствует себя оскорбленным и непонятым. Чтобы защитить себя, он/а отказывается делать художественные объекты, отказывается от звания художника/художницы и заявляет, что будет заниматься не-искусством и антиискусством. Он/а не собирается пользоваться успехом, которым может наградить его/ее общество, но сам/а добровольно подвергает себя унижению и осмеянию как священная жертва.

Принесение себя в жертву имеет глубокие антропологические корни, которые, как указывает Халупецки, Элиаде раскрывает в своей книге о мифе [Элиаде 2010]. Йозеф Бойс, Вито Аккончи, Марина Абрамович открывают в перформансах доступ для зрителей к своей интимной приватности, мучают себя (или, как Абрамович, позволяют себя мучить) и испытывают боль. Вместо производства объектов художник использует себя, свое тело и ставит его в опасное соотношение с другими телами. Таким образом, искусство, по мнению Халупецкого, приближается сегодня к священному акту — но где священный акт, там и опасность профанации. Жертвоприношение продается как развлечение, искусство привлекает эпигонов и дельцов. Художник то ли проживает публичное жертвоприношение, то ли продает документацию своих акций. Новые формы не-искусства привлекают не-художников, которые практикуют его с еще большим успехом.

Можно сказать, что Халупецки одновременно с западной критикой улавливает парадокс неоавангарда, который, выражаясь словами того же Бюргера, «институционализирует авангард как искусство, тем самым отрицая изначальную авангардистскую интенцию» [Бюргер 2014: 92]. Но Халупецки делает это на своем языке. В его оптике находятся оба сектора западной художественной сцены, «священный» и «профанирующий», и ее состояние он оценивает по их динамике. Насколько это можно проследить по его статьям, она складывается не в пользу художника. Постмодернизм, которому он посвящает острокритический пассаж в своей статье «Уже-не-искусство», почти совсем схлопывает возможность сакрального, от искусства остается одна риторика — «громкое и претенциозное красноречие» [Chalupecký 1984: 4].

Где же у художника больше шансов — там, где он находится в «опасном противостоянии» с властью, или там, где он подвержен давлению рынка, успеха и опасности профанации? На этот вопрос отвечает статья о чешском искусстве «Искусство в Богемии — его продавцы, администраторы и творцы» [Chalupecký 1990]. Она во многом основана на представлении об авангарде в социалистических странах, которое было сформулировано в «Московском дневнике». Халупецки утверждает, что условия художника на Западе и Востоке

сравнились: в странах Восточного блока искусством управляет партийный администратор, который инструментализирует художника, навязывая ему свои цели с помощью экономического стимула. Ту же роль по отношению к художнику на Западе играет арт-бизнес. Чешский художник, имея возможность сравнивать, считает для себя первый и более грубый вид манипуляции менее опасным. Он не окружен обилием внешних стимулов (галереи, пресса, музеи, подогреваемая ими конкуренция), которыми окружены художники на Западе, и может использовать остатки автономии, ответственности только за самого себя, одиночества мастерской. Он может по своей воле выйти из анклава мастерской в жизнь и найти подходящее ему место встречи с обществом — на природе, в городе или другом им самим определенном месте, в котором его акция будет осмысленно привязана к локации.

Эта статья была написана в период ослабления советского режима и продиктована надеждой на то, что не только западный опыт будет воспринят в восточном блоке, но что и западный арт-мир извлечет уроки, посмотрев в свое восточное «зеркало». При этом сама мысль о том, что неофициальные художники «зазеркального» мира должны использовать те преимущества, которые исторически сложились в их обществах, появилась у Халупецкого раньше. Многие из его московских друзей взвешивали возможность эмиграции и видели в нем советчика и руководителя на этом пути, но он отговаривал их от этого шага. Он видел проблему не столько в практических вопросах, связанных с переменой места, сколько в иной «атмосфере» и в ином типе давления, с которым они столкнутся. Об этом он откровенно написал в 1973 году в письме, адресованном Штейнбергу, Кабакову и Янкилевскому (см.: [Маневич 2016: 103–104]). В заключительной части «Московского дневника» есть такой пассаж: «В этот раз со мной не было такого гида по Москве — самоотверженного (self-sacrificing), знающего и объективного — каким был Михаил Гробман, эмигрировавший в Израиль. Художник, который вырос в Советском Союзе, живущий в Израиле или вообще на Западе — как он может жить там, для чего? Как бы ни было, параллельно развитие искусства в обеих частях мира, моральные координаты существования художника здесь и там очень различны» [Chalupský 1973: 96]. О том же самом он пишет Гробману в письмах⁵. Впрочем, ценность их переписки состоит в том, что она вышла за пределы обсуждения опасностей эмиграции и касается художественных вопросов. Очевидно, в духе их московских разговоров Гробман пишет Халупецкому о своей группе «Леви-афан» [Kantor-Kazovsky 2022]. Эта группа, он считает, соотносит себя с ходом мирового авангарда «но у нас есть нечто, чего нельзя найти у других: магические, почти ритуальные работы», в результате чего «я опять попал в нонконформисты, но в другой среде, в других условиях»⁶.

Как известно, в течение 1970-х годов критическая теория и постструктурализм стали доминировать в западной художественной критике. Появившийся в 1976 году журнал «October» стал флагманом этого направления, а его организаторы — лидирующими теоретиками искусства и критиками следующих нескольких десятилетий. В соответствии с представлением о том, что эра «культов» кончилась и началась эра политики, «October» и в своем названии,

5 Хранятся в личном архиве Гробмана (Тель-Авив).

6 Цитируется с разрешения автора. Письмо находится в фонде Халупецкого в Музее чешской литературы в Праге (Památník národního písemnictví).

и в программном редакционном заявлении провозгласил своей целью участие искусства и критики в осуществлении общественных перемен⁷. Разумеется, его ведущие авторы заняли позицию против спиритуализма в искусстве. В заостренно-контрастном виде эта тенденция представлена в знаменитой статье Розалинд Краус «Решетки» [Krauss 1979]. Она утверждала, что материалистическая «наука» победила в борьбе с «религией» и что между «сакральным» и «светским» лежит непреодолимая пропасть. Каждому в этой ситуации предстоит выбор между «верой» и «материализмом». Проблему или даже вину исторического авангарда и современного модернизма Краус видела в том, что они не сделали этот выбор. (При этом она как будто забывает, что обсуждает такой выбор не наука, а марксистская философия, объявившая себя научной идеологией.)

В неофициальном искусстве Москвы амбивалентная спиритуальность, унаследованная от авангарда (или состояние сомнения в том, что мир таков, каким он представляется чувствам), продолжала существовать и рефлексироваться, когда на Западе она уже стала окончательно неактуальна. В московское концептуальное искусство и в постмодернизм спиритуалистические темы неизменно продолжали входить, пусть даже в вопрошающем, «мерцающем» или ироничном виде. Именно в этом смысле, анализируя работы концептуального круга, Борис Гройс назвал эту линию «романтическим концептуализмом», отметив, что в этом течении — идет ли речь о перформансе или о языке, фотографии или тексте — «без увенчания мистическим опытом творческая активность кажется неполноценной» [Гройс 1979: 4].

Постепенное усиление культурного осмоса между двумя половинами разделенного мира, а затем и превращение мира в однополярный определили дрейф московского искусства в сторону от этой модели и сделали ее критику одним из центральных подходов в современной теории. Параллельно этой трансформации образование в России художественного рынка наподобие западного было поставлено в 1990-е годы в качестве приоритетной культурной задачи в области искусства [Долинина 2021].

Библиография / References

- [Беньямин 1996] — Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С. Ромашко. М.: Медум, 1996.
- (Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Moscow, 1996. — In Russ.)
- [Блок 1962] — Блок А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5. М.; Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1962. С. 425—436.
- (Blok A. O sovremennom sostoyanii russkogo simvolizma // Collected works: In 9 vols. Vol. 5. Moscow; Leningrad, 1962. P. 425—436.)
- [Бюргер 2014] — Бюргер П. Теория авангарда / Пер. С. Ташкенова. М.: V-A-C Press, 2014.
- (Bürger P. Theorie der Avantgarde. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Гройс 1979] — Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А—Я. 1979. № 1. С. 3—11.

- (Groys B. Moskovskiy romanticheskiy kontseptualizm // А—Ya. 1979. № 1. P. 3—11.)
- [Долинина 2021] — Долинина К. Изобразительное искусство 1990-х // 90-е: История великого поворота / Ред. Г. Сатаров. М.; Екатеринбург: Ельцин-центр, ВШЭ, 2021 (<https://history90.ru/upload/iblock/79c/79c4aab8e76ea31e3ae922aa3639679a.pdf> (дата обращения: 06.10.2022)).
- (Dolinina K. Izobrazitel'noe iskustvo 1990-kh // 90-e: istoriya velikogo povorota / Ed. by G. Satarov. Moscow; Ekaterinenburg, 2021 (<https://history90.ru/upload/iblock/79c/79c4aab8e76ea31e3ae922aa3639679a.pdf> (accessed: 06.10.2022)).)
- [Кабаков 2008] — Кабаков И. 60—70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- (Kabakov I. 60—70-e... Zapiski o neofitsial'noy zhizni v Moskve. Moscow, 2008.)
- [Ленин 1968] — Ленин В.И. Материализм и эмпириокритицизм // Ленин В.И. Полное собрание сочинений: В 55 т. 5-е изд. Т. 18. М.: Издательство политической литературы, 1968.
- (Lenin V.I. Materializm i empiriokrititsizm // Lenin V.I. Polnoe sobranie sochineniy: In 55 vols. 5th ed. Vol. 18. Moscow, 1968.)
- [Маневич 2016] — Эдик Штейнберг, материалы к биографии / Ред. Г. Маневич. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- (Edik Shteynberg, materialy k biografii / Ed. by G. Manevich. Moscow, 2016.)
- [Фаликов 2018] — Фаликов Б. Миф Шифферса // Театр. 2018. № 33 <http://oteatre.info/mif-shiffersa/> (дата обращения: 06.10.2022).
- (Falikov B. Mif shiffersa // Teatr. 2018. № 33 (<http://oteatre.info/mif-shiffersa/> (accessed: 06.10.2022)).)
- [Элиаде 2010] — Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П. Большакова. М.: Академический проект, 2010.
- (Eliade M. Aspects du mythe. Moscow, 2010. — In Russ.)
- [Batchen 2006] — Batchen G. Guest Editorial: Local Modernisms // World Art. 2014. № 4. P. 7—15.
- [Baigell 1996] — Baigell M. The View from the United States // From Gulag to Glasnost: Non-conformist Art from the Soviet Union / Ed. by A. Rosenfeld, N.T. Dodge. Rutgers: Thames and Hudson, 1996. P. 338—344.
- [Chalupecký 1967a] — Chalupecký J. Moderní umění v SSSR // Výtvarná práce. 1967. 21 September.
- [Chalupecký 1967b] — Chalupecký J. Ouverture à Moscou // Opus international. 1967. № 4. P. 22—25.
- [Chalupecký 1967c] — Chalupecký J. Zázrak vide-ní // Výtvarná umění. 1967. № 6. P. 284—289.
- [Chalupecký 1973] — Chalupecký J. Moscow Diary // Studio International. 1973. February. P. 82—96.
- [Chalupecký 1978] — Chalupecký J. Art and Sacrifice // Flash Art. 1978. February—April. P. 33—35.
- [Chalupecký 1984] — Chalupecký J. Art no Longer // Art Monthly. 1984. September. P. 3—5.
- [Chalupecký 1985] — Chalupecký J. Marcel Duchamp: a Re-evaluation // Artibus et Historiae. 1985. Vol. 11. P. 125—136.
- [Chalupecký 1990] — Chalupecký J. Art in Bohemia: its Merchants, Bureaucrats, and Creators // Cross Currents. 1990. Vol. 9. P. 147—162.
- [Chalupecký 2002] — Chalupecký J. Intellectual under Socialism // Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s / Ed by L. Hoptman, T. Pospiszyl. New York: Museum of Modern Art, 2002. P. 29—37.
- [Eimermacher 1995] — Eimermacher K. Jakovlev als Künstler // Vladimir Jakovlev: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Bietigheim-Bissingen: Galerie Bayer, 1995. P. 42—69.
- [Glanc 2000] — Glanc T. Ruské mise Jindřicha Chalupického (s Viktorem Pivovarovem ho-voři Tomáš Glanc) // Revolver revue. Kritická příloha. 2000. Vol. 6. № 17. P. 38—47.
- [Henderson 1983] — Henderson L.D. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- [Hobbs 1997] — Hobbs S.D. The End of the American Avant-Garde. New York: New York University Press, 1997.
- [Jachec 2000] — Jachec N. The philosophy and Politics of Abstract Expressionism, 1940—1960. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- [Kantor-Kazovsky 2022] — Kantor-Kazovsky L. Re-inventing Jewish Art in an Age of Multiple Modernities: Michail Grobman and the Leviathan Group. Boston: Brill, 2022 (forthcoming).
- [Klee 1961] — Klee P. Notebooks. The Thinking Eye / Ed. by J. Spiller. London: Lund Humphries, 1961.
- [Krauss 1979] — Krauss R. Grids // October. 1979. Vol. 9. P. 50—64.
- [Krauss 1986] — Krauss R. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.
- [Marcuse 2007] — Marcuse H. The Affirmative Character of Culture // Collected Papers of Herbert Marcuse: in 9 vols / Ed. D. Kellner. Vol. 4. London: Routledge, 2007. P. 82—113.
- [Motherwell 2007] — Motherwell R. The Modern Painter's World // The Writings of Robert Motherwell / Ed. by D. Ashton, J. Banach. Berkeley: University of California Press, 2007. P. 27—35.
- [Piotrowski 2009] — Piotrowski P. In the Shadow of Yalta: The Avant-garde in Eastern Europe, 1945—1989 / Transl. by A. Brzyski. London: Reaktion Books, 2009.