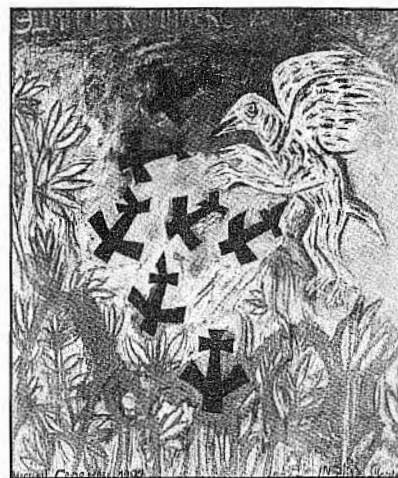


Не потому ли говорить правду позволяли себе лишь немногие художники? Они не могли лгать, обрекали себя на гонения, сознательно лишая нормальных условий для работы. Нет, они не были безумцами или глупцами. Порядочность столь же необходима художественному творчеству, как и талант. Они были правы. Сегодня стало ясно, что внутренняя свобода каждого из нас с вами – основа настоящей общественной свободы. И свободы творческой.

**Б. Мазо**



**М. Гробман.**  
Эдипов комплекс христианства

## Второй русский авангард на Западе

**Марина Генкина**  
(Иерусалим)

В первые десять-пятнадцать лет XX века в искусстве появилось новое поколение художников. Поколение это пережило величайшие потрясения: мир начал стремительно меняться; революции следовали одна за другой –

техническая, сексуальная, феминистская, социальная; началась и закончилась Первая мировая война; на карте мира появилась страна с коммунистическим режимом. Все это произошло за неполные два десятилетия; и за те же два десятилетия родилось искусство Авангарда, созданное этим новым поколением. То, что было сделано в искусстве двадцатого столетия, включая изменение самого понятия “изобразительное искусство”, было заложено художниками начала века.

Одним из участников общеевропейского авангардного движения был русский авангард.

Его связи с немецким, французским, вообще европейским искусством были прочными и постоянными на всех уровнях, начиная с личных. Русские художники-авангардисты постоянно экспонировались на западноевропейских выставках, входили в немецкие и французские авангардные объединения, иногда подолгу жили на Западе; но они не считали себя эмигрантами и не были таковыми. Эмиграция из России существовала, в том числе и эмиграция художников; но, если говорить о значительных фигурах русского авангарда, о его основателях, только М.Ларионов и Н.Гончарова эмигрировали до революции – в 1915 году.

После революции большинство авангардистов активно включились в деятельность по преобразованию российской художественной жизни. Однако политика советской власти в

отношении искусства оказалась прямо противоположной тому, чего ожидали художники авангарда: вместо свободы и расцвета передового искусства началась его унификация и идеологизация, и к началу тридцатых годов с искусством авангарда в Стране Советов было покончено<sup>1</sup>. На протяжении двадцатых годов еще сохранялась возможность, как и до революции, жить в России, не теряя связи с Западом; однако наступил момент, когда пришлось выбирать окончательно. Часть авангардистов эмигрировала, а те, кто остались в России, вынуждены были забыть о своем прошлом.

Многие из эмигрантов были евреями, поскольку евреи составляли значительную часть русского авангарда.

На Западе возникла особая общность, именуемая “Русское зарубежье”. Искусство Русского зарубежья представляло собой сложнейший конгломерат, где все было смешано: добротная русская школа и русская традиция в качестве основы; идеи русского авангарда, опровергавшие эти основы; кубофутуристические открытия еврейского авангарда, составлявшего часть общерусского и все же стоявшего особняком; наложившееся на все это влияние западной культуры, которое, собственно, и влиянием трудно назвать, поскольку Русское зарубежье стало частью этой западной культуры, как был ее частью русский авангард. Ко всему этому прибавим еще ностальгию, русскую ментальность, еврейскую ментальность, еврейско-русскую ментальность и прочие психологические сложности.

Большинство художников российского происхождения принадлежало к двум, а если речь шла о евреях, – к трем, как минимум, культурам; и поскольку в этом “Русском зарубежье” было очень много имен, получивших мировую известность, разные страны по сей день оспаривают честь считать того или иного художника “своим”.

В конце 50-х годов, спустя четверть века после официального “закрытия” авангарда, в России возникло новое литературно-художественное движение, которое сегодня известно под названием Второй русский авангард.

Времена были другие, ситуация в искусстве была другой; связь времен была прервана, и новое поколение заново открывало и “дедов” и современное мировое искусство.

Но и этому поколению суждено было пережить величайшее потрясение: система, погубившая, в числе прочего, Первый русский авангард, развалилась, и новые авангардисты были не только свидетелями ее уничтожения, но и одной из

тех сил, что способствовали этому. Как и их предшественникам, им было отпущено около двух десятилетий – с конца 1950-х до конца 1970-х.

Это была небольшая – около двадцати человек – группа художников. На первом этапе – до конца шестидесятых – новое движение было исключительно московским явлением; некоторые из художников родились или учились в других городах, но как художники *авангарда* они состоялись именно и только в Москве, так что этот период Второго русского авангарда может быть назван Московским.

Вначале это было “...едва заметное, уловленное лишь единицами бормотание малых групп и гордых независимых одиночек”<sup>2</sup>. В течение трех-четырёх лет все они нашли друг друга среди огромного количества официальных и неофициальных художников; сформировалась *среда* “московских левых”. Это название вошло в обиход того времени, поскольку позволяло отличать участников нового движения (а они были очень разными, и невозможно было обозначить их как “группу”) от остального московского художественного мира, который был представлен официальным МОСХом и возникшей внутри него в те же годы его более либеральной частью, которая была известна как “левый МОСХ”.

В кратком предисловии к каталогу, вышедшему в 1982-м в Израиле, один из основателей Второго авангарда Михаил Гробман в нескольких словах излагает суть движения: “В то время как противники режима отвергали тоталитарный порядок, не имея позитивной программы, литературно-художественный авангард, игнорируя реформистские проблемы, занимался *поиском и конструированием новых духовных путей и направлений*. Эти два явления не были противопоставлены, но двигались каждый в своем русле”<sup>3</sup> (курсив мой. – М.Г.).

Самым интенсивным и динамичным периодом Второго русского авангарда было первое десятилетие – с середины 50-х до середины шестидесятых годов.

Рождение Второго авангарда происходило в условиях почти полного отсутствия в официальном советском искусствоведении информации как о художниках и идеях Первого авангарда, так и о современном мировом искусстве. Этот разрыв был преодолен “московскими левыми” невероятно быстро – уже к концу 50-х. Освоение мирового художественного опыта и русского художественного наследия не исключало прямых влияний того или иного направления или стиля на

творчество молодых художников, но влияния эти были кратковременными и быстро сменяли друг друга: неподходящее отбрасывалось, на нем не сосредотачивались; художники Московского авангарда осваивали не стили и направления, а суть современного художественного языка, чтобы, научившись говорить на нем, найти *собственные* средства и способы воплощения *собственных* идей.

Участники процесса, подобно всем основателям новых направлений, находились в постоянном контакте: встречались, дружили, показывали друг другу свои работы и обсуждали их, говорили о мировом искусстве.

Второй русский авангард начинался как явление асоциальное; самые первые его участники, те, кто уже в конце пятидесятых считались “левыми”, не имели никакого официального статуса; большинство не получило и систематического художественного образования – с художественными институтами, академиями и даже училищами они были несовместимы. При этом почти все они были образованными людьми, и не только в области современного искусства, но и в том, что касалось литературы, философии, истории: учились по книгам, на выставках, друг у друга, у немногих старших друзей-интеллигентов, сохранивших знания, старые книги, картины и избежавших искушения войти в советский истеблишмент.

Художниками “левыми” в то время официально не считались, а считались “тунеядцами”, а иногда и душевнобольными. Они не получали заказов, средства к существованию давала случайная временная работа.

Но, как уже было сказано, ситуация в эти первые десять лет стремительно менялась. В начале шестидесятых в число “московских левых” вошли художники, которых уже нельзя было назвать полностью деклассированными. Они окончили художественные школы и институты (или хотя бы учились там некоторое время), а на жизнь зарабатывали, как правило, книжной графикой, работая в основном для детских или научных издательств.

Однако на официальные выставки произведения “левых” по-прежнему не принимали, и они выставлялись там, где удавалось, – в фойе научно-исследовательских институтов, в кафе, Домах культуры и т.д. Выставки эти, как правило, продолжались один-два дня, а иногда и несколько часов, после чего их чаще всего закрывали местные партийные руководители.

К середине шестидесятых положение снова изменилось, и

на этот раз существенно: московскими авангардистами начали интересоваться за рубежом. С этого момента обозначились два основных направления в отношении к русскому авангарду.

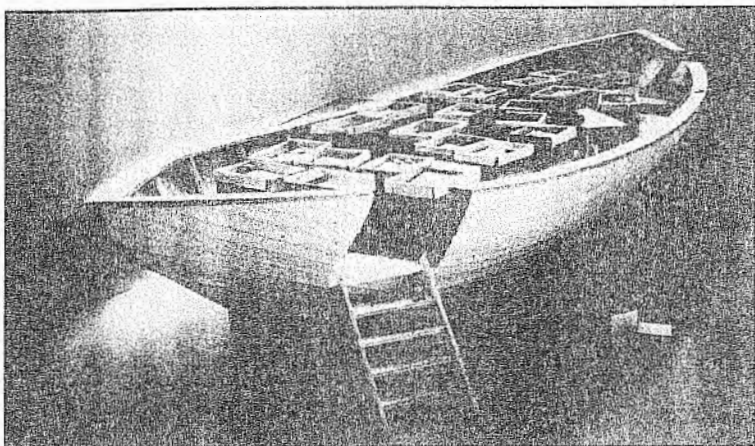
Одно из них было представлено в те годы польскими и чехословацкими искусствоведами; они были первыми, увидевшими в том, что делают “московские левые”, признаки нового движения в искусстве. В польских и чехословацких журналах искусства появились первые публикации, а в выставочных залах – первые выставки московских авангардистов. Явление было обозначено; в квартиры московских авангардных художников начали заходить российские и западные коллекционеры; работы покупались, вывозились на Запад или оседали в российских коллекциях; начала создаваться *история* Второго русского авангарда.

И тогда на Западе возник интерес другого рода, к искусству отношения не имевший, а основанный на сенсационности самого факта появления в коммунистической державе независимого творчества. Это второе направление создавалось в основном журналистами, которые рассматривали возникновение и деятельность Второго авангарда исключительно как *диссидентское* движение в художественных кругах.

Что же касается самого авангарда, он тоже изменился к середине шестидесятых: индивидуальный почерк каждого из художников определился достаточно четко; определились и обособленные внутренние группы. Собственно говоря, они существовали с самого начала, но теперь противоречия между ними начали усиливаться. Героический период раннего Московского авангарда, идилический и бескорыстный, уходил в прошлое.

Второй период, который был уже, в сущности, концом Второго авангарда, проходил под знаком эмиграции – с 1971 года, когда уехал М.Гробман, и до конца 1970-х, когда эмиграция стала массовой и значительная часть создателей Второго русского авангарда покинули Россию<sup>4</sup>. Отъезд “классиков” авангарда сыграл самую негативную роль в последующем развитии русского искусства: снова была нарушена непрерывность этого процесса, предполагающая как преемственность, так и конфронтацию с предыдущим поколением, опровержение его ценностей и выработку своих собственных.

“Стало банальностью говорить о распаде. Но когда ты переживаешь это сам, когда ты *видишь*, как какой-нибудь Кабаков переехал; какой-нибудь Эрик Булатов – его мастерская



И. Кабаков. Лодка моей жизни

на Чистых прудах опустела; кто-то заболел, кто-то... И начинаешь понимать, насколько эти люди невосполнимы, а процесс необратим. И меня пугает, что к тому времени, когда появится стабильность, сложатся новые организмы – хотя пока непонятно, что это будет за общество, что за модель развития, – что к этому моменту от художественной культуры просто ничего не останется, будет просто поздно. И сколько времени понадобится, чтобы культура воспроизвелась, ... чтобы восстановить те силы, которые сейчас еще есть? Все крайне хрупко, все ломается и исчезает на глазах”<sup>5</sup>. Это сказано в 1994 году, спустя почти четверть века после начала массовой эмиграции художников Второго русского авангарда, когда последствия “отъездов” уже стали очевидными.

Этот период был качественно иным, чем предыдущий, и в другом отношении: единый прежде процесс распался на две части – авангардное искусство и диссидентство в художественных кругах.

В сфере искусства десятилетие семидесятых было очень насыщенным. В 1974-м на одной из квартирных выставок были показаны концептуальные работы молодых художников Валерия и Риммы Герловиных. Это означало начало нового этапа.

Искусство московского авангарда первого периода, с его превалирующей ролью абстрагированной идеи, которой подчинены все средства выражения, с его знаковостью и привер-

женностью к текстам, вводимым в композицию, уже было концептуальным, причем этот “предконцептуализм” был явлением совершенно самостоятельным и связан он был не столько с проникавшей с Запада информацией, сколько с процессами, происходившими внутри общества. Но лишь в середине семидесятых концептуализм стал *осознанным, обозначенным* направлением нового русского искусства; однако в этот период оно в большой степени ориентировалось на подобное направление на Западе и во многом повторяло его.

Следующим событием в жизни Московского авангарда семидесятых было появление соц-арта. Это направление целиком и полностью сформировалось в Советском Союзе, хотя некоторые западные критики считают его советской разновидностью поп-арта<sup>6</sup>. В такой трактовке есть свой резон: искусство соц-арта стилистически так же порождено улицей советских городов, как искусство поп-арта – американской улицей. Но есть и существенное отличие: в поп-арте принципиально отсутствует оценочная категория, ироническая интонация и социальная подоплека, что как раз и определяет искусство соц-арта; и в этом смысле соц-арт гораздо ближе к постмодернизму, возникшему, впрочем, гораздо позже первых соц-артовских работ художников Второго русского авангарда. Корни соц-арта тоже уходят в московский предконцептуализм: “Генералиссимус” М.Гробмана 1964 года, многие ранние работы Э.Булатова и И.Кабакова. Но так же, как и в случае с концептуализмом, лишь в семидесятые в творчестве В.Комара и А.Меламида соц-арт оформился как *направление в искусстве*.

На рубеже семидесятых-восьмидесятых появились инсталляции, хэппенинги и перформансы. Последними двумя видами нового искусства занимались в основном художники следующего, молодого поколения; что касается инсталляций, то это была преимущественно сфера деятельности И.Кабакова.

Вторая, “диссидентская” сторона авангардного движения имела отношение к политике, а не к искусству. Движение расширилось, распространилось на Ленинград и некоторые другие города, но приобрело исключительно демонстративный характер: первые “квартирные” выставки и выставки под открытым небом, сопровождавшиеся скандалами; присутствие милиции и иностранных корреспондентов; непереносимое привлечение внимания зарубежной прессы. Выставки преврати-

лись в общественно-политические акции, в их организации преобладали диссидентские и личные мотивы<sup>7</sup>.

Существует мнение, что эта конфронтация с властями сыграла положительную роль, так как привела к ослаблению идеологического контроля над искусством. В качестве примера обычно приводятся состоявшиеся в середине 70-х годов "свободные" выставки на ВДНХ и в Измайлово в Москве, во Дворцах культуры "Невский" и им. Газа в Ленинграде и др. Однако "ослабление контроля" было иллюзией и означало лишь перемену тактики со стороны властей: авангардисты шестидесятых просто не вступали ни в какие отношения с советской властью, в том числе и в отношения противостояния, и процесс развития авангардного искусства оказывался для государственных структур неуправляемым; теперь же, когда начали что-то разрешать, появилась возможность постоянно держать неофициальное искусство под наблюдением, не допуская ничего, что выходило бы за рамки разрешенного.

Кроме того, диссидентские акции отвлекали внимание от проблем собственно искусства, переключая его на гораздо более доступный поверхностному взгляду нонконформизм. Одним из результатов этого был начавшийся именно в семидесятые годы бурный процесс коммерциализации искусства. Под влиянием всеобщего интереса к происходящему в России коллекционеры начали спешно скупать все, что выглядело как произведения "левых" художников; в Москве появились полуполигальные салоны по продаже "искусства андерграунда". Но оказалось, что лучшее было уже куплено серьезными западными и русскими собирателями искусства еще в шестидесятые годы, и в коллекции хлынул поток работ, где все было смешано – серьезные вещи и случайные, эпигонство и открытый китч.

С начала 1980-х речь может уже идти о других, качественно иных явлениях в русском искусстве. Что же касается Второго русского авангарда, то на протяжении восьмидесятых годов почти все еще остававшиеся в России "классики" или умерли, или уехали; одни эмигрировали, другие, формально оставаясь российскими гражданами, постоянно живут на Западе<sup>8</sup>. Существование Второго русского авангарда в России закончилось.



Э. Булатов. Трейдмарк. 1986 г.

\* \* \*

Если историю Первого русского авангарда можно считать в значительной мере исследованной, то с историей Второго дело обстоит иначе: она еще не написана; сведения разрознены – они находятся во множестве статей, каталогов, в неопубликованных дневниковых записях участников авангарда и т.д. Оценки деятельности авангарда, трактовка тех или иных событий художественной

жизни и места, которое занимал в них каждый из участников, даже само определение количества этих участников – все это крайне противоречиво и субъективно. Каждый, кто пишет о Втором русском авангарде, создает свой миф, и мифы во многом не соответствуют друг другу.

Я в своей статье постараюсь избегать оценок и излагать лишь факты, касающиеся деятельности художников Второго русского авангарда в эмиграции; мои сведения почерпнуты из каталогов, то есть из наиболее объективного источника: если работа была на выставке, то она там была, и это – факт (выходные данные каталогов см. в примечаниях). Однако я не претендую на абсолютную объективность, да ее и не может быть в ситуации, когда все это еще слишком близко и живо; начать хотя бы с того, что приходится отбирать имена, а принадлежность или непринадлежность того или иного художника к "истокам" – один из самых больных вопросов. И все же я хочу определить критерии, которыми я руководствуюсь в отборе этих имен.

1) Художники "первого потока", принадлежавшие к числу основателей Второго русского авангарда; их имена достаточно часто упоминаются самими участниками авангарда в их статьях, воспоминаниях и т.д.

2) В соответствии с темой нашего сборника, эти художники – евреи и эмигранты (или постоянно живущие вне пределов России), которые регулярно участвуют в крупных вы-

ставках, а их произведения приобретаются музеями и обсуждаются в мировой прессе. Это Эрик Булатов, Михаил Гробман, Илья Кабаков, Виталий Комар и Александр Меламид, Владимир Янкилевский.

\* \* \*

Итак, к тому времени, когда началась эмиграция художников, на Западе о них уже знали: многие работы были вывезены; с середины шестидесятых время от времени проходили выставки, в которых участвовали русские авангардисты; появлялись и публикации. Но настоящий выставочный бум начался в семидесятые.

Выставок русского искусства было огромное количество и в Европе, и в Америке; возникало впечатление, что русское искусство вернулось на мировую арену. Однако если посмотреть, где устраивались эти выставки и что они собой представляли, становится ясно, что это впечатление обманчиво. Уже само перечисление их названий дает представление о том, как относились в то время в мире к русскому авангардному искусству.

До середины 70-х русских авангардистов выставляли в основном галереи и провинциальные музеи; крупные музеи, за редкими исключениями, ими не интересовались. Внимание организаторов выставок было сосредоточено на самом факте существования в Советском Союзе "другого искусства"; это вызывало изумление, и потому критика была в основном комплиментарной. Выставки были двух родов: подчеркивающие конфронтацию нового советского искусства с официальными установками, что было выражено в их названиях "альтернативное", "нонконформистское", "неофициальное" и т.д., или информативные, на которых показывались работы одного или нескольких художников; это отражало сиюминутную ситуацию в Московском авангарде; в названиях звучали слова "новое", "современное" и т.д.<sup>9</sup>

Первые попытки осмысления Московского авангарда как явления относятся к середине 70-х: информация была накоплена, можно было приступать к обобщениям. В 1974 году в Музее Бохума в Бохуме (Германия) была устроена выставка "Прогрессивные тенденции в Москве. 1957-70"<sup>10</sup>. Это было рассмотрение русского авангарда почти за полтора десятилетия, в течение которых он сложился и вырос. В дальнейшем в

этом музее продолжали устраивать выставки, в которых авангардное искусство из России рассматривалось не только с точки зрения его нонконформизма и противостояния советской власти, но и как *новое событие в истории искусства*: "20 лет независимого искусства в Советском Союзе" в 1979-м<sup>11</sup>; "Восточноевропейское искусство 20 века в музеях ФРГ" в 1980-м<sup>12</sup>, где художники Второго русского авангарда были показаны в контексте восточноевропейского искусства.

Конечно, это не означает, что ситуация мгновенно изменилась. На протяжении 70-80-х большинство галерей и музеев, показывая новое русское искусство, продолжали больше говорить о протесте, чем о творчестве; но нас интересуют не они, а новые тенденции, возникшие в выставочной деятельности по отношению к русскому авангарду второй половины века.

Новый подход окончательно проявился в конце 80-х и особенно – в 90-х годах. К этому моменту уже существовало то минимальное временное расстояние – приблизительно тридцать лет, – которое всегда требовалось истории искусства, чтобы оценить происшедшее как *явление* или окончательно забыть его как нечто несостоявшееся. В этот период русский авангард 60-70-х годов начал рассматриваться в сравнении с другими художественными течениями, в соотношении с прошлым и настоящим; определялось его место в истории искусства.

На этот раз приоритет принадлежал Израилю. В 1988 году в Тель-Авивском художественном музее прошла выставка "Авангард – Революция – Авангард. Русское искусство из собрания Михаила Гробмана", на которой были представлены работы авангардных художников как начала века, так и 60-70-х гг.<sup>13</sup> Концепция выставки, выраженная в ее названии, была совершенно новой: Марка Шепса, тогдашнего директора музея и организатора выставки, авангард 60-70-х интересовал не с точки зрения его сиюминутного "нонконформистского характера" в России этого периода, а как определенный этап в развитии русского искусства вообще. Название выставки отражало реальную ситуацию одновременной связи и разрыва этого авангарда с русским авангардом начала века.

Связь выражалась в самом факте – в России снова, после стольких лет, возникло авангардное искусство мирового уровня; в постановке проблем, решаемых при этом новыми средствами, как и положено всякому новому искусству; наконец,

в знании опыта предшественников, что тоже было совершенно новым в России того времени; этот опыт мог приниматься или отвергаться, но – тоже впервые за много лет – он открыто и сознательно учитывался.

Разрыв был определен революцией, в результате которой русское искусство было надолго вычеркнуто из мирового контекста, а в самом Советском Союзе знания об этом искусстве были почти утрачены и всю информацию приходилось собирать заново.

Одним из результатов выставки было появление самого термина – Второй русский авангард. Правда, в предисловии к каталогу, написанном М.Шепсом, буквально эти слова еще не употреблялись; автор использует очень близкое, но все-таки другое название – “Новый авангард”<sup>14</sup>; но в кулуарах выставки, в разговорах и обсуждениях уже звучал новый термин. Через несколько лет, на выставке “От Малевича до Кабакова” в 1993-94 году в Кельне, раздел, посвященный искусству шестидесятых-семидесятых, тоже был обозначен как “Новый авангард”<sup>15</sup>; но статья Жерара Гудро была названа “Второй русский авангард”; уже возникший термин был зафиксирован<sup>16</sup>.

Может показаться, что разговор о терминологии носит чисто академический характер; на самом деле появление нового термина имеет очень важный смысл. Все названия, существовавшие до этого времени, характеризовали *взаимоотношения художников с государственной культурной политикой*, но не определяли места этого искусства в контексте культуры XX века. Появившийся новый термин означает *возвращение русского искусства из категорий политических или социологических оценок в сферу нормальной художественной критики*.

Следующий шаг был сделан в 1994 году. С мая по октябрь в Бонне прошла выставка “Европа, Европа”<sup>17</sup>. На этот раз искусство Второго русского авангарда рассматривалось в контексте общеевропейского; дважды повторенное слово “Европа” подразумевало существование в XX веке двух европейских культур – восточной и центрально-западной и их начинающееся объединение.

Круг завершился: русское авангардное искусство перестало быть экзотическим персонажем; вновь, как и в начале века, оно привлекает внимание всего художественного мира.

В конце 80-х выставки Второго авангарда начали открываться и в России: “Художники и современность”, выста-

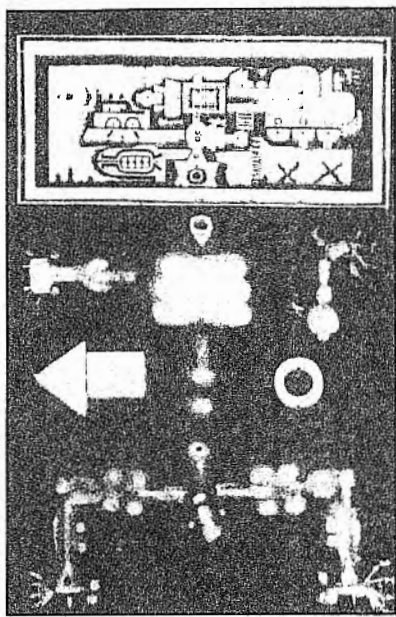
вочный зал на Каширском шоссе, Москва, 1987; “Петропспектива. Московские художники 1957-1987”, объединение “Эрмитаж”, Москва, 1987; “Графика шестидесятых-восьмидесятых”, выставочный зал на Петровских линиях, Москва, 1987; “Произведения из собрания Г.Басмаджана”, Третьяковская галерея, Москва, 1988, и др. В конце 1990 года в Третьяковской галерее в Москве была открыта выставка “Другое искусство”, на которой экспонировались работы ста пятнадцати художников<sup>18</sup>. Последние два-три года начали одна за другой открываться персональные выставки “шестидесятников”. Однако пока все эти выставки носят достаточно случайный характер и не свидетельствуют о появлении серьезного исследовательского интереса; своим существованием они обязаны либо традиционному для России “следованию за Западом”, либо усилиям отдельных энтузиастов.

\* \* \*

До сих пор я говорила о Втором русском авангарде в целом и о том месте, которое он занимает в мировом искусстве. Теперь посмотрим, какова роль конкретных еврейских художников-эмигрантов Второго авангарда в культуре Русского зарубежья.

Первым из художников Второго авангарда покинул Россию в 1971 году Михаил Гробман (род. в 1939 в Москве). Его путь лежал в Израиль – из всех евреев, составлявших, как я уже говорила, большинство Второго русского авангарда, Гробман был единственным *еврейским художником*. Он открыто и сознательно декларировал в своем творчестве свое еврейство и видел основную задачу в создании искусства, в котором традиции древней еврейской образности соединялись бы с современным художественным языком. Так возник “магический символизм”<sup>19</sup> Гробмана.

“Два генетических ряда сопутствуют человеку: биологический и духовный. Теория хромосом – это теория биологического ряда. Теория символов – это теория духовного пути от Адама и райского сада до наших дней. Символ – это стержень духовного человеческого бытия, корень всех событий и созданий человека. Точка, круг, треугольник, квадрат – так начинался идеологический мир. Простейшие геометрические понятия – Абсолютная мысль Бога – дали человечеству направление и смысл развития. Геометрическая чистота подразумевала чистоту этическую. Круг, треугольник, квадрат, шес-



В. Янкилевский. Пророк

Музее Бохума (Бохум, 1988). В Израиле периодически проходили его персональные выставки: Тель-Авивский музей в 1971-72 году, почти сразу после приезда; галерея Нора (Иерусалим, 1972); галерея Цви Ноама (Тель-Авив, 1984), галерея Товы Осман (Тель-Авив, 1989 и 1990) и др.; в 1989-м в Университетской галерее Тель-Авива была показана совместная выставка М.Гробмана и И.Кабакова под ретроспективным названием "Прекрасные шестидесятые".

К персональным выставкам можно отнести также выставки и перформансы движения "Левиафан": Гробман был создателем и самого этого движения в Израиле и всех его акций<sup>22</sup>. На протяжении более чем двадцати лет существования "Левиафана" (с 1975 года) в него входили разные художники, как репатрианты из Советского Союза и других стран, так и уроженцы Израиля. Одна из акций, состоявшаяся на улицах Тель-Авива в 1985 году, была посвящена 100-летию со дня рождения В.Хлебникова. Кстати, единственным местом в Москве, где была отпразднована эта дата, – одновременно с перформансами на улицах израильских городов, – была мастер-

тиконечная звезда – это абсолютная справедливость, абсолютный духовный баланс, закодированная программа сверхчеловека. Это абсолютное знание"<sup>20</sup>.

Хотя Гробман на протяжении всей жизни был и остается именно еврейским художником, на мировом уровне он по-прежнему считается "русским", и это закономерно: его творчество родом из России; именно там возникли его главные идеи, которые он развивал в дальнейшем. Он участвовал в большинстве из перечисленных выше международных выставок и во многих других<sup>21</sup>. Его персональные выставки за рубежом состоялись в Музее Спергуса (Чикаго, 1977), в

ская И.Кабакова<sup>23</sup>.

Гробман не только художник и поэт, но и профессиональный историк искусства, коллекционер искусства Русского авангарда – и Первого, и Второго. Работы из его собрания часто экспонируются на выставках в израильских и зарубежных музеях, а уже упоминавшаяся выставка 1988 года в Тель-Авивском художественном музее была целиком составлена из работ гробмановской коллекции так же, как и большая часть выставки того же года в Бохуме<sup>24</sup>. Как историк и критик искусства Гробман видит свою задачу в пропаганде русского искусства, разумеется, в его лучших образцах. Отсюда его многочисленные статьи и выступления, организация выставок русского искусства начала века и выставок художников – новых репатриантов<sup>25</sup>.

Илья Кабаков (род. в 1933 в Днепрпетровске, с 1945 – в Москве) – один из самых известных сегодня современных художников. Он уехал из Союза в 1987 году, живет в Нью-Йорке. Кабаков говорит, что *еврейским художником* себя ни в коей мере не ощущает; специально пропагандой русского искусства он тоже не занимается; но все его творчество вышло из России, от идей и чувств до реалий и предметов, которые он использует в своих инсталляциях. Из доклада, прочитанного Кабаковым на съезде критиков в Стокгольме в 1994 году, где он говорит о проблемах, ожидающих "культурно-перемещенное лицо" (по его выражению) в новом мире: "...любое твое слово... имеет собственный контекст, контекст того места, откуда ты приехал, а в новом месте этот проклятый контекст неизвестен, а от этой неизвестности "слово" не слышно, не звучит! ... Я придумал жанр тотальной инсталляции. Это означает, что зритель попадает в пространство, где он видит множество вещей: картины, рисунки, объекты, тексты, в сущности, то же самое, что он видит у других художников в других инсталляциях, но все это собрание и сам зритель среди них оказываются погруженными в совершенно особую атмосферу, которая формируется специально для этого в выстроенном пространстве – а также создается специальной покраской стен, потолка и пола и специальным освещением всего этого. Это та среда, тот воздух, который оказался внесенным мной сюда на Запад, моя, наша русско-советская атмосфера, тяжелая, подавляющая, скучно-серая, безнадежная и бесконечно печальная. И если западный зритель перед самыми "странными предметами", стоящими в



чистых светлых залах музея... может оказаться равнодушным, то окруженный со всех сторон "таким воздухом", оставаться таким не может. Эта атмосфера, это внезапно возникшее в новых условиях магнитное поле и есть тот самый контекст, который участвует в правильном показе того сюжета, рассказа или события, которые автор хотел бы сообщить своему новому зрителю-слушателю..."<sup>26</sup>.

Концептуальные произведения Кабакова постоянно экспонируются вместе с работами других художников Второго авангарда<sup>27</sup>. Его "тотальные инсталляции" были показаны за последние годы в огромном количестве музеев и выставочных залов всего мира – Кунстхалле в Берне (1985), Кунстферайн в Дюссельдорфе, Национальный центр пластических искусств в Париже, Городской музей в Гразе (1986), Кунстферайн в Гразе, Портikus во Франкфурте-на-Майне (1988), Кунстхалле в Цюрихе (1989), "Документ IX" (Кассель, 1992) и др. В 1989 г. состоялась его совместная выставка с Э.Булатовым в Институте современного искусства в Лондоне.

Работающие вместе представители молодого поколения Второго авангарда – В.Комар (род. в 1943 в Москве) и А.Мелаид (род. в 1945 там же) – самые известные художники соц-арта на Западе; их считают основателями этого направления<sup>28</sup>. Они были участниками "бульдозерной выставки" и других неофициальных акций. В результате власти настоятельно рекомендовали им покинуть Советский Союз, и в 1977-м художники репатрировались в Израиль. В 1978-м они переехали в Нью-Йорк.

В конце шестидесятых – начале семидесятых Комар и Мелаид работали в традиции раннего московского концептуализма. В это время Запад уже интересовался происходящим в Москве; работы Комара и Мелаида часто появлялись в западных и американских журналах, что неизменно вызвало скандал в официальных советских инстанциях. Но художников это устраивало – как уже говорилось, это был "демонстративный" период Второго авангарда. От чисто концептуальных работ они перешли к инсталляциям и перформансам, один из которых – "Третий Храм" – был устроен сразу по приезде в Израиль у стен Старого города. Но наибольшую известность получили их соц-артовские работы; правда, сами художники не считают это правильным: "...мы с Аликом представлены работами (на выставке "Европа, Европа". – М.Г.), которые по ряду причин получили наибольшую извест-

ность. Их репродуцировали и в американских журналах, и в "Огоньке", и в календарях каких-то, и открытки с них делали. Но я не уверен, что эти вещи действительно самые лучшие у нас. У нас было много работ чисто концептуальных, вообще далеких от живописи, были инсталляции"<sup>29</sup>.

Художники постоянно участвуют как в выставках русско-го авангарда, так и в выставках американского искусства<sup>30</sup>. Персональные выставки Комара и Мелаида состоялись в Музее современного искусства в Чикаго, 1978; Музее искусства в Брунсвике, 1989; Бруклинском музее, Нью-Йорк, 1990.

Эрик Булатов (род. в 1933 в Свердловске, с 1947 – в Москве) также постоянно участвует в выставках соц-арта; однако его творчество не укладывается в рамки этого направления. Булатов – живописец, хотя его живопись далека от традиционной, и его работы выглядят как политические плакаты. Сочетание изображения и шрифта, построенное на тех приемах, которыми пользовалось советское пропагандистское искусство, действительно играет значительную роль в его произведениях. Однако перед ним стоят те же проблемы, что веками решали живописцы – проблемы света и перспективы. "Я думаю, что общее непонимание определяется самим материалом, с которым я работаю: я был одним из первых, кто начал работать с идеологическим материалом, – и это само по себе уже вызывает такую мощную реакцию, что зрители совершенно не замечают, как построена моя живопись. ...В моей живописи существуют два пространства, художественное и социальное, пространство повседневной жизни. Источник света... – художественное пространство картины, но там, за красными облаками или красными буквами возникает социальное пространство"<sup>31</sup>. Так же, как и у Кабакова, у Булатова возникает вопрос – как донести смысл этого социального пространства до западного зрителя. "Все реалии, конечно, советские, поскольку это единственная жизнь, которую я знаю, но я хотел бы думать, что в моих работах есть и нечто универсальное. Это – моя надежда"<sup>32</sup>. Так же, как остальные художники Второго авангарда, Булатов постоянно участвует в выставках<sup>33</sup>. В последние годы прошли его персональные выставки: Кунстхалле в Цюрихе, Портikus во Франкфурте-на-Майне, Кунстферайн в Бонне и др. (1988); Институт современного искусства в Лондоне (совместно с Кабаковым, 1989).

Владимир Янкилевский (род. в 1938 в Москве) в конце

1950-х учился в Московском Полиграфическом институте, одним из преподавателей которого был Эли Белютин, в 1958-м изгнанный из института как не соответствующий советской системе художественного образования. Белютинцы стремились не столько к “ниспровержению основ”, сколько к изучению современного западного искусства и русского авангарда начала века. Большинство художников, входивших в Белютинскую студию, в конце концов примкнули к левому крылу МОСХа. Из всей Белютинской студии, пожалуй, только Янкилевскому удалось не оказаться в плену художественной догмы, что обычно свойственно последователям определенной школы.

“Поскольку “Серии” или “Циклы” для меня суть принципиальные формы передачи реальности, ... я попытаюсь объяснить, в чем для меня состоит этот принципиальный смысл. Мир, который нас окружает (не только видимый и чувственный, но также и невидимый, который мы создаем и предчувствуем), который мы “знаем” из нашего культурного опыта, этот мир мы не видим достаточно ясно. Наше знание о мире носит не абсолютный, но опосредованный характер”<sup>34</sup>.

В “автобиографии”, наряду с датами, которые обычно пишутся в такого рода сочинениях – годы рождения, женитьбы, выставок и т.д., Янкилевский помещает сведения дневникового характера о своих идеях, большинство которых были впоследствии реализованы. “Идея о парадоксальном объединении в одном произведении “реального” объекта и живописи” (1972), “Идея пластического конфликта между ходом событий и вечностью” (1979), “Идея формирования “экзистенциального ящика”. ...Работа над объектами “Самоубийство в пейзаже” и “Люди в ящиках” (1990)”<sup>35</sup> Янкилевский участвует в огромном количестве групповых выставок<sup>36</sup>. Его персональные выставки: Галерея Э.Нахамкина (Нью-Йорк, Сан-Франциско, 1988); Ретроспективная выставка 1958-1988 (Музей Бохума, Бохум, 1988); галерея Дины Верни (Париж, 1990, 1992); Центр современного искусства Ла Баз (Париж, Левалуа, 1994); Третьяковская галерея (Москва, 1995-96); галерея Нойхоф (Нью-Йорк, 1996).

\* \* \*

Я говорила в своей статье только о тех, кто уехал; но к теме “Евреи в культуре Русского зарубежья” имеет отноше-

ние почти весь Второй авангард – и те, кто уехал, и те немногие, кто все еще живет в России, и те, кто уже умер; во-первых, потому, что абсолютное большинство художников Второго русского авангарда составляют евреи, как ни смешно это звучит; во-вторых, потому, что его увидели, поняли и оценили на Западе гораздо раньше, чем на родине.

Судьбы художников Второго русского авангарда на Западе сложились по-разному. Одни в последние годы становятся все более известными, выставляясь в крупных музеях; другие предпочли коммерческий успех, связав свою жизнь почти исключительно с галереями, хотя иногда и весьма престижными; одни по-прежнему ощущают себя принадлежащими к авангарду; другие повторяют сделанное когда-то на совершенно другой почве, и жизнь уходит из их работ. Но что бы они ни делали сегодня, как бы ни оценивали себя и друг друга, одно бесспорно: все они уже вошли в историю искусства благодаря тому, что когда-то, тридцать с лишним лет назад, возродили к жизни русское искусство. И если это русское искусство сегодня вновь занимает почетное место в музеях и на выставках, если о нем снова пишут исследования – обо всем искусстве советской эпохи, не только о шестидесятых-восьмидесятых годах, – оно обязано этим феномену Второго русского авангарда.

#### Примечания

1. 23 апреля 1932 года было издано Постановление ЦК ВКП(б) “О перестройке литературно-художественных организаций”, которым ликвидировались все художественные группировки и создавались единые союзы писателей и художников.

2. Л.Бехтерева. “Варианты отражений”. А-Уа, Chapelle de la Villedieu, год не указан. С.4.

3. Проспект “Московские художники”. Иерусалим, Малер, 1982.

4. В 1976 г. уехал Л.Нусберг; в 1977 г. – В.Комар, А.Меламид и О.Целков; в 1978 г. специальным постановлением Верховного Совета СССР был лишен гражданства и выдворен из страны О.Рабин.

5. В.Мизиано, директор Центра современного искусства в Москве. Цит. по тексту интервью с ним И.Врубель-Голубкиной. “Зеркало”, Тель-Авив, 1994. №119. С.15.

6. Melvin V.Natanson (ed.). “Komar/Melamid. Two Soviet Dissident Artists”. Southern Illinois University Press, 1979, p. IX.

7. Так, на Западе до сих пор одним из важнейших событий искусства семидесятых считается т.н. “Бульдозерная выставка” – выставка работ четырнадцати художников, организованная Оскаром Рабиным в сентябре 1974 года “под открытым небом” на пустыре в Беляево (один из новых московских районов). На самом деле это была не столько художественная выставка, сколько политическая акция, рассчитанная на скандал; для освещения его были приглашены иностранные корреспонденты. Скандал состоялся:

выставка была ликвидирована с помощью рабочих на бульдозерах, якобы прибывших на место выставки для озеленения района; акция, как и ожидалось, получила широкую известность.

8. В 70-х годах умерли Юло Соостер и Владимир Пятницкий, в восьмидесятых – Владимир Вейсберг, Игорь Ворошилов, Анатолий Зверев, Дмитрий Красноповцев. Покинули Россию в восьмидесятых годах Илья Кабаков, Эдуард Штейнберг, Владимир Янкилевский.

9. Некоторые из выставок конца 60-х – 70-х годов:

1965. "Alternativi Attuali II". Castello Spagnolo, Aquila, Italy. / 1968. "Новая московская школа". Художественная галерея, Остров над Ожи, Чехословакия. / 1969. "Nuova Scuola di Mosca". Galleria Pananti, Florenz и др. города. / 1970. "Nuovi correnti a Mosca". Museo di Belle Arti, Lugano. / 1972. "Russische Avantgarde, 1960-70". Galerie Liatowitsch, Basel. / 1973. "Russische Kunst der Gegenwart. Graphiken der Avantgarde". Museum am Ostwall, Dortmund; "Avantgarde russe, Moscou 1973". Galerie Dina Verni, Paris / 1974. "Russische nonkonformistische Maler. Sammlung Gleser". Kunstverein Braunschweig и др. города. / 1977. "New art from the Soviet Union". The Herbert F. Jonson Museum of art, Cornell University, Ithaca, New York. / 1978. "La nuova arte sovietica: Una prospettiva non ufficiale". La Biennale di Venezia.

10. "Progressive Strömungen in Moskau 1957 - 1970". Museum Bochum, Bochum, 1974.

11. "20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion". Museum Bochum, Bochum, 1979.

12. "Die Kunst Osteuropas im 20. Jahrhundert". Museum Bochum, Bochum, 1980.

13. "Avant-Garde – Revolution – Avant-Garde. Russian art from the Michail Grobman Collection". The Tel-Aviv Museum of Art, 1988.

14. Sheps, Marc. Introduction. Каталог той же выставки. С. 112-113.

15. "Von Malewitsch bis Kabakov. Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Die Sammlung Ludwig". Ausstellung vom Museum Ludwig in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 1993-94. Организатором выставки был Марк Шепс, директор Музея Людвиг, бывший директор Тель-Авивского художественного музея.

16. Grard A. Goodrow. "Die zweite Avantgarde. Inoffizielle, Post-Stalinistische, Pre-Perestroika-Künstler aus Moskau". Каталог той же выставки. С. 31-37.

17. "Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa". Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1994.

18. "Другое искусство. К хронике художественной жизни Москвы 1956-1976". Государственная Третьяковская галерея, Москва, и Государственный Русский музей, Ленинград, 1990-1991.

19. Термин художника, принятый художественной критикой.

20. М.Гробман. "Левиафан". "Зеркало" (Тель-Авив). 1995. №131. С. 29.

21. "New art from the Soviet Union". Pratt Institute Gallery, New York, 1978; "Transformations". University Gallery, Tel Aviv, 1984; "Art work done in groups", K-18, Kassel, 1987; "From Chagall to Kitaj", Barbican Centre, London; см. также примеч. 9-13, 15, 18.

22. "Leviathan Group". Museum of Kibbutz Ashdot-Yaakov, 1978; Artists' House, Jerusalem, 1979; Jerusalem Theater, 1982; Museum, Beer-Sheva, 1982.

23. Каталог выставки "Европа, Европа" (см. примеч. 17), т.4. С.58; в тексте допущена ошибка – акция датирована 1978 годом.

24. "Michail Grobman. Künstler and Sammler". Museum Bochum, Bochum, 1988.

25. Выставка "Понятное искусство". Музей израильского искусства, Рамат-Ган, 1993, и др. выставки.

26. Цит. по журналу "Зеркало" (Тель-Авив). 1995. №122. С. 18.

27. "Sovjetkunst heute". Museum Ludwig, Köln, 1988; "Von der Revolution zur Perestroika. Sovietische Kunst aus der Sammlung Ludwig". Kunstmuseum Luzern, 1989, затем была показана в Кембридже и Чикаго; "Between Spring and Summer". Tacoma Art Museum, 1990, и др. См. также примеч. 9-13, 15, 18, 21, 33.

28. Каталог выставки "Европа, Европа..." (см. примеч. 17). С.67.

29. И.Врубель-Голубкина. Интервью с Виталием Комаром. "Зеркало" (Тель-Авив). 1994. №115. С. 12.

30. "Sots art", New Museum of Contemporary art, New York, 1986, затем была показана в других городах; "Dokumenta VIII", Kassel, 1987, и др. См. также примеч. 15, 18.

31. В. Schwabsky and J. Bobko. "Perestroika in New York. A conversation with Eric Bulatov". "Arts magazine". Nov. 1989. P.85.

32. Там же.

33. "Ich lebe – ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau". Kunstmuseum Bern, 1988; La Biennale di Venezia, 1989; "Artisti Russi contemporanei". Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 1990 (Кабаков и др.) См. также примеч. 9, 10, 18, 27, 29, 30.

34. Каталог выставки "От Малевича до Кабакова" (см. примеч. 15). С. 243.

35. Каталог выставки. "Vladimir Yankilevsky. Retrospective". Neuhoff Gallery, New York, 1996, p. 55-56.

36. "Das Prinzip der Hoffnung", Museum Bochum, 1985; см. также примеч. 9, 11, 13, 15, 18, 27.