

Соколов Георгий Алексеевич, историк культуры, лаборант. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. georg.sokolovv@gmail.com

Sokolov, Georgii Alekseevich, historian of culture, adjunct. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. georg.sokolovv@gmail.com

РЕЦЕНЗИЯ НА СБОРНИК «РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ ЗА РУБЕЖОМ. 1970–2010-Е ГОДЫ»

REVIEW OF THE COLLECTION "RUSSIAN ARTISTS ABROAD. 1970S – 2010S"

В 2020 г. в издательстве «Буксмарт» вышел сборник статей и интервью «Русские художники за рубежом. 1970–2010-е годы», придуманный и собранный Зинаидой Стародубцевой. Эта книга уникальна во многих отношениях, она занимает органичное место на перекрестке сразу нескольких существенных контекстов и исследовательских полей.

В ряду изданий, посвященных русской эмиграции XX в., сборник с одной стороны выглядит совершенно естественно, легко и отчетливо соотносясь (как показала сама составительница в предисловии) с ключевыми работами в этой области. С другой стороны, книга посвящена мало изученному периоду жизни русского зарубежья, и в этом уже заключается ее наиболее очевидная, бросающаяся в глаза уникальность. При этом сборник, в первую очередь усилиями его составительницы, отчетливо проводит линию связи между разными эпохами и волнами русской художественной эмиграции — линию, само существование которой продолжает оставаться примечательной и далеко не разрешенной исследовательской проблемой. Этой теме посвящены статьи З. Б. Стародубцевой «Парижская школа и художники “третьей волны”» и «Выставки русского искусства в Берлине в 1900–1989 годы», а также тексты других авторов, в первую очередь в «парижском» разделе. Дополняет намеченную связь и справочный аппарат: в нем приведены списки эмигрантских периодических изданий, так или иначе писавших о русском искусстве 1970–2010-х гг., и начинаются эти списки с тех газет и журналов, которые были созданы задолго до описываемого временного промежутка.

Важное место занимает рецензируемый труд и среди работ, посвященных русскому искусству второй половины XX столетия. Героями книги становятся очень многие ключевые фигуры художественного процесса этого периода, от Оскара Рабина и Михаила Рогинского до Эдуарда Штейнберга, Ильи и Эмилии Кабаковых и Дмитрия Александровича Пригова. Зарубежное русское искусство предстает в этом контексте как частный случай общего для русской культуры XX в. процесса — постоянного существенного дробления на фрагменты, один из которых и обсуждается в книге. Взаимодействие этих фрагментов между собой и особенностями существования каждого из них в отдельности составляют предмет большинства существующих на сегодняшний день исследований русского искусства второй половины прошлого столетия. Наиболее часто встречается оптика, в основе которой лежит дихотомия «официальное/неофициальное», влекущая за собой множество других раздроблений. Например, по территориальному признаку: московское искусство в большинстве случаев рассматривается отдельно от искусства Ленинграда и других городов. В этом отношении рецензируемый сборник вызывает неожиданный освежающий эффект: при рассмотрении искусства русского зарубежья привычные, рутинизированные границы снимаются, здесь другое территориальное разделение (тоже на города — Париж, Нью-Йорк, Тель-Авив и Иерусалим, Лондон, Берлин), за которым уже не стоят прочно усвоенные российские штампы, застарелые иллюзорные иерархии. Такой подход позволяет непредвзято посмотреть на русское искусство XX в. как на широкую панораму,

где место жительства художника может разве что указывать на его личные предпочтения или на причастность (непричастность) к активной международной художественной жизни, т. е. остается исключительно внешним обстоятельством.

Итак, уже на уровне задания рассматриваемая книга выделяется в ряду тематически близких ей исследований. Примечательно и ее построение.

Разделы сборника соответствуют городам, перечисленным выше, причем Тель-Авив и Иерусалим объединены в один раздел. Внутри каждой части — общие статьи по истории русского искусства или его коллекций в указанном городе в указанный период, затем статьи, посвященные отдельным художникам, дальше — интервью с художниками, взятые Зинаидой Стародубцевой по общему для всех списку из нескольких простых вопросов. Резюмирована книга справочным аппаратом: перечнями периодических изданий, галерей, центров, музеев, так или иначе имеющих отношение к искусству позднего русского зарубежья, а также групповых выставок русского искусства.

Результатом функционирования этой сложной многоуровневой системы оказывается настоящий компендиум разнообразных материалов. Жанр книги невозможно определить через односложные, одномерные, готовые термины, труд представляет собой своеобразный архив, банк данных, это не конечный результат изысканий, а зафиксированный процесс их развития, причем процесс открытый. Как указывает в предисловии составительница, множество статей сборника были написаны специально для этой книги и многие из них похожи на аннотации к конкретным, иногда локальным темам — подобные тексты существуют не самостоятельно, а как элементы общей панорамы. Кроме того, они не столько формируют какие-то устойчивые положения, прочную матрицу смыслов и фактов, сколько намечают пути исследований, по которым можно следовать в дальнейшем. При этом тексты в книге собраны и организованы так, что к ним легко можно добавить другие тексты без нарушения целостности всей конструкции.

Подобная разомкнутость соотносится с современной моделью выстраивания истории искусства — той, которая подразумевает архивные стратегии накопления непосредственных свидетельств, точных фактов и оставленных ими следов разной степени материальности. Существенное место при таком методе производства знания играет и устная история, позволяющая аккумулировать «живые» свидетельства участников тех или иных процессов. Легко увидеть, что подобные принципы и акценты характерны и для рассматриваемой книги, построенной в первую очередь на интервью. Исследовательские же статьи здесь, как правило, органично вырастают из «архивных» фактов и личных свидетельств.

При этом было бы ошибочно сводить роль сборника, его содержание и значение для историографии современного российского художественного процесса исключительно к открытому архиву информации и свидетельств, к каркасу, еще не принявшему определенной формы. Прикладной материал здесь не бесформен, он выстроен в достаточно внятную, доказательную концептуальную общность.

Уже расположение разделов, которое составительница в предисловии [1, с. 13–14] объясняет «хронологической последовательностью» (в Париже пик русской активности был в 1970-е гг., а Лондон активизировался только в нынешнем веке), служит построению нарратива. Парижский раздел представляется наиболее явной и ясной точкой, где происходит пересечение старого и нового сразу в нескольких смыслах: с одной стороны, здесь встречаются разные волны и итерации русской заграничности, в старые мехи давно существовавших эмигрантских журналов и адресов вливается новое вино московского и ленинградского нонконформизма. С другой стороны, Париж привлекателен для позднесоветских переселенцев в первую очередь мифом о Парижской школе, представлениями о свободе творчества, авангардом. К моменту активности здесь Михаила Шемякина, Оскара Рабина, Михаила Рогинского весь этот модернистский мир уже, во-первых, может быть с полным правом назван старым, а во-вторых, превращается в тень, прежние кумиры уже недействительны в новых реалиях.

Здесь, в этом первом разделе, сразу же вводится ключевая тема принципиальной неслиянности русской культуры в изгнании с «принимающим» ее художественным миром. Советское неофициальное искусство переезжает во Францию, но существует как закрытое сообщество, ограниченный круг, рассматривается иностранными зрителями и критиками в своей целостности как явление, не раздробляемое на части и не могущее стать органичной частью французской или тем более общемировой художественной жизни. Именно так определяет, например, сама З. Б. Стародубцева антрепренерскую стратегию Александра Глезера: «Выставочная деятельность А. Глезера не была направлена на интеграцию русских художников в западное искусство, на взаимодействие с художниками Парижа, это был скорее показ Западу неофициального русского искусства как целостного явления, как пример сопротивления советскому режиму» [1, с. 39].

Следующий после невключаемости в глобальные контексты мотив — сторонний взгляд, конструирующий русское искусство, помогающий ему состояться. Проблема состоятельности — одна из ключевых для всего советского неофициального искусства, которое существует как фрагмент, осколок, оторванный от живого и полноценного потока художественной жизни. Здесь нет отчетливых определяющих его внешних институциональных рамок — поэтому нонконформизму приходится изобретать свои собственные институции, выстраивать собственные сообщества, придумывать альтернативные способы взаимодействия художника со зрителем и художников между собой. В этой системе координат взгляд извне играет ключевую роль — и в первую очередь такой конституирующей силой обладает взгляд из другой страны, из другого мира, оттуда, где современное искусство и живой процесс существуют, но ограниченные государственным контролем.

Похожий механизм — судя по рецензируемой книге — действует и в отношении русского искусства в эмиграции, которое пытается переизобрести свою традицию и историю. Здесь, наряду с попытками выступить в качестве «наследников» русского авангарда (как раз в рассматриваемые десятилетия бывшего на пике популярности у западноевропейских и американских людей искусства), существуют и другие стратегии. Можно вспомнить и «Русский музей в изгнании» Александра Глезера, существовавший в парижской орбите. При этом все же акцент на этих процессах в книге больше заметен в нью-йоркском разделе — недаром именно здесь находятся уникальные собрания советского/русского современного искусства Норгона и Нэнси Додж, Романа Табакмана, Юрия Рябова. При этом существенной деталью является то, что благодаря всеохватности коллекции Доджа, который не только собрал максимально полный перечень советских нонконформистов, но и сохранил важнейшие архивы художников и коллекционеров, советское неофициальное искусство в США обрело статус академической темы, оно доступно для исследований (см. статьи Элисон Хилтон, Аллы Розенфельд, Брюса Альтшулера).

Список литературы:

1. Русские художники за рубежом. 1970–2010-е годы / Авт.-сост. и интервьюер З. Б. Стародубцева. М.: БуксМАрт, 2020. 688 с.

References:

Starodubtseva S. B. (comp.). *Russian Artists Abroad. 1970s – 2010s*. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 688 p.

Особое место в книге занимает израильская часть, посвященная Иерусалиму и Тель-Авиву. По понятным причинам в Израиль переехало очень много художников из СССР и позднее из стран СНГ. На новом месте они, с одной стороны, образовали собственную среду, а с другой — влились в процесс конструирования израильского искусства, который к моменту их приезда уже давно был в самом разгаре, но, кажется, и сейчас до конца не завершен. Динамика отношений эмигрантов из СССР и местной израильской художественной сцены причудлива, статус-кво постоянно меняется — и полноценного слияния, абсорбации пришлых местной сценой еще не произошло, как об этом пишет Марина Генкина: «...по-прежнему существует стена, отделяющая “советских” и художников из СНГ от израильских...» [1, с. 283].

При этом существование советских художников-эмигрантов в Израиле — это, пожалуй, единственный случай для русского зарубежья, когда экспатрианты образуют школу, у них появляются ученики, которые в свою очередь тоже существуют внутри израильской культуры как особая общность. Это неоднородные и уникальные процессы, которые ясно обозначены в книге и могут изучаться последующими исследователями.

Берлин, а вслед за ним Лондон, несмотря на то, что и здесь можно найти еще довоенные эмигрантские традиции, для последней (на сегодняшний день) из волн русской художественной эмиграции скорее играют роль актуальных, современных центров арт-мира, где художники из России могут многому научиться — и сам факт учебы, работы, стажировки в этих городах рассматривается как преодоление барьеров, приобщение к интернациональной художественной сцене. Например, Дмитрий Виленский, участник группы «Что делать?», одного из самых успешных в глобальном отношении российских художественных проектов этого столетия, в своем интервью говорит об освобождающем воздействии от знакомства с «западными левыми» и о «погружении в современное искусство и знакомств[е] с технологиями культурного производства» [1, с. 521]. В этом отношении его опыт не уникален. Российские художники отправляются за границу в XXI в. уже не для того, чтобы взглянуть на русскую культуру извне, не для того, чтобы обрести «свободу творческого самовыражения» (такой провозглашала свою цель группа «Боевые слоны», переехавшая из Ленинграда в Израиль в 1980-е гг. [1, с. 286]). Цель гораздо более буднична и практична — получить образование, стать частью интернационального процесса.

Последовательность разделов в итоге составляет совершенно особую драматургию развития отношений между русским зарубежьем и собственно самим зарубежьем как таковым, теми контекстами, в которые российские/советские художники попадали, меняя страну проживания.

При всем этом сборник содержит в себе массу сведений и деталей творческого и жизненного пути множества отдельных художников, а кроме того — множество других существенных выводов, касающихся тех или иных аспектов истории русского искусства второй половины XX — начала XXI вв.

Книга, собранная Зинаидой Стародубцевой, являет собой новаторский коллективный труд, который сочетает в себе несколько аспектов. Это и объемное собрание большого количества разнообразного материала, открытое для интерпретаций и дополнений; в то же время книгу можно назвать своеобразной версией истории российского современного искусства, рассказанной из нетривиальной метапозиции, позволяющей избежать многих застарелых штампованных подходов, характерных для существующей историографии по теме.

Резюмируя, можно сказать, что «Русские художники за рубежом...» должны занять и несомненно займут подобающую им позицию: место оригинального научного труда, вносящего новое слово не только в изучение темы, но и в методологию истории искусства, а в конечном счете — место настольной книги для любого исследователя русского искусства XX в.