

УДК 7.036.7

DOI:10.24411/2658-3437-2019-12010

Соколов Георгий Алексеевич, историк культуры, лаборант. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 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

АДРЕСАТ И АУДИТОРИЯ В РАННИЙ ПЕРИОД НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ADDRESSEE AND AUDIENCE DURING THE EARLY PERIOD OF UNOFFICIAL ART

Аннотация. Автор описывает аудиторию советского неофициального искусства в первые десятилетия его существования. Московская и ленинградская версии этого искусства рассматриваются отдельно. Для московских неофициальных художников адресатом оказываются, помимо «публики своих», иностранные дипломаты — и это оказывает важное конституирующее влияние на формирование сообщества. Ленинградское искусство в большей мере укоренено в модернистской традиции, опирается на представителей довоенного авангарда и разделено на множество небольших групп, которые слабо связаны друг с другом — поэтому здесь вместо сообщества долгое время была лишь *среда*. Важным фактором оказывается также история искусства — именно к ней ленинградцы зачастую обращаются, во многом ввиду отсутствия полноценного доступа к живому современному искусству.

Ключевые слова: неофициальное искусство; Москва; Ленинград; аудитория; адресат; публики своих; авторитетный дискурс; дип-арт; рынок искусства; сообщество.

Abstract. The author described the audience of the Soviet unofficial art in the first decades of its existence. The researcher examined Moscow and Leningrad versions of this art separately. For Moscow unofficial artists, the addressees were, in addition to *svoi* (insiders), foreign diplomats — and this had an important constitutive influence on the formation of the community. Leningrad art was more deeply rooted in the modernist tradition, it relied on the representatives of the pre-war avant-garde and split into many small groups that had little connection with each other — therefore instead of the community, there was just environment for a long time. An important factor was also the history of art — artists of Leningrad often turned to it, largely because of the lack of full access to current contemporary art.

Keywords: unofficial art; Moscow; Leningrad; audience; *svoi*; authoritative discourse; diplomat-art; art market; community.

Один из самых запутанных проблемных узлов, связанных с исследованием советского неофициального искусства, скрывается за, широко говоря, вопросами об аудитории и адресате — то есть, о заказчике, о зрителе, о рынке, о репрезентации. Встроенные в официальную систему художники всегда точно — на уровне догмы — знали, для кого и зачем нужно их искусство. Их основным и единственным заказчиком оставалось государство. Иногда локализованное в различных учреждениях вроде заводов и предприятий, заказывавших произведения декоративного искусства или монументальной живописи для своих помещений — а иногда непосредственно явленное в виде комиссий, допускавших работы до выставок различных уровней — от местного до всесоюзного.

Говоря в общем, искусство членов СХ было обращено, в той или иной степени, к авторитетному дискурсу, соответствующая базовым требованиям этого дискурса в области изобразительности. Неофициальность художников в таком контексте выражалась как раз в том, что они не принимали авторитетный дискурс советского искусства в качестве адресата своих работ, оставаясь для него невидимыми — по крайней мере, до определённого момента.

В настоящей статье мы постараемся, опираясь на культурную антропологию позднесоветского периода, разработанную Алексеем Юрчаком [6], описать адресата и аудиторию раннего (1940-е–1960-е гг.) неофициального искусства. Это должно дать возможность уточнить некоторые вопросы, связанные с генезисом этого искусства, с разделением его на московское и ленинградское¹, а также со структурой и функционированием его сообществ.

В советском искусстве адресата определяло исключительно государство, то есть можно сказать, что адресат назначался «сверху». В его роли выступали конструкты «народа», «трудящихся», «рабочих», которые были далеки от реального положения дел. Тем не менее, зачастую даже в антиформалистских кампаниях (вспомним хотя бы послевоенные, связанные с Ахматовой, Зощенко, Шостаковичем и другими) звучали обвине-

ния поэтов, писателей, композиторов в том, что их произведения не будут понятны «простому народу».

Неофициальные советские художники — те, кто заявил о себе в середине — второй половине 1950-х гг. — безусловно, во многом использовали в качестве своего образца зарубежное искусство. Незря почти все, пишущие об этом периоде, упоминают о международных выставках конца 1950-х гг. как о важнейшем формирующем факторе для появления нового искусства в СССР. Но западные методы и подходы заимствовались без их внутренней дифференциации и противоречий. Важно было не то, какое именно абстрактное направление заимствовать — гораздо более значим был сам факт *абстракции*. То есть важно было заимствовать зарубежное, *западное* искусство, неважно, какое именно. И можно предположить, что первые московские² неофициальные художники видели в качестве адресата своего искусства именно *западную* публику — родом из «воображаемого Запада» [6, с. 311–404].

Подобная, по большей части неосознанная, ориентация сочеталась с тем, что зрителями нового искусства могли становиться только узкие *публики своих*, состоявшие в первую очередь из самих художников и их друзей и близких. Так было и в Москве, и в Ленинграде. Однако здесь мы подходим к существенному различию.

Сложившаяся в исследованиях неофициального искусства традиция отдельного рассмотрения его московской и ленинградской версий [наиболее содержательный пример: 1] в некоторых случаях является не слишком конструктивной бинарной оппозицией³ — но в настоящем исследовании имеет большое значение. Именно вопросы об аудитории и адресате искусства, а также связанный с ними вопрос о рынке позволяет чётче разобраться в том, чем отличается генезис неофициального искусства в двух городах.

Известно, что рядом с московским художественным андеграундом практически с самого начала существовал круг ценителей, состоявший не только из самих художников и их друзей, но и из знатоков и потенциальных покупателей их произведе-

ний: в основном это были иностранцы — главным образом, дипломатические работники, жившие в Москве. Дипломатам было интересно в первую очередь то, что в СССР существовал подобный «подпольный модернизм»⁴, то есть для них неофициальное искусство было значимым именно в контексте советской культуры, как явственное исключение из «нормы» — в контексте же культуры зарубежной они его, вероятно, не рассматривали. Во всяком случае, неофициальное искусство из СССР не просто было найти на больших международных выставках современного искусства среди работ американских, французских, английских и других художников.

Влияние этого, пусть небольшого, но всё-таки рынка искусства на художников было разным. Нас не слишком интересует вопрос о том, что кто-то из них «подстраивался» под интересы покупателей — гораздо важнее, что наличие зрителей, принадлежащих «другой» культурной парадигме, одновременно включённых в советскую повседневность и смотрящих на неё со стороны, дало московским художникам пример метапозиции, из которой можно было оценивать и анализировать их искусство. На мой взгляд, именно эта метапозиция становится важнейшим конституирующим фактором при образовании московской неофициальной художественной среды. Эта точка зрения находит подтверждение и в канонической истории «другого искусства». Достаточно вспомнить, что на фестивале молодёжи и студентов 1957 г., который считается исходным импульсом появления будущих неофициальных художественных практик, произошло не только знакомство молодых советских художников с современными западными коллегами. Имел место и обратный процесс: зарубежные художники познакомились с начинающими советскими, представившими свои работы на конкурсную программу, первый приз которого жюри, состоявшее из иностранных художников, присудило Анатолию Звереву (две премии получил Эрнст Неизвестный, почётный диплом — Оскар Рабин). Таким образом, московские художники обрели зрителя, находившегося в метапозиции по отношению к окружающей их действительности и сформировавшему их жизненному и художественному контексту, и именно взгляд этого Другого стал одним из факторов генезиса их собственного искусства.

Разумеется, для неофициальных художников, как и для всех советских людей, живших в эпоху «позднего социализма», существовало вненаходимое пространство «воображаемого Запада» — тем более что они так или иначе имели возможность общаться с иностранцами, смотреть на произведения западных художников в книгах и журналах и так далее. Но важно было, что процесс был двухсторонним: советские художники оценивали и обсуждали зарубежных, а западные дипломаты и любители искусства оценивали и обсуждали их самих. Оценка эта давалась в первую очередь в местном контексте, о чём можно судить по публикациям: таковы и поверхностные газетные заметки вроде статьи Хилтона Крамера о «малом авангарде» [7], и серьёзные исследования наподобие книги Джона Бёрджера об Эрнсте Неизвестном [3]. Все или почти все авторы, особенно в 1960-е гг., начинали повествование с авангарда или ещё раньше, а потом характеризовали современную советскую действительность, указывая на оппозиционность художников по отношению к ней — но и на то, что сформированы они были национальной традицией. Схема «иконы — (передвижники) — авангард — неконформизм» утвердилась, превратившись в общее место и одновременно во влиятельную концепцию. Но для нас сейчас важно то, что она исходила из *метапозиции*, снаружи, не из советской реальности — и именно такая метапозиция была использована уже концептуалистами и соц-артистами в 1970-х гг.

Рынок «дип-арта» стал также важной точкой сборки для московского неофициального художественного сообщества. Практически с самого своего возникновения оно концентрировалось вокруг единого центра, которым являлся вначале Лианозовский круг, а затем круг московских концептуалистов. Безусловно, дифференциация внутри среды была, но на всех этапах было также и взаимодействие — в той или иной форме.

Можно заключить, что сам факт наличия рынка, а также его особенности — то, что он во многом состоял из иностранцев — выступили в качестве фактора, оказавшего влияние и на конституирование художественной среды, и на развитие искусства.

Итак, адресатом московского неофициального искусства на раннем этапе был «воображаемый Запад», а аудиторией — помимо узкого круга «своих» — иностранные коллекционеры, дипломаты и исследователи. Причём эта аудитория оказывала непосредственное конституирующее воздействие на московское неофициальное арт-сообщество.

В Ленинграде ситуация отличалась. Истоки неофициального искусства здесь восходят не к оттепели — оно появилось уже в первые послевоенные годы в качестве продолжения довоенной модернистской традиции, представленной «Кругом художников», учениками Филонова, Малевича, Матюшина⁵. Вокруг этих силовых линий концентрировались отдельные, лишь эпизодически связанные друг с другом, микросообщества: «Арефьевский круг», студия Осипа Сидлина, «невидимый институт» Владимира Стерлигова, круг Павла Кондратьева, ученики Николая Акимов в Театральном институте.

Судя по воспоминаниям художников⁶, искусством они занимались на основе экзистенциалистского импульса: ради самовыражения. Это логика, которая в послевоенные годы была понятна художникам во всём мире⁷ — достаточно вспомнить хотя бы высказывания Джексона Поллока. При этом ленинградские послевоенные модернисты унаследовали от своих учителей не только формальную традицию, но и «приватность» искусства — это означало, что оно не может иметь выхода в публичную сферу, делается «для себя». Для старшего поколения такое положение дел было во многом вынужденным, а для молодых художников оно было просто естественным порядком вещей. Такая скрытность тем более парадоксальна, что с чисто пластической точки зрения произведения, о которых идёт речь, далеко не всегда были по-настоящему радикальны. Так или иначе, а адресата, привычного для тогдашней советской культуры, — того самого «простого народа» — у ленинградских неофициальных художников не было с самого начала — и быть не могло.

Не было у них и рынка — дип-арт по очевидным причинам не мог быть здесь так же сильно развит, как в Москве⁸. Это во многом стало причиной того, что неофициальная художественная среда долгое время (примерно до второй половины 1960-х гг.) оставалась разрозненной, состоящей из отдельных групп.

Крайняя ситуация, иллюстрирующая замкнутость и отдельность некоторых ленинградских художников, — случай Евгения Михнова-Войтенко, который очень неохотно продавал свои работы, даже если такая возможность представлялась, а зачастую, по свидетельствам знавших его людей, выкупал ранее проданные вещи. Он много лет жил в окружении практически всех своих произведений, и это, безусловно, оказывало заметное влияние на его искусство.

Некоторые ленинградцы продавали — или дарили — свои произведения несколько чаще, но это всё равно не могло оказывать на их творчество серьёзного влияния: они жили в отрыве от рынка, их аудиторией долгое время были их собственные небольшие группы, публики своих.

Можно заметить, что в практике указанных групп была сильна ориентация на историю искусства. Ученики Сидлина, художники группы «Эрмитаж» (под руководством Григория Длутача) изучали, переосмыслили и даже преобразовывали пластические коды, скрытые в произведениях классического искусства. Александр Арефьев обращался к античным и религиозным сюжетам, а Владимир Стерлигов был последователем теории прибавочного элемента Казимира Малевича, которую великий абстракционист сформулировал для концептуального осмысления *истории* современного искусства.

Получается, что ленинградские художники, как и московские, не имели осознанного и проартикулированного адресата — но они в большой степени обращаются к истории искусства и, шире, культуры как к своему адресату. В таком варианте метапозиция отсутствует, поэтому без взгляда извне конституирования сообщества не происходит, неофициальное искусство здесь остаётся в виде разрозненных фрагментов — собрать их вместе окажется возможно только благодаря официально разрешённым выставкам и тому успеху у зрителей, который эти выставки сопровождал. Но этот период остаётся за рамками нашего исследования.

Можно констатировать, что аудитория неофициального искусства в двух городах была схожей: это были сами художники, их друзья и знакомые — но в Москве ещё были иностранцы, сформировавшие рынок и повлиявшие на самоопределение и развитие московского искусства, дав его участникам возможность взглянуть на самих себя извне. Ленинград, вследствие большей замкнутости, был обращён внутрь собственной традиции и к истории культуры. Обращённость к прошлым эпохам — общая черта для всей советской культуры, поэтому ленинградское

неофициальное искусство выступает в каком-то смысле как та самая капля воды, в которой отражается устройство куда более масштабного сообщества. Впрочем, то же самое можно сказать и о московской ситуации: метапозиция, взгляд на себя глазами Другого (иностранца) — то, что зачастую сопутствовало и другим явлениям советской культуры, да и просто повседневности. Таким образом, можно надеяться, что культурная антропология неофициального искусства станет плодотворной для исследований позднесоветского периода в целом.

Примечания:

- ¹ К сожалению, несмотря на ряд обнадёживающих исключений, неофициальное искусство других городов и регионов пока изучено слабо.
- ² В Ленинграде ситуация была иная, о подробнее об этом см. ниже.
- ³ О неконструктивности бинарных оппозиций в контексте исследований позднего социализма см. [6, с. 38–44].
- ⁴ Термин Е. Дёготь.
- ⁵ В Москве представителей довоенного авангарда тоже было много, некоторые из них оказывали весьма существенное влияние на новое поколение, но настолько отчётливо заметной непрерывной многолетней традиции там не было [см. 5].
- ⁶ Примеров немало, но здесь достаточно будет сослаться на воспоминания Александра Арефьева, записанные Анатолием Басиным [2].
- ⁷ Московским художникам такие резоны тоже были близки.
- ⁸ Даже впоследствии, в 1970-е гг., когда зарубежные коллекционеры появились в Ленинграде, приезжали они в основном из столицы.

Список литературы:

1. Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва — Ленинград, 1946–1991. Москва: Искусство-XXI век, 2012. 464 с.
2. Басин А. «Нас пачкает не что входит, но что исходит» (памяти Александра Арефьева) // Часы. 1979. № 13. С. 188–201.
3. Бёрджер Д. Искусство и революция. Эрнст Неизвестный и роль художника в СССР. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 112 с.
4. Дёготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. 220 с.
5. Чудецкая А. Механизм восстановления памяти: актуализация опыта «формалистов» в живописи молодых художников в годы оттепели // Память как объект и инструмент искусствознания. Сборник статей. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 368–377.
6. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
7. Kramer H. 1917 — The Russian Revolution — 1967; Small Avant-Garde in Soviet Art Departs from Official Socialist Realist Style // The New York Times. 1967. October 13. P. 24.

References:

- Andreeva E. Yu. *Ugol nesootvetstviia: shkoly nonkonformizma, Moskva — Leningrad, 1946–1991. (The Corner of Mismatch: Schools of Nonconformism, Moscow — Leningrad, 1946–1991)*. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2012. 464 p. (in Russian)
- Basin A. “Nas pachkaet ne chto vkhodit, no chto iskhodit” (pamiati Aleksandra Aref'eva) (“It Is Not What Gets Inside that Get Us Dirty, but What Comes out of Us” (In Memory of Alexandr Arefyev)). *Chasy (Clock)*, 1979, no. 13, pp. 188–201. (in Russian)
- Berger J. *Iskusstvo i revoliutsiia. Ernst Neizvestnyi i rol' khudozhnika v SSSR (Art and Revolution. Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR)*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2018. 112 p. (in Russian)
- Chudetskaia A. Mekhanizm vosstanovleniia pamiati: aktualizatsiia opyta “formalistov” v zhivopisi molodykh khudozhnikov v gody ottepeli (The Mechanism of Restoring Memory: Updating The Experience of “Formalists” in Young Artists Painting during the Thaw Years). *Pamiat' kak ob'ekt i instrument iskusstvoznaniia. Sbornik statei (Memory as an Object and a Tool of Art Studies. Collection of articles)*. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2016, pp. 368–377. (in Russian)
- Degot' E. *Russkoe iskusstvo 20 veka (Russian Art of the 20th Century)*. Moscow, Trilistnik Publ., 2002. 220 p. (in Russian)
- Kramer H. 1917 — The Russian Revolution — 1967; Small Avant-Garde in Soviet Art Departs From Official Socialist Realist Style. *The New York Times*, 1967, October 13, p. 24.
- Iurchak A. *Ehto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie. (Everything Was Forever, until It Was No More : the Last Soviet Generation)*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2014. 664 p. (in Russian)