

Ключевые слова: культурология, история культуры, русский авангард, журнал «А — Я», Малевич, неофициальное искусство, Фаворский, Филонов, западное влияние.

Иньшаков Александр Николаевич
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Отдел искусства России XX–XXI вв., НИИ теории и истории
изобразительного искусства РАХ, Москва
in-sarow@list.ru

Keywords: cultural studies, history of culture, the Russian Avant-Garde, “A–YA” magazine, Malevich, unofficial art, Favorsky, Filonov, influence of the West.

Inshakov Alexandr N.
PhD of Art, leading research fellow, Russian Art of
XX–XXI Department, Institute of the Art Theory and
History of the Russian Academy of Arts, Moscow
in-sarow@list.ru

INSHAKOV ALEXANDR N.

The Russian Avant-Garde in “A–YA” Magazine

Representation of the Russian Avant-Garde in “A–YA” magazine, which was published from 1979 to 1986 in Paris, is studied in the article. The author shows the views of unofficial artists of the late Soviet decades on the Avant-Garde of 1900–1930s. Excerpts of the interviews with the artists published in “A–YA” are given. The perception of the early 20th century Avant-Garde art in the late Soviet period is studied. The article contains extensive factual materials and lively conveys an atmosphere of artistic circles in the pre-perestroika years.

ИНЬШАКОВ А. Н.

Русский авангард в журнале «А — Я»

В статье исследуется «портрет» русского авангарда, каким он предстает в материалах журнала «А — Я», издававшегося с 1979 по 1986 г. Автор стремится воссоздать образ авангарда 1900-х — 1930-х в сознании неофициальных советских художников конца 1970-х. Приводятся фрагменты интервью с отечественными художниками, публиковавшиеся на страницах «А — Я». Исследуется специфика восприятия классики авангарда в позднесоветское время. Статья содержит большой фактологический материал и живо передает атмосферу творческих кругов предперестроечной эпохи.

В будущее возьмут не всех

И. Кабаков

Журнал по современному искусству «А — Я» издавался относительно недолгое время: фактически, с 1979 по 1986 год. Но как раз на этот период пришлась эпоха подготовки и осуществления решительных и кардинальных изменений, трансформировавших ситуацию в СССР и полностью изменивших мировой политической ландшафт. Журнал выходил из печати весьма нерегулярно — всего увидели свет семь номеров (и еще один дополнительный номер был целиком посвящен литературе). Все материалы публиковались на двух языках — русском и английском. Редакция «А — Я» неизменно подчеркивала интернациональный характер журнала: на его броском логотипе в качестве мест подготовки издания стояли Париж, Москва и Нью-Йорк. Впрочем, «официальный» адрес редакции был французским⁽¹⁾. Очевидно, что начало горбачевской перестройки в СССР в 1985–1986 годах и последовавшая за нею эпоха гласности сделала бессмысленным издание

(1) Редакторами «А — Я» были: Игорь Шелковский (русский художник, проживавший во Франции), Алексей Алексеев, Александр Косолапов (Нью-Йорк; редактировал №№ 3–6 журнала). В редакционную коллегию издания входили: Ирина Бескина (Париж), Джеймс Гамбрэлл (Нью-Йорк), Игорь Голомшток (Лондон), Борис Гройс (Москва, затем Мюнхен), Сергей Есаян (Париж), Маргарита Тупицына-Мастеркова (Нью-Йорк). Когда номера журнала стали появляться в СССР, ими заинтересовались не только художники, но и представители власти. По воспоминаниям А. Гороховского, на опубликовавших свои работы и упоминавшихся в журнале художников оказывалось сильное давление: от них требовали публичного отречения от журнала, грозили репрессивными мерами. Художников оставили в покое только после начала перестройки [9, с. 118].

специализированного журнала по современному советскому искусству за пределами страны. Поэтому конец журнала отнюдь не был предсказуем заранее и оказался немного неожиданным, наверное, как для его редакции, так и для читателей. Перелистывая сейчас уже чуть постаревшие страницы, тронутые почти неслышным для современников, но вполне явственным спустя несколько десятилетий дыханием времени, читатель невольно погружается в поток событий, охваченный медленным и неуловимым движением истории.

Наверное, далеко не все из материалов, опубликованных в свое время на страницах «А — Я», сейчас можно было бы признать равноценными. Какая-то информация изначально имела только характер текущей хроники событий — а ведь такие сообщения обычно и становятся неактуальными быстрее всего. Но на страницах журнала было опубликовано и довольно внушительное количество статей об актуальной художественной жизни в СССР, и многочисленные монографические статьи — творческие портреты ряда современных художников, либо действовавших в то время в Москве и Ленинграде, либо уже эмигрировавших из страны в западный мир. И в целом материалы, опубликованные в журнале, дают пусть порой в чем-то и неожиданный, но в конечном итоге — вполне достоверный облик непростого времени той недавней нашей истории.

Эта статья отнюдь не претендует на полное и исчерпывающее исследование истории создания журнала и всех разнообразных интереснейших материалов, которые можно было найти на его страницах. Поводом для ее написания стала лишь одна вполне конкретная тема — искусство русского авангарда на страницах «А — Я». И очевидно, что тема эта изначально уже разделяется на два отчасти также взаимосвязанных аспекта: исторические исследования *реального* русского авангарда и ту причудливую, в чем-то не вполне реальную, но даже в этом особенно интересную для нас картину, в которой облик авангарда 1900-х — 1930-х годов отобразился в сознании неофициальных советских художников конца 1970-х годов.

Прежде всего отметим: конец 1970-х не только в мировом искусстве, но и советском искусстве, как более-менее официальном, так и в неофициальном, — связывается с расцветом эпохи постмодерна. Она постепенно набирала силу с начала 1970-х и втягивала в свою орбиту все, даже, на первый взгляд современника, новые проявления

художественного творчества [30; 28]. Такую характеристику переживаемого времени разделяли и многие непосредственные участники художественной жизни рубежа 1970–80-х годов. Пара критиков и художников Р. и В. Герловины на страницах одного из первых номеров «А — Я» дала следующую оценку тому короткому, но непростому периоду:

«Во все времена на стадии формирования нового общества творческие личности находились в гармонии с ним, в момент же дезинтеграции и распада наиболее талантливые личности становились в оппозицию. То же происходит и сейчас, в период разложения “Третьего Рима”: последующие поколения рассматривают своих предшественников со скептической точки зрения “постмодернизма”. Но по истечении времени явления снова переоцениваются: и мы все-таки предпочитаем Ренессанс маньеризму. Как это ни парадоксально, но социалистическое общество кроме государственного кича (официального искусства) имеет свой неофициальный маньеризм весьма широкого диапазона: от картин тюльпановского образца до спекулятивного позднего соцарта» [7, с. 5].

Искусство русского авангарда для художников последней трети прошлого века, несомненно, занимало весьма важное место в том наследии искусства прошлых эпох, к которому всегда обращались и обращаются живописцы. Но важно подчеркнуть — творчество авангардистов начала XX века было лишь одним из многочисленных источников вдохновения для позднесоветских художников, и при этом, как правило, даже не самым главным. Причин такому положению можно указать несколько. Развитие авангардного искусства в СССР было во многом насильственно прервано в 1930-е годы, причем власти страны были самым непосредственным образом вовлечены в «художественный процесс» и сыграли в разгроме художественного авангарда свою роль. С другой стороны, сложные и неоднозначные взаимоотношения между авангардистами и властью последующие поколения художников склонны были трактовать одномерно, почти прямо отождествляя утопическую программу художников с теми грандиозными политическими и социальными планами, которые решительно осуществляли руководители страны победившего социализма.

Когда в конце 1950-х годов дала свои ранние всходы знаменитая оттепель, интерес к наследию русского авангарда возобновился. Но

теперь это наследие было пусть и заметным, но при этом лишь одним из ряда многих других художественных явлений, — таких как живопись импрессионизма и постимпрессионизма, других направлений западного искусства начала XX века и разнообразных исканий современных зарубежных художников. Это во многом и предопределило отношение к наследию отечественного авангарда: его, безусловно, уважали, но при этом не очень хорошо знали. Не меньший, а подчас и больший интерес вызывали различные другие направления в современном искусстве.

Впрочем, некоторые художники в молодые годы могли получать важнейшую информацию об уже завершившейся эпохе от еще здравствовавших ее непосредственных свидетелей и участников. Конечно же, таких было очень немного. Наверное, больше других повезло О. Прокофьеву: об искусстве русского авангарда он узнавал «из первых рук», будучи знакомым с легендарной Е. Добычиной (она умерла в 1950 году) [14, с. 597]. Художник А. Брусиловский был племянником известного советского поэта С. Кирсанова. В доме своего дяди он рассматривал неплохую коллекцию живописи: произведения Н. Гончаровой, Р. Фалька и даже Н. Пироманашвили [15, с. 603]. Потом он обнаружил на полке в мастерской своего тестя книгу В.В. Кандинского «О духовном в искусстве» и подарил ее знакомому французскому галеристу, — вероятно, тот был немало и удивлен, и обрадован столь щедрой наградой [15, с. 600].

Многим другим будущим мастерам в годы учения повезло гораздо меньше. Выдающийся скульптор В. Сидур в журнале «А — Я» поделился воспоминаниями: «Мне ничего не говорили имена Кандинского и Малевича...», как и не знал он в те ранние годы творчество Мура, Липшица, Джакометти, Цадкина [25, с. 51]. Впрочем, и для Сидура, и для других художников свойственный молодости оптимизм, вера в свои силы и желание стать создателями нового в итоге оказывались гораздо более важными составляющими творчества.

В. Немухин вспоминал об интересном случае, произошедшем в 1963 или 1964 годах: «Мороз доказывал, что Потешкин — самый гениальный художник. А Костаки спрашивал: “Ну подождите, голубчик, а Малевич?” А Мороз отвечал, что Малевич, конечно, талантливый художник, но и “в подметки не годится” Потешкину. Я думал, что драка будет, настолько упорно они отстаивали каждый свое. Костаки

говорил: “Голубчик, ты это прекрати, ты меня просто оскорбляешь. Какого-то Потешкина ты противопоставляешь кому? Богу! Я одеваюсь и ухожу! Шубу дайте, где моя шуба?” Еле мы его успокоили, но он продолжал: “Пусть извинится!”» — К счастью, не на шутку разгоревшийся конфликт так же быстро удалось и потушить, причем он получил свое разрешение вполне в духе «лета любви» 1967 года, хотя оно и наступило на несколько сезонов позже, В. Немухин продолжал свой рассказ — «Мороз извиняться не стал, а сказал: “Давай поцелуемся”» [12, с. 573].

Постепенно ситуация все же менялась, и в 1960–70-е годы достижения ведущих мастеров авангарда уже не только заинтересовывали, но и мало-помалу стали восприниматься как уже вполне бесспорный эталон. В статье В. Кривулина, опубликованной в «А — Я» и посвященной творчеству ленинградского художника Ю. Дышленко, автор упоминает о «добавочном элементе» его искусства [18, с. 37]. Здесь явно, хотя и неточным образом, подразумевается теория «прибавочного элемента в живописи» Малевича. И этот пример интереса к наследию авангарда отнюдь не единичен.

Художник М. Чернышов, разрабатывавший направление геометрической абстракции, счел необходимым отметить весьма значительное влияние на свое творчество идей Малевича:

«Доминирующее положение парижской школы шестидесятых годов, изысканные цветовые и структурные решения, в любом случае, должны были породить реакцию более резкой, жизнеспособной формы. В работах Малевича я находил ту силу, уверенную динамику и простоту, которой, как мне казалось, были лишены “ковровые” построения Манессье, Базена, Ле Мо, Де Сильва и др. Композиционная смелость Малевича опиралась на свободную иррациональную игру с массами, он избегал надуманных построений и чертежного расчета, свойственных голландцам. Менее всего им руководило желание понравиться, он мог использовать топорно-грубые, неуклюжие решения, обаяние которых воспринимается далеко не сразу» [10, с. 5–6]. И далее, по мнению М. Чернышова, супрематизм Малевича «базировался на антиформе», и он «полностью исчерпал ритмические и цветовые возможности в своем направлении» [29, с. 6].

Прежде чем двинуться дальше, нам следует отметить один очень важный и в то же время привлекательный аспект в деятельности

редакции «А — Я»: почти в каждом из номеров журнала можно было найти какой-либо документальный материал, связанный с историей русского авангарда. Следует особо оговорить, что о публикации подобных документов в изданиях Советского Союза в то время, к сожалению, не могло быть и речи. Перечислим эти интереснейшие публикации: автобиография П. Филонова [27, с. 35–40], материал о Малевиче И. Голомштока [8, с. 41–44], письма П. Чекрыгина к М. Ларионову [21, с. 40–43], отрывки из дневника М. Матюшина [20, с. 48–50], статья И. Дыченко о киевском авангардисте А. Богомазове [11, с. 46–51]. К сожалению, мы не можем здесь указать имена всех авторов этих важных публикаций: их авторы порой скрывались под таинственными и невнятными псевдонимами вроде «Н.Н.». А первую страницу журналов «А — Я» «украшало» такое предуведомление «Материалы авторов, находящихся в СССР, печатаются без их ведома».

Впрочем, здесь появляется интересный вопрос о довольно сложном соотношении «официального» советского искусствознания конца 1970-х годов и той «истории советского искусства», которая создавалась неофициальными художественными критиками и «подпольными» искусствоведами в СССР и, — одновременно с ними, — уже успешными в то время эмигрировать на Запад художниками и критиками. И можно даже констатировать ряд парадоксальных, на первый взгляд, примеров, когда «официальная» советская история искусства уделяла выдающимся фигурам русского авангарда начала XX века куда больше внимания, нежели «русская критика в изгнании», к которой относились и авторы журнала «А — Я». В конце 1980 года в Москве проходила большая выставка живописи Михаила Ларионова — это была фактически первая персональная выставка художника, которая состоялась в его родной стране. Но об этом важнейшем событии на страницах художественного журнала «А — Я» даже не было упомянуто. В то же время, в СССР выставка произведений одного из крупнейших представителей русского авангарда, хотя она и не получила должной рекламы и не афишировалась представителями официальных властей, привлекла к себе внимание любителей искусства и искусствоведов, все же нашла отражение в периодике и искусствоведческих изданиях того времени. К сожалению, тогда не удалось издать каталог этой важнейшей экспозиции. Но вскоре в сборнике «Советская живопись» была опубликована посвященная выставке Ларионова статья Д.В. Сарабьянова [24].

На рубеже смены десятилетий в Москве состоялась другая крупнейшая экспозиция искусства начала XX века. Знаменитая выставка «Москва — Париж» стала крупнейшим событием художественной жизни позднесоветского периода. Выставка стала первой за долгие годы демонстрацией искусства русского авангарда, причем в одной экспозиции с известнейшими произведениями живописи французской школы. Сейчас, после череды прошедших после события лет, уже стало вполне очевидным значение выставки «Москва — Париж» как своего рода рубежа не только двух десятилетий — 1970-х и 1980-х годов, но и в более широком понимании — конца целой эпохи в советском искусстве. До показа в Москве эта экспозиция была развернута в столице Франции, был выпущен обширный каталог выставки в двух вариантах: на французском и на русском языках. Можно предположить, что власти Советского Союза придавали весьма большое значение успешному проведению этой выставки — это была не только художественная, но и значительная политическая акция, рассчитанная на определенное сближение не только с Францией, но и шире — с капиталистической Западной Европой. Казалось бы, еще не так давно советская дипломатия активно выражала протесты после высказывания французского президента Ш. де Голля о «Европе от Атлантики до Урала». Теперь же исключительный статус международной художественной выставки «Москва — Париж» был подтвержден визитом на выставку Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л.И. Брежнева. Руководитель Советского Союза осмотрел экспозицию в залах ГМИИ, где находились произведения крупнейших французских мастеров начала XX века, а также «Черный квадрат» Малевича, «Летатлин» Татлина, полотно Ларионова, Шагала, Филонова и других художников авангарда. Официальную хронику о посещении Л.И. Брежневым выставки тогда сообщили все центральные газеты, а чуть позднее она попала даже в журнал «Искусство» [22, с. 1].

С выставкой «Москва — Париж» 1981 года связан и один из самых интересных материалов, опубликованных в журнале «А — Я» за весь относительно недолгий период его существования. Это своеобразная «анкета», озаглавленная «Московские художники о Малевиче». Мнения московских живописцев о творчестве родоначальника супрематизма были высказаны и появились в печати после того, как эти художники смогли увидеть живопись Малевича на международной экспозиции

в ГМИИ — увидеть, впрочем, только несколько картин мастера⁽²⁾. Конечно, они далеко не в полной мере отражали все периоды и аспекты долгого и весьма разнообразного творчества Малевича. И тем не менее впечатление, полученное от картин художниками, оказалось очень сильным.

Тема «Малевич в восприятии художника поздней советской эпохи» изначально оказывается весьма неоднозначной и поэтому в известной степени трудной для интерпретации. Творчество Малевича оказывается для мастеров конца 1970-х годов в чем-то завораживающим, притягательным и манящим, а в чем-то чуждым и совершенно неприемлемым. К этому следует, конечно, добавить, что, может быть, никто из сделавших оригинальные и разноплановые высказывания о творчестве этой героической личности авангарда не понимал его творчества во всем его сложном и разноплановом богатстве устремлений. А порой, пожалуй, и вовсе не старался понять. На Малевича, попросту говоря, проецировали свое видение позднесоветской ситуации в искусстве и в жизни общества — ситуации, на которую он едва ли мог повлиять своей жизнью и своим творчеством.

Здесь следует сделать еще одно предварительное замечание. Притягательной чертой в творчестве Малевича для художников 1970-х годов, как, наверное, и прежде, был и оставался его бескомпромиссный подход к разрешению творческих проблем, его радикализм в искусстве. Эту черту его творчества намеренно видели как самую главную в творчестве мастера, вольно или же невольно выводя ее на первый план и затушевывая при этом другие его качества — может быть, в чем-то не менее важные. Приведем, например, такое характерное мнение:

(2) На выставке «Москва — Париж» в экспозицию были включены, согласно каталогу, следующие картины Малевича: «Жница» (1911–1912, Картинная галерея им. Б.М. Кустодиева, Астрахань), «Авиатор» (1914, ГРМ, Ленинград (ныне Санкт-Петербург — А.И.), «Черный квадрат. Супрематизм» (1929, авторское повторение, ГТГ, Москва), «Супрематизм» (1916, ГРМ), «Супрематизм. Динамическая цветная композиция» (1916, ГРМ), «Скачет красная конница» (1918–1930, ГРМ), «Дачник» 1910–1930, ГРМ), «Супрематизм в контуре. Спортсмены» (1929, ГРМ). Причем творчество Малевича было искусственно и весьма неуклюже поделено на периоды «до» и «после» Октябрьской революции 1917 года (т.е. «1906–1917» и «1917–1930»). Датировки произведений приведены нами так, как они даны в каталоге. См.: Москва — Париж. 1900–1930. ГМИИ им. А.С. Пушкина. 3 июля — 4 октября 1981; Национальный центр искусства и культуры им. Ж. Помпиду. М., 1981. Т. 1. С. 308–309.

«Один из бесспорных и, быть может, даже главных критериев авангардного искусства — его *радикализм*: радикализм по отношению к традиции, радикализм художественного мышления, метода работы, использования материала, концепции. “Черный квадрат” Малевича, “Сушка для бутылок” Дюшана, люминесцентные лампы Флевина, хепенинги Бойса, лишение искусства визуального воплощения в концептуализме» [2, с. 14].

Здесь творчество Малевича поставлено в ряд достаточно разнородных и порой, пожалуй, весьма далеких от творческих идей мастера художественных проявлений. Радикализм как проявление полной свободы художественного высказывания, открытой и не встречающей сопротивления манифестации своей позиции перед обществом для художников в позднем советском обществе 1970-х годов, мог быть и оставаться только недостижимой мечтой. В одной из заметок, опубликованной в «А — Я», было приведено пронизательное мнение немецкого поэта Г.М. Энциенбергера, который «сказал, конкретно ссылаясь на пример советских авангардистов, что цензура неизбежно обрекает художников на повторение того, чего они лишены» [17, с. 14]. Но радикализм художественного высказывания для советских художников означал неминуемое вступление в конфликт с чиновниками от культуры и государственными властями. А также и конфликт с большинством позднесоветского общества, отнюдь не приветствовавшего эпатажные жесты как стиль творчества художника. И к тому же, напомним здесь весьма меткую характеристику общества зарождавшегося в XX веке постмодерна, данную А.К. Якимовичем. Опираясь на известные слова К. Ясперса, он обозначил постмодернистское общество как «Вселенную утраченных различий» [30]. Но если эта яркая характеристика верна, то тогда правомерно задаться вопросом: какие сверхрадикальные художественные манифестации и суперрадикальные жесты способны удивить и разбудить этот мир неуклонно растущей энтропии, — остывающий мир, который уже привык ничему и никогда не удивляться?

Было и другое обстоятельство, в весьма значительной мере способствовавшее непониманию и неприятию искусства авангарда даже обладавшими самыми широкими взглядами художниками поздней советской эпохи. Время развития идей художественного новаторства совпало со временем революционных преобразований

и последовавших за ними необратимых политических перемен в бывшей Российской империи, ставшей Советским Союзом. И некоторые деятели художественного мира упрекали именно русский авангард в том, что он был использован представителями новой победившей коммунистической идеологии для кардинального слома старого мира, дав в руки новых властей эффективные способы трансформации действительности.

В интервью, взятом у известнейшего художника второй половины XX века Й. Бойса В. Бахчаняном и А. Уром, говорилось:

«Это не наша лично позиция, но многие русские художники ее разделяют. Малевич, Лисицкий и Родченко создавали свои работы по своим художественным идеям. Они не пытались использовать свое искусство для каких-либо политических целей. Они просто работали, были только художниками. Однако политическая ситуация в России создала условия, при которых политические функционеры воспользовались конструктивизмом, футуризмом, супрематизмом для удовлетворения своих политических нужд. Плакаты могут быть хорошим примером. Так авангард был превращен из совершенно нового явления в искусстве в предтечу коммунизма» [16, с. 54].

Как видим, упрек авангарду был брошен весьма серьезный. Остается только непредвзято решить, насколько при этом он был справедлив. Выдающийся социолог К. Мангейм в своем исследовании «Идеология и утопия» (1947) рассматривает утопическую мысль в неразрывной связи с идеологическим ее воплощением [19]. Для К. Мангейма эти два понятия сливаются в «идеологию-и-утопию». Таким образом, если воспользоваться выводами немецкого социолога, можно отметить, что, бросая упрек авангарду в его идеологичности, В. Бахчанян и А. Ур на самом деле, помимо прочего, весьма определенным образом выразили свое неприятие коммунистической утопии.

Однако в стране победившего «развитого социализма» идеи коммунизма медленно, но верно сдавали свои позиции. Официальная пропаганда часто обращала внимание на то, что «растет жизненный уровень» трудящихся — и, действительно, в 1970-е годы доходы советских граждан росли и средний уровень жизни в стране постепенно повышался. Хотя, разумеется, ему было еще очень далеко до уровня западного «общества потребления». Последнее, кстати говоря, также к тому времени уже

сформировало свою специфическую «идеологию». Философ и социолог Ж. Бодрийяр в книге «Система вещей» приводил слова одного из тогдашних деятелей американской рекламной индустрии:

«Перед нами сегодня стоит задача позволить среднему американцу чувствовать себя нравственным человеком даже тогда, когда он флиртует, тратит деньги, покупает себе вторую или третью машину. Одна из фундаментальных проблем нашего процветания — санкционировать и оправдать в глазах людей пользование его благами, доказать им, что делать из своей жизни удовольствие — нравственно, а не безнравственно. Разрешить потребителю свободно пользоваться жизнью, доказать ему его право окружать себя вещами, обогащающими его быт и доставляющими ему удовольствие...» [3, с. 154].

Приведенная цитата со всей очевидностью показывает огромную глубину разрыва, существовавшего между реальной обеспеченностью материальными благами рядовых граждан США и Советского Союза даже в относительно безбедную и благополучную эпоху «развитого социализма». Жизнь в мире развитых капиталистических стран Запада, успешно трансформировавших свои общества в «общество всеобщего потребления» казалась манящей и притягательной советским гражданам, совсем не понаслышке знакомым с проблемой дефицита самых различных и крайне нужных в повседневности товаров. К этому негласному «столкновению идеологий», которое происходило в умах граждан СССР в поздние годы существования страны, примешивались и многие другие влияния — религиозные, философские, связанные с популярными в конце семидесятых эзотерическими и мистическими сочинениями (многие из которых активно распространялись в «самиздате»), наконец — влияние современной зарубежной литературы и кинематографа.

Для советских художников, — и в особенности для тех из них, которые придерживались в своем творчестве «неофициального» или же «полуофициального» направления, описанная ситуация столкновения идеологий и «утрачивания различий» осложнялась еще и произошедшим в предшествующие два десятилетия знакомством с большим количеством разнообразных направлений в искусстве XX века и возможностями находить в них и вводить в свой творческий метод — вводить по своему собственному вкусу и пониманию — раз-

личные элементы альтернативных художественных систем. Приведем здесь весьма любопытный и характерный отрывок из беседы критика А. Ерофеева с художником В. Немухиным. Вот что говорил художник, рассказывая своему собеседнику о проблемах творчества в позднесоветские годы:

«Идеология — она не только сверху действует, она и изнутри. <...> И у многих не одна и не две, а несколько “идеологий”. И чем больше художник заставляет себя останавливаться и размышлять, как Пикассо, например, тем больше у него “идеологий”. Вот у Кабакова — я так посчитал, по-моему, штук пятнадцать “идеологий” — и только тогда он может разобраться, никакой одной идеологии нет, ... я не говорю о Пикассо — у него такое количество “идеологий”, да еще с французскими примочками...

А.Е. Что ты имеешь в виду под идеологией?

В.Н. Идеология — это страшно чувственная структура в самой жизни. Идеология формы — она откуда-то взялась, — что ты думаешь, она сама по себе, с неба упала? Не бывает такого.

А.Е. Вот Кабаков как раз сейчас стал говорить об идеологии формы.

В.Н. Вот-вот. А у Булатова знаешь сколько? Штук 5-6 “идеологий”» [12, с. 576].

Такой была ситуация в позднем советском искусстве к началу 1980-х годов, когда в Москве была открыта грандиозная международная экспозиция «Москва — Париж». После знаменитой выставки в журнале «А — Я» и появился материал, представленный тремя московскими художниками и непосредственно связанный с недавно завершившейся выставкой. Свои мнения о творчестве Малевича на страницах журнала высказали Олег Васильев, Эрик Булатов и Илья Кабаков. Эти художники были известным образом связаны определенной близостью своих творческих взглядов и общностью устремлений в искусстве и жизненной судьбы. Крупные живописцы, мастера неофициальной московской «школы», они работали в своих мастерских для себя, не выставляя свои произведения на выставках. Для широкой публики была открыта официальная сторона их жизни — художники служили и зарабатывали деньги своей работой для советских издательств, иллюстрируя детские книги. Нельзя не отметить, что даже в этой, как будто не главной области своего творчества, они проявляли высокий профессионализм и добились определенного

успеха и признания⁽³⁾. Но все же главной для этих мастеров оставалась работа в мастерской над произведениями, которые выставить тогда в Советском Союзе было практически невозможно. Чешский искусствовед Й. Халупецкий объединил творчество О. Васильева, Э. Булатова и И. Кабакова как бы в одно общее направление, названное им «школой Сретенских бульваров».

В своем предисловии к заметкам художников Б. Гройс охарактеризовал их мнения о Малевиче как «типичную романтическую реакцию на классицизм» (в данном случае под «классицизмом» следует подразумевать классический русский авангард — *А.И.*) и связал их с идеями постмодернизма и трансавангарда в тогдашнем актуальном искусстве [10, с. 25]. И теперь, наконец, мы можем перейти к непосредственному анализу текстов трех советских художников, посвященных творчеству Малевича.

Открывает эту публикацию заметка О. Васильева, озаглавленная им как «Портрет времени». В ней он, прежде всего, стремится дать характеристику пережитой эпохе, очевидцем и отчасти участником которой был и он сам:

«На выставке “Москва — Париж” впервые, на мой взгляд, была сделана попытка составить портрет времени. Несмотря на некоторую тенденциозность и пропуски, портрет в целом мне кажется убедительным, общее выражение нашего поллица произвело на меня сильное впечатление... Для меня все-таки оказалась неожиданной та отчетливость, с которой запечатлелось на этом поллице жутковатая одержимость времени и гримаса бесчеловечности, сопутствующая всякой воплощенной утопии.

Постепенно, когда внимание перешло с общего впечатления на фигуры отдельных художников, прежде всего тех, чья жизнь в искусстве представлялась легендой нашего недавнего времени, обнаружилось, что творческий облик многих из них не совпадает с моими прежними представлениями. Малевич оказался первым в этом ряду, наверное, не только для меня» [6, с. 32].

(3) Например, см. следующие книги, проиллюстрированные художниками: Гора самоцветов. Илл. Э.Булатова и О. Васильева. М., 1990.; *Крутогоры* Ю.А. Скатерть-самобранка. Рис. И. Кабакова. М., 1985.; *Геология в картинках*. / Текст А. Членова; Рис. И. Кабакова. М., 1989.

И далее, О. Васильев дает очень яркую, эмоционально окрашенную и в то же время — очень искреннюю, в чем-то безжалостно правдивую и даже беспощадную характеристику творческих достижений героя авангарда. И эта характеристика весьма непросто и сложным образом переплетается с восприятием его творчества глазами художника уже другой эпохи — весьма сложным и неоднозначным восприятием, в котором причудливо переплелись интерес к поискам и находкам предшественника, восхищение той бескомпромиссностью и мощью, что была присуща его замыслам. Но при этом — и с неприятием его творчества в целом, неприятием, связанным с тем, что наследующий все яркие достижения уже ушедшей эпохи авангарда последовательно и бесповоротно отторгает себя от них, ибо связывает художественный авангард с уже не вызывающими никакого сочувствия политическими доктринами, полностью изменившими мир в первой половине XX века.

Но это еще и поиски «утраченного времени», попытки самоидентификации художника в череде бесконечных, сменяющих друг друга увлечений и разнообразных направлений в искусстве. И этим особенно привлекательны его слова — слова человека, пусть и получившего непросто и сложным путем большой благоприобретенный опыт, но взамен утратившего другую, едва ли не большую и неповторимую ценность — свою безвозвратно прошедшую молодость. Продолжим цитирование из очень необычного и невольно притягивающего внимание текста художника:

«Малевич [в прошлом] явился для меня великим первооткрывателем, паломником к высотам интеллектуального искусства, мифическим героем, провозгласившим бездну “Черного квадрата” и “белое ничто”...

Это время — великолепный взрыв энергии, захвативший умы Европы и России, особенно охотно дорисовывала наша фантазия. Не важно, что в нарисованной картине было правдой, а что вымыслом. Для того сознания, где эта картина возникла, она стала истинным существованием.

Я не был знаком с творчеством Малевича и придумал его себе. Несколько случайных репродукций и однажды состоявшееся посещение запасника музея нельзя принять всерьез... Картины просматривались поспешно, в узких проходах между стеллажами, в полутьме. Я ничего

не рассмотрел тогда. Видел только то, что принес в своем воображении, радовался заранее припасенной радостью.

Он представлялся мне полюсом, конечной точкой на том пути, где работа и философия В.А. Фаворского выглядели вполне человеческим, доступным обозрением делом.

Я бы сейчас отнес Малевича к художникам, стоящим на краю. Непосредственно за ним начинается иное. Он притягателен, как все подобные фигуры, как путь за пределы общепринятого. <...> Он стоит не просто на краю, а на самом пике, на острие движения... Дальше нет естественного продолжения пути, как то можно видеть в случае других стоящих на границе фигур, находящихся не в главной ударной точке, а на периферии устремлений времени (например, Шагал, Филонов).

Пустота, вернее «белое ничто» определила теперь характер проделанной работы. Это очень серьезная метафора, от создателя «Черного квадрата», художника, прорвавшегося сквозь предметный мир в бездну иного пространства, к мастеру, утверждающему предметность на всех уровнях существования. <...> Акцент перенесен на момент освобождения предмета от всего, т.е. на «Ничто».

Я хочу снова вернуться к Малевичу моей юности, который навсегда остался в *той моей* времени, погруженным в его свет. За чертой и все же близким. <...> С тем далеким (туманным) Малевичем связывалось представление о бесстрашии последовательной мысли, и главное, о свободе. <...> Кроме того, был размах, что-то взрывное в творчестве Малевича. <...>

Придумать можно подробности, внешний облик, но не импульс, исходящий от человека, от его творения. Я не увидел сейчас прежнего Малевича, но ведь мне это и не нужно, а кому надо, тот свое найдет. Я оглядываюсь назад и вижу там свет. Возможно, это и есть мой путь вперед» [6, с. 32–33].

В этой беспощадно искренней исповеди-воспоминании художника особенно интересно упоминание о трудной и непростой борьбе «за» и «против» искусства авангарда в его сознании. И в итоге, ее исход все же решается в отнюдь не в пользу наследия авангарда, даже несмотря на восхищение «прежним Малевичем юности». Политическая ангажированность, связь с идеями коммунизма, по мнению Васильева, неразрывно связанные и с художественной практикой Малевича, заставляют его отторгнуть наследие авангарда как заманчивое, но

неприятное искушение. И это весьма показательный момент для понимания взглядов советских художников поздних семидесятых годов. Замечательно, что из черт характера художника Васильева автор статьи, также опубликованной в «А — Я» и посвященной его творчеству, выделяет его «социальную индифферентность» [1, с. 27]. И приведем далее из этой статьи любопытную характеристику творчества, в которой все же содержится сообщение об известной связи его с наследием эпохи русского авангарда:

«Одним из истоков творчества Олега Васильева можно назвать русский конструктивизм. Реализация картины как особого рода визуальной конструкции является основой его творческого метода. Однако, в отличие от большинства конструктивистов, материалом картин Васильева оказываются не отвлеченные геометрические формы, а реальные визуальные образы, непосредственные переживания, впечатления, воспоминания, которые согласно особой логике картинного пространства размещаются в картине, образуя довольно сложный пространственный контрапункт. <...> Некоторые идеи Фаворского (в частности, идеи «высокого» и «низкого» пространства) были использованы Васильевым при создании своей собственной и оригинальной концепции пространства картины» [1, с. 27].

Интересно, что в эпохе авангарда Васильева привлекают больше мастера, которые, по его собственному выражению, находились в то время «на периферии» художественного процесса. Одним из таких мастеров был знаменитый график В.А. Фаворский. В его мастерской в 1950-е годы обучались и затем начинали свою самостоятельную творческую жизнь молодые мастера, ставшие уже в 1970-е крупнейшими фигурами неофициального московского искусства. Среди них был и О. Васильев. В своем бескомпромиссно откровенном, и, без всякого сомнения, очень искреннем и поэтому завораживающем и притягательном рассказе О. Васильев сделал неожиданное признание: оказывается, он никогда даже не пытался расспросить своего учителя Фаворского о Малевиче. Таким образом, выбор (если здесь можно говорить о наличии возможности выбора) в пользу искусства и жизненной философии Фаворского, как главного учителя, был им сделан вроде бы совсем без колебаний и оказался сразу окончательным и бесповоротным.

Здесь в нашем тексте возникает несколько нежданная коллизия — из высказываний художников словно бы прорастает зерно

внутреннего конфликта между искусством Фаворского и Малевича. И хотелось поподробнее рассмотреть эту крайне интересную тему. Ведь выбор Фаворского как бы подразумевает и *другой* выбор — и в то же время, возможность его не сделать, отстраниться и дистанцироваться от творчества открывателя супрематизма. Такую возможность и выбирали некоторые московские художники 1970-х годов, решая, в каком направлении следует развиваться их творчеству. Именно опыт Малевича вызывал у них неприятие — при полной возможности уже в то время выбора для своего критического анализа и исследования практически любых направлений современного искусства. Эту интересную коллизию никак невозможно проигнорировать. И прежде чем двинуться дальше, мы не можем не подвергнуть открывшиеся обстоятельства хотя бы самому беглому анализу.

Не все из учеников Фаворского невольно превращали живопись Малевича в своего рода «фигуру умолчания». Один из них, Г.Ф. Захаров, оставил следующие воспоминания:

«Иногда вспоминали старое. Я спрашивал: “Владимир Андреевич, что же это Вы? Рядом с Вами были В.В. Кандинский, К.С. Малевич, вон что делали? А вам не хотелось, что ли?” — “Знаете ли, я находил интерес и задачи в том, что делал сам”» [26, с. 222].

Но при этом — у Фаворского присутствовало и большое уважение к творчеству пусть и совсем не близкого ему Малевича, и, пожалуй, объективность в оценке и понимание значимости сделанного им в искусстве. Н.И. Харджиев рассказал о том, как он встретил Фаворского на выставке «Художники РСФСР за XV лет (1917–1932)». Это было уже время наступления властей на художественный авангард, и работы Малевича и его учеников не были отражены в каталоге, на выставке были развешены в самом невыгодном месте — «коротком безоконном коридоре, освещаемом тусклыми электрическими лампочками». Харджиев застал Фаворского в момент, когда тот пристально рассматривал картину Малевича «Женщина с красной тростью». И, по словам Харджиева, Фаворский согласился с его оценкой, что эта картина — «лучшая вещь на выставке» [26, с. 155].

Художнице Д. Е. Гуревич довелось учиться и у Малевича, и у Фаворского. В 1926–1931 годах она посещала студию Я. Аптера на Пречистенке, куда приходил преподавать и Фаворский. До этого она

год занималась в ИНХУКе у Малевича. Интересны ее воспоминания о том, как строился в группе у Малевича «учебный процесс»:

«Я запомнила его высказывание: “Чтобы создать гениальную вещь, нужно сделать контраст всему существующему”. У него была такая система — проходить постепенно все стадии французов (без того ощущения природы, которое было прежде у Сёра или Синьяка): хорошо помню пуантель — как я сидела и с тоской писала из окошка пуантелью пейзаж. Мы числились лаборантами, со мной были Юдин, Ермолаева, но фактически были студентами. Потом нас разогнали, но сейчас я вижу, что такое обучение мне мало что дало. А у Фаворского я сразу увидела стройную систему видения: как компоновать предмет в пространстве, возможность скомпоновать натуральный мотив, не слепо его копируя, а что-то отбросив» [26, с. 74–75].

Но в гораздо большей степени Фаворский запомнился молодой художнице даже не как хороший преподаватель, а как человек большой культуры, несущий в себе начала нравственной жизни даже в очень непростые послереволюционные годы. И, может быть, самое важное для нас в воспоминаниях Д.Е. Гуревич — следующая ее характеристика личности известного графика:

«Фаворский был своего рода моральным оплотом, помимо своего огромного влияния художника и педагога. Еще мне, конечно, помогло то, что я училась как бы “с пересадкой” у Петрова-Водкина и Малевича. (Какой великолепный набор учителей! Наверное, о таком мечтал бы каждый начинающий художник. — А.И.) Это тоже дало какую-то закалку, предохранило от ахрровских веяний» [26, с. 75].

Фаворский продолжал обучать в своей студии молодых мастеров и в 1950-е годы. И для художников уже другого, более молодого поколения он продолжал оставаться мерилем совести в любых сложных жизненных условиях. Одним из них был Э. Булатов, значительный живописец неофициального направления, представитель московского «подполья», и в то же время — профессиональный книжный график, на протяжении долгих лет сотрудничавший с О. Васильевым при иллюстрировании детских книжек. Булатов также сделал решительный и бесповоротный выбор в пользу Фаворского: он всегда с гордостью причислял себя к художникам «школы Фаворского».

Э. Булатов стал автором другого мнения о Малевиче, опубликованного в «А — Я». И в его мнении мы встречаем сходные

с высказываниями других московских художников мотивы. В своем тексте о Малевиче, написанном специально для журнала «А — Я», Булатов оговорил: «Что здесь мое, что Олега Васильева или Ильи Кабакова, я и сам уже теперь не знаю... Это взгляд какой-то части моего поколения, к которой я принадлежу» [4, с. 30].

В своей статье Булатов, прежде всего, сосредоточил свой пристальный взгляд на проблеме пространства. По его мнению, весь путь развития русского авангарда, и в первую очередь — Малевича, как наиболее яркого художника этого направления, связан с постепенной «девальвацией» пространства художественного произведения. Оно, пространство, по воле художника больше не участвует в происходящем. Сначала пространство картины «лишается права голоса», затем от него отказываются вообще — и пространство искусства заменяется на социальное пространство [4, с. 29].

В гораздо более поздней своей статье «Моя картина и масс-медийная продукция» Э. Булатов попытался объяснить, как он понимает «социальное пространство» в искусстве:

«Моим делом, как я сейчас его понимаю, всегда была граница между пространством искусства и социальным пространством, потому что пространство нашей жизни преимущественно социально. Мы живем среди людей, и вся наша жизнь зависит от отношений с окружающими людьми, обществом, государством. Так вот, мое дело показать и доказать, что социальное пространство, каким бы значительным и агрессивным оно ни выглядело, на самом деле не безгранично. У него есть предел, и человеческая свобода и вообще смысл человеческого существования находятся по другую сторону черты. Пространство искусства, по моему глубокому убеждению, находится именно там, по ту сторону социальной границы» [5, с. 47].

Искусство же для Булатова является выходом за те труднопреодолимые и подчас — даже, по существу, косные границы, которые стоят перед стремящейся к свободному развитию и выявлению себя личностью. После долгих лет своей напряженной работы художника он приходит к следующему убеждению:

«Основной вопрос, который ставит искусство, это вопрос *зачем человек*. <...> Искусство самим фактом своего существования демонстрирует ограниченность социального пространства. Граница между пространством искусства и социума подвижна, изменчива, но неотменима.

Напрасно Йозеф Бойс пытался превратить нашу жизнь в непрерывный поток искусства. С таким же успехом он мог бы попытаться учредить Царство Божие на Земле» [5, с. 48].

Взгляды Э. Булатова на социальные аспекты искусства в полной мере оформились, наверное, уже в 1970-е годы. Об этом свидетельствует его реплика о русском авангарде, сделанная далее в журнале «А — Я»: «Искусство впервые поставило социум своей последней целью, и социум его убил. Была продемонстрирована обязательная модель взаимоотношений между социумом и искусством, пытающимся опереться на социум или полагающим свою последнюю цель внутри социума» [4, с. 29].

В дальнейшем историческом развитии искусства выявились две опасности, связанные с разделением мира на две противоборствующие друг другу общественно-политические системы — страны капитализма во главе с США и советский «социалистический лагерь» во главе с СССР. Две эти опасности, по мнению Булатова, в равной степени губительные для искусства — это «доллар» и «идеология».

Символом идеологии коммунизма, одержавшей полную и безоговорочную победу в СССР, для Булатова выступает как раз «Черный квадрат» Малевича. И здесь возникает самое интересное в рассуждениях Булатова. Он задается вопросом о том, что же представляет из себя «Черный квадрат»: «черную дыру» или же «черный предмет»? И как художник, Булатов приходит к выводу, что «черный квадрат» Малевича имеет вполне предметные свойства. Он с наблюдательностью профессионального живописца подмечает, что верхняя граница квадрата чуть скошена, и делает из этого обстоятельства вывод, что «квадрат» представляет из себя ничто иное, как предмет, изображенный в ракурсе [4, с. 29]. Из этого, прямо скажем, неожиданно парадоксального и удивительного вывода проистекают и все последующие вполне последовательные рассуждения художника. Нам же остается здесь лишь добавить, что подобная теория, объясняющая все свойства «черного квадрата» Малевича только лишь его «вещественным» и «предметным» характером, была позднее подвергнута критике А.Г. Раппапортом, и произошло это уже в 1980-е годы. А.Г. Раппапорт не упоминает в своей опубликованной в СССР статье о мнении московского художника, увидевшем свет в журнале «А — Я», вероятно, по соображениям тогдашней «политической корректности» и цензуры [23, с. 129].

Даже в более позднем своем выступлении Булатов вполне недвусмысленным образом повторил свое глубокое убеждение в том, что в живописи Малевича главное место занимает именно предмет — и различные насильственные манипуляции с ним, трансформации его на холсте. Но отнюдь не построение и исследование пространства картины. По его мнению, едва ли не основным направлением в искусстве авангарда оказывается проблема трансформации, и даже более того — деформации предмета на плоскости. Булатов говорил:

«По сути, все искусство первой половины XX века состояло в работе с предметом: выворачивании его наизнанку, пересмотре всего предметного мира, а пространство воспринималось как среда обитания предмета. Малевич в этом смысле — совершеннейшая вершина, а с пространством он ничего, в сущности, не сделал. <...> Пикассо только и занимался, что деформацией предмета. И картина теряет свое пространство, становится поверхностью с очень небольшой глубиной, которая задается только структурой поверхности, — это сезанновский метод...» [13, с. 584].

И к своей характеристике искусства авангарда Булатов опять добавляет высокую оценку опыта своего учителя Фаворского. Более того, он весьма определенным образом разделяет творческий метод Малевича — для него именно создатель супрематизма является как бы наиболее полным воплощением идей русского авангарда — и философию искусства Фаворского. Причем Фаворский оказывается для Булатова творческим антагонистом Малевича. По замечанию художника, «Фаворский предмет трогал очень мало. Он в основном занимался превращением предметов в пространстве» [13, с. 585].

В своих кратких заметках о творчестве Малевича, опубликованных в «А — Я», Булатов попытался дать характеристику отношению супрематической живописи к пространству. По его мнению, «... пространство у Малевича особое, оно определяется и конструируется только предметами. Само же оно остается безучастным к тому, что с этими предметами происходит. Вот в этой безучастности пространства и сказывается малевичевская безучастность к нему» [4, с. 29].

И еще Булатов считает, что «...Малевич был элементарен не везде. Он совсем не был элементарен там, где дело касалось предмета, предметного конструирования, а именно в этом пункте сосредотачивалась

проблема типа времени, здесь было горячее место. Что же касается пространства, то им обоим, и времени, и Малевичу, просто не было до него дела. Это была помеха в работе, не более. И Малевич убрал ее элементарно, так, как было свойственно времени. <...>

Из этого вовсе не следует, что я считаю картины Малевича лишенными пространства. Напротив, они чрезвычайно пространственны. Конечно, предметы и не могли бы летать, если бы не было пространства, да и наивно было бы предположить, что достаточно переименовать понятие, чтобы оно перестало существовать. Правда, пространство у Малевича особое, оно определяется и конструируется только предметами. Само же оно остается безучастным к тому, что с этими предметами происходит. Вот в этой безучастности пространства и сказывается малевичевская безучастность к нему» [4, с. 28-29].

Мнение Булатова о супрематизме Малевича тогда не вызвало какой-либо полемики в художественной и искусствоведческой среде. Такую полемику просто очень трудно было бы вести, тем более что опубликовано оно было в зарубежном и идеологически чуждом журнале, существование которого в Советском Союзе как бы и не было принято замечать. Наверное, было и другое обстоятельство: высказанные Булатовым мысли, пожалуй, не очень сильно отличались от точки зрения ряда других мастеров. В них проявились черты того позднесоветского времени, в котором художник и вынашивал свои идеи — а для этого времени Малевич уже был героем пусть и интересной, но уже почти совершенно чужой и неприемлемой, к тому же давно миновавшей эпохи. Но самое интересное для нас в словах Булатова — его настойчивое стремление представить Малевича как своего рода творческого (а может быть, даже и морального) антагониста своего учителя, графика В.А. Фаворского. И в этом противопоставлении двух крупных мастеров, которые, как мы видели ранее, отнюдь не были противниками в реальной жизни, как будто скрывается некий важный и имеющий непреходящее значение конфликт. Кажется, что поняв слова Булатова о Малевиче, мы многое сможем понять и в той эпохе, когда они были высказаны. Итак, почему же Булатов так бесповоротно и однозначно выбирал именно Фаворского?

(Продолжение статьи читайте в следующем номере журнала)

Список литературы:

- 1 А — Я. 1980. № 1.
- 2 *Барабанов Е.* Александр Юликов // А — Я. 1983. № 5.
- 3 *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 1995.
- 4 *Булатов Э.* Об отношении Малевича к пространству // А — Я. 1983. № 5.
- 5 *Булатов Э.* Моя картина и масс-медиа: продукция // Эрик Булатов. Вот. М., 2006.
- 6 *Васильев О.* Портрет времени // А — Я. 1983. № 5.
- 7 *Герловина Р., Герловин В.* Искусство самиздата // А — Я. 1986. № 7.
- 8 *Голомшток И.* Комплекс Малевича // А — Я. 1981. № 3.
- 9 *Гороховский А.* О себе... // Эдуард Гороховский. Границы прямоугольника — мое бесконечное пространство. Каталог выставки. ГРМ. Музей Людвига в Русском Музее. Альманах. Вып. 89. СПб., 2004.
- 10 *Гройс Б.* Московские художники о Малевиче // А — Я. 1983. № 5. С. 25.
- 11 *Дыченко И.* Александр Богомазов // А — Я. 1987. № 7.
- 12 *Ерофеев А.* Интервью с В. Немухиным // Вопросы искусствознания. 1/96.
- 13 *Ерофеев А.* Интервью с Э. Булатовым // Вопросы искусствознания. 1/96.
- 14 *Ерофеев А.* Интервью с О. Прокофьевым // Вопросы искусствознания. 1/97.
- 15 *Ерофеев А.* Интервью с А. Брусиловским // Вопросы искусствознания. 1/97.
- 16 Интервью Й. Бойса. Искусство и политика // А — Я. 1980. № 2.
- 17 *Капелян Г.* Вагрич Бахчанян // А — Я. 1980.
- 18 *Кривулин В.* Юрий Дышленко // А — Я. 1983. № 5.
- 19 *Манхейм К.* Идеология и утопия // В кн.: Манхейм К. Диагноз нашего времени. М., 1994.
- 20 *Матюшин М.* Публикация К. Кора // А — Я. 1984. № 6.
- 21 Письма В. Чекрыгина к М. Ларионову. Публикация и комментарии Джона Боулта. // А — Я. 1982. № 4.
- 22 Посещение товарищем Л.И. Брежневым выставки «Москва — Париж 1900–1930» (ТАСС) // Искусство. 1981. № 12.
- 23 *Раппапорт А.Г.* Эль Лисицкий и его «Пангеометрия» // Советское искусствознание. 25. М., 1989.
- 24 *Сарабьянов Д. В.* Выставка Ларионова // Советская живопись. Вып. 5. М., 1982.
- 25 *Сидур В.* // А — Я. 1983. № 5.
- 26 *Фаворский В.А.* Воспоминания о художнике. Сост. Г.А. Загянская, Е.С. Левитин. М., 1990.
- 27 *Филонов П.* Публикация Н.Н // А — Я. 1980. № 2.
- 28 *Флорковская А.К.* Малая Грузинская, 28. Живописная секция Московского объединенного комитета художников-графиков. 1976–1988. М., 2009.
- 29 *Чернышов М.* Мастерская / Михаил Чернышов // А — Я. 1984. № 6.
- 30 *Якимович А.К.* Полеты над бездной. Искусство. Культура. Картина мира. 1930–1990. М., 2009.