

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 Российской академии художеств, Москва ORCID ID: 0000-0002-4165-7100
in-sarow@list.ru

Key words: 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
ORCID ID: 0000-0002-4165-7100
in-sarow@list.ru

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 Malevich art in the late Soviet period is studied in this part of the article. 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 год. 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». В данной части статьи исследуется специфика восприятия Малевича в позднесоветское время. Статья содержит большой фактологический материал и живо передает атмосферу творческих кругов предперестроечной эпохи

* Первая часть статьи опубликована во втором номере «Художественной культуры», 2018.

В будущее возьмут не всех.

И. Кабаков

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?

В поисках ответа на этот важнейший вопрос обратимся к книге В. Паперного «Культура Два». Эта интересная по замыслу и весьма талантливо написанная книга была задумана автором еще в конце 1970-х годов и первый раз опубликована в США в середине 1980-х. В ней автор доказывает существование в исторической перспективе двух различных культур. Это «культура 1», то есть культура 1920-х годов, в своей сущности глубочайшим образом связанная с идеями русского авангарда, и пришедшая ей на смену «культура 2» сталинского СССР 1930-х годов. Вторая культура во многом насильственным образом вытеснила из жизни первую. В своей книге Паперный (как и ранее выдающийся искусствовед Г. Вёльфлин в книге «Ренессанс и барокко») выстраивает ряд бинарных оппозиций, что позволяет ему достаточно подробно и четко охарактеризовать основные черты двух выделенных типов культур.

Исследование Паперного построено на огромном фактическом материале, взятом главным образом из области архитектуры. Конечно, с некоторыми выводами автора можно и поспорить, а с иными можно и не согласиться. Но сама идея существования двух различных типов культур представляется весьма плодотворной. Здесь следует оговорить также и то, что в основе антагонистического разделения двух культур отнюдь не обязательно должны находиться именно различия политического либо идеологического характера. В.В. Иванов в предисловии к книге Паперного высказал предположение, что такое разделение культур и циклическая смена стилей в архитектуре может быть связана с определенными склонностями в работе мозга (левополушарными или правополушарными) и со сменой социальных структур⁽¹⁾.

Для нашего исследования крайне интересным и важным представляется вывод Паперного о принципиальной *невозможности иллюстрирования* (курсив В. Паперного) в «культуре 1» и полной возможности воплощения в жизнь практики иллюстрирования в «культуре 2» [12, с. 220–221]. Но Фаворский и обучал своих учеников – Васильева, Булатова и других – именно иллюстрированию книг! И эта профессия давала и учителю, и его ученикам перспективу относительно (конечно, весьма относительно) безбедного существования в сложнейших условиях идеологического давления – то весьма жесткого, то временами несколько более мягкого, но существовавшего на протяжении десятилетий – социума на творчество художника.

«Культура 2» еще существовала все 1950-е, постепенно ослабевая и теряя свои позиции. Начало 1960-х было ознаменовано определенным поворотом общественного сознания и возвращением его к идеям связанной с авангардом «культуры 1». В 1962 году был основан знаменитый Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики – ВНИИТЭ. Наследие русского авангарда в стране победившего социализма вновь оказалось востребованным. Но теперь в нем особо выделяли достижения «производственного искусства»

(1) В.В. Иванов ссылается также на идеи безвременно ушедшего талантливого ученого С.Ю. Маслова. См.: Иванов В.В. О книге Владимира Паперного «Культура Два» // Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 7.

1920-х годов и впоследствии находили в них истоки так называемой «проектной культуры» и начало развития «советского дизайна»⁽²⁾.

Мысленно переместимся теперь в залы московского музея изобразительных искусств, где была развернута выставка «Москва – Париж». Наверное, посетителя этой эпохальной демонстрации достижений эпохи авангарда заинтересовали бы не только множество самых известных произведений живописи. Ведь наряду с ними весьма большое внимание кураторы выставки уделили произведениям материальной культуры, так называемому «производственному искусству».

А.А. Стригалева, комиссар советского раздела «Прикладное и промышленное искусство» на выставке, в статье «Искусство и производство», опубликованной в ее объемистом каталоге, отмечал: «Пожалуй, ни в одной другой области искусства революция не провела такой резкой и глубокой разъединительной черты между старым и новым, как в той, которая была связана с проектированием и созданием вещей. <...> В итоге 1920-х годов окружающий человека предметный мир в Советской России изменился самым радикальным образом...» [16, с. 70]. Еще более определенным образом такую вполне внятно заявленную направленность экспозиции чуть позже подчеркнула М. Бессонова в своей статье для журнала «Искусство». Известному критику на выставке в первую очередь запомнились «...модели трансформирующейся мебели Галактионова, эмблемы Быкова, посуда Сотникова, Чашника, Малевича и Суетина, эскизы тканей Поповой и Степановой, платья, выполненные по этим эскизам, образцы новой полиграфии Родченко, Степановой, Телингатера, оформительские проекты Лисицкого, то есть все многообразие художественных предметов» [2, с. 24]. И далее в статье указан вектор движения этого искусства – именно так, как его видели наблюдатели 1970-х годов: «Попова, Экстер и Малевич именно от живописи перешли к дизайну, а Кандинский стал профессором Баухауза» [2, с. 24].

Приведем еще одну цитату из статьи А.А. Стригалева, весьма ярким образом вырисовывающую восприятие эпохи авангарда, пожалуй, характерное именно для конца 1970-х:

(2) Характерно название одной из книг С.О. Хан-Магомедова, посвященной «производственным» аспектам искусства послереволюционной эпохи. См.: Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. М., 1995.

«Прежде всего революция резко изменила контингент потребителей вещей – и в качественном, и в количественном отношении. Практически осуществленная демократизация жизни вызвала огромный рост потребностей в вещах, главным образом в так называемых вещах первой необходимости» [16, с. 71].

Может быть, такое мнение и несколько односторонне и тенденциозно представило бы сущность действительно сложной и разноплановой ситуации, сложившейся в стране к концу семидесятых. Но жители страны в эпоху «развитого социализма», позднее получившую и куда менее велеречивое наименование «эпохи застоя», вероятно, во вполне искреннем порыве мечтали о грядущей «демократизации жизни». Давно ожидаемой и несущей перемены в стране, где развитие постепенно останавливалось. И не в последнюю очередь, желали от этой грядущей демократизации также и более полного удовлетворения каждодневных потребностей и устранения проблемы дефицита вещей. При этом, желая перемен, они проецировали свою ситуацию на казавшееся таким притягательным и романтическим время послереволюционных двадцатых годов. Может быть, при этом невольно несколько идеализируя воспетую поэтом «эпоху Московшвея».

Такой взгляд на сущность эволюции художественного авангарда укоренился и преобладал в сознании конца семидесятых. Но, даже будучи преобладающим, он все же не смог стать единственным. Религиозные и метафизические поиски крупнейших мастеров начала XX века в это время привлекали внимание немногих исследователей и художников. Интерес к ним отнюдь не был определяющим фактором в том отчасти искаженном портрете эпохи авангарда, который постепенно составлялся его наследниками из множества мелких деталей. Тем не менее эта более слабая в то время линия также была вполне заметной.

Интересно отметить, что в те годы это направление в осмыслении итогов русского авангарда не только не было доминирующим, но и явным образом находилось на периферии восприятия социалистическим обществом своего же собственного художественного и исторического наследия. Тем не менее достаточно слабая линия религиозного и философского осмысления итогов авангарда была все же продолжена некоторыми художниками и исследователями. Причем среди последних можно было найти как вполне признанных

государственными властями специалистов, так и тех, кто занимался изучением этого искусства полуофициально, в большей степени опираясь на собственные силы и не надеясь на публикацию своих статей в Советском Союзе. Крупный и признанный искусствовед советской эпохи, профессор МГУ и вполне «официальный» историк искусства Д.В. Сарабьянов в каталоге выставки «Москва – Париж» дал следующую примечательную характеристику:

«„Выход к беспредметности“ осуществлял в 1910-е годы Малевич, за которым пошли И. Клюн, И. Пуни, Л. Попова, О. Розанова, Н. Удальцова. Провозглашенный Малевичем в 1915 году супрематизм, как последняя высшая стадия новейшего искусства, остался на долгое время лозунгом многих сторонников этого направления. Малевич рассматривает свой „Черный квадрат“ как нуль форм, за которым начинается новое творчество. В соответствии с его утопической идеей, это творчество, освобожденное от задачи изображения предметного мира, от сковывающих законов земного притяжения, утверждает гармонию в ином измерении, мыслит ее как некое действие энергии, силы, источники которых в философии Малевича остаются неясными. В дореволюционный период Малевич отстаивал философски-творческий аспект своего искусства. Он признал его утилитарный смысл лишь в более поздние годы» [15, с. 25–26].

В этом тексте Д.В. Сарабьянов очень осторожно упоминает о «философски-творческом» содержании основополагающих идей Малевича, важнейших для понимания его искусства. Под приведенной выше характеристикой, как представляется, явным образом скрыта мощная религиозно-философская компонента творчества художника. Оговорка об «утилитарном смысле» в искусстве выглядит вполне характерной для той эпохи, когда эти слова были написаны и когда едва ли не самой большой заслугой русского авангарда, да и почти что основным его содержанием было принято представлять то, что он стоял у самых истоков «проектной культуры» советского дизайна. Характерно, что в опубликованной в «А – Я» статье Е.Б. Муриной о творчестве В. Вейсберга никак не была отмечена роль Малевича в формировании его живописной системы [11, с. 36–39]. Здесь нельзя не отметить, что в настоящее время творчество Малевича без каких-либо оговорок признано одним из важнейших источников для искусства ряда художников религиозно-метафизического на-

правления в неофициальном советском искусстве 1960–70-х годов. В частности, о связи творческого метода Вейсберга с наследием Малевича справедливо упоминала в своей книге А.К. Флорковская [17, с. 127]. Возвращаясь к интересующей нас позднесоветской эпохе, упомянем и о других мнениях о значительном все же влиянии, оказанном создателем супрематизма на современное русское искусство. В статье для журнала «А – Я», посвященной творчеству И. Захарова-Росса, Б. Гройс отметил, что «современным русским художникам чуждо то, что связывает Малевича с увлечением техникой и с социальным утопизмом. Но им близко религиозное измерение его творчества» [5, с. 35].

И тот же Б. Гройс написал в другой своей статье в «А – Я» о живописи М. Шварцмана: «Шварцмановское искусство разделяет с супрематизмом его презрение ко всему обыденному и преходящему, его стремление перестроить сознание и жизнь по единым и вечным законам. В то же время, авангардизм Малевича отталкивает Шварцмана своей чисто человеческой произвольностью, своей исторической неукорененностью. Действительно, человечество накопило уже большой мистический опыт, выразивший себя также в определенных визуальных образах, нельзя просто отринуть этот опыт, заменив его „Черным квадратом“. Подобный акт, хотя и выдает себя за какое-то определенное откровение, все же именно в силу своей новизны, своей оригинальности представляется поверхностным, надуманным – каким-то поспешным сотворением нового идола» [6, с. 27].

Можно высказать предположение, что в художественном опыте Малевича его наследников – неофициальных художников авангардистов 1970-х годов – более всего привлекали поиски выхода за установленные человеческим опытом границы: будь то религиозное стремление приблизиться к Абсолюту или же создание новых живописных систем. В нем хотели видеть не только художника, но и непримиримого борца с господствующими в не склонном к развитию социуме расхожими мнениями. Наверное, в таком смысле воспринималось его творчество не только И. Захаровым-Россом или М. Шварцманом, но и другими представителями неофициального художественного мира. В то же время Малевич вызывал к себе несколько настороженное отношение именно потому, что те же неофициальные художники никак не отделяли творчество мастера

от тех грандиозных социальных потрясений, что были свойственны советской эпохе. Они очевидным образом считали Малевича во многом и даже персонально ответственным за многие социальные процессы, происходившие в СССР в 1920-е и последующие годы. Такая точка зрения нашла свое отражение и в ряде материалов, опубликованных в «А – Я».

Так, художественный критик и знаток советского неофициального искусства В. Пацюков в статье, посвященной скульптору Б. Орлову, утверждает, что «в своем творчестве Б. Орлов явно подтверждает открытие феномена нового непосредственно общественного человека, заявленное К. Малевичем в композиции „Супрематизм в контуре. Спортсмены“ 1929 года» [13, с. 14].

И далее он продолжает: «Человек, принадлежащий безлично-му коллективу, забывает о своей индивидуальности, единичности и неповторимости. Он превращается в функционал, в вещь. Но это взгляд с критической точки зрения, негативной. Более объемно и амбивалентно об этом было сказано в самом начале нашего века русским авангардом – в новых театральных системах, в творчестве Малевича... Актер, одетый в геометризованную униформу, в так называемую „прозодежду“, теряет свои конкретные психофизиологические свойства и превращается в объект, тождественный новой реальности» [13, с. 15].

Здесь, конечно, следует отметить, что в идеях русского авангарда весьма определенным образом присутствовала и вполне внятно проявленная техническая составляющая. Интерес к современной технике как к важнейшему средству преобразования старого мира, действительно, даже в известной степени сближает теоретические построения авангарда с практикой социалистического строительства в СССР, основанного на социальной модернизации и техническом перевооружении, создании новой промышленности. Такая связь, безусловно, может быть прослежена – но что может изменить она в нашем отношении к искусству авангарда? Для Малевича и других представителей авангарда она все же была не главной составляющей их напряженных метафизических поисков. В то же время религиозное содержание их творчества, стремление духа выйти за установленные границы, отчасти можно сопоставить и с чисто технической утопией – идеями преодоления пространства, больших расстояний или

веса косной материи. Ничто не может лучше выразить техническую утопию русского авангарда лучше, чем стремление к свободному полету в пространстве. Попытка воплотить эту идею в жизнь была сделана В.Е. Татлиным в его «Летатлине» – аппарате, способном дать человеку возможность парить, как птица. Здесь вспоминается и словесная игра гениального В.В. Хлебникова в сборнике «Пощечина общественному вкусу» (1912): *летун, летутные народы* (народы, особенно склонные к развитию авиации) и т.п. [14].

Но теперь вернемся мысленно опять в залы Музея изобразительных искусств, где в 1981 году и проходила выставка «Москва – Париж». Одним из главных произведений на ней стал именно летательный аппарат «Летатлин», как бы паривший над итальянским двориком музея. В этом ощущается определенная преемственность: наверное, дизайнеры экспозиции учитывали и тот известный факт, что в 1933 году здесь же, в Музее была устроена персональная выставка В.Е. Татлина. И его «Летатлин» тогда также был одним из важнейших артефактов в экспозиции. Этот летательный аппарат стал одним из самых больших откровений в творчестве известного художника авангарда. Следует отметить, что и в 1981 году фантастический «Летатлин» также привлекал к себе много внимания. Н.А. Дмитриева в своем подробном обзоре выставки «Москва – Париж» назвала его «памятником великой человеческой мечты» [7, с. 158]. А известный советский философ, теоретик дизайна и «проектной культуры» К. Кантор в опубликованной в тот год статье подчеркивал: «Летатлин – это не только аппарат, но и человек, способный на нем летать. Он не летчик, управляющий машиной, которая может перемещаться в воздухе и без него, он летит сам, он – ум и воля, и душа, и могучие мышцы аппарата, он не летчик – летун» [9, с. 18]. И он же далее противопоставлял в «проектной культуре» два полюса: «на одном... тип, символически обозначенный именами Манилова и Потемкина, на другом – Федорова (философа Н.Ф. Федорова. – А.И.) и Татлина» [9, с. 18].

Персональная выставка Татлина 1933 года оказалась одной из последних значительных акций эпохи русского авангарда. Она была открыта в то время, когда авангард сдавал свои позиции под натиском стремительно наступавшей на него сталинской «культуры 2» (здесь мы воспользовались терминологией В. Паперного). Вполне

естественно будет высказать предположение, что подобная ситуация отчасти повторилась и в начале 1980-х годов. Может быть, и огромная экспозиция «Москва – Париж» в 1981 году также ознаменовала конец определенного этапа в историческом процессе и зарождение в его недрах первых черт нового, еще не проявленного будущего этапа. В. Паперный вспоминал, что примерно в это же время он почувствовал в тогдашней советской действительности, которую охарактеризовал как «брежневскую волну „застывания“», некие новые тревожные черты и предположил, что они свидетельствуют о грядущем наступлении периода новой «культуры 2» [12, с. 10]. Талантливый исследователь сделал самые радикальные выводы из своей теории и вскоре эмигрировал из СССР. Но добавим к сказанному ранее: мечта Татлина о свободном полете человека, воплощенная им в «Летатлине», стала одним из самых ярких и невольно притягивающих внимание последующих поколений советских художников эпизодов в наследии эпохи авангарда, по существу, завершившейся в середине 1930-х годов. Она продолжала существовать не только в их памяти, проявляясь даже и в художественных произведениях, но порой в трансформированном до почти полной неузнаваемости образе. Очень трудно, на первый взгляд, увидеть корни фантазмагорической сказки о «человеке, выпавшем из окна», что была воплощена в одном из альбомов И. Кабакова⁽³⁾. А ведь и в этой истории, рассказанной и проиллюстрированной художником, своеобразно проявила себя та же мечта о свободном парении в бесконечном пространстве, что вдохновляла и подпитывала собой позднее творчество Татлина.

И теперь вернемся опять к анкете журнала «А – Я», посвященной творчеству К. Малевича. Нам осталось рассмотреть мнение последнего ее участника – московского художника Ильи Кабакова. Его довольно короткий текст в журнале «А – Я» невольно привлекает к себе внимание. Рассказ Кабакова по-своему очень ярок, отчасти намеренно эпатажен, но при этом не лишен и больших чисто ли-

тературных достоинств – лаконичности и цельности воплощения в избранном автором стиле. В нем художник Кабаков, на время как бы ставший писателем, демонстрирует очень хорошее знание проблем авангардного искусства начала XX века. Но при этом – весь его текст о Малевиче как герое авангарда выдержан в резко-ироничном стиле и пропитан скептицизмом.

«В будущее возьмут не всех» [8, с. 34–35]. Так озаглавлен короткий рассказ Кабакова о Малевиче. Для него Малевич, в первую очередь, не создатель супрематизма, а «большой начальник». Один из тех начальников, с кем слепая судьба постоянно сталкивает помимо своей воли погруженного в социум маленького человека. Он даже напоминает художнику директора детского интерната, в котором тот обучался в молодые годы. От этого «большого начальника» зависит важнейший выбор – кого именно следует отобрать для будущего. Ведь возьмут, как уже было сказано, далеко не всех. И Кабаков уже заранее уверен: именно его в будущее не возьмут.

В будущее Малевич и его мифические сподвижники (наверное, такие же «большие начальники», как и он сам) отберут только тех, кто проявит способность к «духвзлету». Не обладающие же такой способностью будут оставлены на Земле. «Тут кончено. Дальше» – Кабаков в этом фантастическом рассказе цитирует известные слова Эль Лисицкого из его «Сказа про два квадрата»⁽⁴⁾. Художник здесь в очередной раз демонстрирует свое прекрасное знание наследия авангарда. Но остается нерешенным один важный вопрос: какая же судьба ожидает оставшихся на Земле? Тех, кого вместе с Кабаковым не возьмут в будущее?

(3) Эта графическая серия И. Кабакова была более подробно рассмотрена в статье: *Иньшаков А.Н.* «Художник первого класса» и границы свободы. «Десять персонажей» Ильи Кабакова // Пути и перепутья. М., 1996. В связи с затронутой темой, наверное, можно вспомнить и воплощение темы свободного полета в раннем фильме Л. Шепитко «Взлет» (1966).

(4) В ГДР была издана книга El Lissitzky. Maler. Architekt. Typograph. Photograph (Übergeben von Sophie Lissitzky-Kuppers. Dresden, 1967), подготовленная С. Кюпперс, женой Л. Лисицкого. Эту книгу можно было приобрести и в Советском Союзе, например, в знаменитом магазине «Дружба» (в нем торговали исключительно литературой из стран социализма) на улице Горького (ныне улица Тверская) в Москве. С.О. Хан-Магомедов в одном из своих исследований вспоминает о сильнейшем впечатлении, по его словам, даже «своеобразном шоке», который вызвало в то время знакомство с творчеством Лисицкого, подробно представленным в этом издании. См.: *Хан-Магомедов С.О.* Супрематизм архитектора Л.М. Хидекеля // Русское искусство. XX век. Исследования и публикации. Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. Вып. 1. М., 2007. С. 147.

Не следует думать, что этим людям повезло больше, чем отправленным вместе с Малевичем в будущее. Кабаков опять вспоминает эпизод из своего детства: начальника интерната робко спрашивают, можно ли остаться на лето в интернате тем детям, кому не достанется места в летнем лагере (а туда отправят только самых достойных)? И начальник дает ответ: остаться на лето в интернате будет нельзя: в интернате начнется ремонт. Очевидно, что такая же незавидная судьба ожидает человечество на Земле после отлета Малевича и его сподвижников в бесконечное небесное пространство. На Земле (по некогда высказанным словам Малевича, «изъеденной шашлями») начнется «ремонт» и оставаться на ней также будет невозможно. Кстати, очень верно найденная автором текста деталь: состояние постоянного, никогда не прекращающегося «ремонта» засвидетельствовал в своей книге еще В. Бенъямин, посетивший Москву в 1925 году [1].

«Уехать нельзя остаться». Эта дилемма многими неофициальными советскими художниками в начале 1980-х годов и позднее, в наступивший период перестройки, решалась просто: они предпочли разными путями покинуть Советский Союз и оказались в западном капиталистическом мире. И, оказавшись в нем в окружении победившего постмодернизма, были ходом самой жизни поставлены перед непростой задачей: попытаться совместить с новым окружением свое вывезенное из страны победившего социализма понимание наследия русского авангарда. В результате, интерес к этому наследию порой принимал характер весьма курьезных манифестаций, совершенно немыслимых для воспроизведения в ареале советского художественного мира. Так, в конце 1981 года группа бывших советских художников в Нью-Йорке посвятила Малевичу следующее необычное действие. В ходе перформанса полуголый человек с серпом и молотом в руках, почему-то в маске Л.И. Брежнева на лице, исполнял некий иступленный танец вокруг модели супрематического гроба Казимира Малевича [4, с. 12]. Здесь как-то сразу вспоминается одна притча, рассказанная в книге Ж. Бодрийера «Система вещей» [25, с. 48]. Некий искусный механик в прежние времена изготовил точнейшую копию человека – танцующую куклу. Он собирался выступить с ней на представлениях перед публикой. Но движения куклы были настолько неотличимы от человеческих, что эти пред-

ставления не давали должного эффекта: двойник был неотличим от своего создателя. И тогда человек оказался вынужденным опрощать и невольно коверкать свои собственные движения на сцене, чтобы хотя бы таким образом проявить перед очевидцами спектакля свою личность. Коллизия, оказавшаяся вполне актуальной и для многих представителей художественного мира рубежа 1970-х – 1980-х годов. Не эта ли коллизия, кстати говоря, странными и необычными путями послужила источником вдохновения для одной из самых известных картин, созданной в Советском Союзе в начале 1980-х? Т. Назаренко в своем «Танце» (1982), похоже, весьма точно воспроизвела на холсте ситуацию, навеянную именно тем «духом времени», который чуть ранее выразил себя в рассказанной Бодрийером притче о механике.

В самом начале 1980-х многим, вероятно, казалось, что столь тревожным образом проявившая себя ситуация «застывания» в общественной жизни страны будет длиться если не вечно, то во всяком случае весьма долго. К этому времени эмиграция художников и людей творческих профессий из Советского Союза стала явлением почти привычным, уже переставшим кого-либо удивлять. Приведем в качестве весьма любопытной, но и, помимо того, весьма точной характеристики «темы времени» той короткой эпохи только один из ряда хроникальных материалов, посвященных актуальной художественной жизни и опубликованных в «А – Я» начала нового десятилетия.

Группа «Страсти по Казимиру», в состав которой входил ряд бывших советских художников, оказавшихся в США, в 1982 году отсняла фильм «Ленин в Нью-Йорке». Фильм был посвящен его создателями Дзиге Вертову. Известный представитель соцарта художник А. Косолапов сыграл в нем роль Призрака коммунизма. В кадрах из этого фильма вождь мирового пролетариата В.И. Ленин, сопровождаемый Космонавтом, бродит по самому главному Городу капиталистического мира, на фоне постиндустриального урбанистического пейзажа. Его премьера была составной частью перформанса «Коммунистический съезд» и состоялась в Нью-Йорке, в день годовщины Великой Октябрьской социалистической революции, 7 ноября 1982 года. В заключительной сцене этого фильма «показан финал мировой истории. Под бешеные аккорды Первого фортепианного концерта Чайковского Ленин, Дух (он же Призрак коммунизма. – А.И.) и Кос-

монавт соединяются в героическом порыве на фоне космического силуэта Трэйд-Ворлд центра. Человечество вступило в высшую стадию исторического развития – коммунизм»⁽⁵⁾ [10, с. 59].

А всего через два дня, 9 ноября 1982 года, умер Генеральный секретарь ЦК КПСС Л.И. Брежнев. И на следующий день утром траурную музыку из наследия П.И. Чайковского и других выдающихся композиторов прошлого слушала по всем каналам телевидения и радио вся Советская страна. Пожалуй, что всем гражданам Советского Союза в тот день 10 ноября 1982 года стало ясно, что казавшиеся затянувшимися на десятилетия «годы застоя» все-таки завершились. Утром этого дня начинался совершенно новый этап в жизни страны.

Здесь, наверное, и следовало бы завершить этот короткий рассказ и поставить точку. Ведь дальнейшие события, сколь бы ни были они интересны, уже выходят за рамки временного периода, в который выходил журнал «А – Я», послужившего темой для нашего исследования. Перемены в стране изменили буквально все. Издание этого журнала уже вскоре, в середине 1980-х прекратилось: материалы о современном искусстве стало возможным печатать в Советском Союзе и зарубежный журнал стал попросту ненужным. Исследования русского авангарда стало возможным проводить и публиковать в стране, которая вскоре стала называться Российской Федерацией. По-разному сложилась судьба и тех художников, чьи мнения о русском авангарде были приведены выше. Многие из них – и в первую очередь упомянем Э. Булатова, О. Васильева и И. Кабакова – оказались на Западе, но и там продолжали активно работать. Но это принадлежит уже истории другого времени.

Список литературы:

- 1 *Беньямин В.* Москва. М., 1997.
- 2 *Бессонова М.* Выставка «Москва – Париж. 1900–1930» // Искусство. 1981, № 10.
- 3 *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 1995.
- 4 *Венес, Салли.* Перформансы русских художников в Нью-Йорке // А – Я. 1982, № 4.
- 5 *Гройс Б.* Игорь Захаров-Росс // А – Я. 1984, № 6.
- 6 *Гройс Б.* Михаил Шварцман. // А – Я. 1986, № 7.
- 7 *Дмитриева Н.А.* Впечатления от выставки «Москва – Париж» // Советская живопись. Вып. 5. Сост. О.Р. Никулина. М., 1982.
- 8 *Кабаков И.* В будущее возьмут не всех // А – Я. 1983, № 5.
- 9 *Кантор К.* Дизайн без иллюзий // Декоративное искусство. 1981, № 10/287.
- 10 *Косолапов А.* Ленин в Нью-Йорке // А – Я. 1983, № 5.
- 11 *Мурина Е.* Владимир Вейсберг // А – Я. 1982, № 4.
- 12 *Паперный В.* Культура Два. М., 1996.
- 13 *Пацюков В.* Борис Орлов // А – Я. 1984, № 6.
- 14 *Пощечина общественному вкусу.* М., 1912.
- 15 *Сарабьянов Д.В.* Русское и советское искусство 1900–1930-х годов. // Москва – Париж. М., 1981.
- 16 *Стригалева А.А.* Искусство и производство // Москва – Париж. М., 1981.
- 17 *Флорковская А.К.* Малая Грузинская, 28. М., 2009.

(5) Центр Международной торговли в Нью-Йорке, послуживший одной из декораций к этому фильму, ныне не существует. Два его небоскреба разрушены в результате террористической атаки 11 сентября 2001 года.