

Антонина Белугина

# Семинар М. Шейнкера и А. Чачко

И ИНСТИТУТ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ДИСКУССИЙ  
В НЕОФИЦИАЛЬНОЙ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ  
1970 — 1980-х ГОДОВ

Antonina Belugina

Mikhail Sheinker and Aleksandr Chachko's Seminar and the Institution of Aesthetic Discussions  
in Unofficial Soviet Culture of the 1970s and 1980s

**Антонина Белугина** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», студентка Школы философии и культурологии) antbelugina@gmail.com.

**Antonina Belugina** (Student, School of Philosophy and Cultural Studies, National Research University "Higher School of Economics") antbelugina@gmail.com.

**Ключевые слова:** семинар М. Шейнкера и А. Чачко, советское неофициальное искусство, концептуализм, домашние интеллектуальные собрания

**Keywords:** seminar of Mikhail Sheinker and Aleksandr Chachko, Soviet unofficial art, Moscow conceptualism, intellectual meetings at home

УДК: 821.161.1+82-95+7.038.6+316.733+316.454.54  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_152

UDC: 821.161.1+82-95+7.038.6+316.733+316.454.54  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_152

Эта работа посвящена неофициальному семинару М. Шейнкера и А. Чачко, который проходил в Москве в середине 1970-х — начале 1980-х годов. Семинар был местом, где пересекались люди, принадлежавшие к разным поколениям и различным сообществам советского неофициального искусства — московским и ленинградским. Неоднородность посетителей семинара, ориентация участников на обсуждение новейших произведений искусства способствовали интенсивному обмену идеями. Благодаря этому на семинаре вырабатывались, во-первых, новые творческие стратегии, во-вторых — новые аналитические языки, которые стали важной составляющей теоретических оснований русского постмодернизма.

This article is on Mikhail Sheinker and Aleksandr Chachko's unofficial seminar, which was held in Moscow from the mid-1970s until the early 1980s. The seminar was a place where people representing diverse generations and various communities of Soviet unofficial art — from Moscow and Leningrad — could cross each other's paths. The heterogeneity of the seminar participants and their orientation to the discussion of the latest art brought about an intensive exchange of ideas. Thanks to this, the seminar became a space within which new creative strategies, as well as analytical languages, were developed, which became an important part of the theoretical foundations of Russian postmodernism.

## Введение

Предмет этого исследования — неофициальный, даже полуподпольный, семинар Шейнкера — Чачко<sup>2</sup>, названный так по фамилиям его организатора — Михаила Шейнкера, — и хозяина комнаты, в котором проводились многочисленные

- 1 Исследование выполнено в рамках проекта «Сети и институты в советской литературе», реализуемого в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» в составе мегапроекта «Литература как культурная практика и социальный опыт».
- 2 Существуют разные варианты названия этого семинара; мы будем использовать самое употребительное.

встречи участников семинара, — московского врача Александра Чачко. Семинар был одним из ряда домашних<sup>3</sup> интеллектуальных собраний, проходивших в Москве в середине 1970-х — начале 1980-х, и был посвящен обсуждению советского неофициального искусства. Семинар проводился на протяжении примерно десяти лет (с 1974 по 1984 год) около одного-двух раз в месяц, однако период его расцвета и наибольшей популярности среди участников московской неофициальной литературно-художественной среды пришелся на 1978—1982 годы.

Основной круг посетителей семинара составляли художники, поэты и философы, которые сегодня считаются ядром московского неофициального искусства этого времени: Илья Кабаков, Эрик Булатов, Иван Чуйков, Лев Рубинштейн, Дмитрий Пригов, Всеволод Некрасов, Михаил Айзенберг, Борис Гройс, Никита Алексеев, участники «Коллективных действий», — причем на семинаре некоторые из них и делали доклады, и участвовали в обсуждениях. Иногда на семинаре выступали деятели ленинградской неофициальной культуры. Круг участников не был однородным: в отличие, например, от квартирных встреч «Коллективных действий», на которых присутствовали в основном участники акций, относительно близкие друг другу по эстетическим взглядам<sup>4</sup>, на семинаре встречались такие художники и литераторы, которые по тем или иным причинам в остальное время не взаимодействовали друг с другом — или те, чьи эстетические программы зачастую были диаметрально противоположны: к примеру, Всеволод Некрасов вспоминает, что семинар был единственным местом, где он виделся с Дмитрием Приговым, с которым у него были натянутые отношения [Журавлева, Некрасов 1996]. Именно разнородность участников делала семинар особо привлекательным и продуктивным пространством для диалога.

Эту «разношерстность» посетителей семинара зафиксировал Всеволод Некрасов в своем стихотворении «Протокол семинара Чачко-Шейнкера», написанном, впрочем, уже в 1990-е:

#### ПРОТОКОЛ СЕМИНАРА ЧАЧКО-ШЕЙНКЕРА

На семинаре присутствовали

1. Головинская Ира  
(Удивительно милая)

2. Миша Шейнкер  
(хотевший уловить  
всех мышей  
и упустивший Льва  
Рубинштейна)

3. Борис Гройс  
(с ним раз-другой  
и мы  
грызлись)<sup>5</sup>.

---

3 Мы включаем в это понятие не только квартиры, но и другие непубличные пространства, в том числе мастерские художников.

4 Интервью с Андреем Монастырским. 25.02.2021.

5 Некрасов В. Протокол семинара Шейнкера-Чачко // [http://levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/Stihi\\_90x-5.html](http://levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/Stihi_90x-5.html) (дата обращения: 04.02.2021).

На этом поэтический «протокол» заканчивается: круг посетителей более значим, чем содержание семинара; само обсуждение (и даже тема обсуждения) оставлено Некрасовым за скобками. Герои (а точнее, их имена): Ирина Головинская, журналистка, жена поэта Льва Рубинштейна; Михаил Шейнкер, филолог, создатель семинара; и Борис Гройс, философ, создатель программной статьи «Московский романтический концептуализм» [Гройс 1979], — уже одним своим присутствием наполняют пространство семинара различными голосами-позициями: Шейнкер пытается организовать все происходящее, Гройс же выступает здесь как оппонент Некрасова и превращает семинар в пространство дискуссии; о роли Головинской из стихотворения мы в точности судить не можем. Если судить по информации, известной не из стихотворения, а из интервью<sup>6</sup>, можно предположить, что, характеризуя ее как «удивительно милую», Некрасов комментирует ее реакции как слушательницы.

О составе участников семинара Шейнкера и Чачко много говорят и другие деятели неофициального искусства — но уже не в поэтических текстах, а в воспоминаниях о 1970—1980-х годах. Многие пишут о семинаре вскользь: упоминают его в ряду других домашних мероприятий и встреч, иногда перечисляют несколько действующих лиц, но почти никогда не заходят дальше (см., например: [Кизевальтер 2010]).

В воспоминаниях семинар фигурирует как нечто самоочевидное и не требующее развернутого объяснения, но тем не менее достойное упоминания. Так, Лев Рубинштейн в интервью для книги «Переломные 80-е» называет его «знаменитым семинаром Алика Чачко» [Кизевальтер 2014: 505]; Юрий Альберт там же ссылается на семинар как на предыдущую модель обсуждения, от которой отталкивалось младшее поколение концептуалистов [Там же: 51]. Читатель данной книги, таким образом, сталкивается с объектом, занимающим достаточно важное место в дискурсе воспоминаний о мире неофициального советского искусства 1970—1980-х — но чье внутреннее содержание остается неясным. В этой работе мы предпримем попытку заполнить эту лауну и пролить свет на феномен семинара, который до сих пор оставался в тени.

## Время создания: середина 1970-х как поворотный момент

Вячеслав Долинин и Дмитрий Северюхин перечисляют три события 1960-х годов, определивших общий вектор взаимодействия поэтов и писателей с официальными институциями — это суд над Иосифом Бродским (1964), процесс Синявского и Даниэля (1965—1966) и исключение Александра Солженицына из Союза писателей (1969) [Долинин, Северюхин 2003]. Эти три события были эпизодами конфликта между новым искусством и властью — конфликта, который воспринимался как крах «оттепельных» надежд на либерализацию режима и на возможность сотрудничества независимого искусства с властями. Это обострение конфликта побуждало авторов-нонконформистов к поиску альтернативных форм творчества и взаимодействия с аудиторией.

Событиями, существенно повлиявшими на дальнейшее развитие неофициальной культуры, стали «Бульдозерная выставка» (1974), прошедшая в Моск-

---

6 Интервью с Михаилом Айзенбергом. 14.05.2021.

ве, и подготовка поэтического сборника «Лепта» (1975) в Ленинграде. И выставка, и проект «Лепты» не увенчались успехом: выставка была разгромлена агентами КГБ, а сборник не был принят к публикации, несмотря его на относительно идеологическую «невинность». Однако, несмотря на явную неудачу, благодаря этим (по сути, несостоявшимся) событиям неофициальные художники и поэты смогли выйти за пределы узких, относительно закрытых сообществ [Кабаков 2008: 189] и осознать себя частью единого неофициального культурного поля. О таком осознании говорит Михаил Айзенберг, когда описывает свое впечатление от «Измайловской выставки» (которая была своеобразным продолжением «Бульдозерной»):

Солнечный день, безоблачное небо, большой зеленый луг — и тысячи людей, впервые увидевших друг в друге не несколько кружков добровольных изгоев, а новое сообщество [Айзенберг 2017].

Об аналогичном ощущении от событий 1974 года говорит Лев Рубинштейн:

Интересно, что много лет спустя... плюс-минус все, включая Пригова и композитора Мартынова, считают, что 74-й год был очень важен для нас... как год становления персональной поэтики. <...> Для многих это было временем... новых идей. <...> Собственно, в 74-м году моя первая картотека появилась. Что-то для нас для всех было, какой-то щелчок<sup>7</sup>.

Ощущение «щелчка» можно объяснить тем, что в середине 1970-х годов в неофициальном искусстве происходит интенсификация процессов, начавшихся во второй половине 1960-х: граница между официальной и неофициальной культурами становится более очерченной. Вместе с этим происходит разворот последней «внутри» себя: от попыток наладить диалог с властью художники и поэты переходят к осознанному процессу производства собственных творческих стратегий, и, что важно, их институционализации.

Семинар Шейнкера — Чачко был значим как пространство, внутри которого вырабатывались новые творческие методы и языки самоописания неофициальной культуры, в частности московского концептуализма. На семинаре сталкивались различные авторские стратегии, уже существовавшие внутри неофициального искусства, и превращались из разрозненных творческих интуиций и локальных способов разговора в осознанные эстетические программы и в новые языки говорения об искусстве.

Кроме того, семинар является частным примером особого явления советской повседневности — домашних собраний, встреч, семинаров и чтений. В этом смысле он показателен как пример феномена альтернативной социальности, порожденной эпохой позднего социализма.

Как семинар повлиял на социальное и коммуникативное устройство московского неофициального искусства и какое эстетическое действие он произвел за время своего существования? Для того чтобы прояснить особенности работы семинара, мы предпримем попытку описать и проанализировать его внутреннее устройство и отношение к другим организационным формам в структуре поля неофициального искусства.

---

7 Интервью со Львом Рубинштейном. 05.03.2021.

## Источники: интервью

Главными источниками для анализа семинара Шейнкера — Чачко стали качественные интервью, проведенные и обработанные в парадигме устной истории (см.: [Нитхаммер 2012]). Выбор такого метода связан в первую очередь с крайне малым количеством письменных источников: не осталось никаких письменных свидетельств-документаций, хронологически близких к семинару. В качестве отправного пункта мы использовали самые полные письменные воспоминания — блог на онлайн-платформе «Живой журнал», для которого и Шейнкер, и Чачко в 2009 году написали серию заметок о семинаре под никнеймами *msheinker* и *doctor-alik*<sup>8</sup>. Заметки в блоге расположены в хронологическом порядке и выстроены в цельный нарратив, описывающий «поэтапное» развитие семинара — так, как видели его создатели.

Остальные письменные источники — воспоминания и эссе деятелей неофициальной культуры — тоже анализируются, хотя информацию в них едва ли можно назвать исчерпывающей. Важными источниками для нас являются сборники интервью и воспоминаний о неофициальном искусстве, которые подготовил Георгий Кизевальтер — художник и искусствовед, принадлежавший в 1980-х к младшей части концептуалистского движения.

В ходе исследования было проведено семь интервью: с Михаилом Шейнкером, Борисом Гройсом, Наталией Никитиной, Андреем Монастырским, Еленой Елагиной и Игорем Макаревичем, Львом Рубинштейном, Михаилом Айзенбергом. Разговор с каждым из респондентов строился по индивидуальному гайду — вопросы корректировались исходя из биографии собеседника и задавались в свободном порядке; в ряде случаев (Гройс, Никитина, Монастырский, Елагина и Макаревич) собеседники узнавали о фокусе интервью на семинаре Шейнкера — Чачко только в конце разговора; вначале они выстраивали свой собственный нарратив о тех домашних собраниях 1970—1980-х годов, которые казались им важными. Такой прием обусловлен тем, что одним из основных фокусов в интервью была проблема значимости: нам было важно понять, оценивают ли респонденты семинар как феномен, значимый для социокультурного контекста середины 1970-х.

Методы устной истории обычно используются для работы с кейсами двух типов: во-первых, для взгляда на событие «большой» политической истории через призму индивидуального личного опыта, в частности устная история становится важным способом высвечивания опыта угнетенных, репрессированных групп или жертв, не имевших голоса, не репрезентированных в дискурсе «большой истории» [Лоскутова 2006]; во-вторых, устная история — это главный инструмент исследования типичных событий, микроистории повседневности, например истории семьи, которые не вмещаются в «большие» исторические нарративы [Томпсон 2003]. Ни в одну из двух этих «магистралей» семинар Шейнкера — Чачко не вписывается.

В обоих случаях респонденты исходят из того, что явление, о котором они рассказывают, значимо — либо для «большой» истории, либо для их собствен-

---

8 *doctor-alik, msheinker* [Чачко А., Шейнкер М.]. История, жизнь, судьбы, дом. Воспоминания. Серил // <https://doctor-alik.livejournal.com/51416.html> (дата обращения: 20.11.2020).

ной биографии. Однако кейс семинара и его значимость — это вопрос и проблема, в том числе и для самих респондентов. Эта особенность указывает на проблему большего масштаба — *проблему доверия источнику*, которая является одной из центральных для устно-исторического метода [Нитхаммер 2012]. В отсутствие события «большой» истории, с которым можно «сверять» факты из интервью, единственный способ верификации данных — это постоянное соотнесение реплик респондентов друг с другом.

Сказывается и то, что герои исследования не дистанцируются от того, о чем рассказывают. Лев Рубинштейн говорит об этом так:

Я не готов чувствовать себя той бабочкой, которую рассматривают под микроскопом. <...> Мне кажется немножко странным знакомиться с текстами сторонних людей, потому что сами деятели андеграундной культуры при отсутствии такого института, как критика, привыкли вырабатывать собственный язык саморепрезентации [Айзенберг и др. 2004].

В этом исследовании мы частично согласны с тем, о чем говорит Рубинштейн: нам кажется, что тот теоретический аппарат, который был выработан деятелями неофициальной культуры, имеет большой исследовательский потенциал — в том числе и как инструмент анализа. В то же время очевидно, что избежать дистанции невозможно и в силу прошедшего времени, и в силу необходимости исследовательской метапозиции: время событий 1970-х остается «неутраченным» только для непосредственных свидетелей. Выход из этой дилеммы, на наш взгляд, вполне удачно нашел Станислав Савицкий. Он предлагает не рассматривать неофициальную культуру «как бабочку под микроскопом» — но побуждает «разделить опыт художественной и интеллектуальной свободы» [Савицкий 2002: 9] через равноправный диалог. Метод устной истории в этом смысле представляется важной частью нашего исследования — не только как удобный (и, по сути, единственный доступный) способ сбора материала, но и как способ «выхватить» часть прошлого, представить его в первую очередь как набор голосов — каждый из которых не теряет собственной субъектности.

## Генеалогия: предшествующие культурные формы

Михаил Шейнкер обычно упоминает два важнейших социальных образца, повлиявших на облик семинара.

Во-первых, это школьный литературный кружок под руководством Юрия Фрейдина (впоследствии врача-психиатра и исследователя творчества О.Э. Мандельштама), действовавший в 1963—1964 годах, в котором Шейнкер, тогда старшеклассник, занимался вместе с Александром Чачко. Участники кружка называли его «Лицеом» — по аналогии с царскосельским учебным заведением. В кружке обсуждалась классическая русская литература XIX века и поэзия Серебряного века — однако материал выходил далеко за рамки школьной программы и советского литературоведения; Фрейдин говорил с учениками в первую очередь о русском формализме и структурализме. Как пишет Чачко, главными «двигателями» кружка были желание понять, «как делается литература»<sup>9</sup>, и

---

9 *doctor-alik* [Чачко А.]. Начало лица. Меджунуны Юры Фрейдина // <https://doctor-alik.dreamwidth.org/56302.html> (дата обращения: 25.12.2021).

ощущение причастности к миру творчества, стремление к которому не покидало их и в дальнейшем. «Лицей» в описании Шейнкера почти утопическое коммуникативное пространство, в котором главной ценностью был сам процесс общения, постоянного интеллектуального обмена.

О похожем опыте первого осознанного взаимодействия с искусством говорили и другие информанты. Так, Наталия Никитина рассказывала, что в 11-м классе она была участницей импровизированных чтений в квартире своей одноклассницы, в родительской библиотеке которой было большое собрание работ теоретиков формальной школы<sup>10</sup>; в литературном кружке московского Дворца пионеров Лев Рубинштейн познакомился с Андреем Монастырским и будущим лидером СМОГа Леонидом Губановым — это знакомство стало для него точкой входа в мир искусства [Ляленкова 2009]. Ни Никитина, ни Рубинштейн, ни Монастырский впоследствии не связывали свою субъектность с такими кружками или школьными объединениями; для Никитиной чтения были в первую очередь способом знакомства с альтернативными интерпретациями искусства; для Рубинштейна литературный кружок был скорее местом завязывания новых социальных связей, которые разворачивались уже за пределами кружка.

По окончании школы «лицейские» занятия прекращаются — но у Шейнкера, поступившего на филологический факультет МГУ, остается «привычка»<sup>11</sup> к постоянным разговорам о культуре. Из нее впоследствии рождается семинар Шейнкера — Чачко, который изначально задумывался как возрождение «лицейских» занятий, но в итоге трансформировался в самостоятельное явление совсем иного типа и масштаба.

Вторым источником облика семинара стала неофициальная культура Ленинграда. В неофициальном искусстве Шейнкер был человеком-«мостом», соединявшим между собой Москву и Ленинград — он поддерживал контакты с художниками и поэтами обоих городов, и постоянно способствовал если не диалогу, то коммуникации между ними. Для Шейнкера и ленинградское, и московское искусство уже в середине 1970-х выступало частью единого явления, только временно расколото на части:

...Я, грешный, таскал туда-сюда и старался все это (Москву и Ленинград. — А.Б.) соединить — потому что мне это было одинаково интересно и дорого. Конечно... принципиальные стычки и дисконнекты (между московскими и ленинградскими авторами. — А.Б.) были для меня очень болезненными, я тяжело это воспринимал — но старался все-таки... <...> Я всегда интуитивно верил, что мы уже стоим на пороге того времени, которое, собственно, и наступило в середине восьмидесятых<sup>12</sup>.

Однако создание общего коммуникативного пространства неофициального искусства оставалось скорее благим намерением — в кругу московских художников в 1970-е годы ленинградское неофициальное искусство воспринималось как архаичное<sup>13</sup>. При этом из сегодняшней перспективы разрыв между неофици-

10 Интервью с Наталией Никитиной. 31.01.2021.

11 *doctor-alik, msheinker* [Чачко А., Шейнкер М.]. Глава 51. Как возник домашний семинар, посвященный «неофициальному» искусству и литературе // <https://doctor-alik.livejournal.com/2009/02/03/> (дата обращения: 20.11.2020).

12 Интервью с Михаилом Шейнкером. 26.12.2020.

13 См., например: интервью Ильи Кабакова [Кизевальтер 2010: 83].

циальной культурой двух городов не кажется таким непреодолимым, каким он представлялся синхронно:

[Противостояние ощущалось] сначала сильно. Это такая игра была... игра в противостояние. Что есть такой Питер, такой, значит, традиционалистский, архаический, классицистский. И есть такая разудалая, разнузданная, авангардисткая Москва. Ни то, ни другое реально не соответствовало действительности<sup>14</sup>.

Ленинградская неофициальная культура предлагала иной, отличный от московского, метод культурного производства и художественного самоопределения. Однако ни Ленинград, ни Москва не существовали в вакууме: между двумя городами в 1970-е происходил активный культурный обмен; отдельные попытки налаживания контакта были продуктивными, и одной из таких точек соприкосновения был семинар Шейнкера — Чачко.

Шейнкер вошел в круг ленинградского неофициального искусства благодаря знакомству с Виктором Кривулиным, которое произошло в Коктебеле<sup>15</sup> в 1974 году. Кривулин стал для него первым ленинградским поэтом, которого он узнал лично. Это знакомство стало для Шейнкера способом входа в «сиюминутную» литературу — в процесс ее непосредственного производства. Так, в марте 1975 года Кривулин приглашает Шейнкера в гости в Ленинград — и приводит на собрание авторов сборника «Лепта»<sup>16</sup>. «Лепта» представляла собой проект альманаха, в котором был собран «срез» ленинградской неофициальной поэзии. Как отмечает Станислав Савицкий, создание «Лепты» было важной отправной точкой для формирования самосознания неофициальных ленинградских поэтов: сборник был ориентирован не столько на репрезентацию какой-то отдельной литературной группы, сколько на формирование границ неофициальной литературы как единого сообщества [Савицкий 2002: 45]. Последующая неудача, связанная с отказом советских издательств опубликовать сборник, только способствовала автономизации поля неофициальной ленинградской литературы и созданию новых, независимых «объединяющих» организационных форм, таких как журналы «37» и «Часы» (оба издавались с 1976 года).

Для Шейнкера собрание «Лепты» было важно по двум причинам. Во-первых, там он смог познакомиться с ленинградскими литераторами, причем не только с их стихами, но и с ними лично. Ощущение культуры как цельного, живого процесса, разворачивающегося здесь и сейчас, будет особенно важным и для семинара Шейнкера — Чачко<sup>17</sup>. Поэтому семинар станет одним из мест, где московские художники и литераторы могли встретиться с деятелями неофициальной ленинградской культуры и вступить с ними в диалог, который сам по себе был творческой практикой.

---

14 Интервью со Львом Рубинштейном.

15 Михаил Айзенберг, Лев Рубинштейн и Борис Гройс тоже упоминали в интервью о встречах ленинградских и московских художников и литераторов в Коктебеле. Так, например, Гройс в конце 1960-х знакомится в Коктебеле с Генрихом Сапгиром. Показательно, что и Шейнкер попадает в ленинградскую среду через Коктебель (то есть, вероятно, проходит путь, типичный и для других москвичей). См. Интервью с Михаилом Айзенбергом; Интервью со Львом Рубинштейном; Интервью с Борисом Гройсом. 28.01.2021.

16 Присутствие Шейнкера зафиксировано в протоколе №2 общего собрания участников сборника «Лепта» (см.: [Кузьминский, Ковалев 1983]).

17 Интервью с Михаилом Шейнкером.



Во-вторых, собрание «Лепты» — место, которое собирало вокруг себя людей из разных кругов неофициального искусства, — было выразительным примером ленинградских форм организации культурной жизни, чрезвычайно структурированных и разветвленных. Семинар Шейнкера — Чачко частично воспроизводил организационную модель ленинградских собраний, но не копировал их напрямую.

## Семинар Шейнкера — Чачко и ленинградская неофициальная культура

О структурированности ленинградской неофициальной культуры говорили многие респонденты, в интервью это было своеобразным общим местом. Так, например, Борис Гройс, житель Ленинграда, переехавший в Москву в 1976 году, назвал «организованность» ленинградцев — огромное количество домашних собраний, семинаров, кружков и самиздатских журналов — их главным отличием от московской неофициальной жизни, в которой «ничего не было»<sup>18</sup>. В энциклопедии «Самиздат Ленинграда» в разделе «Издания, группы, акции» перечислены около ста различных точек, в которых была локализована неофициальная ленинградская культура [Долинин и др. 2003: 389].

Одний из самых ярких и обсуждаемых точек было ленинградское кафе «Сайгон», которое оставалось центром культурной жизни на протяжении всех 1970-х годов. Юлия Валиева, составительница сборника воспоминаний «Сумерки Сайгона», пишет о том, что главным в «Сайгоне» было ощущение «события» с другими, которое реализовывалось прежде всего не через письмо, но через практики общения и устного разговора в публичном пространстве [Валиева 2009: 5]. В «Сайгоне» и других кафе стихийно формировалась новая культура публичного общения, которую Виктор Кривулин назвал «демократической» [Там же: 60] — из-за того, что в таком общении могли участвовать самые разные группы людей. В середине 1970-х эта традиция устного обсуждения конвертировалась в письменную творческую энергию неофициального ленинградского искусства (см.: [Кривулин 1997]).

В частности, и сборник «Лепта», и вышедшие из него периодические самиздатские журналы «37» и «Часы» вводили частную устную речь в общее коммуникативное пространство поля неофициальной культуры: частная речь, превращаясь в (полу)публичный дискурс, становилась доступной более широкому кругу читателей. Связующим звеном, «прослойкой» между частными высказываниями и полем культуры в случае периодических журналов были критические статьи, ориентированные не на советские подцензурные тексты, а на кружковые дискуссии.

В Москве не существовало самиздатской периодики, подобной ленинградской, а значит, и платформ для литературной и художественной критики московского неофициального искусства (точнее, для ее конвенциональных форм — публикаций в журналах). Об этом в интервью говорил Лев Рубинштейн:

Язык самоописания там (на семинаре Шейнкера. — Чачко — А.Б.), собственно говоря, вырабатывался. <...> У нас не было, скажем, института критики. <...> То есть

18 Интервью с Борисом Гройсом.

искусство было, а разговора об искусстве еще не было. Эти семинары были очень важны в этом смысле. Этот язык там, собственно, и формировался<sup>19</sup>.

Для Рубинштейна (как и для некоторых других участников семинара — например, для Михаила Айзенберга) семинар Шейнкера — Чачко выполнял примерно такие же функции, которые в ленинградской неофициальной культуре были у самиздатских периодических журналов, в первую очередь функцию критического осмысления искусства.

Однако феномен семинара Шейнкера — Чачко нельзя полностью объяснить, приравняв его к ленинградской периодике, хотя бы потому, что в Ленинграде в 1970-е годы существовали и семинары, и самиздатские журналы — эти два способа организации неофициальной жизни выполняли разные функции, не сводимые друг к другу. Более того, иногда журналы и семинары были связаны между собой — например, как в случае журнала «37» и Религиозно-философского семинара (1974—1980).

Борис Гройс, участвовавший в Религиозно-философском семинаре, в интервью говорил о том, что семинар Шейнкера — Чачко был создан «по образцу питерского»<sup>20</sup>. Можно предположить, что Гройс, как активный участник ленинградской неофициальной культуры, интуитивно почувствовал, что Шейнкер вдохновлялся ленинградскими собраниями: поэтому для недавно переехавшего Гройса московский семинар стал своеобразным транзитным пунктом между двумя культурами. Однако, несмотря на общую природу двух домашних собраний, между ними существовали значительные различия.

На Религиозно-философском семинаре обсуждался широкий круг проблем, связанных с культурой, искусством и религией [Zitzewitz 2016]. Семинар был осознанной попыткой восстановить традицию Религиозно-философских собраний, которые в начале XX века проводили Д. Мережковский и З. Гиппиус [Ibid.: 34]: обращение к дореволюционной культуре, философии и христианству было для участников способом преодолеть «духовную бедность» советской повседневности эпохи застоя. Обсуждения на семинаре были не только интеллектуальной, но и экзистенциальной практикой: язык нового искусства, который позволяет преодолеть исторический разлом между двумя культурами, становился способом «обнаружения мира» [Каломиров 1979: 45].

Журнал «37» был задуман как продолжение семинарских обсуждений<sup>21</sup>. Во-первых, это был способ документации «живого культурного процесса», существовавшего прежде всего в устной форме: в журнале публиковались не только стихи и критические статьи, но и расшифровки, конспекты семинарских встреч; во-вторых, с помощью журнала стало возможно делиться информацией с гораздо большим количеством людей, чем помещалось в физическое пространство квартиры.

Перевод устной локальной речи в письменную форму был один из главных отличий ленинградского семинара от московского. Устная речь, трансформированная в текст и опубликованная, неизбежно создает фигуру читателя, который воспринимает текст в первую очередь как авторский монолог. Процесс чтения, конечно, может порождать диалог читателя с прочитанным текстом —

---

19 Интервью со Львом Рубинштейном.

20 Интервью с Борисом Гройсом.

21 См.: От редакции // Тридцать семь. 1976. № 1.

однако этот диалог не прямой, и чаще всего он остается внутренним, неартикулированным<sup>22</sup>. Диалогичность устного общения исчезает с его превращением в текст.

В московском неофициальном искусстве 1970-х годов дистанция между зрителем, читателем и автором обычно была минимальной — точнее, эти позиции были неопределенными, текучими и часто пересекались между собой. Неофициальные художники и литераторы в Москве были друг для друга главными и, по сути, единственными зрителями.

Зритель здесь не был сведен к пассивному наблюдателю или читателю. Произведение искусства попадало к нему через личный контакт с автором, и поэтому было неотделимо от коммуникативной ситуации: художники и литераторы постоянно говорили об искусстве. Семинар был способом институционализации этой практики: раз в две-три недели художники и литераторы собирались вместе, чтобы, во-первых, показать свои произведения искусства (или посмотреть на чужие работы), и, во-вторых — обсудить их. Обычно семинар состоял из трех частей: сначала докладчик или выступающий представлял участникам произведение искусства или теоретические выкладки; затем все участники семинара обсуждали представленный материал; заканчивалось все более свободным, дружеским разговором, в котором участвовали только постоянные участники<sup>23</sup>.

Теоретический и критический дискурсы не были отделены от творчества как такового. В произведениях авторов, участвовавших в семинаре Шейнкера — Чачко, проблематизировалась и операция зрительского восприятия, и фигура автора. Так, в своих картотеках Лев Рубинштейн часто «обнажает» фигуру автора — из невидимой инстанции превращая его одновременно и в персонажа, и в зримую, артикулированную функцию текста, как, например, в тексте «Очередная программа»:

21

Номер двадцать первый,

Свидетельствующий о решении Автора именовать настоящий текст «Очередной программой»

22

Номер двадцать второй,

Свидетельствующий о решении Автора датировать «Очередную программу» декабрём тысяча девятьсот семьдесят пятого года

[Рубинштейн 2015: 52]

Рубинштейн осознанно занимает метапозицию по отношению к самому себе и к тексту, который он сам производит: автор-персонаж перестает быть равен физическому автору текста — теперь он лишь один из голосов, производящих высказывание внутри «Программы» и задающей ее порядок чтения. Вскрытие

---

22 Более того, в некоторых случаях диалог в принципе становится невозможен. Так, к 16-му номеру журнала «37» был приложен опросник для читателей, собирающий обратную связь. В большинстве ответов, которые были опубликованы в 17-м номере, читатели отмечали, что часть текстов совершенно непонятна — в том числе в силу своей теоретической сложности [Zitzewitz 2016: 27].

23 Интервью с Михаилом Шейнкером; Интервью со Львом Рубинштейном.

персонажной природы автора, в свою очередь, обращает внимание читателя на сам механизм развертывания текста.

Схожая операция лежала в основании некоторых акций «Коллективных действий». Так, акция «Обсуждение» (1985) состояла из двух частей. Во время первой зрители, находящиеся в комнате с предметами, которые использовались в других акциях, прослушивали фонограмму текста Андрея Монастырского «ЦЗИ-ЦЗИ». На фонограмму регулярно накладывался звуковой комментарий: «Читается текст Андрея Монастырского “ЦЗИ-ЦЗИ”. Тавтология пустого действия». Во второй части акции зрители начинали обсуждение — и их реплики дублировались тем же способом, которым производился звуковой метакомментарий (Монастырский сидел в соседней комнате и воспроизводил реплики с помощью системы акустических устройств). Иногда Монастырский менял модус своей речи и врвался в обсуждение; такое устройство пространства побуждало участников к «обсуждению обсуждения» — необходимости прояснить и артикулировать собственную «раздвоенную» позицию внутри коммуникативного пространства [Монастырский и др. 1998: 120].

Также и участники семинара Шейнкера — Чачко тренировались проблематизировать собственную позицию в условиях отсутствия публичных пространств, предназначенных для их произведений: семинар был не только площадкой для показа искусства (в этом он действительно был близок к журналу «37»), но и лабораторией творческих подходов, где каждый из художников оттачивал собственную идентичность.

## Контекст семинара Шейнкера — Чачко: московская неофициальная культура

Различие между организацией культурного процесса в Москве и Ленинграде особенно ярко проявлялось в тех случаях, когда ленинградские неофициальные поэты и художники приезжали в Москву и появлялись на домашних собраниях. Московские художники и поэты часто вспоминают о выступлениях Елены Шварц в мастерской Ильи Кабакова и Ольги Седаковой на семинаре Шейнкера — Чачко. Оба выступления оказались в той или иной степени конфликтными.

Шварц — одну из «звезд» ленинградской неподцензурной литературы — в Москве встретили холодно (см., например: [Сапгир 1999]). На свое выступление она опоздала на несколько часов — Дмитрий Пригов предполагал, что это было частью драматургии выступления [Пригов, Шаповал 2003]. Московским неофициальным художникам, посещающим мастерскую Кабакова, такой формат чтения — драматургически продуманный и одновременно с этим близкий к мистическому, спиритуальному опыту (Шварц зажигала свечи и стремилась создать «антураж») — был не столько непонятен, сколько не близок эстетически. Так, Сапгир в воспоминаниях пишет о том, что очень хорошо относится к стихотворениям Шварц [Сапгир 1999]; Михаил Шейнкер — друг поэтессы, высоко ценящий ее творчество, рассказывал о том, что выступление у Кабакова было неудачным именно из-за реакции публики на формат чтения<sup>24</sup>.

---

24 Интервью с Михаилом Шейнкером.

На семинарском обсуждении стихотворений Ольги Седаковой — московской поэтессы, по своей поэтике перекликавшейся скорее с авторами ленинградской неофициальной литературы, — все, включая авторку обсуждаемых текстов, считались равноправными участниками дискуссии. Как вспоминает Михаил Айзенберг, после выступления Седаковой постоянные участники выразили «ноту сомнения в невероятности всего услышанного»<sup>25</sup>, из-за чего на семинаре произошел довольно резкий конфликт. Для гостей, поддерживавших Седакову, это было неприемлемо.

И Шварц, и Седакова исходили из разделения между выступающим и слушающей его публикой. Так, Михаил Шейнкер рассказывает о том, почему Шварц отказалась от участия в семинаре:

Для Лены это было очень строго — она читает, а ей внимает публика. Какие семинары? Ее будут обсуждать какие-то невежи. Она в этом смысле была вполне на позициях романтического поэта<sup>26</sup>.

Процесс постоянного обсуждения своего искусства и его критического переосмысления, который для московских неофициальных литераторов казался естественным и даже необходимым, для Шварц, существовавшей в неоромантической традиции, был непривычным и чуждым.

Для московской неофициальной культуры практика устного обсуждения искусства была крайне важной. Существовало много различных организационных форм таких обсуждений — и большинство из них были спонтанными и неформальными. Борис Гройс описал это так:

Вообще в Москве все было организовано как такая ризома. Это была такая сеть общения: в результате каждый знал каждого<sup>27</sup>.

В ризоме отсутствует единый организационный стержень — она строится на тесном переплетении линий и связей, подобно запутанному клубку [Делёз, Гваттари 2010]. Московское неофициальное искусство вряд ли строилось только как сеть, состоящая исключительно из равных агентов-узлов — однако оно было ближе к такой форме организации, чем ленинградское.

Так, наиболее яркими, хотя и исключительными, примерами такой культуры устного разговора были диалоги критика, журналиста и художника Александра Асаркана, писателя Павла Улитина и людей их круга: художников Юло Соостера, Юрия Соболева и их более молодых друзей — поэта Михаила Айзенберга и писателя Зиновия Зиника<sup>28</sup>.

---

25 Интервью с Михаилом Айзенбергом.

26 Интервью с Михаилом Шейнкером. Мнение Шейнкера можно считать относительно нейтральным — потому что он, с одной стороны, был постоянным участником московской неофициальной жизни, а с другой — не разделял московских предрассудков по поводу ленинградского искусства — и, более того, поддерживал очень хорошие личные отношения с ленинградскими поэтами и поэтессами, в том числе и с самой Е. Шварц. См. также: Интервью со Львом Рубинштейном.

27 Интервью с Борисом Гройсом.

28 Соостер и Айзенберг были посредниками между «утопическим» проектом «Артистического» и кругом московских концептуалистов: первый в 1960-е годы делил мастерскую с Ильей Кабаковым; второй с середины 1970-х годов достаточно близко общался с Приговым, Рубинштейном и Шейнкером. См.: Интервью с Михаилом Айзенбергом; а также: [Кабаков 2008: 196].

Имена Улитина и Асаркана связаны с кафе «Артистическое», которое в Москве начала 1960-х годов было одним из немногих общественных пространств, словно бы частично освобожденных от действия советской идеологической цензуры — там собирались и беседовали художники, поэты, актеры и режиссеры.

Сходным образом Юрчак описывал ленинградское кафе «Сайгон»: оно было таким же пространством свободного общения, которое было «несоветским», но и не «антисоветским» — фрагментом Западной Европы внутри Советского Союза [Юрчак 2014: 283]. Однако культура общения, создававшаяся внутри «Артистического», не сводится к простому «общению ради общения» разношерстной публики — такому, какое было в «Сайгоне». Внутри кафе Улитин и Асаркан практиковали то, что Михаил Айзенберг называет «культом высокого разговора» — особый способ ведения диалога, объединяющий художественную практику, литературу и повседневное общение<sup>29</sup>. Самый выразительный пример такого слияния художественного и повседневного — это мейл-арт Асаркана: открытки, которые он отправлял своим знакомым, были произведениями искусства, одновременно визуальными и литературными, но оставались адресованы конкретным людям. Улитин тоже работал с повседневностью: он коллекционировал окружавшие его голоса, записывая фрагменты разговоров на салфетках (см.: [Зиник 2002: 18]). Его проза, как и его устная речь, была способом монтажа реальности из разных фрагментов, схожим с визуальным монтажом Асаркана.

Улитин и Асаркан не говорили об искусстве и не вели теоретических дискуссий — но сам их разговор был искусством<sup>30</sup>. И этот особый тип разговора существовал не только внутри кафе: «Артистическое» было удобным местом для него, но не единственным. В 1970-е годы, после окончания оттепели, «Артистическое» опустело, и его посетители начали осваивать другие пространства, в том числе и домашние. Более того, Асаркан часто совершал фланерские прогулки по центру Москвы почти в ситуационистском духе: как пишет Зиник, это было своеобразной попыткой вернуть себе город и публичное пространство через практику случайного разговора с друзьями и знакомыми [Зиник 2019].

Кульг разговора, постоянная ориентация на речь другого и проблематизация собственного аутентичного голоса — это, как нам кажется, важное, интуитивное открытие Улитина и Асаркана, которое предвосхищает более поздние концептуалистские практики.

Другая форма общения, более типичная для московского неофициального искусства, встречалась в мастерских художников:

На семинаре вдруг обнаружилось, что есть люди, уже настолько давно и плотно друг с другом разговаривающие об искусстве в своих мастерских, что у них уже есть какой-то свой язык, совершенно не похожий ни на тогдашнее искусствоведение, ни на то, чем обычно обмениваются художники: восторг, колорит... Слова типа «колорит» вообще исчезли из употребления. <...> Абсолютно другое отношение к искусству — не как к вещи, а как к идее, к событию. Этими людьми были Илья Кабаков, Эрик Булатов, Олег Васильев, и активно примыкающие к ним Пригов, Орлов [Айзенберг 1997].

---

29 Интервью с Михаилом Айзенбергом.

30 Там же.

Мастерские были площадками для просмотра работ и их последующего спонтанного обсуждения. Подобно кафе, они были свободны как от коммунального быта художников, так и от идеологической регламентированности публичных советских пространств. Мастерские давали художникам определенную долю свободы — они были достаточного размера для того, чтобы писать большие картины<sup>31</sup>. Часто художники, в том числе Илья Кабаков, пользовались преимуществами большого помещения (особенно по сравнению с комнатами в коммунальных квартирах) и переезжали жить в свои мастерские [Кабаков 2008: 205]. Поэтому по внутреннему убранству такие мастерские были максимально далеки от традиционного для галерейных пространств «белого куба».

Чаще всего, когда художники приглашали гостей к себе в мастерскую, главным поводом для встречи была новая картина или объект. Как отмечает Лев Рубинштейн, это никогда не было просто просмотром — новые произведения искусства всегда обсуждались<sup>32</sup>. Гостями в мастерских были друзья художников — поэтому зрители там не были пассивными. Но по этой же причине мастерские были замкнутыми, локальными пространствами.

Конечно, для художников, обладающих высоким уровнем социального капитала, такая замкнутость не была проблемой. Вероятно, самый яркий пример — это мастерская Ильи Кабакова, в которой часто проводились большие публичные мероприятия, от концерта Булата Окуджавы до чтений Эдуарда Лимонова [Там же: 87]. На такие вечера, по разным воспоминаниям, собиралось до ста человек<sup>33</sup>. Однако даже при таком разнообразии и количестве гостей мастерская Кабакова оставалась очень закрытым местом — в первую очередь потому, что она строилась вокруг фигуры хозяина мастерской и его творчества.

Художник Игорь Макаревич в интервью рассказал о своем первом знакомстве с Кабаковым и его мастерской: он попал в мастерскую в 1971 году в составе экскурсионной группы, которую создала искусствоведка Наталия Яблонская для того, чтобы вводить зрителей в мастерские, куда было практически невозможно попасть без приглашения. Для Макаревича это был один из первых опытов взаимодействия со средой неофициального искусства<sup>34</sup>. Но это были единичные попытки прорвать социальный вакуум внутри мастерских, которые к тому же не приводили к созданию новых социальных связей — так, Игорь Макаревич рассказывал, что впоследствии ему пришлось заново знакомиться с Кабаковым через Римму и Валерия Герловиных — первое, «экскурсионное» знакомство оказалось непродуктивным и быстро оборвалось [Там же].

Семинар Шейнкера — Чачко продолжал традицию общения в мастерских художников, но в отличие от них был нейтральной площадкой, менее зависи-

31 Мастерские: Елена Фанайлова, Лев Рубинштейн, Михаил Шейнкер // Радио Свобода. 2017. 23 июля (<https://www.svoboda.org/a/28511274.html> (дата обращения: 14.12.2020)). (Министерство юстиции России внесло независимую некоммерческую медиакорпорацию «Радио Свободная Европа/Радио Свобода» и некоторые ее проекты в свой реестр иностранных средств массовой информации, выполняющих функции иностранного агента. РСЕ/РС считает это решение несправедливым и юридически спорным. — *Примеч. ред.*.)

32 Интервью со Львом Рубинштейном.

33 Интервью с Борисом Гройсом; Интервью с Андреем Монастырским.

34 Интервью с Еленой Елагинной и Игорем Макаревичем.

мой от своих хозяев. Это отчетливо проявляется в том, как различные деятели неофициальной культуры называют семинар. Иногда его называют по имени Александра Чачко, который владел комнатой, где собирался семинар. Чачко был врачом, и связь с неофициальным искусством для него была второстепенной — он был скорее другом художников и поэтов, но не участвовал непосредственно в творческом процессе. Имя же организатора семинара и активного участника неофициальной жизни Михаила Шейнкера часто опускается. Это свидетельствует о важной организационной особенности семинара: внутри него становится возможным выход за пределы узких кругов, строящихся вокруг личности художника или организатора, его харизмы и социального капитала. Семинар начинает работать на новых основаниях — как нейтральное коммуникативное пространство, не имеющее явного символического центра. Это делало возможным выход за пределы локального «вакуума», который создавался в мастерских: семинар стал важной площадкой для продолжения практик устного общения — но уже за пределами дружеских кругов.

## Внутреннее устройство семинара

Происходящее на семинаре не документировалось — не существует даже примерного списка обсуждавшихся работ. Единственный источник информации о том, что именно происходило на встречах, — воспоминания участников. Больше всего доверия в такой ситуации заслуживают те эпизоды, которые повторяются в воспоминаниях сразу нескольких респондентов. Мнение самих художников и литераторов о характере дискуссий можно рассматривать как сравнительно беспристрастное в той мере, в какой они не идентифицировали себя с семинаром.

В отличие от квартирных выставок и самиздатских журналов, которые воспроизводили уже существующие институциональные модели, семинар давал возможность опробовать новые форматы. Так, наряду с докладами и чтением стихотворений на семинаре обсуждались и перформансы — на основании документации акций «Коллективных действий»<sup>35</sup>; выступал с перформансами Дмитрий Александрович Пригов, который, по воспоминаниям Чачко, именно на семинаре впервые продемонстрировал свой «крик кикиморы»<sup>36</sup>. Более того, даже те произведения искусства, которые существовали как материальные объекты, внутри семинара обретали процессуальное измерение. Так, Лев Рубинштейн рассказывал о том, что его картотеки хоть и обладали концептуально важной визуальной, физической формой, но из-за трудозатратности процесса тиражирования существовали в первую очередь в устной традиции — читатели чаще знакомились с ними не визуально, а в ходе авторского чтения. На семинаре Рубинштейн перебирал и зачитывал одну карточку за другой<sup>37</sup>.

---

35 Интервью с Андреем Монастырским.

36 *doctor-alik, msheinker* [Чачко А., Шейнкер М.]. Глава 60. История семинара завершается // <https://doctor-alik.livejournal.com/57196.html> (дата обращения: 22.11.2020).

37 Интервью со Львом Рубинштейном.



Агрегирование нового искусства, концентрация новых<sup>38</sup> произведений в одном месте структурировало поле неофициального московского искусства: на семинаре обсуждались те работы, которые казались интересными и новаторскими большинству участников. При этом важно, что отбор материала для семинара не был монополизирован Шейнкером — напротив, главным правилом отбора была «политика расширения»<sup>39</sup>: каждый из участников мог предложить кандидата для участия. Поэтому список выступавших являлся своеобразным срезом эстетических предпочтений неофициальных московских художников.

Это подтверждает и Б. Гройс:

Там каждый представлял то, что он делает. Это было интересно с информационной точки зрения. <...> А обсуждений особенных... ну, не то чтобы не было. То есть были какие-то реакции, но в общем это было такое скорее... review, чем семинар<sup>40</sup>.

Несмотря на то что философу и математику Гройсу, привыкшему к «академизму» ленинградских семинаров, сами дискуссии казались не особенно продуктивными, он отмечает, что встречи, которые проводил Шейнкер, позволяли получать «информацию» о новых произведениях — что было особенно важно для человека, недавно переехавшего в Москву [Там же]. Семинар, таким образом, был еще и пространством, через которое условные «новички» могли войти в круг неофициального искусства. Именно такой путь прошли писатель Владимир Сорокин, группа «Мухоморы», поэты Тимур Кибиров и Михаил Сухотин.

История попадания Сорокина на семинар иллюстрирует механизм появления новых участников: как рассказывают Лев Рубинштейн и Михаил Айзенберг, совсем молодой тогда писатель познакомился с Эриком Булатовым и показал ему свои картины — но Булатову они оказались не близки. Однако после того, как Сорокин по приглашению Булатова пришел на семинар и показал там свои первые рассказы, в том числе те, которые потом вошли в сборник «Первый субботник», он «всем очень понравился»<sup>41</sup> и постепенно начал встраиваться в круг художников и писателей<sup>42</sup>.

Об акции «Мухоморов», которая прошла, по разным источникам, в 1978 или 1979 году, вспоминают часто — вероятно, потому, что их выступление было крайне экспрессивным. Например, о нем рассказывал художник Никита Алексеев в интервью для фонда «Устная история»:

Однажды у Чачко устроили вечер «Мухоморов». И эти ребята... просто развлекались от всей души. А сидел там весь этот ареонаг: и Гройс, и Монастырский, и Кабаков. И какое-то недоумение после этого: что это вообще такое нам пока-

38 Конечно, не все, что представлялось на семинарах, появлялось в кругу неофициального искусства впервые (см.: Интервью с Андреем Монастырским). Тем не менее семинар притягивал к себе новые произведения — в том числе потому, что переводил процесс презентации на другой уровень публичности: авторы обсуждали свои работы с гораздо большей аудиторией — которая к тому же не всегда была такой лояльной, как в «домашней» обстановке. «Девяносто процентов того, что мы слышали или видели на семинаре, мы видели впервые» (Интервью с Михаилом Шейнкером). См. также: Интервью с Михаилом Айзенбергом; Интервью со Львом Рубинштейном.

39 Интервью с Михаилом Шейнкером.

40 Интервью с Борисом Гройсом.

41 Интервью со Львом Рубинштейном.

42 Там же; Интервью с Михаилом Айзенбергом.

зали? <...> И тут Илья Иосифович [Кабаков сказал]: «По-моему, это гениально». «Мухоморы», таким образом, были апробированы<sup>43</sup>.

Семинарское обсуждение, таким образом, позволяло не только теоретизировать уже известные и признанные в неофициальном искусстве произведения искусства, но и легитимировать новые работы и авторов. Происходило это в процессе обсуждения и дискуссии: не существовало определенных критериев определения качества той или иной работы. Шейнкер так описывает, каким образом материалы попадали на обсуждение:

Существовал некоторый осознанный и возникший и по договоренности осознаваемый уровень, на который кто-то и не претендовал, понимая, что это уровень не его. Была какая-то достаточно здоровая самоорганизация, удивительная чуткость на самом деле<sup>44</sup>.

Если на «входе» в семинар были барьеры и фильтры, но внутри него отношения строились на основании презумпции общей эстетической чуткости, интуитивного понимания. Артикулировать это понимание, однако, приходилось в процессе обсуждения.

На семинаре размывались привычные границы, существовавшие в мире неофициального искусства. На нем встречались художники и поэты, которые и биографически, и эстетически принадлежали к разным кругам московского неофициального искусства. Так, Всеволод Некрасов, один из самых активных участников семинара, относил себя в первую очередь к «Лианозовской группе». Такие художники, как, например, Эрик Булатов и Иван Чуйков, не ассоциировали себя с «Лианозово» и выстраивали собственные эстетические стратегии. Но если Булатов, Чуйков и Некрасов были примерно одного возраста (все они родились в начале или середине 1930-х годов), то остальные участники семинара были гораздо моложе. Лев Рубинштейн отметил, что между Всеволодом Некрасовым, Дмитрием Приговым, им самим, Львом Рубинштейном и Владимиром Сорокиным разница в возрасте составляет по семь лет<sup>45</sup>. Семинар, таким образом, соединял художников и поэтов разных поколений и связывал между собой разные течения московского неофициального искусства 1960-х, 1970-х и 1980-х годов.

М. Шейнкер называет одним из главных «ощутимых итогов» семинарских обсуждений появление теоретических текстов о неофициальной московской культуре — в первую очередь, конечно, «Московского романтического концептуализма» Б. Гройса<sup>46</sup>. Для Гройса же очевидно, что статья родилась не столько из семинаров, сколько из его еще ленинградского опыта чтения журналов «Art in America» и «Art Forum», из работы с творчеством Х.Л. Борхеса и американских концептуалистов<sup>47</sup>. Однако уверенность Шейнкера в наличии связи между семинаром и статьей можно объяснить тем, что все авторы, о которых пишет Гройс, были связаны с семинаром и посещали его собрания.

---

43 О Михаиле Рогинском и Дмитрие Краснопевцеве, АРТАРТе и «Коллективных действиях», иерархии и одиночестве // Устная история. 2015. 8 сентября (<http://oralhistory.ru/talks/orh-1929> (дата обращения: 03.03.2021)).

44 Интервью с Михаилом Шейнкером.

45 Интервью со Львом Рубинштейном.

46 Там же.

47 Интервью с Борисом Гройсом.

Михаил Айзенберг в своей статье «Вокруг концептуализма» пишет о том, что с середины 1970-х годов, когда художники и литераторы начали регулярно встречаться и обсуждать свои работы на семинаре, в пространстве московского неофициального искусства начало оформляться ощущение социальной и эстетической общности, основанной на умении занимать рефлексивную позицию по отношению к своему творчеству. «Слово [для этой общности] как бы висело в воздухе» [Айзенберг 1997: 129]. Айзенберг считает, что Гройсу удалось ухватить это повисшее в воздухе слово — и дать тому взаимодействию, которое происходило внутри семинаров, название. Действительно, Гройс не столько создает идентичность концептуалистов с нуля, сколько собирает вместе идеи, витавшие в воздухе.

На семинаре каждый из его участников, по сути, отвечал на концептуалистские вопросы<sup>48</sup>: как взаимодействуют произведение искусства и реципиент, каким образом социальные конвенции делают искусство привычным и понятным зрителю. Участники семинара задавались этими вопросами публично и на материале собственных работ. Они учились занимать критическую дистанцию по отношению к своим работам — однако эта метапозиция никогда не была окончательной.

Возможно, именно поэтому не сохранилось никаких письменных документов семинарских обсуждений: семинар был пространством устного общения и диалога — принципиально незаконченного и текучего. Это был процесс постоянного «выхода за скобки», проблематизации собственного высказывания. Через диалог и интеллектуальный обмен художники и литераторы постепенно формировали свои творческие стратегии. Более поздние теоретические работы — тексты Гройса, Айзенберга, Кабакова, публикации в журналах «А-Я» и «37» — точно так же, как и последующие произведения искусства, которые исследуют механизмы функционирования искусства, если и не рождались напрямую из семинарских обсуждений, то были примерами того нового языка и способа коммуникации, который постепенно формировался на семинарах за почти десять лет их существования.

## Заключение

Семинар Шейнкера — Чачко был особой организационной формой культурного производства, одной из главных площадок, внутри которой происходил процесс институционализации и автономизации поля московского неофициального искусства. За десять лет, когда проводился семинар (в разных форматах и с разной регулярностью), контекст, в котором существовали деятели неофициальной культуры, пережил ряд трансформаций. Георгий Кизевальтер называет 1980-е годы «переломными» [Кизевальтер 2014] — в том числе потому, что, по его мнению, это десятилетие стало временем реализации накопленной в 1970-е творческой энергии. Несмотря на то что на основании имеющихся данных нам все еще сложно ответить на вопрос о значимости семинара, о масштабах его влияния на неофициальную московскую культуру, тем не ме-

---

48 Однако далеко не все участники семинара принадлежали к концептуалистским движениям или их предтечам. Поэты Михаил Айзенберг и Сергей Гандлевский, художники Франциско Инфанте и Олег Васильев были скорее оппонентами концептуалистов, соглашавшимися с ними по одним позициям и расходившимися по другим.

нее мы предполагаем, что семинар Шейнкера — Чачко сыграл в подготовке этого перелома значительную роль. Семинар как организационная форма побуждал художников, поэтов и литераторов к обретению дистанции по отношению к своему искусству, к осознанию своей творческой программы как одного из голосов, дискурсов, существующих в полифонии.

В начале 1980-х в московском неофициальном искусстве создается ряд художественных проектов, которые одновременно являлись и институциональными формами организации: в 1980 году выходит первый том документации акций «Коллективных действий» «Поездки за город»; с 1981 года начинают собираться папки Московского архива нового искусства; в 1982 году Никита Алексеев открывает квартирную галерею «АРТАРТ». Мы предполагаем, что эти проекты если и не связаны с семинаром Шейнкера — Чачко напрямую, то определенно имеют с ним общую природу.

## Библиография / References

- [Айзенберг 1997] — Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997.  
(Ayzenberg M. Vzgl'yad na svobodnogo khudozhnika. Moscow, 1997.)
- [Айзенберг 2017] — Айзенберг М. Заявка на жанр: что придет на смену акционному искусству // Lenta.ru. 2017. 20 мая (<https://lenta.ru/columns/2017/05/20/aizenberg6/?fbclid=IwAR1beTULU3SlpqUtyKgrtKsNV9dr9tjLZfTpyXRQctGa8w8KdtFqbMJau-I> (дата обращения: 04.06.2021)).  
(Ayzenberg M. Zayavka na zhanr: chto pridet na smenu aktsionnomu iskusstvu // Lenta.ru. 2017. May 20 (<https://lenta.ru/columns/2017/05/20/aizenberg6/?fbclid=IwAR1beTULU3SlpqUtyKgrtKsNV9dr9tjLZfTpyXRQctGa8w8KdtFqbMJau-I> (accessed: 04.06.2021)).)
- [Айзенберг и др. 2004] — Айзенберг М., Рубинштейн Л., Шейнкер М. «Это время для нас абсолютно не утрачено...» // Критическая масса. 2004. № 1 (<https://magazines.gorky.media/km/2004/1/eto-vremya-dlya-nas-absolyutno-ne-utracheno-8230.html> (дата обращения: 05.06.2021)).  
(Ayzenberg M., Rubinshteyn L., Sheynker M. "Eto vremya dlya nas absolyutno ne utracheno..." // Kriticheskaya massa. 2004. № 1 (<https://magazines.gorky.media/km/2004/1/eto-vremya-dlya-nas-absolyutno-ne-utracheno-8230.html> (accessed: 05.06.2021)).)
- [Гройс 1979] — Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А-Я. 1979. №1. С. 3—11.  
(Groys B. Moskovskiy romanticheskiy kontseptualizm // A-Ya. 1979. №1. P. 3—11.)
- [Делёз, Гваттари 2010] — Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.  
(Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie. Ekaterinburg, Moscow, 2010. — In Russ.)
- [Долинин, Северюхин 2003] — Долинин В., Северюхин Д. Преодоление немоты. Ленинградский самиздат в контексте независимого культурного движения 1953—1991. СПб.: Издательство им. Н.И. Некрасова, 2003.  
(Dolinin V., Severyukhin D. Preodolen'e nemoty. Leningradskiy samizdat v kontekste nezavisimogo kul'turnogo dvizheniya 1953—1991. Saint Petersburg, 2003.)
- [Долинин и др. 2003] — Долинин В., Иванов Б., Останин Б., Северюхин Д. Самиздат Ленинграда. 1950-е — 1980-е. М.: Новое литературное обозрение, 2003.  
(Dolinin V., Ivanov B., Ostanin B., Severyukhin D. Samizdat Leningrada. 1950-e — 1980-e. Moscow, 2003.)
- [Журавлева, Некрасов 1996] — Журавлева А., Некрасов В. Пакет. М.: Меридиан, 1996.  
(Zhuravleva A., Nekrasov V. Paket. Moscow, 1996.)
- [Зиник 2002] — Зиник З. Приветствую ваш неуспех // Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 7—21.  
(Zinik Z. Privetstvuyu vash neuspekh // Razgovor o rybe. Moscow, 2002. P. 7—21.)
- [Зиник 2019] — Зиник З. С надеждой на встречу // Colta.ru. 2019. 1 октября (<https://www.colta.ru/articles/literature/22550-god->

- nazad-umerla-elena-shumilova-vspominaet-zinovy-zinik (дата обращения: 09.10.2020)).
- (Zinik Z. S nadezhday na vstrechu // Colta.ru. 2019. October 1 (<https://www.colta.ru/articles/literature/22550-god-nazad-umerla-elena-shumilova-vspominaet-zinovy-zinik> (accessed: 09.10.2020)).)
- [Кабаков 2008] — *Кабаков И.* 60-е—70-е... Записки о неофициальной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- (Kabakov I. 60-e — 70-e... Zapiski o neofitsial'noy zhizni. Moscow, 2008.)
- [Каломиров 1979] — *Каломиров А.* [Кривулин В.] Двадцать лет новейшей русской поэзии // Северная почта. 1979. № 1/2. С. 39—60.
- (Kalomirov A. [Krivulin V.] Dvadsat' let noveyshey russkoj poezii // Severnaya pochta. 1979. № ?. P. 39—60.)
- [Кизевальтер 2010] — *Кизевальтер Г.* Очень странные семидесятые, или потеря невинности. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- (Kizeval'ter G. Ochen' strannye semidesyatye, ili poterya nevinnosti. Moscow, 2010.)
- [Кизевальтер 2014] — *Кизевальтер Г.* Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (Kizeval'ter G. Perelomnye vos'midesyatye v neofitsial'nom iskusstve SSSR. Moscow, 2014.)
- [Кривулин 1997] — *Кривулин В.* Золотой век самиздата // Самиздат века / Сост. А. Стреляный, Г. Сапгир, Б. Бахтин, Н. Ордынский. М.: Полифакт, 1997. С. 342—354.
- (Krivulin V. Zolotoy vek samizdata // Samizdat veka / Ed. by A. Strelyanny, G. Sapgir, B. Bakhtin, N. Ordynskiy. Moscow, 1997. P. 342—354.)
- [Кузьминский, Ковалев 1983] — *Кузьминский К., Ковалев Г.* Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны: В 5 т. Т. 5. Newtonville, Massachusetts: Oriental Research Partners, 1983.
- (Kuz'minskij K., Kovalev G. Antologiya noveyshey russkoj poezii u Goluboy laguny: In 5 vols. Vol. 5. Newtonville, Massachusetts, 1983.)
- [Лоскутова 2006] — *Лоскутова М.* Память о блокаде. Свидетельства очевидцев и историческое сознание общества. Материалы и исследования. М.: Новое издательство, 2006.
- (Loskutova M. Pamyat' o blokade. Svidetel'stva ochevidtsev i istoricheskoye soznaniye obshchestva. Materialy i issledovaniya. Moscow, 2006.)
- [Ляленкова 2009] — *Ляленкова Т.* Благодаря кому состоялось время // Радио Свобода. 2009. 22 октября (<https://www.svoboda.org/a/1857996.html> (дата обращения: 05.06.2021)).
- (Lyalenkova T. Blagodarya komu sostoyalos' vremya. // Radio Svoboda. 2009. October 22 (<https://www.svoboda.org/a/1857996.html> (accessed: 05.06.2021)).)
- [Монастырский и др. 1998] — Поездки за город / Монастырский и др. под ред. Е. Бобринской. М.: Ad Marginem, 1998.
- (Poezdki za gorod / A. Monastyrskiy et al.; ed. by E. Bobrinskaya. Moscow, 1998.)
- [Нитхаммер 2012] — *Нитхаммер Л.* Вопросы к немецкой памяти. М.: Новое издательство, 2012.
- (Nitkhammer L. Voprosy k nemetskoj pamtyati. Moscow, 2012.)
- [Пригов, Шаповал 2003] — *Пригов Д., Шаповал С.* Портретная галерея Д.А.П. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- (Prigov D., Shapoval S. Portretnaya galereya D.A.P. Moscow, 2003.)
- [Рубинштейн 2015] — *Рубинштейн Л.* Большая картотека. М.: Новое издательство, 2015.
- (Rubinshteyn L. Bol'shaya kartoteka. Moscow, 2015.)
- [Савицкий 2002] — *Савицкий С.* Андеграунд. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- (Savitskiy S. Andegraund. Moscow, 2002.)
- [Сапгир 1999] — *Сапгир Г.* Сапгир об авторах и группах // Неофициальная поэзия: антология / Сост. И. Ахметьев, Г. Сапгир. Российская виртуальная библиотека, 1999 (<https://rvb.ru/np/publication/sapgir1.htm> (дата обращения: 21.12.2021)).
- (Sapgir G. Sapgir ob avtorakh i gruppakh // Neofitsial'naya poeziya: Antologiya / Ed. by I. Akhmet'yev, G. Sapgir. Rossiyskaya virtual'naya biblioteka, 1999 (<https://rvb.ru/np/publication/sapgir1.htm> (accessed: 21.12.2021)).)
- [Валиева 2009] — *Сумерки Сайгона / Сост. и ред. Ю. Валиева.* СПб.: Zamizdat. Творческое объединение Ленинграда, 2009.
- (Sumerki Saygona / Ed. and comp. by Yu. Valiyeva. Saint Petersburg, 2009.)
- [Томпсон 2003] — *Томпсон П.* Голос прошлого. Устная история. М.: Весь мир, 2003.
- (Thompson P. The Voice of the Past: Oral History. Moscow, 2003. — In Russ.)
- [Юрчак 2014] — *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (Yurchak A. Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoye pokolenie. Moscow, 2014.)
- [Zitzewitz 2016] — *Zitzewitz von J.* Poetry and the Leningrad Religious-Philosophical Seminar 1974—1980: Music for a Deaf Age. London: Routledge, 2016.