

Г а л и н а Е л ь ш е в с к а я

НЕСКОЛЬКО ГЕНИЕВ В ОГРАНИЧЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ: К ИСТОРИИ ОДНОГО САМООЩУЩЕНИЯ

Слово «гений» в названии данного текста являет собой в некотором смысле вынужденную меру. Его достоинства (краткость, ауративная вынятность, прямые отсылки к романтическим представлениям) не искупают неудобств употребления: без кавычек слово выглядит неуместно, а будучи поставлено в кавычки, как бы намекает на ироническую дистанцию по отношению к поименованным так субъектам. Между тем никакой иронии не предполагается: не случится и попыток подвергнуть пересмотру чью бы то ни было художественную репутацию или меру таланта. Речь пойдет о «других» художниках «другого искусства» — отечественного андеграунда 1960–1980-х годов¹; о тех, чьи стратегии основывались на эксклюзивных претензиях — на педалировании категорий «уникальности», «неповторимости авторского мира» — и в этом качестве были повсеместно признаны легитимными. Собственно механизмы такой легитимации и хотелось бы по возможности рассмотреть.

В самой истории андеграунда «темных мест» уже почти не осталось: названо по именам большинство участников движения, в значительной мере восстановлена хроника событий, уравновешены апологетические и критические суждения². Можно сказать, что усилиями историографов и участников процесса многоуровневое пространство сложной конфигурации обозначилось в основных своих координатах и тезис о его закрытости не требует дополнительных аргументов: оно было закрытым уже в силу того, что не имело возможности распространиться за пределы мастерской — ни на дальние расстояния, в «большой мир», ни на ближние, в поле официального искусства — с выставками, обсуждениями и прочими приметами «настоящей жизни». И если в «большой мир» стремились, то от «советского» дополнительно отгораживались: институционально маркированная деятельность казалась фиктивной уже потому, что подчинялась регламентации, не была свободной. Таким образом, границы пространства, с одной стороны, определялись объективными обстоятельствами, с другой же, сознательно выстраивались — и по мере возникновения сообщества (точнее, мозаического конгломерата сообществ), и особенно задним чис-

1 Здесь нет возможности подробно излагать историю этого движения. Напомним лишь, что толчком для разделения искусства на официальное и неофициальное (отчасти условного — существовали феномены, проходящие по обоим «спискам») стал визит Н.С. Хрущева на выставку в Манеж, случившийся в декабре 1962 года и ознаменовавший конец недолгой «оттепели» (об этом см.: *Герчук Ю.* Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже. М.: НЛО, 2008).

2 Этот процесс начался с двухтомного каталога выставки «Другое искусство», в числе прочего породившей ставший затем устойчивым термин (Другое искусство. Т. 1, 2. М., 1991). В последующие годы количество литературы по предмету сделалось огромным; при этом основной корпус ее составили воспоминания самих художников (см. ссылки ниже) и каталоги персональных выставок.

Несколько гениев в ограниченном пространстве...

лом, когда в его саморепрезентации все более акцентировался мотив сопротивления: расчет на «своих-чужих», актуальный для любой закрытой структуры, осуществлялся вполне жестко. Что не исключало диффузии — размежевание сред, конечно же, никогда не было абсолютным: художественные круги часто смыкались, и люди «условно благополучные» пополняли аудиторию «отверженных», порой помогая им получать заказы или иным способом «кормиться»³. К тому же в разных сегментах «подполья» воспроизводились иерархические модели той самой внешней среды официального искусства, отсутствие связей с которой демонстративно акцентировали на речевом уровне, — правда, воспроизводились с поправками на гораздо большее разнообразие индивидуальных и коллективных стратегий. Проще говоря, там были свои лидеры, аутсайдеры и «люди свиты», фигуры авторитарные и фигуры интравертного склада, те, кого нетрудно отнести «по ведомству» некоей общности любого толка (от «Лианозовской группы» до «круга Малой Грузинской», от сюрреалистов до концептуалистов), и те, с кем подобную операцию произвести невозможно. При этом в каком-то смысле «гениями» по умолчанию считались все: в разговорах о гениальности, имевших хождение в описываемой среде⁴, она рассматривалась отнюдь не в классическом кантовском смысле⁵, коррелируясь с понятием «талант» лишь косвенно, зато напрямую связываясь с категорией внутренней свободы (романтическим олицетворением такой свободы был, например, Анатолий Зверев). Распространенная фраза «Старик, ты гений!», в сущности, не означала ничего, кроме щедрой доброжелательности и приязни к товарищу (к слову сказать, доброжелательность ушла вместе с утратой андеграундной замкнутости: достаточно вспомнить болезненную реакцию большинства на успех Гриши Брускина на аукционе СОТБИС 1988 года).

- 3 Впрочем, мнения насчет «противостояния лагерей» высказывались самые разные. По свидетельству Игоря Дудинского, «...любого, кто печатал свое, что-то важное для себя, в "Новом мире" или любом другом месте, вместо того, чтобы публиковать это в самиздате и читать в салоне, <...> ненавидели животной ненавистью. Андеграунд должен был оставаться в подполье, чтобы сохраняться в чистоте» (Бархатное подполье: Игорь Дудинский о жизни советской богемы // Русская жизнь. 2008. 1 февраля). А, скажем, Михаил Шварцман утверждал, что «деление художников на официальных и неофициальных по их участию в "подпольной" артистической жизни тех лет — <...> позднейшие выдумки искусствоведов» (цит. по: Русский музей представляет: Михаил Шварцман. СПб., 2005. С. 9, далее — *Михаил Шварцман*).
- 4 Можно посчитать, например, сколько раз это слово встречается (в условиях прямой речи) в воспоминаниях Валентина Воробьева (*Воробьев В. Враг народа. М.: НЛЮ, 2005*): «Если вы гений, то приходите в гости» (с. 141); «Сегодня я покажу вам гения!» (с. 143); «Вы гений! Вы пишете лучше Сергея Арамыча Есяяна, а он-то гений всех гениев колорита и тона» (с. 275); «Ты что, бля, смеешься над гением? Титов — пророк нового, высшего и священного искусства!» (с. 297); и т.д.
- 5 «Гений — это талант (дар природы), который дает искусству правила. Поскольку талант как прирожденная продуктивная способность художника сам принадлежит природе, то можно выразить эту мысль и таким образом: гений — это врожденная способность души (*ingenium*), посредством которой природа дает искусству правила» (*Кант И. Критика способности суждения. § 46*).

Однако существовали художники, применительно к которым слово употреблялось с иной, более определенной интонацией. Как правило, «одиночки»: с одной стороны, провоцирующие подозрения в гениальности самим способом жизни (который без остатка покрывался формулой «жизнь в искусстве»), с другой — способом производства искусства, ни в задачах, ни в результатах не соотносимого ни с какими образцами и «трендами». И если конструкция первого типа могла обнаруживать зависимость от привычных романтических типажей (Анатолий Зверев или Олег Целков — «богемные гении», Владимир Яковлев — «трагический» или «безумный» гений, Дмитрий Краснопевцев — «гений-затворник», Василий Ситников — «гений-юродивый» и так далее), то уважение к оригинальности (еще не разоблаченной в качестве модернистского мифа) поначалу испытывали и те, кто, казалось бы, выстраивал свою собственную стратегию на основаниях, от романтизма далеких, — например, концептуалисты первых призывов⁶.

Впрочем, о стратегиях тогда не говорили: всеобщее понимание «творческого пути» как судьбы, как экзистенциально неизбежной последовательности («на том стою и не могу иначе») как бы отрицало рациональные расчеты, полагая их едва ли не кощунственными. Отсутствие понятия, однако, не исключало наличия самих стратегий — осознанных или же неосознанных, но в равной степени мыслящихся средством преодолеть изоляцию и, окончательно дистанцировавшись от клаустрофобического мира советского официального искусства и его институций, оказаться в гадательном открытом пространстве: кому-то в качестве такого пространства виделся конкретный Запад с его сложившейся системой функционирования «эстетического», кому-то — абстрактная «свобода без конца», предполагающая в числе прочего как свободу «припадания» к любым культурным сущностям, независимо от степени их актуальности, так и свободу все без этого обойтись, выстроив свой тезаурус демиургически — на ровном месте, без опор и без оглядок. И если рефлексии первого рода — условно говоря, центростремительного и экстравертного — достаточно описаны и в своих сугубо прагматических аспектах (ориентация на иностранцев — покупателей и пропагандистов, «припечатанная» хлестким термином «дипарт»)⁷, и в собственно дальнозорких стратегиях (не один лишь Илья Ка-

6 На самом деле отрицание «сакралки» в концептуалистском дискурсе тоже не было ни однозначным, ни последовательным. Борис Гройс, например, имел все основания именовать ранний московский концептуализм «романтическим» и утверждать, что «в России <...> невозможно написать порядочную абстрактную картину, не сославшись на Фаворский свет» (*Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А—Я. 1979. № 1*). Пунктир «взвывания к мистическому» так или иначе проходит через концептуалистскую историю — скажем, он весьма ощутим в практике группы «Коллективные действия» и в идеях ее лидера Андрея Монастырского — кстати, тоже художника с безусловной «харизмой гения».

7 *Ковалев А. Dip-art: Deep Art of the Cold War // Русский журнал. Круг чтения. 2000. 20 августа (http://old.russ.ru/krug/20000820_kov-pr.html)*. Критик не придумал слово — оно существовало и раньше, — но лишь перенес его из художнического сленга в письменную речь, тем самым сделав общеупотребительным. Интересные подробности о «дипарте», увиденном изнутри, содержатся также в уже упоминавшейся книге В. Воробьева «Враг народа» — в частности, здесь неожиданным образом освещаются, так сказать, материальные аспекты подобной

Несколько гениев в ограниченном пространстве...

баков сумел превратить знаки закрытости в конвертируемую валюту), то «аутистам» досталось меньше внимания; кроме того, их всегда было принято рассматривать только «штучно», каждого — как «вещь в себе», с почти неизменными апологетическими и вкусовыми обертонами подобного подхода. Между тем продуктивным может оказаться как раз «компаративистское» рассмотрение: оно позволит понять закономерности, по которым складывались «индивидуальные мифологии», оценить контекст их возникновения и заодно проанализировать характерные следствия позднейшей утери такого контекста.

Персонажами этой истории станут несколько московских художников — в первую очередь, Дмитрий Лион⁸, Михаил Шварцман⁹, Владимир Вейсберг¹⁰. Можно оспаривать репрезентативность выбора — почему, например, не Ситников, о котором слагались легенды и сочинялись анекдоты? Не

практики: «Картину среднего размера я продавал за двести рублей, а если за день две-три, то гонорар составлял получку доктора наук. Другие зарабатывали еще больше. Уже в Париже кинетист Нусберг мне сказал, что у него было десять карманов — пиджак, брюки, рубашка, — битком набитых деньгами так плотно, что туда не пролезал палец!» (с. 356); «Несмотря на дикое пьянство и всеобщую нищету, подвальные богохульники и сатирики втихаря копили деньги, покупая квартиры, дачи, моторы для вполне мешанских жен и детишек» (с. 414).

- 8 *Лион Дмитрий Борисович* (1925—1993) — график (рисунки, офорты), автор графических циклов «Три жизни Рембрандта», «Шествие в деревянных воротниках», «Процессия», «Зримое в незримом», «Притча о всеожжении», «Давид и Вирсавия», «Сусанна и старцы», «Тайная вечеря», «Прикованный» и других, работа над которыми длилась десятилетиями. Сочетал предельно минималистский, на грани беспредметности, пластический язык с введением в изобразительный «текст» нечитаемых письмен. Сформулировал собственную философию графики, чьи положения лишь частично были записаны учениками. Преподавал частным образом с 1964 года. Первая персональная выставка состоялась в 1990 году. Работы хранятся в собраниях ГТГ, ГМИИ имени А.С. Пушкина, Музея актуального искусства ART4.RU, в частных коллекциях.
- 9 *Шварцман Михаил Матвеевич* (1926—1997) — живописец, «иерат» (по самоназванию: от греческого *hieros* — священный). Видел в своей деятельности не столько художественный, сколько теологический смысл; воспринимал процесс работы над картиной как «смену метаморфоз», позволяющих в результате прийти к «знаку имени Бога». Использовал иконописную технику (левкас, темпера, доски с ковчегом), соединяя ее с авангардистским пониманием формы. Свои живописные иературы — «лики», «башни», «лабиринты» — полагал внутренними высшей волей; мыслил себя чем-то вроде медиума или проводника надындивидуальных смыслов. Был главным художником Специального художественно-конструкторского бюро легкой промышленности (СХКБ-Легпром, 1966—1985), где вместе со своими учениками успешно разрабатывал новые дизайнерские стили. Первая персональная выставка состоялась в 1994 году в ГТГ. Работы хранятся в собрании ГТГ, Музея актуального искусства ART4.RU, в частных коллекциях.
- 10 *Вейсберг Владимир Григорьевич* (1924—1985) — живописец, автор множества портретов, натюрмортов и «обнаженных». Создатель концепции «невидимой живописи» («белое на белом»), в технологической основе которой лежит процесс разложения и дифференциации цветов, а

«тайновидец» и аскет Краснопевцев? Не лианозовский «старейшина» Евгений Леонидович Кропивницкий? Разумеется, в любом андеграундном сообществе, даже самом малочисленном, наличествовали свои «культовые фигуры», не говоря уже о том, что «гениев» ленинградских (Соломона Россина, например) в Москве просто не знали, — однако интерес к тому, что делали эти трое, шел из очень разных кругов. Не входя в андеграундный «мейнстрим», в той или иной степени они были авторитетны для достаточно широкой страты коллег: в числе прочего и для тех, кто исповедовал совсем иные ценности, однако готов был признать за «чуждым» искусством особое значение — если не по результату, то, во всяком случае, по вектору устремлений, признаваемых серьезными — да и как было не признать серьезным стремление *художника* выйти за пределы сенсорного восприятия, так или иначе актуальное для всех троих?¹¹ Люди же из близкого окружения — ученики, друзья, собеседники, — как правило, относились к своим кумирам с почти молитвенным благоговением (такие интонации тоже были «эксклюзивным» оттенком): в похожих словах они признавались, что встреча с N явилась важнейшим событием их жизни, и не испытывали сомнений в том, что творчеству N суждено великое будущее и обеспечено почетное место в мировой культуре.

Это самое близкое окружение — среда, где утверждалось представление об избранном герое (не обязательно «подпольная», да и не целиком художественная), — у каждого было своим: отчасти и в силу того, что персоналистские программы генетически все-таки шли от разных корней. Лион — график, строивший свою изобразительную философию на фундаментальной именно для графики антитезе черного и белого, пространства и адепты тоже в большинстве принадлежали графическому «цеху». Вейсберг — живописец, первоначально импрессионистской и сезаннистской традиций; его проект «невидимой живописи», технологически основанный на традиционной, в сущности, процедуре разложения (на полутона и четвертьтона) и нюансировки валерного ряда, в этом смысле косвенно отвечал тому зыванию к живописной суггестии, каковое культивировалось его соэкспонентами по выставкам 1960-х годов (Андронов, Егоршина, Биргер и другие), представлявшими так называемый «левый МОСХ» — «прогрес-

в духовной — стремление, преодолев предметность мира, прийти к абсолютному воплощению световых эманаций. В связи с этой концепцией занимался исследованием колористических систем; его доклад «Классификация основных видов колористического восприятия», прочитанный в Институте славяноведения Академии наук в 1962 году, опубликован в сборнике: Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М.: Наука, 1962. С. 134. С 1964 года преподавал в студии МОСА (Московского отделения Союза архитекторов). Первая персональная выставка состоялась в 1977 году в Музее Израиля (Иерусалим). Работы хранятся в ГТГ, ГМИИ имени А.С. Пушкина, ГРМ и других музеях и частных коллекциях.

- 11 Если обратиться к русскому авангарду, внутренний диалог с которым так или иначе — пусть порой и на ощупь — вели многие художники андеграунда, то в данном контексте вспоминается, главным образом, даже не Малевич с его умозрительными программами, но Михаил Матюшин, мечтающий о выходе в «четвертое измерение» и внечувственных способах видения.

Несколько гениев в ограниченном пространстве...

систское крыло» Союза художников. Наконец, Шварцман, отказавшийся от сугубо профессиональных опор происхождения в пользу опор эзотерических (предельное внимание к живописной технике не препятствовало ему воспринимать слова «художник» и «картина» едва ли не как оскорбление), оказался — так уж получилось — связан с наиболее «прикладной» сферой деятельности — с промышленным дизайном: именно в этой области его «иературы» получили практическое воплощение, во многом изменив наличествующий тогда подход к графическому знаку, логотипу и стайлингу в целом.

Всех троих принято помещать в так называемую «метафизическую школу». Которой в качестве именно «школы», конечно, не существовало — с ней ассоциируют как раз авторов, дистанцировавшихся от всего коллективного (и, к слову, наши герои не испытывали большого интереса друг к другу), — однако вектор поисков обозначен точно: сквозь сугубо тварные, «производительные» аспекты данного вида деятельности прийти к неким идеальным, вечным сущностям, к метафизическому обретению истины и окончательному снятию вопросов. Художник, выражаясь средствами своего искусства, одновременно как бы преодолевает их неизбежную «инструментальность», — преодолевает слишком «художественное» в самом себе. Что чревато двусмысленными, мерцающими отношениями между творцом и творением: оно уже не есть вполне результат его воли, но представляет собой нечто внушенное, медиумически прозреваемое или же априорно содержащееся в самом материале. Шварцман называл себя «иератом», «через кого идет вселенский знакопоток»: Вейсберг стремился достичь умозрительного живописного абсолюта, убежденный, что «мы видим предметы из-за несовершенства нашего глаза. Если бы видение было совершенным, мы бы не различали больше предметов, мы бы не видели ничего кроме гармонии». «После четырнадцати вариантов я сам становлюсь пятнадцатым вариантом своего рисунка», — признавался Лион. В этой системе ценностей почти теряет свой обычный смысл понятие художественной «удачи/неудачи», поскольку не предусмотрена позиция внешнего наблюдателя, с которой подобная оценка могла бы быть верифицирована и ратифицирована: вероятно, именно поэтому единственная прижизненная выставка Шварцмана, состоявшаяся в 1994 году в ГТГ, многих повергла в растерянность — было непонятно, в каком понятийном поле воспринимать работы, слухи о которых явно превышали возможность отнести к ним просто как к произведениям живописи¹². И, естественно, уже полностью теряет смысл

12 См., например, свидетельство И. Бакштейна: «Шварцман никогда не выставлялся. Его работы видели немногие люди. И существовал, я помню, миф, миф о великом художнике, создателе иератур. И потом, когда все-таки в конце концов он выставку устроил, все были <...> страшно разочарованы! Оказалось, что это довольно посредственный художник! Когда все было вывешено, стало видно то, насколько это неинтересно визуально. Ведь это все-таки не религия, это визуальное искусство. Искусство изобразительное. И работы оказались просто слабыми! И на Шварцмана реакция на его выставку страшно подействовала. Хотя его все-таки у нас очень многие ценили и уважали, носились с ним как с писаной торбой. Все-таки какое-то время он был <...> важной фигурой на московской сцене...» (*Рокитянский В.* В поисках Шифферса. Книга готовится к печати в издательстве «НЛО»). Ср. свидетельство Гриши Брускина:

любого рода историческая рефлексия — авторская вселенная как «вещь в себе» не содержит путей выхода за свои пределы ни по вертикальной оси (к предшественникам), ни по оси горизонтальной, контекстуальной (к современникам); континуальности противостоит подлинность раз и навсегда найденного способа речи, раз и навсегда обретенного круга мотивов и символов. «Чем более зрел художник, тем более истинен, духовен внутренне, — и единообразен внешне»; «Художник, когда созревает, становится не однообразным, а единообразным, единосущностным» (Лион).

На самом деле герметичность (заявленная, в числе прочего, в авторских текстах) не была, разумеется, абсолютной. И если можно сказать, что графике Лиона действительно нет языковых аналогов и истоки ее не обнаруживаются, а апелляции к Рембрандту или Брейгелю в его случае носят «рассеянный характер» — это апелляции к «высокому художеству» в целом, а не к конкретной лексике его осуществлений, — то уже Шварцман очевидным образом отталкивался и от иконы, и от авангардных беспредметных опытов¹³ (по словам Ильи Кабакова, «“иератическое искусство” <...> состояло из <...> вполне культурно апробированных элементов, “обломков” культуры — фактуры тканей, осыпавшихся фрагментов фресок на старых стенах, архитектурных чертежей, тонких узоров и орнаментов ювелиров и миниатюристов, резьбы по камню...»)¹⁴, а Вейсберг и вовсе пользовался традиционным «словарем» форм, правда, переиначивая его и подвергая эти формы дематериализации. К тому же сам мессианский вектор творчества, мыслящегося неким взысканием истины и детерминированного общим законом бытия, мировоззренчески отсылал к жизнестроительным проектам «первого авангарда»¹⁵. При этом универсализм притязаний вовсе не нивелировал сугубо инструментальных расчетов: пафос уникального смыслопорождения вполне уживался с пафосом мастерства. Характерно, что все трое, занимаясь педагогической практикой, являлись в определенном смысле передатчиками как раз «секретов мастер-

«В 1994 году Шварцман сделал ошибку. Дрогнул и устроил выставку в Третьяковской галерее <...> Молодежь, народившиеся критики и журналисты, отомстили замечательному художнику за затворническое служение и славу гения, объявив его “голым королем”. Не имея опыта такого рода, Шварцман оказался не защищенным от нового вируса. Это привело его к безвременной кончине» (Брускин Г. Прошедшее время несовершенного вида. М.: НЛО, 2001. С. 421).

- 13 При этом к авангарду он относился крайне отрицательно («Авангард — ложь. Это тщеславие и жажда преимуществ. Этим визгом бездарность силой ставит себя в ряд» (Михаил Шварцман. С. 38)) и надеялся, что «“иературы” <...> станут альтернативой нашему авангардному будущему» (Михаил Шварцман. С. 9). «Знаешь, в чем Малевич для меня совершенно неприемлем? — спрашивал он ученика. — У него революционное сознание. У меня — трансформативное» (Михаил Шварцман. С. 63).
- 14 Кабаков И. 60—70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: НЛО, 2008. С. 82.
- 15 С той разницей, что первый, «открытый» авангард, живущий центробежной энергией распространения и «окормления профанов», отличался от позднейшей версии, где речь могла идти разве что о передаче «тайного знания». Соответственно «гении» авангарда, как правило, социально и профессионально активные, были в этом пункте разительно непохожи на своих условных наследников.

Несколько гениев в ограниченном пространстве...

ства» — именно ученики записали и сохранили речь своих кумиров, и именно в беседах с учениками эта речь отливалась в емкие формулы, выражающие суть авторского метода и подхода к искусству. Собственно, только это и могло быть унаследовано — не более («...не перенимай, но постигай», «...замечательный художник — не “учитель”, а проповедник искусства», — говорил Лион): прочее ни тиражированию, ни присвоению/продолжению не подлежало. Другое дело, что ученики, как правило, не могли уйти от «соблазна подражания» — что сказывалось на их дальнейшей судьбе: немногим удалось преодолеть последствия первоначально-го диктата, и немногим же удалось осознать его как диктат.

И для Шварцмана, и для Вейсберга, и для Лиона искусство было сопряжено с определенным рода аскетикой — с некоторым количеством «жестов отказа»: внятная считываемость этих жестов тоже работала на авторитет «говорящих» (еще и оттого, что в расширенном смысле семантическое поле «отказа» как такового являлось, безусловно, положительно окрашенным: в эпицентре данного поля незримо присутствовал и «главный отказ» — от социальных искусств). Сама задача совместить несовместимое — зрительный уровень изображения с умозрительной интенцией — насыщала творческий процесс и саму жизнь художника героическими и даже титаническими оттенками. Записи Лиона парадоксальны, и диалектика взаимоотрицаний («Материализация есть разрушение духовных усилий, и разрушение материализованных духовных усилий есть возрождение духа. Материализовать значит разрушить. Разрушить разрушенное значит воссоздать») не разрешает парадокса; точно так же любое артистическое вторжение штриха и линии в белизну бумаги есть вторжение, в сущности, беззаконное, провоцирующее первоначальную полноту белого, — отсюда предельный минимализм этих касаний¹⁶. Навязчивый страх предмета у Вейсберга: бестелесные «эйдосы» флаконов, цилиндров, пирамидок и человеческих фигур создавались в комнате, стены которой периодически белились или заклеивались бумагой, а все вещи эвакуировались на время работы, дабы их материальная конкретность не нарушала идеальной исихии, тотального «белого безмолвия». Апофатический посыл, в пределе манифестирующее стремление «не быть», выражен и в отказе Шварцмана расставаться с работами — они, как известно, продавались крайне редко и даже показывались только «посвященным», прошедшим своего рода инициацию; эти показы, напоминавшие шаманские камлания, замечательно описаны Ильей Кабаковым¹⁷.

16 Одна из историй про Лиона — возможно, апокрифическая: некий мастер, вызванный починить сломавшийся электроприбор (телевизор?), принял сохнувшие на полу рисунки тушью за чистые листы, разложенные ввиду вероятного ремонта — и именно по ним, стараясь не наступать на пол, прошествовал к сломанному прибору.

17 «...Экстаз перед своими созданиями он заставлял переживать всех посетителей, запрещая всякую критику и отлучая тех, кто смотрит на эти изделия просто как на хорошую живопись, но не признает в них их “священное” происхождение. Небольшая комнатка, где он жил, превращалась в храм; выставленные одна рядом с другой картины — в новый иконостас. “Посвященные”, к месту их показа — как к святилищу, а все вместе — приход, просмотр картин, напряженная тишина и комментарии автора — воспринималось как особого рода

Вероятно, описания «рабочих ритуалов» (особенно в случае Шварцмана и Вейсберга — Лион как раз избегал всякого рода «эксцессов»¹⁸) сами по себе могут стать увлекательным чтением для тех, кто «не в теме»: антропологический срез здесь и вправду важен. Конечно, эти ритуалы во многом составляли магию личности; конечно, они ни в коей мере не являлись сугубо бытовыми странностями. Впрочем, многие тогда были склонны к знаковому — или просто неординарному, экстравагантному — поведению: рассказы о Вейсберге, умеющем с точностью до минуты высчитать время, потребное для изготовления картины¹⁹, и вместе с тем выводящим себя из творческого исступления путем нанесения порезов на тело (не было ли это частное «флагелланство» прообразом «телесных практик» у акционистов?), не уступают в «интересности» рассказам, например, о Василии Ситникове, пишущем на языке сродни еще не рожденному в ту пору «падонкаффскому», спящем в шапке (по другой версии — в бинтах с головы до ног), чтобы защититься от клопов и тараканов, и обучающем своих последователей посредством то ли шоковой терапии, то ли йогообразных или дзен-буддистских техник²⁰. Жизнестроительная режиссура —

“радение”, сеанс, происходящий под вздохи и короткие восторженные реплики “адептов”...» (*Кабаков И.* Указ. соч. С. 81). Следует, конечно, учитывать взаимную несовместимость художнических позиций: по свидетельству Гриши Брускина, «Шварцман говорил про Кабакова: “Искусство, которое можно рассказать по телефону, — не искусство”. Кабаков говорил про Шварцмана: “Ангела нельзя схватить за жопу”» (*Брускин Г.* Указ. соч. С. 417). Шварцман утверждал, что «Кабакова мучают страхи, в его мире нет ни вер, ни надежд, ни любви», а «пляшущие вокруг него <...> концептуалисты», «самозаданты и волевые самовздутыши», напоминают «совокупление слепых в крапиве» (*Михаил Шварцман.* С. 47). Впрочем, по рассказам очевидцев, и сам Кабаков сопровождал показы своих альбомов некими «ритуальными телодвижениями».

- 18 Лишь по этой причине — за отсутствием антропологической «фактуры» и мемуарных свидетельств — Лион в этом тексте оказывается представлен чуть меньше прочих.
- 19 По свидетельству одной из портралируемых, «...двигаться во время сеанса было нельзя. 45 минут, как в школе, перемена, и снова три урока неподвижности <...> Портрет можно было увидеть только тогда, когда он его закончит, дней через 10. До этого никто не должен его видеть — иначе с Вейсбергом мог случиться такой приступ отчаяния, из-за которого он попал бы в психушку...» (*Арутюнян Р.* Моя Маяковка // <http://majakovka.art-magazine.ru/text.htm>).
- 20 Таких рассказов множество — см., например: *Кабаков И.* Указ. соч.; *Тупицын В.* Коммунальный (пост)модернизм. М.: Ad Marginem, 1998; *Уральский М.* Камни из глубины вод. М.: Алетей, 2007; *Брусиловский А.* Студия. М.: Летний сад, 2001; и т.д. Вот лишь одно из характерных свидетельств: «Ситников жил в подвальной квартире на Лубянке, под носом у КГБ. Этот человек был реинкарнацией Распутина. У него была отдельная молящаяся комната, обитая мехом. Он был художник, у него было много учеников и, подчеркну особо, учениц. Ситников всю жизнь мечтал о “домашней академии” и вот, наконец, реализовал свою мечту. Собирал и продавал иконы, был богатым человеком. Каждая икона висела в золотом окладе <...> Его любимым развлечением было собирать своих домашних клопов в спичечную

Несколько гениев в ограниченном пространстве...

той или иной степени экстремальности — завораживала, и «завербованные» с этой стороны поклонники не всегда даже были знакомы с творчеством кумира — ведь слухи о художественных «безумствах» распространялись шире, чем сведения о том, чем, собственно, художник занимается. Характерно, однако, что вся складывавшаяся по ходу мифология (в слове «мифология» нет попытки поставить под сомнение правдивость многих изустно и письменно передаваемых историй, как нет и попытки опровергнуть апокрифы) была именно художественной: речь шла, во-первых, о «естественном праве» гения «быть не как все», — праве, попираемом социальными обстоятельствами и оттого на индивидуальном уровне утверждаемом акцентированно, — и, во-вторых, о реализуемой свободе творца — опять же причудливость житейских самопроявлений мыслилась в этом, более широком, контексте, — в контексте независимости творческого свойства, выплескивающейся, в числе прочего, и в экзистенциальные зоны. Художник остается художником в любые моменты бытия; будучи свободен от чужих мнений, от прагматических расчетов и надежд на внешний успех, он проходит свой и только свой путь, не оглядываясь ни направо, ни налево, — примерно так. И, коль скоро он свободен, его живопись (графика, скульптура и так далее) заведомо хороша, заведомо значительна — категория осуществленной свободы двусмысленно увязывалась, если не вовсе отождествлялась, с категорией качества, а последняя включала в себя и презумпцию «прогрессивистской» новизны, и презумпцию художественной неповторимости, и еще множество положительных, хотя порой и взаимоисключающих свойств²¹.

О категории «свободы» в андеграундном дискурсе стоит сказать особо — тем более, что ее понимание и завоевание косвенным образом оказалось связано и с проблематикой эстетического выбора. И начать здесь, вероятно, стоит с самого «оттепельного освобождения» — антитоталитарный процесс, при своем начале обещавший много более, чем сбылось в результате, тем не менее способствовал разрушению идеологического монолита, обнаружив саму возможность личных волеизъявлений и инициатив. Для художников (в широком смысле) это означало, в числе прочего, и вероятность ориентироваться в своем творчестве на те модели и образцы, которые прежде были вовсе закрыты для освоения, а теперь чуть приоткрылись, — будь то русский авангард или современное искусство Запада, — и возможность бытийно соответствовать романтической и богемной стилистике, ранее невозможной. Когда же общественную жизнь вновь «подморозило» (визит Хрущева в Манеж и последовавшие за ним «встречи правительства с творческой интеллигенцией» развеяли возникшие было иллюзии), уже закрепленные навыки вольномыслия — не только культурного, но также социального и экзистенциального — в попытке реализоваться как бы наложились друг на друга, образовав полифоническую конфигурацию андеграунда, внутри которой слово «свобода», привлекательное для всех, могло наполняться абсолютно разным содержанием.

коробочку и выпускать их во всякого рода официальных местах, например в американском посольстве. Экстравагантный был человек» (*Дудинский И.* Указ. соч.). Вообще же количество мемуарных источников по истории андеграунда, как уже отмечалось, чрезвычайно велико.

21 Подробно о соотношении этих разнообразных категорий см.: *Ельшевская Г.* 60-е: конфигурация пространства // *Художественный журнал.* 2002. № 45. С. 54–58.

Ее признаками считались и неконформистское поведение в любых его вариациях (от прямого диссидентства до богемности, а также просто дистанцирование от всего официального, не сопровождаемое богемными «излишествами»), и творческий радикализм, при том что эти позиции совсем не обязательно сопутствовали друг другу — в связи с каковой путаницей даже последующие попытки дать андеграунду общее имя («другое искусство»? «неофициальное искусство»? «неконформистское искусство»? «второй авангард»?) трудно считать успешными. Ситуация осложнялась и тем, что поведенческие аспекты оказывались отчетливее собственно эстетических: свобода самопроявления как таковая была важнее языковой укорененности, а дружеские связи, скрепляющие некую общность или компанию, были существеннее, нежели «исповедание веры» каждого из ее членов (так, например, художники «Лианозовской группы» работали абсолютно по-разному — в диапазоне от экспрессивной абстракции до «мягкого сюрреализма»). Собственно, и русский авангард, к которому — задним числом — «пристраивался» андеграунд (выражение «второй авангард» принадлежит участнику событий М. Гробману), привлекал не только тех, кто напрямую апеллировал к беспредметным опытам, но и прочих, быть может, равнодушных к его лексике, однако психологически замороженных пафосом новизны и открытости, ощущением «неслыханных перемен», — разумеется, имелась в виду идеальная модель 1920-х годов, поскольку реальная — с жесткой институционализацией и бюрократическим оформлением союзов — вряд ли полностью отвечала тем критериям свободы, какие были тогда в ходу. Да и в целом вдохновляющие образцы не выстраивались в линию, воспринимаясь как достаточно хаотический континуум: в отсутствие единой традиции наследования все искусство XX века, открываемое случайно, дискретно и бессистемно, выглядело равно пригодным для «лабораторного» освоения — методом «проб и ошибок».

Разумеется, искусство «в собственном соку», без внятной обратной связи (выставки, зрители, осведомленность о возможных контекстах) в какой-то мере было обречено на периодическое «изобретение велосипедов». Существеннее для нашей темы и «наших» художников, однако, иное — «подпольная» уверенность в том, что контексты отсутствуют или не нужны, ставка на формулу «ты царь — живи один»²². Между тем сугубо внутренние топосы все-таки предусматривали возможность выхода вовне — скажем так, одностороннюю: миссионерскую, проповедническую. Тема преподавания, уже отчасти затронутая, слишком сложна (и, к слову, слишком болезненна), чтобы анализировать ее здесь подробно: она требует отдельного и очень тактичного исследования. Заметим лишь, что, во-первых, пик частных «эксклюзивных школ» — «школ, о которых говорят», — приходится на 1970–1980-е годы (в 1960-е, на волне оттепельного высвобождения и в осознании всеобщего равенства, в такой практике еще

22 На этот счет точно высказался все тот же Илья Кабаков: «Самодостаточность, аутичность художественной акции предполагала завершенность ее в самой себе, то есть зритель, если он появлялся, должен был быть со-участником автора и только. Ну как если бы профессиональный танцор без театра танцевал сам для себя у себя в комнате, а если ты стоишь рядом, то должен подплясывать, иначе зачем ты тут стоишь. Это, конечно, восходит к каким-то сакральным действиям, в отсутствие спокойного, нормального зрителя, который имеет право сравнить твою работу с чем-то другим» (Кабаков И. Указ. соч. С. 264).

Несколько гениев в ограниченном пространстве...

виделся тоталитарный привкус — едва ли не единственным тогдашним примером собственно образовательной структуры была студия Э. Белютина, а в «Лианозовской группе», несмотря на присутствие «старших» и «младших», как раз никто никого не учил), а во-вторых, в подобных школах, кроме обучения ремеслу и отчасти истории искусства, осуществлялось мощное, порой почти гипнотическое личностное воздействие учителя, «гуру», на учеников. Они получали не просто навыки работы с материалом — они получали как бы сразу все, и было непонятно, что с этим «все» делать дальше: с нетиражируемой системой языка, с невозможной для усвоения «философией искусства», с непрекаемостью педагогического авторитета, несомненно, при всей благодати намерений самого педагога, стреноживающего самостоятельные порывы. А главное — им была предъявлена некая абсолютная человеческая и художническая полнота — практически плерома, — исключившая из себя все внешнее и ни в чем внешнем не нуждающаяся: в этой полноте, из нее самой происходило продуцирование новых смыслов, и, с одной стороны, этот пример ориентировал на вечное и вневременное, на независимость и «незадействованность», а с другой, обрекал на движение по тому же кругу, на замкнутое существование вне ясных творческих перспектив — поскольку и смыслы искусства учителей далеко не всегда считывались учениками — скорее, здесь культивировалась атмосфера коленопоклоненного непонимания²³.

Тем более интересен единственный, кажется, случай прямого выхода «авторского мира» в мир внешний. Имеется в виду деятельность Михаила Матвеевича Шварцмана и его учеников в СХКБ-Легпром. Вероятно, это

23 При этом однозначно определить «социальный портрет» учащегося частной школы не представляется возможным. С одной стороны, Лион и Вейсберг занимались репетиторством — готовили абитуриентов к поступлению в институт, в основном в Полиграфический: Лион — частным образом, Вейсберг — в студии МОСА. Как в любой репетиторской практике, набор осуществлялся, в основном, через знакомых, по слухам — и, насколько можно судить, без селекции. Как правило, поступив, студенты продолжали параллельно заниматься у своих первых преподавателей (так, в Полиграфическом существовала целая группа, полуиронически именуемая «лиончиками» — точно так же ученики Шварцмана — о них далее речь пойдет отдельно — именовались «шварцманятами»). С другой стороны, вполне зрелые художники — во всяком случае, люди с завершенным художественным образованием — нередко посещали «мэтров», привозили им свои работы для консультаций и даже регулярно ходили на занятия; в этих случаях селекция порой применялась — педагог должен был заинтересоваться потенциальным адептом (по принятой тогда лексике — «поверить» ему). Учеником Вейсберга считал себя, например, Борис Турецкий, учеником Шварцмана (правда, косвенным) — Михаил Шемякин; среди учеников Лиона — в частности, такой неожиданный персонаж, как современный модный дизайнер Стас Жицкий. На уроки Вейсберга в МОСА ходили не только «школяры», но также преподаватели Архитектурного института и практикующие архитекторы (старейшим из них — на тридцать лет старше учителя — был Я.Г. Лихтенберг, автор проекта станции метро «Дворец Советов», она же «Кропоткинская»). В целом ученики и по прошествии лет демонстрируют трогательную верность памяти своих кумиров: часто именно их силами — во всяком случае, при их активном участии — устраиваются персональные выставки, публикуются каталоги и книги, осуществляется работа с архивами.

были не те ученики, существование которых, по воспоминаниям Кабакова, скрывалось («у Шварцмана была группа учеников, но это было таинственное, секретное предприятие...»)²⁴, — здесь все делалось открыто: в течение почти двадцати лет (1966—1985) под руководством «самого мистического художника»²⁵ успешно работала советская институция, художественно-конструкторское бюро, производящее «бренды» для предприятий легкой промышленности. Уникальность данного опыта требует пренебречь порядком «равного представительства» героев и рассказать о нем отдельно и чуть подробнее.

Прежде всего, эта деятельность никак не проходила по разряду «поденки». Понятно, что все где-то зарабатывали на жизнь, и порой «место для заработков» превращалось в своего рода резервацию (такой резервацией для художников андеграунда были, например, журналы «Знание — сила» и, отчасти, «Химия и жизнь»). Но здесь случилась иная история: абсолютно фантастическая, невероятная история преобразования, если не сказать — преображения, глубоко эзотерической системы в центробежный мир рекламы и упаковки. Иератические знаки, в которых, по словам их «проводника», «архитектонично спрессован мистический опыт человека», становились логотипами Томскрыбы, Богородского клееваренного завода, фабрик — Урюпинской трикотажной, Ногинской чулочной и Армавирской ватной. Хочется процитировать: «Лишь при советской власти такое может быть», — однако нет, не может. Характерно, что, по воспоминаниям ученика Шварцмана и сотрудника СХКБ-Легпром Игоря Тер-Аракеляна, итальянская машина, посредством которой в Комитете по делам изобретений и открытий осуществлялась начальная экспертиза знаков на патентную чистоту, при столкновении с продукцией данного бюро «сбоила» и работать отказывалась²⁶.

24 Кабаков И. Указ. соч. С. 263. Об этой секретной «иератической школе», якобы просуществовавшей три года, глухо сказано в тексте Игоря Шесткова, в настоящее время — немецкого литератора, а прежде — художника, собственно и занявшегося изобразительным искусством под влиянием Шварцмана (в книге «Михаил Шварцман» есть адресованное ему письмо Шварцмана — там фамилия транскрибирована как «Жестков-Эпштейн»); к этому тексту мы еще будем обращаться. По мнению Шесткова, «Шварцман охотно учил, но, к сожалению, не только открывал глаза, но и заражал учеников собственной высокопарностью, в прямом смысле вводил их в искушение, за которое им приходилось расплачиваться потерянными временем» (см.: Шестков И. Заметка о монографии «Михаил Шварцман» // Мосты. 18. Франкфурт-на-Майне, 2008. По крайней мере два ученика «иератической школы» — Анатолий Чащинский и Дмитрий Горохов — названы по именам вдовой художника Ираидой Шварцман (см.: Русский музей представляет: Михаил Шварцман: Альманах. СПб., 2005); Дмитрий Горохов, самый любимый и верный ученик, являлся также одним из составителей этой книги.

25 См., например, свидетельство Татьяны Ольшевской: «Когда Шварцман работал, у него текли слезы. Он весь был там, в этой картине, он творил своей плотью <...> Он плакал, он молился в это время, у него в это время видения были...» (Рокитянский В. В поисках Шиффера. Книга готовится к печати в издательстве «НЛО»).

26 Шварцман М. Товарные знаки СХКБ-Легпром. Школа. Метод. Характеристики. М., 2005. С. 130 (далее — Товарные знаки).

Несколько гениев в ограниченном пространстве...

Короткий манифест, составленный Шварцманом для набранной им «команды»²⁷ (команда, согласно всем канонам катакомбной сплоченности, декламировала его и даже распевала на разные лады), заслуживает того, чтобы быть приведенным целиком: «Мы порываем с сухим заученным дизайном, — геометрическими комбинациями, нивелирующими своеобычное, неповторимо индивидуальное, порываем с иллюстративной ложнозначительной позой, с назойливой тематичностью, несвойственной структуре знака. Мы новыми трансформациями спонтанно воплощаем извечную мечту о магическом знаке, напряженно ищем полноты означенности, высокой знаковой независимости, благого молчания иератического тавра». В пафосе текста очевиден демарш в сторону конкурирующего дизайнера «Промграфики» — по-деловому конструктивистского, лаконично-функционального, основанного на непреложных модульных принципах и чуткого к тематической задаче, — однако лексическое соседство «неповторимо индивидуального» с «мечтой о магическом знаке» и «благим молчанием» опять же демонстрирует парадоксальность подхода, его фундаментальное противоречие. Впрочем, именно это противоречие диалектическим образом снимало противоречие другое — коль скоро мир состоит из знаков, считываемых художником из некоей коллективной прапамяти, и знаки эти отсылают к чему-то высшему и невербализуемому, то не все ли равно, чем окажется промежуточная станция — отчего бы и не камвольным комбинатом? И отчего бы самим знакам — в свете этой запредельной перспективы — не отозваться по пути вполне конкретными силуэтами фигур и предметов: двумя зонтиками, птицами, рыбками и человечками, медведем на саночках?

В недавно изданной книге о школе Шварцмана среди воспоминаний бывших «шварцманят» выделяется текст Дмитрия Комиссарова²⁸: то, что в нем проговорено, пожалуй, имеет отношение не только к «иературам» и собственно к «иерату». Комиссаров рассуждает о виртуальных возможностях системы своего учителя: демиургичность ее мыслится заведомо предназначенной для иного мира, — для мира, в котором «грань между воображаемым и материальным» утратит отчетливость и «сила веры станет главным критерием реальности». Футуристический пафос этого выступления требует, конечно, некоторой коррекции: ведь обещанное уже, по сути, свершилось, и компьютерная иллюзия победила наличное бытие, растворясь в нем до полной взаимной неразличимости, — однако характерно само взывание к проективной утопии, не к тому, что есть, а к тому, что экстагически воображается — «...иератика может достроить целый город до единого знака, единого мыслесущества»²⁹. «Закрытое искусство» способно раскрыться (учитывая меру притязаний, следовало бы сказать —

27 О том, что сам Шварцман делал различие между «командами», свидетельствует приведенный Дмитрием Гороховым диалог: «Умышленно не беру баб в иератическую школу. Начнется обязательно несвобода, искушения, ревность — ну их». — «А как же у вас в Бюро?» — «Там другое дело. Госучреждение» (*Михаил Шварцман*. С. 68).

28 Товарные знаки. С. 170.

29 Ср. в уже упоминавшемся тексте Игоря Шесткова: «Графические “структуры” Шварцмана — это не “инвенции для адаптации”, не материал для дальнейшего красочного малевания, а реальные планы и фасады Третьего Храма; и не Храма Духа в фантастическом Царстве Божьем, а настоящего каменного Храма единому Богу, на Храмовой горе в Иерусалиме».

вселенски раскрыться), лишь перестав быть вполне искусством и только искусством; и в этом смысле дизайн с его программной тотальностью выглядит, в общем-то, естественным каналом выхода. Замечательно, что члены шварцмановской команды, независимо от того, считали ли они по прошествии лет данный опыт своей жизни опытом пребывания в садах Лицея или в тоталитарной секте, в ту пору и в той ситуации не испытывали аккультурационного стресса. Кстати, многие стали потом очень хорошими художниками — художниками книги, в основном³⁰.

В уже не раз цитированной заметке Игоря Шесткова — одного из тех, кто, по всей видимости, мучительно изживал «иератический морок», — кроме блестящих анализов творчества и самой жизнестроительной позиции Шварцмана, кроме яростных инвектив в адрес «маленького харизматического Саваофа» и как бы нехотя проговоренных признаний в любви к нему же, есть тезис, заслуживающий отдельного обсуждения. «Возникновением иератур, — утверждает Шестков, — мы обязаны, однако, не только гениальности мастера, но и квартирному вопросу и чудовищному давлению тоталитарного государства. Имей Шварцман, как respectable западный человек, свой дом и участок земли с лесочком и садиком, вряд ли мы увидели бы его шедевры. Шварцмановские алмазы не имели бы шансов кристаллизироваться в свободном обществе. В нем они и не востребованы». Схожий тезис — с несколько смещенным «фокусом» и уже по отношению к следующему герою — встречается и в другом тексте. «Возможно, если бы железный занавес пропускал немного света с Запада, — пишет культурный обозреватель газеты «Коммерсантъ» Анна Толстова, — Владимир Вейсберг искал бы ответ не в живописи, а в других формах — в концептуальных лингвистических парадоксах или перформансах во славу абсолютного Ничто». В обоих случаях апофатическими обстоятель-

30 Назовем хотя бы А. Коноплева, Б. Трофимова, Е. Трофимову. Однако по поводу того, насколько ученичество у Шварцмана было таковым в обычном смысле слова, даже изнутри сообщества «причастных» существуют разные мнения. Ольга Вельчинская: «Всем нам Михаил Матвеевич дал бесконечно много, вот только каждый воспринял ровно столько, сколько было ему по мерке. Говорить о себе, что мы ученики Шварцмана, не приходится. Думаю, что учеников среди нас немного, если они вообще существуют. Да и могли ли они быть, нужны ли были — вот вопрос» (*Вельчинская О. Квартира № 2 и ее окрестности. М., 2009. С. 293*). Игорь Шестков: «Иературы — не живые организмы, способные к самообновлению, а только доски, которые темнеют и трескаются. Живые — только люди. Эти самые приходящие и уходившие поколения. Профаны и ослы. Ученики, которые могли бы продолжить дело мастера. Но их нет <...> Бешеную ревность выказывал Шварцман, когда замечал, что кто-то ему подражает. Не твоё — не трожь!» И далее: «Его идея была — “нельзя работать в чужих воплощениях”, или, попросту говоря, сочиняйте свой канон сами, а мой путь, “мое воплощение” оставьте только для меня, потому что на этом пути — Я Господь Бог, а вы все жалкие черви». Впрочем, записи разговоров со Шварцманом и собственно шварцмановских уроков, опубликованные Дмитрием Гороховым в альманахе «Михаил Шварцман» (раздел «В “Маэстерской”»), опровергают тезис Шесткова: очевидно, что Шварцман серьезно относился к передаче знания — до той поры, когда «Мастер сам скажет ученику: “Теперь работай сам. Вот тебе мое благословение”» (*Михаил Шварцман. С. 68*).

Несколько гениев в ограниченном пространстве...

ствами (от отсутствия приемлемых условий для жизни до отсутствия информации о западном искусстве) мотивируется — и оказывается, таким образом, вынужденным — род деятельности фигурантов: не качество производимого, но сама его суть. Вейсберг переориентировался бы на перформансы, знает он — а собственно, знает он что? Что на Западе станковая живопись выходит из моды? Чем бы занялся Шварцман, переехав из коммуналки на 3-й Кабельной улице в европейское жилище, — возделыванием своего сада?

Конечно, сослагательные допущения всегда уязвимы. При этом против самого наличия связи между «бытием» и «сознанием» не возразишь: зафиксированная в текстах зависимость художника от социума — не столь прямая, конечно, — существовала, и «искусство со сверхзадачей» действительно было порождено «метафизической теснотой» советской жизни вообще и художественной жизни, загнанной в андеграунд и в нем запертой, в частности. Всегда актуальные здесь формулы типа «поэт в России больше чем поэт» могли, в зависимости от ситуации, взывать не только к гражданской ответственности творца, но и к «высшим» его миссиям — к наделянию «художества» таким грузом дополнительных значений, что это бывало чревато уже тотальным прорывом за его пределы. Отсутствие «дома с садиком» означало также и неопределенность границ между жизнью и творчеством, и непризнание конвенций по поводу маршрутов, по которым творчеству, согласно выстраивающейся истории, надлежит двигаться, — история выстраивалась на Западе, и, естественно, «алмазы», то есть сугубо индивидуально мотивированные речевые системы, оказывались ею не востребованы. Зато гипертрофированное чувство «самости», пусть в качестве компенсаторного механизма, оказывалось чревато безоглядной свободой смыслопорождения, которая сама по себе считывалась аудиторией как проявление гениальности — ни с чем не соотносимой и оттого поражающей.

И, наконец, коль скоро мы говорим о художниках, самое главное для нашей темы — именно в этих условиях закрытости складывалась и специфическая, имеющая отношение к конструкции изобразительного поля, оппозиция понятий «глубина» и «поверхность» — где второе проходило по ведомству пренебрежительно отторгаемой «декоративности», зато первое сопрягалось и с таинственной неисчерпаемостью некоего «большого пространства» — космического, божественного и так далее, — и со способностью самого автора на духовное усилие, позволяющее этому пространству приоткрыться. То, что говорил Лион о «мироздании белого», таящем в себе истину, которая «духовна и одна», явственно в его графике, где глаз зрителя, едва восприняв уровень плотных сгустков туши и резких, ударных штрихов, вынужден тут же переключаться на иную оптику, чтобы различить следующий слой рисунка в бестелесных, почти неосязаемых прикосновениях пера к бумаге. Сама визуальная речь здесь отрефлексирована как речь на границе слова и молчания: нечитаемые почерковые строки становятся изображением, тогда как фигуративные элементы органично встраиваются в знаковый ряд, и этот процесс взаимного сокрытия и динамической, вечно совершающейся метаморфозы уводит в глубинные «многодонные» зоны. Похожим образом «напластовывались» красочные комбинации в живописи Шварцмана: слой за слоем, форма поверх предыдущей формы — порой запечатывая ее, но порой и позволяя обнаружить (причем спрятанное в глубине, визуально не явленное все равно мыслилось важной частью целого); автор мог через годы вернуться к картине,

дополнив ее новыми «воплощениями» и «знаками»³¹. Гадательное и светоносное пространство, внутри которого пребывают «герои» вейсберговских холстов — пирамидки, цилиндры, «антики» и натурщики, — тоже не имеет координат: оно есть некое абсолютное ничто или же абсолютное все, источаемый им свет как бы вынужден частично оседать на тленных «вещах мира», и их таким образом приобщая к запредельной гармонии. Пространственность, глубина, подспудные токи в глубине — все эти характеристики «инога мира», не явленного, но лишь прозреваемого в изображении, одновременно есть характеристики и авторских миров: смирение неотделимо от власти — и над материалом, и над тем, что за ним и сверх него, — такая диалектика.

Потом, как известно, наступило время, когда «иное» открылось в некоторой реальности — с падением «железного занавеса»: сначала обнаружились отдельные артефакты, затем сделалась ясной топография, появилась возможность передвижений и контактов. И это стало концом романтической парадигмы, питаемой сознанием культурного одиночества, и заодно концом модернистских индивидуалистических мифологий. Пережив комплекс неполноценности, отечественное искусство принялось преодолевать свою анклавность, и преодоление осуществлялось по двум основным векторам — встроиться в актуальный дискурс, сделаться неотличимым, таким же, как на Западе, или же стать этому самому Западу интересным, предъявив свою «русскость», — и то, и другое являлось возвратом к неизжитой традиции дипарта³². Сам образ художника чем дальше, тем больше утрачивал былые «высокие» коннотации — теперь художнику приходилось учиться понимать «свое “я” не как ценность, а как позиционирование себя внутри системы координат мира»³³. Пригодными к наследованию оказывались, скорее, стратегии успеха, нежели стратегии независимого «самостоянья»; конкретные действия «на поверхности» заменяли прежние апел-

31 «На многих иллюстрациях живописных работ мастера мы видим эту новую форму или структуру или знак, нарисованный поверх уже имеющихся форм, так, что они не исчезают, а становятся подкожным слоем или красочным рельефом. Мастер “жертвует” дальше. Позволяет “мировому знаменитому” проходить через себя и через картину. Картина переходит в новое состояние. Происходит “метаморфоза”. Но мастер работает дальше. Картина получает новую форму <...> И еще одну. И еще <...> В конце концов мастер “узнает” знак, “восторгается” и заканчивает работу». И далее: «“Иературы” — это, как правило, почти симметричные структуры, развитые по вертикали и крестообразно (изредка — по диагоналям), напоминающие изображения архангелов, мистических птиц с раскрытыми крыльями, башен или, в графике, — сложных комбинаций крестов и сводов и автомобильных “развязок”. Шварцман, особенно графический, — это запоздалые на тысячелетие русские романтика и готика» (*Шестков И.* Указ. соч.).

32 «Вопрос о современности — вопрос о вписываемости в структуры репрезентации своей “современности”: ты вступишь в международный арт-рынок то ли в качестве его равноправного члена, то ли в качестве графы расширения “географии участников”, на которого *там* смотрят с тем же чувством, с которым *здесь* смотрят “Лебединое озеро” в исполнении эфиопов» (*Савчук В.* Конверсия искусства. СПб.: Петрополис, 2001. С. 145).

33 *Деготь Е.* Террористический натурализм. М.: Ad Marginem, 1998. С. 157.

Несколько гениев в ограниченном пространстве...

ляции к «глубинам». По словам философа В. Савчука, в конце века мы видим художника «вполне внятного, не пьющего, практичного, читающего философские книги и постоянно ищущего деньги на реализацию своего нового проекта, толково объясняющего свое творчество и пишущего заявки на гранты на европейских языках»³⁴. «Штучное» же искусство «гениев былых времен» пополнило музеи и частные коллекции, вышло на мировой арт-рынок (ровно в той мере, в какой наследники и галеристы смогли осуществить его «промоушен»), сделалось предметом почтительного изучения и — реже — запоздалых, но пылких инвектив (достаточно прочитать тексты уже упоминавшего Андрея Ковалева): собственно, как раз инвективы косвенно утверждают его по-прежнему живой статус.

Петербургский критик и историк искусства Иван Чечот как-то раз описал (и оценил в положительном смысле) методологию написания некой диссертации по искусству второй половины XX века: «...выглядит это все как хроника едва ли не вазариевского периода: немножко анекдот, немножко перечень произведений, немножко о том, кто с кем дружил, наконец, немножко о принципах»³⁵. Эта статья — так уж получилось — отчасти следует той же методологии — хотя бы в том смысле, что антропологический уровень рассмотрения материала явно «перекрывает» аналитический: происходившее тридцать-сорок лет тому назад выглядит глубокой историей и сама фактура событий оказывается существеннее и интереснее тех выводов, которые можно из этих событий извлечь. Общие рассуждения о времени, осколками рассыпанные по тексту, — о связи «второго авангарда» с первым, о поисках традиции и поисках контекста — движутся, как бы обтекая героев, реализовавших свою свободу самопроявления одновременно и вследствие закрытости общества, и вопреки ей. И если компенсаторные механизмы могут быть исследованы, то посредством признания романтической презумпции «рождения гения» (вне зависимости от любых обстоятельств) всегда остается возможность откорректировать слишком жесткую причинно-следственную зависимость и прочие издержки социального детерминизма.

34 Савчук В. Указ. соч. С. 81.

35 Рассказы о художниках. (Приложение: Материалы круглого стола на тему «Как преподавать историю искусства 1940–1990-х годов»). СПб., 1999. С. 245.