

Сорин Брут (Никита Павловской)

Ленинградский нонконформизм и современное искусство Петербурга в новых исследованиях

DOI: 10.53953/08696365_2022_173_1_314

Соколов Г. Неофициальное искусство Ленинграда: круг свободы.

М.: Слово/Slovo, 2021. — 256 с. — 1500 экз.

Михайлович А. «Митьки» и искусство постмодернистского протеста в России.

М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 352 с. — 1500 экз. —
(Очерки визуальности).

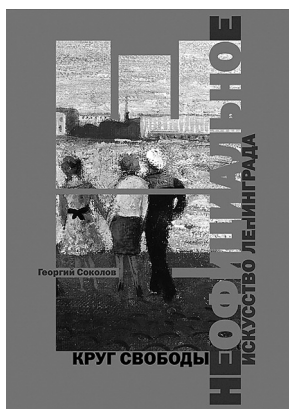
Андреева Е.Ю. Параллельные современности: тексты о российском искусстве 1980—2010-х годов.

М.: Искусство — XXI век, 2021. — 384 с. — 1000 экз.

Советское неофициальное искусство до сих пор исследовано фрагментарно, а его ленинградский вариант, как правило, находится в тени московского. В монографиях о нонконформизме ленинградцев обычно рассматривают кратко, а в университетских курсах по русскому искусству XX в. порой и вовсе обходят молчанием. В выставочном процессе ленинградский андеграунд также уступает в популярности московскому. Отчасти это связано с количественным преобладанием московских исследователей. Другая причина кроется в унаследованной от модернизма прогрессивской логике многих искусствоведов, которые при отборе явлений ставят во главу угла критерий новизны. Если понимать новизну как связь с передовым искусством Запада, то московская концептуальная линия выглядит выигрышнее, чем ленинградская, ориентированная на станковое искусство. Пострадали от такого подхода и московские живописцы, принадлежащие к «оттепельному» нонконформизму.

Фрагментарная изученность ленинградского андеграунда определяет значимость каждого серьезного исследования по этой теме. В 2021 г. появилось сразу три такие книги. Монография Георгия Соколова «Неофициальное искусство Ленинграда: круг свободы» посвящена некоторым аспектам андеграунда 1940—1980-х гг., однако период 1980-х затрагивается в ней лишь вскользь. ««Митьки» и искусство постмодернистского протеста в России» Александра Михайловича — исследование художественной группы, равно важной для нонконформизма и постсоветского художественного процесса. Екатерина Андреева, одна из самых известных и основательных исследовательниц советского неофициального искусства, опубликовала сборник статей «Параллельные современности: тексты о российском искусстве 1980—2010-х гг.». Наибольшее внимание в книге уделено петербургским художникам, хотя они не обособливаются в отдельную линию. Не проводится и четкая граница между нонконформизмом и постсоветским искусством.

Задачи и подходы исследователей различны. Соколов сконцентрирован на историко-культурных процессах. Михайлович рассматривает конкретную группу в нонконформистском и постсоветском контексте. Андреева через изучение отдельных авторов выделяет общую смысловую направленность искусства 1980—2010-х. Каждое из исследований отмечено выраженным авторским взглядом. Соколов, следуя методологическим идеям Джеймса Элкинса, сочетает историко-культурный и искусствоведческий анализ с рассказом о личном эмоциональном и концептуальном опыте. Андреева действует как искусствовед и философ, при этом отбирает художников исходя из собственного понимания их значимости, в результате чего концептуальным авторам уделяется не так много внимания. Михайлович подключает лингвистические методы и психоанализ, выступая одновременно в ролях исследователя и тенденциозного интерпретатора, утверждающего идеи новой этики и либерализма. Этими серьезными различиями будет определяться логика обзора. Точки пересечения и места, в которых авторы дополняют друг друга, будут акцентироваться.



Начало книги Соколова посвящено формированию московского и ленинградского неофициального искусства. В основе обоих лежат модернистские традиции, однако Соколов обоснованно утверждает, что речь в данном случае идет о разных модернизмах. Для Москвы ключевым импульсом оказались выставки современного западного искусства, а русский авангард 1910—1920-х гг. вживую (и фрагментарно) видели лишь немногие художники. Доступ к западному модернизму в Ленинграде был затруднен и ограничивался в основном искусством первых десятилетий XX в. Ленинградский нонконформизм продолжил традицию русского авангарда, которая здесь не прерывалась, хотя и существовала в катакомбах неофициаль-

ности¹. При этом роль оттепели, более короткой и прохладной, чем в Москве, была не такой значительной.

Катализатором возникновения нонконформизма стала сама постблокадная реальность. Опираясь на дневники и воспоминания переживших блокаду людей, исследователь показывает, с одной стороны, болезненное столкновение разных опытов (воевавшие — пережившие голод — вообще не голодавшие), а с другой — тотальное разобщение и повсеместную неспособность эмпатийно воспринять травму другого. В то же время власть, опасаясь ослабления контроля и стремясь вернуть общество к довоенному подавленному состоянию, боролась с ощущением исключительности блокадного опыта².

Анализируя знаковый доклад Николая Пунина «Импрессионизм и проблемы картины» (1946), Соколов выделяет в нем указание на необходимость «поиска современного взгляда» в живописи и замечание, что импрессионистическая картина «освободила живописную стихию в человеке» (с. 33). Эти идеи совпали с духом послевоенного десятилетия: травматический опыт войны и блокады требовал выражения, писать «как раньше» было невозможно, а экспрессионизм одновременно

- 1 Упомянуты участники авангардистского «Круга художников» (Г. Траугот, В. Янова), ученики П. Филонова (А. Порет и Т. Глебова), Н. Акимов, В. Стерлигов и др.
- 2 В 1949 г. Музей блокады был закрыт с убийственными формулировками: «принимает роль великого Сталина» и создает «миф об особой “блокадной” судьбе Ленинграда». Некоторые сотрудники музея подверглись репрессиям (с. 26).

давал внутреннее освобождение и выражал послевоенную социальную напряженность³. В сочетании с не прерывавшейся традицией авангарда это объясняет и экспрессию в работах художников «Ордена непродávющихся живописцев» (далее — ОНЖ), и возникновение ленинградского нонконформизма в конце 1940-х, до хрущевской оттепели.

Найденный «новый взгляд» оказывается направлен вовне; Соколов акцентирует внимание на стремлении художников ОНЖ «увидеть событие в повседневности... как картину» (с. 40), которая впоследствии будет преобразована «живописной стихией» в экспрессионистское произведение. Участники объединения не манифестировали свой протест и не стремились к чистому формальному эксперименту. Но они сохраняли свободу восприятия, позволяли себе трактовать и выражать увиденное по-своему — этого было вполне достаточно, чтобы оказаться «неофициальным». В задаче «выделить из окружающей действительности живописное событие» (с. 86) для власти существовал опасный политический смысл — неподконтрольный взгляд, самостоятельный отбор и собственная, отличная от партийной трактовка. Идеология, стремившаяся управлять оптиками советского человека, в случае с ОНЖ и другими нонконформистами терпела поражение, которое в то время было незаметным, но в любой момент грозило разрастись. По мнению Соколова, эта внутренняя свобода и родившееся из нее искусство возникло во многом в результате блокадной травмы, которую государство не сумело подавить.

Образ Петербурга, рассмотренный во второй главе, позволяет отметить некоторые аспекты взаимосвязи между нонконформизмом, русским авангардом и классикой. Если мирискусники уловили конфликт классического и нового города, то Петербург Константина Вагинова («Козлиная песнь») обращается призраком, отступающим в прошлое и уносящим с собой старый уклад жизни, классическую гармонию, дух истории, которые ощущаются уже не воздухом места, а воспоминанием о воздухе. Начало формирования нового образа города Соколов видит в пейзажах ленинградской школы 1930—1940-х. Переломным моментом снова оказывается блокада. Опустевший и полуразрушенный Ленинград неожиданно приближается к опустевшему Петербургу 1920-х, показанному Вагиновым. В «античной руине» дух высокого прошлого смешался со следами пережитого нашествия варваров. Их роль отводится самому XX в. с его техницизмом, тоталитаризмом и завоевательскими амбициями. Именно в таком растерзанном и обнаженном Ленинграде работают художники ОНЖ и их друг поэт Роальд Мандельштам. Их произведения становятся своеобразными археологическими раскопками: за повседневной фактурой они высматривают отголоски образов классического прошлого и стремятся преодолеть культурный разрыв между императорской и советской историями. Образ постблокадного Ленинграда нонконформистов оказывается связан с Петербургом Вагинова, а через него — и с городом Александра Бенуа. Эмоциональные, «психогеографические» пейзажи ОНЖ запечатлевают одновременно фасады и духовную атмосферу, вмещают в себя как скрытые травмы разрыва и блокады, так и призрачное существование классической гармонии. Именно из этого сложного сочетания внешнего и внутреннего рождается новый образ города.

Далее автор стремится выявить стратегии художников, связанные с их изолированным положением. Говорить об относительно единой среде ленинградского андерграунда можно только с конца 1960-х. До этого авторы и группы, стремившиеся к свободному искусству, оказывались отрешены не только от зрителя, но и друг от друга. Соколов отмечает, что в этом положении для некоторых ключевую роль

3 Стоит отметить, что переосмысление военной травмы на Западе тоже оказалось связано с экспрессивной живописью (ташизм, немецкий неоэкспрессионизм).

играла сама художественная идентичность — процесс бытия живописцем и акт творения как смысл существования. Другие понимали творческий процесс как духовную практику. Это еще одна линия связи нонконформизма с русским авангардом, а точнее — с его представителями, увлеченными теософией. Непрерывность модернистской традиции в Ленинграде становится важным мотивом третьей главы⁴.

Опираясь на записные книжки главного героя главы абстракциониста Евгения Михнова-Войтенко, Соколов рассматривает, с одной стороны, идею жизни произведения в особом взаимодействии со зрителем, а с другой — его отторгнутость от зрителя. При этом образ взаимодействия с картиной, придуманный в изоляции, не выдерживает встречи с реальной публикой. Персональной выставкой в ДК им. Дзержинского Михнов был крайне разочарован. Автор ставит вопрос: «Каким было бы искусство Михнова, если бы развивалось в открытой художественной среде?» Соколов подробно рассматривает раннюю серию «Тюбики», наиболее новаторскую из сделанного Михновым и наиболее известную сегодня. Позднее художник сошел с пути инноваций и создавал оригинальные, но интровертные абстракции, отклоняющиеся от магистральной линии западной культуры. Помогло бы Михнову широкое признание тогда, в конце 1950-х, или, наоборот, помешало бы раскрыть индивидуальность? Это вопрос риторический.

Центральная тема последней главы — значение Эрмитажа как школы и среды общения для художников андерграунда. Если соцреалисты смотрели на историю искусства как бы из постистории, отделяли «прогрессивные демократические» черты каждого стиля от «антинародных», а потом ловко вклеивали первые в свои работы, то для нонконформистов искусство прошлого было «источником идей, мотивов, понимания искусства» (с. 214), но не предметом буквального внешнего заимствования. Ощущая культурный разрыв, нонконформисты стремились соединить современность с авангардом 1920-х и всей предшествовавшей ему традицией. Они и сами хотели стать частью большой динамичной истории искусства, к которой приходилось вырываться из вечного застылого социализма. Так Соколов объясняет переплетение модернистской экспрессивной традиции и черт искусства старых мастеров, характерное для картин нонконформистов.

Общей же для всей книги является проблема специфики ленинградского нонконформизма. Акцент на его инаковости вынуждает задуматься и об общих чертах неофициального искусства. Нонконформизм — дробное явление, часто воплощавшееся в разных формах даже у художников, принадлежавших к одной группе⁵. Все же московских и ленинградских авторов объединяло противопоставление соцреализму традиции авангарда, утверждение свободы, непосредственности и индивидуальности в противовес коллективизму и программности официального искусства, наконец, общее переживание травмы и подавления человека государственной машиной. Нонконформизм вместил в себя множество личных путей поиска альтернативных смыслов и моделей существования, попыток перекодировать реальность, освобождая ее от заданных идеологией значений и наполняя собственным содержанием — культурным, философским, религиозным, эзотерическим. Такое

-
- 4 Многие герои главы фигурировали в художественной среде 1920-х. Е. Ротенберг был студентом ВХУТЕИНа и учеником Филонова, В. Янова и Г. Траугот — участниками «Круга художников», а В. Стерлигов учился у Малевича и в послевоенное время синтезировал его концепции с идеями Матюшина.
- 5 Удачным примером такой разнородности является лианозовская группа. Е. Кропивницкий разрабатывал живописный неопримитивизм, Л. Кропивницкий, Л. Мастеркова, В. Немухин, О. Потапова — абстрактный экспрессионизм и лирическую абстракцию, О. Рабин — экспрессионизм, Н. Вечтомов — сюрреалистическую абстракцию.

перекодирование одновременно делало реальность выносимой и было актом обособления. Он имел непреднамеренный политический смысл, так как являлся утверждением права на инакомыслие, подрывавшее тотальность идеологического контроля. Эта тема отчасти раскрывается в первой главе книги Соколова и оказывается очень важной в монографии Александра Михайловича.

Ключевая предпосылка исследования американского слависта Михайловича — гипотеза о влиянии группы «Митьки», сформировавшейся в 1985 г. в русле ленинградского нонконформизма, на современных политических акционистов — группу «Pussy Riot», Петра Павленского и др. Выстроить убедительную взаимосвязь этих явлений у исследователя не получается. Но книгу это не обесценивает, потому что для основной линии его анализа заявленная гипотеза, как ни парадоксально, не играет серьезной роли.



Политичность «Митьков», открыто заявляющих о своей аполитичности, заключается прежде всего в философском и поведенческом обособлении от господствующих в обществе моделей, перекодировании их и создании альтернативных, основанных на идеале братских отношений. Эта тема проходит через все главы, а наиболее прямо выражается в образе котельной, который возникает в книге «Митьки» Владимира Шинкарева. Котельная оказывается местом «эмиграции» (с. 327) и в то же время уподобляется монастырю. Шинкарев раскрывает ее отличность от внешнего мира через описание технических приспособлений и особой атмосферы, отсылающее к супрематизму Малевича. Котельная понимается, с одной стороны, как

идеальное место для творчества, с другой — как территория внутренней свободы. Подмечание Михайловичем «оппозиционного потенциала» (с. 306) в образе котельной и самом акте обособления представляется тонким и очень ценным⁶. Но все же связь между скрытым и уклоняющимся от любой идеологичности протестом «Митьков» и современным политическим акционизмом выглядит косвенной.

«Митьки» рассматриваются прежде всего как художники поведения и образа жизни. Анализируя в прологе книгу Владимира Шинкарева «Конец Митьков», Михайлович отмечает общую и ключевую для группы мысль, что и страна, и художественное объединение утрачивают сплоченность и распадаются, когда кто-то присваивает роль вождя. Он также утверждает, что «в подлинном артистическом коллективе — как и при демократии — нет ни лидеров, ни последователей: есть только равноправные акторы» (с. 45). В следующей части Михайлович рассматривает взаимоотношения между двумя самыми известными митьками — Дмитрием Шагиным и Владимиром Шинкаревым, — а также проблему диалога и монолога как моделей взаимодействия в коллективе. Шагин и Шинкарев у Михайловича полярны, как Ричардс и Джаггер. Сравнения художников с парами рок-звезд пронизывают всю главу. Шагин олицетворяет иррациональное, чувственное и неформленное — художественную стихию, Шинкарев же предстает в роли аналитика, вербализирующего и озвучивающего для публики идеи объединения. Эта «непохожая пара» (с. 53) выражает принцип плюралистического взаимодействия

6 Опасность обособления видели и ленинско-марксистские теоретики культуры, когда порицали западное искусство за «эскапизм». Показательны монографии Л. Шепетиса «От жизни — в ничто» (М.: Молодая гвардия, 1972) и С. Раппапорта «Неизобразительные формы в декоративном искусстве» (М.: Советский художник, 1968).

двух непохожих артистов и подтверждает главный лозунг группы: «Митьки никого не хотят победить...». Кризис и следующий за ним распад объединения Михайлович связывает как раз с претензиями на лидерство Шагина и Шинкарева, то есть с борьбой «полярностей» за доминирование в группе. Размышляя о взаимодействии Шагина и Шинкарева, исследователь обращается к идеям Михаила Бахтина: «Митьки» уподобляются роману со свойственными этому жанру полифоничностью и демократичностью, диалогом равноправных. А крах митьковской утопии иллюстрируется тезисом Юрия Лотмана, согласно которому уже сама дихотомия говорящего и слушателя в диалоге ведет к властному дисбалансу (с. 95). Здесь Михайлович буквально следует за текстом Шинкарева и некритично принимает его сторону, акцентируя эгоистические амбиции Шагина.

Ленинградский нонконформизм 1940—1970-х гг. развивал традиции художественного модернизма. В живописи и графике «Митьков» эта линия одновременно находит продолжение (тяготение к неопримитивизму, иногда к экспрессионизму) и преобразуется под влиянием постмодернистских эстетики и мысли (полистилистичность и «иконоборчество»). Критика иерархичности, рассмотренная в первой главе, совпадает с позициями философского постмодернизма. В творчестве «Митьков» она во многом направлена против авторитаризма и стирания личностного, осуществляемых советской властью. При этом не стоит забывать, что советская идеология восходит к философской мысли модерна, которая является объектом критики постмодернистов.

Во второй главе Михайлович рассматривает критику маскулинного героического идеала, которая последовательно вытекает из критики иерархичности. Анализируя модели отношений между полами в кругу «Митьков», Михайлович делает вывод об их асексуальности. Гендерные роли устраняются через «братское» взаимопонимание. Точной иллюстрацией к этому тезису выглядит графическая работа Александра Флоренского «Братушки и сестренки», где появляется персонаж неопределенного пола с женской грудью и окладистой бородой. В то же время исследователь выводит радикальную позицию о прямой связи «между активно выражаемой мужской сексуальностью» и «насилием над женщинами» (с. 127), которая слабо соотносится с высказываниями художников, приводимыми в книге⁷. Одной из черт образа митька становится андрогинность, связываемая с идеей возвращения к состоянию невинности. Такая позиция соотносится с идеалом «братства», где взаимная чуткость преодолевает гендерные различия. Героический идеал критикуется и за его «несоразмерность» реальному человеку, который предстает то в образе гибнущего Икара, то митька, пытающегося спасти утопающую, но в итоге тонущего вместе с ней. В то же время, по мнению исследователя, митек не может полностью освободиться от взглядов, навязанных социумом и традицией. Для описания его положения Михайлович прибегает к метафоре странного персонажа — моряка, «страдающего “национальным недугом” водобоязни» (с. 150).

Третья глава посвящена теме митьковского алкоголизма и его социально-философского смысла. Распитие алкоголя оказывается актом протеста против нормативных советских ценностей и связывается с дихотомией «порядок — беспорядок».

7 Стоит отметить, что жертвами агрессивной маскулинности в примерах исследователя всегда становятся именно женщины. О маскулинности, от которой страдают другие мужчины, автор не пишет, хотя в книге то и дело возникает тема Афганской войны. Создается впечатление, что речь идет о биологической дихотомии, а не о социальных моделях маскулинного и немаскулинного поведения. Сложно судить, является ли этот своеобразный взгляд авторской позицией или возникает в результате неточного подбора примеров.

рядок», где первый ассоциируется с авторитарным контролем, а второй — с внутренней свободой. Исследователь поясняет, что пиво и связанная с ним полнота в культуре ассоциируются с миролюбием и пацифизмом. При этом употребление алкоголя в трактовке Михайловича уподобляется акту говорения (анализируется, например, слово «бормотуха») (с. 172). Мысль о непосредственном, открытом характере хмельного общения прямо не высказывается, однако употребление слов «спонтанность», «экспромт», «импровизация» в данном контексте позволяют читателю вывести ее самостоятельно. С одной стороны, такая трактовка созвучна идеалу братского общения, с другой — неотделима от логики обособления и внутреннего освобождения в контексте авторитарного государства, влияющего на характер повседневной коммуникации. В то же время употребление алкоголя трактуется как квазидуховный опыт, своеобразный русский аналог буддистских практик, связанный с «взысканием целостности» (с. 183) и «океаническим чувством» («незримой связи со всем физическим миром»), которое Фрейд объясняет в контексте инфантильности. Тема возвращения митьков к детской невинности уже рассматривалась. Немаловажно и то, что впоследствии участники объединения, прошедшие реабилитацию, критиковали алкоголизм как ложный и иллюзорный путь.

Следующие две главы посвящены «постмитьковскому» творчеству Ольги и Александра Флоренских и Виктора Тихомирова. Интересно, что исследователь рассматривает «Митьков» как исключительно петербургское явление и обходит вниманием московскую ветвь, в том числе Николая Полискового, который уже в 2000-е гг. своей работой с «Никола-Ленивецкими промыслами» внес весомый вклад в важную для «Митьков» идею коллективного творчества. Глава о деятельности Полискового после 1999 г. была бы в монографии уместна и, наверное, обогатила бы ее.

Именно идеал коллективного творчества, в котором нет авторитарного подавления и единого авторского взгляда, рассматривается на примере тандема «О&А Флоренские». Важной чертой такого «мозаичного» творчества оказываются разногласия индивидуальных художников, отражающиеся в произведении, которое, таким образом, становится полем объединения индивидуальных оптик и их диалога. Михайлович выступает здесь как критик идеи художника-демиурга, значимой для модернистского искусства, и развивает выдвинутую Роланом Бартом концепцию смерти автора. Согласно логике «Митьков», освобождаясь от авторитарного давления государства и общества, художник в то же время должен подавить авторитарность в себе самом. Тандем как форма диалога индивидуальных и равных соавторов — удачное воплощение этой позиции.

Глава о Тихомирове строится вокруг проблем коммуникации и аполитичности. Михайлович отмечает, что в некоторых произведениях (в том числе карикатурных) Тихомиров показывает политические отношения через сопоставление с животными. Важно отметить, что «хищник» у него противопоставлен «жертве» с точки зрения стратегии, но не ценностей. Преследуя свои, часто столь же негуманные, цели, жертва просто использует иные средства для их достижения. Агрессор и жертва постоянно меняются ролями. Такое понимание является важным не только для Тихомирова, но и для Шинкарева. Причина общественных проблем, с их точки зрения, кроется не столько в угнетении одних другими, сколько в разобщенности толпы и утилитарном отношении человека к другим и к самому себе, связанных с индивидуализмом и капитализмом. Аполитичность «Митьков» определяется нежеланием включаться в противостояние всех против всех и вообще рассматривать реальность как борьбу. Идея альтернативной модели коммуникации в творчестве Тихомирова воплощается в образе его мастерской, играющей также роли выставочного пространства, места встречи и съемочной площадки для фильмов художника. Мастерская — это своего рода котельная, обособленное пространство, устроен-

ное по иным правилам. Здесь нет места городской отчужденности, но «люди учатся слушать и отвечать» (с. 295), как это происходит в фильме Тихомирова «Андрей Кураев. Прямая речь». Мастерская становится «преображающим» пространством, в котором отчуждение и утилитарные модели мегаполиса трансформируются в живой диалог людей. В Заключении автор резюмирует: нормативности, политической абстракции и распространенным в обществе моделям коммуникации «Митьки» противопоставляют телесность, понимаемую как конкретность индивидуальных людей, и теплые, «человеческие» отношения между ними.

Михаилович не отделяет исследование от выражения собственной политической и этической позиции, влияющей на интерпретацию художественного явления. Активная авторская интерпретация может как раскрыть предмет анализа с неожиданной стороны, так и исказить его изначальный смысл. К этой проблеме вполне приложима идея равноправного диалога, которую транслирует Михаилович. Создается впечатление, что в книге диалог сохраняется не всегда. Ее ценность заключается прежде всего в точных наблюдениях, внимании к деталям, часто ускользающим от исследователей, глубоком анализе и в конечном счете выстраивании целостной концепции творчества «Митьков», в которой отдельные элементы их практики логично стыкуются друг с другом. При этом рассматривать практики объединения можно и с других, возможно более близких самим художникам, ракурсов. Например, уделив больше внимания теме отчужденности и моделям коммуникации, связанным с формированием капитализма в России, которые исследователь отмечает вскользь. Вероятно, эта линия получит продолжение в дальнейших работах о «Митьках».



Третья книга — «Параллельные современности» Андреевой — карандашный набросок панорамы современного русского искусства. Речь идет о субъективной панораме, то есть о тех, кого сама исследовательница готова «взять в будущее». Небольшие статьи, написанные за последние тридцать лет, сгруппированы в семь тесно переплетенных тематических глав. Андреева действует еще и как куратор, обнаруживая связи в изначально не связанных текстах и выстраивая из них целостную, но гибкую конструкцию. Главы напоминают не столько ступени лестницы, сколько супрематические «семафоры» Малевича, следуя за которыми читатель прокладывает собственный путь в мозаичном художественном процессе.

Лейтмотивом первой главы можно назвать специфическое ощущение утраченного идеала, которое тесно связано с историческим образом Петербурга, но не ограничивается локальным контекстом. Главной темой изображения у петербургских неоакадемистов (Беллы Матвеевой, Георгия Гурьянова) оказывается вовсе не идеальное человеческое тело, в XX в. потерявшее свою естественность (стероидные мускулы, пластика), а руины идеала — тоска по утраченной классической и природной гармонии. Андреева пишет: «Гений места Петербурга — это сам гений культуры, покровитель искусственности (умышленности), сумевшей казаться неотличимой от естественной природы» (с. 31). Если Соколов акцентировал культурно-исторический разрыв, то у Андреевой речь идет о более сложной проблеме — утраченной гармонии между человеческим и природным. Петербургские художники, как и ОНЖ в трактовке Соколова, расшатывают повседневное восприятие, чтобы вытащить на поверхность исторический Петербург (Александр Китаев) или, наоборот, показывают призрачность руины, которая под тяжелой технологичной посту-

пью современности рискует исчезнуть совсем (Иван Сотников, Владимир Шинкарев). Историческое измерение возникает в перформансах «Фабрики найденных одежды». В нем же живут романтические герои Гурьянова, как и герои стихов его соратника по группе «Кино» Виктора Цоя. Важно, что и образ города, и ощущение истории связаны с попыткой «археологических раскопок» иначе организованной коммуникации между человеком, обществом, природой, искусством.

В первой главе выявляется характерная для части современного русского искусства направленность взгляда в прошлое. Но что становится причиной такого взгляда? Андреева называет одним из главных социальных процессов настоящего «растущую отчужденность человека как от природы, так и от социума» (с. 296). Эта мысль достаточно явно раскрывается в третьей главе, посвященной социальным темам. Интересен анализ проекта Дарьи Буюн «Следующий!» (2007), где художница сопоставляет речевые модели трудовой этики эпохи застоя и современного офиса. «Лозунги» и рабочие «формы» отличаются стилистически, но едины в пренебрежительном отношении к сотруднику. Патетичные советские формулировки сменяются циничными офисными афоризмами, показывающими, что единственным смыслом работы является прибыль, а эквивалентом жизненного успеха — ее размер. Буюн фиксирует смену идеала — с советского утопического на утилитарно-рационалистский. Эта же тема развивается в проекте Натальи Першиной-Якиманской «Я голая, а ты — нет» (2006), где общающиеся в кафе «Одежда» деловые костюмы обозначают стертых, стандартизированных и подмененных социальными ролями людей, «процесс общения» которых «неотличим от потребления себе подобных» (на тарелках тоже одежда) (с. 163). Трактую «мир темных костюмов», Андреева пишет, что он «погружает нас в “бессознанку”, вызванную постоянным насилием над чувствами и тренировкой бесчувствия» (с. 166). Это то же самое утилитарное восприятие, говорившее офисными лозунгами, а теперь захватывающее и личное пространство. Оно обнаруживается и в стандартизированных «жилых коробках» из проекта Марины Алексеевой. Здесь уместно вспомнить и концепцию расколдовывания мира Макса Вебера, рассматривавшего развитие Запада как процесс прогрессирующей рационализации и устранения неоформленного, непознаваемого, и Эриха Фромма, который в «Бегстве от свободы» связывал общество потребления с утилитаристским восприятием и отчужденностью. Современный Веберу мыслитель Георг Зиммель видел отчуждение результатом специфического восприятия, продиктованного как капиталистическими отношениями, так и средой города. Проблема отчужденности возвращает нас к исследованию о «Митьках»⁸. Михайлович отмечает эту тему вскользь, когда интерпретирует концепт мастерской Виктора Тихомирова и идеи Владимира Шинкарева, однако в ее свете лозунг объединения, философию братства и равного диалога индивидуальностей можно осмыслить в ином, перцептивном и социальном, а не политическом ключе.

Пятая глава строится вокруг темы поиска художественного языка, который был бы адекватен современности. Говоря об анимации (Иван Тузов, Инал Савченков), убедительно претендующей на выражение эпохи, Андреева отчасти объясняет ее успех интересом к «детскому взгляду на мир» и «разочарованием во взрослом» (с. 227). Эта мысль может отсылать к сплетению проблем отчужденности и тоталь-

8 Речь идет о знаменитом эссе Зиммеля «Большие города и духовная жизнь» (1903). Его размышления перекликаются с позицией русского философа Н. Федорова (1829—1903), называвшего город «совокупностью небратских отношений». Эту формулировку приводит Михайлович в главе о Викторе Тихомирове — и утверждает, что художник в своей мастерской борется именно против такой модели общественных отношений.

ного утилитарного рационализма, поразившего все области восприятия реальности «взрослых». Произведения «техноархаиста» Максима Свищева совмещают анимацию и интерес к прошлому, прежде всего к архаическим орнаментам и абстракции русского авангарда (Малевича, Кандинского, Филонова), которая связывается художником как с медитативным созерцанием, так и с идеей технического прогресса. В интерпретации Андреевой объект Свищева «Лукошко» раскрывает тему стремительно ускоряющегося прогресса как двойственного явления. С одной стороны, он открывает перед человеком невиданные возможности (в том числе художественные), с другой — угрожает экологической катастрофой. Андреева определяет современную культурную ситуацию так: «Нулевые отличаются общей идеологической растерянностью, с одной стороны, и резким технологическим рывком, с другой...» (с. 227). Созвучная мысль формулируется и в третьей главе: «...антропогенный фактор становится определяющим в жизни всей планеты, а между тем представления о человеке, роль субъекта все более неопределенны» (с. 152). Причины идеологической растерянности Андреева видит в кризисах модернистского концепта рациональной организации общества и свободной плюралистической программы постмодерна. Современный художник находится в сложном положении: он лишен точки опоры, убедительных идейных оснований и одновременно стоит перед лицом серьезных экологических и коммуникационных опасностей. Отношение к природе как к ресурсу, «неодушевленной вещи», способствующей максимизации прибыли и повышению комфорта, во многом синонимично утилитарным моделям взаимодействия в обществе, где ролевые отношения вытесняют личные, а социальная гонка превращает других в одинаково неодушевленные по мехи и средства. Близкая логика прослеживается во фразе Андреевой о «растущей отчужденности человека как от природы, так и от социума». Так или иначе состояние идеологической растерянности способствует обращению к историческому опыту, который помогает понять истоки современной ситуации и в то же время предлагает культурные и философские модели, которые могли бы быть переосмыслены сегодня.

Во второй главе как будто продолжается линия «взгляда в прошлое», начатая в первой. Однако специфика этого взгляда иная. На рубеже 1980—1990-х гг. русское искусство стремится преодолеть культурный разрыв как с авангардным прошлым, так и с западным искусством, переосмысляя и вмещающая в себя их опыт. Но с середины 1990-х похожее «со-переживание опыта» направлено уже на советскую культуру, которая в кругу свободных художников до сих пор была объектом иронии и критики (Дубосарский/Виноградов). В схожем ключе Андреева трактует личную и неоднозначную инсталляцию Дмитрия Гутова и Дэвида Риффа, посвященную советскому театрику культуры Михаилу Лившицу (музей «Гараж», 2018). Акцентируя внимание на неудобности выставки для политического использования, исследовательница выступает против распространенных сейчас утилитарных манипуляций с историей. Однако главными героями главы становятся питерские авторы Владислав Мамышев-Монро и Евгений Юфит. Галерею перевоплощений первого Андреева трактует через идею всемирной отзывчивости Достоевского. Примеряя на себя образы исторических фигур от Ленина и Гитлера (образ зла) до, собственно, Монро (образ добра), художник-шаман как будто преодолевает границы тела, времени и пространства, узнавая себя в других, одновременно растворяя их в себе и растворяясь в них. Схожий смысл исследовательница видит в фильмах Юфита 1990—2000-х гг. Путь к освобождению от личных границ и слиянию с реальностью режиссер находит в идее смерти, понимаемой как перетекание различных форм жизни друг в друга. В смерти и трансформации все живое родственно, а значит, заслуживает сопереживания. Эмпатийное отношение — это

такой же путь к личному взаимодействию, как и «братский» диалог «Митьков». В эмпатии так же сочетается ощущение родства и бережное отношение к индивидуальному, и она, очевидно, является одним из возможных способов противостояния тотальной рационализации и связанной с ней отчужденной коммуникации.

Четвертая глава посвящена «женскому началу». Если у Михайловича маскулинность определялась авторитарностью и милитаризмом, то у Андреевой с «мужским» ассоциируются индустриальный подход и холодная рациональность. «Женское» же связано с сопереживанием, органичностью и кустарностью. В проекте Флоренской «Русский дизайн» индустриальные машины переосмысляются как кустарные объекты и тем самым возвращаются в органический мир. А «Платья с внутренними органами» Першиной-Якиманской, наоборот, оказываются воспоминанием о потерянном органическом мировосприятии.

Шестая глава — «Искусство как обретенное утраченное» — отсылает читателя, с одной стороны, к теме утраты из первой главы, с другой — к теме исчезновения органического чувства мира. Очевидно, что для Андреевой ощущение утраты связано с экологией коммуникации, а «обретение» — с преодолением отчужденности. Фотограф Станислав Макаров использует технику гуммиарабиковой печати, популярную в XIX в., но отброшенную из-за трудоемкости и медленного пути к результату. Благодаря ей свет в фотоработах становится «неопределенно светящейся аурой», в которой Андреева видит освобождение от скоротечного момента современности, обретение вечности и естественности. Возвращение происходит через смену моделей восприятия: скользящему и сканирующему «машинному» взгляду современного человека противопоставляется созерцание. Андреева связывает «естественность» с «благостью» и вспоминает диалог Платона «Филеб», где благо определяется «красотой, соразмерностью и истиной» (с. 248), то есть соотносится с установками классического искусства. В модернистской геометрической абстракции соразмерность вытесняется безмерностью, математическим идеалом, что позволяет Андреевой рассматривать это направление как принципиального оппонента классического искусства и сближать его с тотальной рационализацией. Опасность заключается в устранении человеческого измерения и «любых живых образов» (с. 250). Этот крайний путь пересматривается самим же авангардом, что подтверждает пример Владимира Стерлигова, ученика Малевича, совместившего супрематизм с идеями Матюшина и пришедшего к «мягкому соединению» абстракции и фигуративности. Возрождение неоакадемизма в Петербурге связано именно с попыткой оживления идеала соразмерности, выходом к вечному и естественному. Андреева пишет, что «классическое обеспечивает экологию воображаемого, которая со временем способна прорасти экологией реального» (с. 251).

Схожие устремления исследовательница находит и в творчестве нонконформиста и экспрессиониста Соломона Россина, в картинах которого герои и пространство становятся элементами вечной истории. Описывая его оптику и уподобляя художника сверхчеловеку, Андреева поясняет, что «сверхчеловеком он становится... потому что представляет жизнь жука, как и жизнь гения, и осознает себя через смерть и утрату мира каждого» (с. 257). Эта трактовка удивительно синонимична логике растворения в мире, обнаруженной в фильмах Юфита. Автор возвращается к режиссеру в следующей статье, где анализирует прием остранения в фильме «Деревянная комната», раскрывающий как ограниченность и искажающий эффект человеческого зрения, так и присутствие в реальности инородного, ускользающего от восприятия. Эта проблематика неотделима от поисков Кандинского, сюрреалистов и других художников авангарда. В сущности, речь идет именно об ощущении беспредельного, неуловимости жизни и смерти. В интерпретации Анд-

реевой фильм предстает размышлением об искусстве как о «магическом видении», позволяющем при помощи иллюзии «чувственно приближаться к непредставимой, но явной границе жизни и смерти» (с. 269). Еще одну способность искусства — трансформировать и гармонизировать действительность — исследовательница выявляет, анализируя серию Владимира Шинкарева «Всемирный кинематограф»⁹. Эта способность связана с «экологией реального» и в то же время вполне воплощена в образе Петербурга: руина идеального оборачивается «сном о европейской культуре, о силе искусства соответствовать Идее, порождать и преображать реальность» (с. 279). Тот же мотив читается в серии «Живопись нового времени»: Шинкарев осуществляет акт оживления живописи после полувекового упадка, когда она считалась «преодоленным архаизмом». Он не создает точные копии работ старых мастеров, а подходит к ним уже с оптикой абстракциониста, выявляя живописное и акцентируя «момент рождения образа» (с. 301), воплощения идеи в реальную форму.

В седьмой главе Андреева вспоминает концепцию трансавангарда Акилле Бонито-Оливы, связанную с пониманием постмодернистского искусства как «свободного путешествия творческого сознания через исторические пласты в поисках новых начал миростроения» (с. 311). Такой взгляд кажется близким к позиции исследовательницы относительно современного художественного процесса. Авторы, принадлежащие к трансавангарду, ратовали за живопись и противостояли прогрессистской логике искусствоведения и критерию новизны. Эти идеи вычитываются и из книги Андреевой, предпочитающей «кустарное» искусство концептуальному.

Последние статьи посвящены Борису Кошелухову, Вадиму Овчинникову и Тимуру Новикову, участникам ленинградской нонконформистской группы «Новые художники». Центральной здесь является тема горизонта, знаковая для петербургского искусства. И хотя манеры и подходы у названных авторов различны, их объединяет стремление совместить две оптики: нацеленность на микро- и макрокосмос, ощущение одновременно индивидуального явления и бесконечности, частью которой оно является. Любые границы внутри этой логики проницаемы и условны. А художественный акт мыслится как проявление творческой энергии постоянно трансформирующейся природы. Кажется, что в теме горизонта соединяются все смысловые линии книги — сливаются соразмерность и беспредельное, растворение в себе индивидуальных явлений и проницаемость границ, чувство истории и, наконец, «экология воображаемого», которая потенциально может воплотиться и преобразить коммуникацию между человеком, обществом и природой.

Рассмотренные книги показывают, насколько широк спектр возможных подходов к проблематике петербургского андерграунда и постсоветского искусства. Исследования слишком различны, чтобы опровергать друг друга, но при этом могут друг друга дополнять. Так, тщательный и системный анализ образа Петербурга в монографии Георгия Соколова расширяется оптиками, предложенными Екатериной Андреевой. Она более подробно и в несколько ином ключе рассматривает значение классики для петербургского искусства и акцентирует тему горизонта. Проблема альтернативной оптики нонконформистов, затрагиваемая Соколовым, оказывается важной для Александра Михайловича, который раскрывает ее через образы котельной и мастерской. Во многом именно эта черта «Митьков» ложится

9 Интересно, что Андреева ни разу не обращается к «митьковскому» прошлому Шинкарева. В результате у нее и у Михайловича возникают две разные трактовки его творчества. Они позволяют проследить эволюцию мастера, а их сопоставление углубляет интерпретацию его произведений.

в основу трактовки группы как оппозиционной. Андреева обращается к творчеству двух митьков — Владимира Шинкарева и Ольги Флоренской. Однако ее интерпретации сильно отличаются от рассуждений Михайловича. Тема отчуждения, важная для книги Андреевой, становится дополнительным и важным ракурсом, в котором можно рассматривать творчество группы. Михайлович обозначает этот ракурс вскользь. Созвучны и темы братского диалога у Михайловича и экологии коммуникации у Андреевой.

Ни одна из трех работ не претендует на всесторонний или исчерпывающий анализ рассматриваемых явлений. Михайлович достаточно полно показал творчество «Митьков» только с политической стороны. Осмысление ими среды мегаполиса и капиталистических отношений нуждается в отдельном исследовании. Научный интерес представляло бы и более глубокое рассмотрение этого объединения в сопоставлении с другими художниками ленинградского андерграунда 1980-х, как и продолжение поиска источников русского политического акционизма 2000—2010-х гг. Андреева и Соколов предлагают интересные подходы к очень широким и многообразным явлениям ленинградского андерграунда и постсоветского русского искусства. В будущем хотелось бы увидеть альтернативные интерпретации этих явлений с подключением практик других художников. Отдельный интерес в контексте неофициального искусства представляет изучение взгляда с противоположной стороны, то есть из официального лагеря. Рассмотрение советской критики модернистского искусства полезно уже потому, что помогает лучше уяснить некоторые неочевидные смыслы модернизма и их противоречия с советской идеологией, определившие подпольное существование нонконформизма. Самой неизученной областью неофициального искусства (не только ленинградского) остаются творческие пути отдельных художников. Сведения о многих из них ограничиваются статьями или очерками в общих монографиях. Другие, порой очень незаурядные, авторы и вовсе выпадают из истории искусства. Высвечивание новых имен и углубленное изучение творчества конкретных представителей нонконформизма должно расширить существующее представление о нем и проявить те его стороны, которые до сих пор ускользали от осмысления. Эта задача важна не только в контексте истории, но и для развития современной культуры, которая может включить в себя и переосмыслить некоторые оптики советского художественного андерграунда.