

Марк Уральский

Немухинские *МОНОЛОГИ*

Портрет художника
в интерьере андеграунда

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2011

УДК 821.161.1
ББК 84(2)6-4
У68

Уральский М.

У68 Немухинские монологи: портрет художника в интерьере андеграунда / М. Уральский; предисловие Х.-П. Ризе; фото И. Пальмин. — СПб. : Алетейя, 2011. — 184 с., ил.

ISBN 978-5-91419-464-9

Предлагаемая книга является новым вариантом одноименного издания автора, увидевшего свет в 1999 г. Книга написана в жанре документальной прозы. Это литературный портрет старейшего художника-нонконформиста, а ныне почетного члена Российской Академии художеств Владимира Николаевича Немухина. В тексте Марка Уральского образ художника складывается из различного рода вербальных элементов, а его монологи звучат отдельной темой в общем хоре голосов, подчиняясь задаваемой автором тональности. Поскольку автор писатель, а не историк искусства, свою книгу он заявляет не в качестве документа, а в первую очередь как литературное произведение — портрет человека, свидетельствующего об утраченном времени.

УДК 821.161.1
ББК 84(2)6-4

На лицевой стороне обложки портрет «В. Немухин, 1966 г.» Анатолия Зверева.

На клапане портрет «В. Немухин, 2009 г.» Анны Розановой.

ISBN 978-5-91419-464-9



© М. Уральский, 2011
© Ханс-Петер Ризе, предисловие, 2011
© И. Пальмин, фотографии, 2011
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2011
© «Алетейя. Историческая книга», 2011

ЗА КУЛИСАМИ МОСКОВСКОГО АНДЕГРАУНДА

С момента проведения легендарного аукциона торгового дома Сотбис в одном из московских отелей в январе 1988 г. к художникам московского и ленинградского андеграунда – «нонконформистам», как теперь принято их называть, приходит международное признание. Их имена становятся известны во всем мире, их картины и скульптуры начинают по высоким ценам продавать на аукционах Нью-Йорка и Лондона. Одним словом – успех!

Когда читаешь рецензии на современные выставки нонконформистов, то невольно в голову приходит мысль: «Каким образом эти художники смогли захватить столь значительный кусок западного арт-рынка, ведь еще какие-то двадцать-тридцать лет тому назад они были абсолютно никому не известны?»

С 80-х годов прошлого века, когда началась «перестройка» – кардинальная либерализация советского общества, многие нонконформисты перебрались жить на Запад. Обосновавшись в йю-йоркских, парижских или же кёльнских ателье, они начали налаживать активные деловые контакты с международными галереями. Одновременно, что весьма показательно, большинство из них отнюдь не порывает связей с Россией, участвует в тамошней художественной жизни и, регулярно навещаясь домой, с удовольствием работает в родных мастерских.

Важной составляющей секрета преуспевания этих художников несомненно являлся тот факт, что в исчезнувшем с карты земли Советском Союзе, они считались гонимыми представителями андеграунда. На Западе знали, что советская власть их преследовала и унижала, причем лишь за то, что они не желали подгонять свое творчество к нормативам социалистического реализма, или не умели это делать. Впрочем, этот «фактор успеха» сегодня отошел в область преданий, и все искусство нонконформистов в целом, если рассматривать его в контексте мирового художественного процесса, может быть изъято из западного художественного обихода без каких-либо осложнений. И это при том, что западный арт-рынок в значительной степени заправляет сейчас и русской художественной сценой! Итак, непредвзятый анализ показывает, что искусство нонконформистов не таит в себе ничего особенного, или, выражаясь проще, оно по сути своей Запад не интересуется. Политический бонус, который еще в 1988 г. делал его привлекательным для западных собирателей, давно проеден, и нонконформисты должны теперь участвовать в международном соревновании на равных, без апелляций к своему «несчастному» андеграундному прошлому.

Если же поднять документы, изучить факты и все обстоятельства гонений и преследований, которым обязано своей славой искусство нонконформистов, то в самой легенде выявляется целый ряд противоречий и весьма неоднозначно трактуемых нюансов. Разобраться со всем этим непросто. Хотя в США и Европе имеется ряд значительных коллекций, в которых широко представленно искусство нонконформистов, только в немногих каталогах оно анализируется в строгих рамках исторического контекста. Существует крайне мало конкретной информации и о самих художниках, на основании которой можно было бы сделать заключения об их личности. Не имеется ни столь обычных для эпохальных событий дневников художников, ни точных записей о конкретной ситуации в 50-х – 80-х годах, ни автобиографических сочинений, ни серьезных научных работ о советском андеграунде. И все это сегодня – когда искусство нонконформистов появилось на международном арт-рынке!

Естественно, возникает законный вопрос: «Почему?» Ведь все эти материалы и создают ту обязательную культурную платформу, на которой можно вехать на мировую художественную сцену. Или нонконформисты уже так избалованы вниманием, что для успешного продвижения на Западе, им достаточно представлять свое искусство исключительно в личных беседах? Однако, оказавшись на Западе, они давно и быстро узнали, что побасенки из разряда «страницы былого» сегодня никого не интересуют, особенно, когда речь идет об актуальном искусстве. Даже такой художник, как Илья Кабаков, который работает в своих инсталляциях или концептуальных альбомах с продуктами советского социума и их визуальными знаками, появляется на сцене западного искусства – имеется в виду тот образ художественной личности, что он заявляет на различных арт-ярмарках и биеннале – совершенно во внеисторическом контексте. Возникает впечатление, что именно этот прием как раз и способствует успеху и востребованности его искусства. Для достижения должного результата Кабаковым запускается в художественный оборот и приспосабливается к нему определенного рода экзотика, которая воздействует на западного реципиента как вещь в себе, без упоминания о ее происхождении или истории. Здесь, конечно, накладываются друг на друга сугубо социальные факторы – с одной стороны, абсолютное безразличие современного западного арт-рынка к истории искусства, и с другой – особого рода политическая забывчивость, игнорирующая необходимость скурпулезного историко-общественного анализа всего интерьерного пространства, в котором существовало искусство социалистических стран.

Как уже отмечалось выше, историю нонконформистского искусства весьма сложно реконструировать. Во-первых, не существует достаточно-го числа выставок, в которых оно в свое время наглядно могло бы себя репрезентировать. Выставки нонконформистов, проходившие главным образом в технических научных институтах, обычно были непродолжительными, а иногда закрывались через несколько часов после начала работы. Что же касается «квартирных» выставок или выставок в мастерских художников, или тех, что организовывались в 80-е годы в выставочных залах локальных культурных учреждений на окраинах Москвы, то едва ли они были хоть как-то задокументированы. Естественно, что нет и не могло быть каталогов этих выставок, да и записи очевидцев, как и самих художников, также очень редки.

Во-вторых, самая первая информация о нонконформистах исходила исключительно от иностранцев, тех, что временно жили в Москве и наладили контакты с андеграундной средой. Весь этот пестрый и в художественном отношении непрофессиональный западный люд: журналисты, дипломаты, служащие крупных фирм, составлял так же и тонкую прослойку первых покупателей искусства андеграунда. Иностранцы не только экспортировали работы нонконформистов на Запад, но, что совсем немаловажно, посредством своих покупок, которые часто оплачивались в иностранной валюте, значительно облегчали «независимым» художникам существование.

Автор этих строк, работая с 1985 по 1991 г. в Москве, с самого начала своей журналисткой аккредитации постарался завязать разносторонние отношения с художественной мизансценой советской столицы. Это была, естественно, вполне диссидентская среда, как по сути своей и все нонконформистское искусство. Само же то время, однако, относится к эпохе «перестройки», когда, конечно, наладить такого рода контакты, не представляло особых проблем. В этот период уже вовсю осуществлялись значительные выставочные проекты, например, в выставочных залах художественного центра «Каширка» или объединения «Эрмитаж». В этих учреждениях, несмотря на их официальный статус, инициатива художников никак не сковывалась, организуемые выставки давали хороший обзор актуальной художественной сцены и пользовались большим успехом, в том числе и у иностранцев. Важную роль играли так же выставки на Малой Грузинской, организуемые московским Горкомом графиков, при котором действовала секция живописи, отвоевавшая для себя за многие годы борьбы определенную степень свободы.

Для иностранцев прямой контакт с художниками часто осложнялся языковой проблемой, так как многие из них недостаточно свободно говорили по-русски и зависели вследствие этого от добросовестности переводчика. Тем не менее, большой процент иностранцев имел тесные дружеские отношения с отдельными художниками, у которых они покупали зачастую по несколько работ. Но все же иностранцы никогда глубоко не проникали в среду андеграунда, которая была сама по себе очень гетерогенна, и где царила ревнивая подозрительность друг к другу и жесткое эстетическое соперничество.

Несмотря на все трудности общения с андеграундом, уже в середине семидесятых годов на Западе имелся целый ряд ученых, руководителей музеев и владельцев галерей, которые проявляли искренний интерес к «независимому» искусству и обеспокоенность положением дел в среде андеграунда. В Бохуме таким человеком был Петер Шпильман, директор местного музея, один из наиболее продвинутых в этом направлении профессионалов. Большим энтузиастом являлся профессор К. Аймермахер из Университета Рура и швейцарский публицист Э. А. Пешлер, сделавший первую попытку цельного представления нонконформистского искусства в Советском Союзе. Владелица художественной галереи в Кельне Кенда Бар Гера на свой страх и риск организовала одну из самых ранних выставок нонконформистского искусства в Западной Европе. Вместе со своим мужем Якобом Бар Гера она впоследствии собрала подробно документированную коллекцию работ этих художников.

С культурной ситуацией в среде андеграунда, которая, собственно говоря, питала творчество нонконформистов, знакомила западных интеллектуалов обширная научная и публицистическая деятельность эмигрировавших в ФРГ братиславского искусствоведа Томаса Штрауса и Бориса Гройса – московского философа и теоретика искусства, тесно связанного с кругом Ильи Кабакова. Они по крупинкам собирали что-то вроде мозаики, из которой можно было получить представление о структуре андеграунда и эстетических запросах художников-нонконформистов. Но когда на Венецианской биеннале 1977 г. была организована специальная экспозиция «запрещенного искусства», составленная из работ, находящихся в западных коллекциях (советские органы власти не выдали разрешения на вывоз экспонатов для этой выставки), стало вполне очевидно, что вся проделанная этими людьми работа может считаться лишь подготовительным этапом и ей дарован только небольшой успех. Арт-критики упорно настаивали на сравнении выставленных произведе-

ний нонконформистов с современными западными стандартами и с удовлетворением отмечали, как нечто вполне естественное, что художники из восточного полушария, к сожалению, находятся не на их уровне.

И вот, по прошествии пятнадцати лет, в Москве, в Центральном выставочном Зале Дома Художников стартовала первая тщательно подобранная и систематизированная ретроспектива искусства нонконформистов. На этой выставке, названной «Другое искусство», были представлены практически все «запрещенные» художники. Двухтомный каталог «Другое искусство», подробно документировавший данное художественное явление, которое, кстаь говоря, никогда не заявляло себя под таким именем, был издан, однако, только на русском языке, ограниченным тиражом. Его быстро распродали в Москве, а за границу попало считанное число экземпляров, которые вряд ли были там замечены солидными художественными институциями.

Когда специалисты профессионально опрашивают рассеявшихся по всему миру бывших нонконформистов, то нередко получают от них весьма скудные и неопределенные ответы о конкретных фактах истории их искусства в Советском Союзе. Создается впечатление, что эпоха андеграунда составляет для многих из них часть прошлого, о котором они больше не хотели бы вспоминать. Это кажется поразительным, ибо в большинстве своем они все еще черпают креативную энергию из того эстетического резервуара, который возник в то время. Здесь в качестве примера можно называть имена столь известных и часто репродуцируемых художников, как Кабаков, Булатов, Э. Штейнберг, Брускин, Немухин, Рабин, Янкилевский, чтобы читатель мог наглядно представить себе о чем идет речь. Очевидно, что даже по прошествию столь многих лет эмиграции присущие андеграунду страсти: склоки, мелочная ревность и конкуренция отнюдь не исчезли. Поэтому любое внешнее представление андеграунда и нонконформистского искусства как некоего цельного гомогенного явления на советской художественной сцене совершенно неправомерно. Сейчас становится вполне очевидным, что постоянное давление репрессивной государственной системы привело к сплочению и консолидации «независимых» художников в их противостоянии власти имущим. Однако это никак не сказалось на их межличностных эстетических оценках, не помешала отдельным нонконформистам относиться друг к другу весьма критически и даже враждебно.

Тем не менее реальная действительность вынуждала нонконформистов, независимо от их пристрастий и групповых интересов, объединяться между собой для проведения краткосрочных неофициальных выставок. Самой сенсационной выставочной акцией такого рода была

организованная Рабиным, Глезером и Рухиным так называемая «бульдозерная выставка» 1974 г. в московском районе Беляево, которая действительно была разгромлена властями с помощью бульдозеров, водометов и сотрудников органов правопорядка, закамуфлированных под якобы недовольных местных жителей. Грубо-репрессивная акция советских властей вызвала бурю возмущения и протестов на Западе, с которыми руководство СССР не могло не считаться, посчитав за лучшее, частично легализовать независимое художественное движение.

Все эти противоречивые, глубоко трагические и одновременно продуктивные фазы развития русского «независимого» искусства пережил на своем творческом пути московский нонконформист Владимир Немухин. Мастерская этого всемирно признанного художника долгие годы служила в Москве местом встречи для всех, кто интересовался жизнью андеграунда.

В настоящей книге Марка Уральского, построенной по принципу коллажа, автор, используя тексты, написанные от лица художника-нонконформиста, воссоздает интимный и одновременно многоликий образ андеграунда. Это ценный и очень своеобразный документ, фиксирующий в литературной форме малоизвестные доселе внутренние структуры нонконформистского искусства.

Главный персонаж книги Марка Уральского, Владимир Немухин, выступает не только с личными воспоминаниями, описывая своих коллег по андеграунду, но пытается так же с собственных позиций дать эстетическую оценку всего нонконформистского искусства. Здесь очень убедительно и выпукло подтверждается высказанный выше тезис о том, что несмотря на унифицированный наружный фасад, по сути своей нонконформистское искусство было явлением неоднородным и внутренне очень противоречивым, как, впрочем, всякое художественное или культурное движение. Несомненно очень важными являются рефлексивные рассуждения Немухина, его сугубо личные оценки и критические замечания касательно отдельных художников и их работ, а также его видение внутренних структур нонконформистского искусства. Для всех, кто занимается этим временем и возникшим в его недрах искусством эта книга — незаменимое собрание первоисточников.

Отдельный интерес представляют высказывания о собирателях и коллекциях искусства нонконформистов из США и Европы. Можно почувствовать, что за ними стоит большая проблема сравнительного отношения к искусству нонконформистов в современной России и за рубежом. Пока что серьезно документированных собраний искусства андеграунда в России не существует, а те пробелы, что возникли в экспозициях государственных музеев, из-за

многолетнего ограничения их собирательской активности идеологической линией КПСС, навряд ли можно будет когда-либо закрыть. Представляется, что в этой связи автору было бы уместно и важно подчеркнуть в своих высказываниях тот очевидный факт, что именно зарубежные коллекции представляемого им искусства сегодня публично доступны и строятся на точно определенной профессиональной основе. Что касается замечаний о роли западных собирателей, то они, на мой взгляд, выглядят одиозно. Получается, что некий художник-нонконформист, т. е. заинтересованное лицо, обвиняет нас — коллекционеров, галеристов, арт-критиков и просто сочувствующих андеграунду интеллектуалов, на протяжении многих лет продвигавших работы нонконформистов на Западе, в том, что русское «независимое» искусство и его адепты нами же сознательно замалчивались. Подобная позиция, к сожалению, встечающая в высказываниях некоторых российских арт-критиков, представляется мне чрезвычайно одиозной.

Что касается текста настоящей книги, то из-за его коллажной прерывистости, обилия экзотических имен и ситуаций, читателю, не имеющему представления о специфике искусства андеграунда, поначалу, возможно, будет трудно сосредоточиться. Однако подкупаяще личностное, даже интимное авторское представление образа своего героя, полностью лишенное какого-либо намека на слащавую лояльность, заставляет вчитываться в текст. И вот уже рисуемый автором портрет нонконформиста превращается в цельную захватывающую картину неофициальной художественной жизни, что более сорока лет существовала в тоталитарной сверхдержаве под названием Советский Союз. Несомненно, что столь яркое описание андеграунда мог сделать только человек, имевший непосредственный контакт со своими персонажами, сам причастный к этой среде и событиям тех лет. И действительно, автор всего этого литературного коллажа, писатель Марк Уральский был одним из участников игры на мизансцене андеграунда. Друживший с поэтами и художниками «Лианозовской группы», особенно тесно со Львом Кропивницким, он знаком со своими персонажами более сорока лет. Возможно, потому-то он и сумел столь убедительно с точки зрения речевой и структурной формы собрать воедино разрозненные устные истории и создать на их основе цельный литературный документ.

Ханс-Петер Ризе (Кёльн, ФРГ)

Перевод Елизабет Куль