

РИЗНЫЧОК И. А.

Выставка «Russian Samizdat Art» (1982) в истории русской художественной эмиграции в Нью-Йорке

Статья посвящена истории выставки *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»], в 1982 г. представлявшей рукотворные книги и объекты советских художников и поэтов в галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фернис»] в Нью-Йорке. Анализируя выставочную историю проекта в контексте холодной войны, автор обращает внимание на то, как американская критика проекта высветила и усугубила противоречивые позиции внутри третьей волны русской художественной эмиграции по отношению к репрезентации своего искусства на арт-сцене Нью-Йорка.

Ключевые слова: самиздат, русская художественная эмиграция, Нью-Йорк, советское неофициальное искусство, художественная критика, диалог культур.

*Riznychok I. A.**Russian Samizdat Art exhibition (1982) in the history of the russian artistic emigration in New York*

The article is devoted to the history of the exhibition Russian Samizdat Art, which presented handmade books and objects by Soviet artists and poets at the Franklin Furnace Gallery in New York in 1982. Analysing the exhibition history of the project in the context of the Cold War, the author draws attention to the ways in which American criticism of the project highlighted and exacerbated the contradictory positions within the third wave of Russian artistic emigration in relation to the representation of their art on the New York art scene.

Keywords: samizdat, Russian artistic emigration, New York, Soviet unofficial art, art criticism, cultural dialogue.



**Ризнычок
Ирина
Андреевна**

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (УрФУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail: riznychok@gmail.com

Введение

Активное изучение искусства русского зарубежья продолжается в России уже несколько десятилетий, о чем свидетельствуют многочисленные публикации, выставочные проекты и научные конференции. Однако наиболее изученной является первая волна русской художественной эмиграции, тогда как представления и знания о последующих волнах фрагментарны, системность в этих исследованиях лишь намечается. Выставочные практики русской художественной эмиграции — значимый сюжет в истории русского зарубежья, способный пролить свет на его характерные особенности, стратегии адаптации к новым социокультурным условиям и место в глобальной истории искусства. Предмет исследования данной статьи — история групповой выставки *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»], проходившей в 1982 г. в галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фернис»] в Нью-Йорке. Организованная силами русских художников-эмигрантов третьей волны, она объединила работы более 30 советских нонконформистов и включала наряду с созданными в СССР образцами самиздата также книгу художника, журналы и арт-объекты, созданные уже в эмиграции. Выставка имела громкий успех и привлекла внимание

авторитетных арт-критиков и обозревателей Нью-Йорка. Особенности восприятия выставки американскими критиками, а также вызванная вокруг проекта дискуссия стали объектом данного исследования. Используя методы, свойственные историческим и медиаисследованиям, в статье предпринимается попытка осмысления роли третьей волны русской художественной эмиграции в формировании представлений о советском альтернативном искусстве на Западе, а полученные в ходе работы выводы вносят вклад в изучение русской художественной эмиграции XX в. и могут использоваться при разработке выставочных проектов и научно-популярных изданий.

В эпоху «длинных семидесятых»¹ Нью-Йорк стал одним из наиболее многочисленных и активных направлений эмиграции третьей волны, привлекая художников, стремившихся реализовать свой творческий потенциал и преодолеть культурную изоляцию. Однако вплоть до середины 1970-х гг. персональные и групповые выставки советских художников в Нью-Йорке были редкостью, исключение со-

1 Эту позицию Люси Липпард представила в своей книге *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966–1972* [«Шесть лет: дематериализация объекта»], в которой отмечала децентрализацию и интернационализм в качестве ключевых характеристик концептуального искусства.

ставляли лишь известные на Западе «лидеры нонконформизма» Евгений Рухин и Эрнст Неизвестный [6, 61]. С облегчением процедурой выезда евреев из СССР и Хельсинкскими соглашениями 1975 г.², усилившими приток советских художников-эмигрантов на американскую сцену, интенсифицировались и их выставочные практики. В этот период формировалась диаспора русской художественной эмиграции третьей волны со своими кругами общения и инфраструктурой — журналами, галереями, коллекциями и центрами русского искусства. Со временем у выходцев из СССР появилось больше возможностей для показа своих работ: в 1976 г. в Нью-Йорке открылась ориентированная на современное советское искусство галерея Эдуарда Нахамкина; в 1980 г. Александр Глезер основал Музей советского неофициального искусства с выставочными залами в Джерси-Сити; в 1981–1984 гг. в Нью-Йорке работал Центр современного русского искусства, спонсируемый коллекционером Нортон Доджем. Кроме того, искусство советских эмигрантов продвигали небольшие коммерческие галереи, а также университетские центры славистики.

Сегодня общее представление о выставках художников-эмигрантов в период «длинных семидесятых» можно составить на основании приведенных З.Б. Стародубцевой списков групповых выставок русских художников за рубежом, а также биографических справочников и интервью [7; 8]. Подробно описаны и проанализированы организованные в 1980–1990-е гг. выставки соц-арта и апт-арта под кураторством М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына, рассматривавших в том числе восприятие своих проектов западной критикой [18–21]. Предметом исследования также становилась динамика интереса к советскому искусству со стороны нью-йоркской прессы [5]. Однако подавляющее большинство выставочных проектов русской художественной эмиграции периода 1970–1980-х гг. до сих пор не получило должного внимания историков искусства.

Представляя пример сотрудничества между советским альтернативным искусством и американской некоммерческой институцией, выставка *Russian Samizdat Art* могла бы

дополнить и обогатить историю выставочных практик русской художественной эмиграции в Нью-Йорке. Проект хорошо описан и задокументирован концептуальными художниками и кураторами Риммой и Валерием Герловиными [1]. Кроме того, в 1986 г. усилиями художников была опубликована одноименная англоязычная книга, содержащая наряду со статьями Герловиных о советском альтернативном искусстве 1970-х гг. исследования историков искусства и славистов Ч. Дориа, Ш. Бойко и Д. Боулта [17]. Сюжет этой выставки попал в поле зрения К. Кемп-Велш, включившей его наряду с другими выставочными историями периода холодной войны в свое исследование о «*countercultural misunderstandings*» [«контркультурном непонимании»] между альтернативным искусством Западного и Восточного блоков [12]. Однако настоящая статья предлагает сместить внимание с диалога между западными левыми интеллектуалами и советскими альтернативными художниками в сторону внутреннего раскола и расхождения стратегий русской художественной эмиграции в Нью-Йорке. Критика проекта со стороны левых интеллектуалов сделала этот раскол очевидным и спровоцировала острую полемику между разными кругами русской художественной эмиграции на страницах журнала *Village Voice* [«Виллидж Войс»]. Анализ этой полемики помогает понять неоднородность и противоречивость позиций внутри русской художественной эмиграции относительно «правильного» образа современного русского искусства.

История выставки в Нью-Йорке

В феврале 1982 г. в нью-йоркской галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фернис»] открылась выставка *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»], состоявшая из рукописных книг, объектов и журналов более тридцати современных русских художников и поэтов, в том числе эмигрантов³ (Иллюстрация 1).

В роли кураторов выступили Римма и Валерий Герловины, концептуальные художники, переехавшие в Нью-Йорк из Москвы в 1980 г. В новых условиях у них очень быстро сложился широкий круг общения среди представителей американской альтернативной арт-сцены. Через итальянскую художницу и визуаль-



Иллюстрация 1. Экспозиция выставки *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»]. 24 февраля — 17 апреля 1982 г. *Franklin Furnace Gallery* [«Галерея Франклин Фернас»]. Частный архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк, США

ную поэтессу Миреллу Бентивольо, курировавшую некогда Биеннале в Венеции с участием Герловиных, они познакомились и близко подружились с Джин Браун, увлеченным коллекционером дада, сюрреализма и флуксуса, а та, в свою очередь, представила советскую пару основательнице нью-йоркской галереи *Franklin Furnace* Марте Вильсон. Галерея специализировалась на искусстве *on the margins* [«на границе/на полях»]: книге художника, конкретной и визуальной поэзии, а также перформансе и его документации. Книга художника привлекала Вильсон идеей доступного использования «книжной страницы как пространства для искусства, альтернативного музеям и галереям» [16, 49]. Будучи поклонницей русского исторического авангарда, она сама обратилась к Герловиным с предложением организовать выставку книг современных советских художников, транслируя идею его генетической связи с авангардом первой трети XX в. Выставка стала возможной благодаря обширной сети общения кураторов с советскими художниками — как с эмигрантами, так и с теми, кто остался в СССР. Частично она состояла из работ из личной коллекции Герловиных, вывезенной из СССР, часть была отправлена друзьями художников из Москвы; некоторые текстовые объекты были сделаны недавно уехавшими из СССР художниками специально для выставки, что-то удалось взять из частных архивов эмигрантов. Финансирование проекта стало возможным за счет неправительственного американского гранта, который получили кураторы [4, 601].

Экспозиция в галерее *Franklin Furnace* была наполнена множеством небольших книг, журналов, текстов и объектов, располагающихся не только на стенах, но и на полу. По словам устроителей выставки, она напоминала «одновременно

2 Надпись на листах бумаги, которые Р. и В. Герловины скидывали на головы зрителей во время перформанса на открытии выставки *Russian Samizdat Art* в галерее *Franklin Furnace*.

3 Термин «длинных семидесятых» принято употреблять по отношению к периоду 1968–1985 гг., хронологически полностью совпадающему с периодом третьей волны эмиграции.



Иллюстрация 2. Вид экспозиции *Russian Samizdat Art* [«Русское искусство самиздата»] в галерее *Franklin Furnace* [«Франклин Фернас»]. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк, США



Иллюстрация 3. Вагрич Бахчанян, Римма и Валерий Герловины, Лев Нуссберг и Галина Головейко на выставке *Russian Samizdat Art*. *Franklin Furnace*, Нью-Йорк. 1982 г. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк, США



Иллюстрация 4. Журнал *Collective Farm* [«Коллективная ферма»]. 1981–1986 гг. Под ред. Р. и В. Герловиных, В. Бахчаняна. Коллекция книги художника Джоан Флеш. AIC

русскую квартирную выставку в форме избы-читальни и в какой-то степени балаган» [1]. Визуальной доминантой небольшого зала стал игровой объект «Переменчивый человек» (1981) Р. Герловиной, состоявший из миниатюрных кубиков с текстом, из которых зритель мог самостоятельно выкладывать и собирать разные «типы личностей» (Иллюстрация 2). Остроумную игру в историю искусств и вместе с тем автобиографическую фикцию представляла «Неопубликованная переписка К. С. Малевича (1878–1935) с Л. В. Нуссбергом (1937–1998)» (1981, Иллюстрация 3). Нуссберг, в этот период увлеченно исследующий русский исторический авангард через архивные материалы, статьи и воспоминания художников, перенес свой искусствоведческий опыт в графическую серию, снабженную комментариями вымышленной переписки. Так, общепринятая метафора диалога между «русским историческим авангардом» и «вторым русским авангардом» визуализировалась, приобретая конкретные очертания.

Примером коллективного рукотворного издания на выставке стал первый номер журнала *Collective farm* [«Колхоз»]. Его редакторами выступила чета Герловиных, Вагрич Бахчанян и Виктор Тупицын, а участниками стал большой коллектив авторов из Нью-Йорка, Москвы и Ленинграда. Первый номер «Колхоза» стал альтернативным выставочным пространством и каналом коммуникации как со зрителями, так и между самими художниками — теми, кто уехал, и теми, кто остался в СССР (Иллюстрация 4).

Внутренняя часть экспозиции была посвящена книге художника и включала: рукотворные книги Генриха Худякова, среди которых пестрые и изобретательные книжечки-оригами «Галстуки» (1977), а также более ранние, выполненные до эмиграции, сборники визуальной поэзии: «Кошки-мишки или третий к лишним» (1963), «Книга визуальных хайку» (1968), «Избранное» (1968), «Кацавейки» (1969); миниатюрную книгу «Ex Adverso» Вильяма Бруа и Григория Капеляна (1969–1979); ироничную «Рубашку» (1980) Вагрича Бахчаняна, разрезанную по выкройке и сложенную в коробку; многочисленные мини-книжечки поэта Всеволода Некрасова (1975–1980) и «Театр книжной полки» Анатолия Ура в виде театральных макетов из газетных вырезок (1981) (Иллюстрация 5). Собранные вместе, они представляли разнообразие жанров и остроумную изобретательность форм, поразившие американских критиков, в силу языкового барьера способных считать лишь визуальный слой большинства работ художников.

Отзывы в американской прессе

Несмотря на заметное ухудшение советско-американских отношений в начале 1980-х гг. из-за ввода войск СССР в Афганистан, а также на принципиальную непе-



Иллюстрация 5. Книга художника в экспозиции *Russian Samizdat Art*. *Franklin Furnace*, Нью-Йорк. 1982 г. Архив Р. и В. Герловиных, штат Нью-Йорк, США

реводимость большинства поэтических текстов на английский язык, выставка была встречена весьма благосклонно как американской критикой, так и публикой. Обозреватель массового журнала *New York Magazine* [«Нью-Йорк Мэгэзин»] Кей Ларсон в своей рецензии иронично заметила, что подавляющее большинство художников, представленных на выставке, «известны не более, чем водители такси», но «смятение, которое они произвели, достойно восхищения, даже если вы испытываете затруднения в понимании этих работ» [13, 74]. «Затруднения» у американского зрителя вызывали произведения, главным элементом которых были концептуальные тексты на русском языке, как, впрочем, и весь чуждый и не всегда понятный культурно-исторический контекст представленных на выставке работ. Ларсон подчеркивала политический аспект самиздата, «гибрида конструктивистских книг с работами запрещенных поэтов», и удобство небольшого книжного формата в советском обществе, «где творческие идеи должны оставаться маленькими, чтобы скрываться от КГБ» [13, 74]. При этом языковой барьер и принципиальная невозможность осмыслить большую часть русскоязычных текстов, по мнению автора, компенсируется «их оригинальностью и изобилием, представляющими собой урок оптимизма» [13, 74].

Визуальная составляющая экспозиции интересовала и Ронни Коэн, арт-критика и специалиста по русскому авангарду. В своей рецензии для *Artforum* [«Артфорум»] Коэн сосредоточилась на формальных аспектах наиболее понятных американскому зрителю работ: постере Вагрича Бахчаняна с портретами Ленина и Сталина или джинсовой куртке с вклеенной брошюрой Луиса Корвалана⁴, которые позволяли «насладиться умом, дизайном и энергией» даже в том случае, если «не читаешь

4 В 1976 г. чилийского коммуниста, политзаключенного Луиса Корвалана обменяли на советского диссидента Владимира Буковского. Эта резонансная история вошла в советский фольклор короткой притчей о «обмене хулигана на Луиса Корвалана».

по-русски и не улавливаешь литературных смыслов» [9, 88].

Заметим, что подавляющее большинство отзывов в прессе транслировало основные положения кураторских текстов, вышедших к открытию экспозиции, что, в свою очередь, свидетельствовало не столько об аргументированности последних, сколько о недостатке знаний и представлений американских журналистов о советском неподцензурном искусстве. В статье для журнала *Flue* [«Флю»], издаваемого галереей *Franklin Furnace*, Герловины видели точкой отсчета советского самиздата революционное десятилетие с его «радикальным отношением к искусствам», представляющим «гармонический синтез средств массовой агитации с элитарной идеалистической чуткостью» [10, 10]. В соответствии с этим они выделяли две линии в советском искусстве, лучше всего описываемые через фигуры двух поэтов: Маяковского и Пастернака. «Внутренняя», «пастернаковская», линия развития, освобожденная от агитации и идеологии, стала, по их мнению, необходимой основой для развития самиздата в послевоенном советском искусстве [10, 10]. Предложенная Герловиными концепция развития советского самиздата практически без изменений была перенесена в текст рецензии Джанет Харник для журнала *The Villager* [«Виллиджер»]. Вслед за кураторами критик предлагала искать истоки самиздата на временном отрезке «преимущественно около русской революции», самиздат называла «формой, сочетающей средства массовой агитации с идеалистической чуткостью», и выделяла традиции Пастернака и Маяковского [11, 10]. Журналистка также отметила разницу между самиздатом на Западе и в СССР: если западная книга художника становилась средством сопротивления коммерческому миру искусства, то советский вариант развивался из жесткой необходимости преодоления цензуры.

Между тем отнюдь не все американские критики повторяли идеи организаторов выставки. Так, в рецензии на выставку для журнала *Village Voice* [«Виллидж Войс»] Люси Липпард, феминистка и авторитетный левый арт-критик, негативно оценила транслируемую советскими художниками «политику нейтралитета, с энтузиазмом проводимую на руинах революции» [15, 105]. Липпард рассматривала современный советский самиздат, лишенный

политического революционного заряда, как «аполитичную имитацию более ранней, политизированной традиции русского революционного искусства и берлинского дадаизма» [15, 105]. Понимая концептуальное искусство как глобальную сеть, реагирующую на актуальные вызовы современности⁵, она искала не только очевидные различия между западным и советским вариантом книги художника в поляризованной ситуации холодной войны, но и проводила между ними прямые аналогии, а имплицитное требование проявить свою политическую позицию было адресовано как русским, так и американским художникам. Так, отмечая влияние русского авангарда и берлинского дадаизма на современное американское искусство, она упрекала последнее в неспособности «выйти за рамки своей нейтральности» [15, 105]. Выявляя синхронности между советским альтернативным искусством и американским, Липпард сравнивала «самиздат арт» с искусством Новой волны и делала неожиданный вывод о том, что репрессивные условия заставляют художников объединяться вне зависимости от того, в какой системе они находятся — капиталистической или коммунистической. Помимо этого, Липпард высказала серьезные претензии к кураторам и участникам проекта, постфактум конструирующим понятие «русского искусства самиздата», поскольку «только девять из двадцати шести представленных художников все еще живут в Советском Союзе», т. е. подавляющее большинство работ создано уже в «свободном» мире [15, 105].

Пolemика на страницах *Village Voice* [«Виллидж Войс»]

Реакцией на рецензию Липпард стала публикация на страницах *Village Voice* письма кураторов и участников выставки [14, 33]. В нем они обвиняли критика в буржуазности, не соответствующей ее

марксистским взглядам [14, 33]⁶, а в ответ на критику «политики нейтралитета» художники напомнили о том, что многие из них подвергались преследованию со стороны властей именно из-за своих взглядов, что опровергало тезис Липпард о поддержании «статус-кво» [14, 33]. Упрек в недостаточной подлинности «запретного» искусства, созданного уже в «свободном» мире, был опровергнут заверением в том, что вне зависимости от того, где находились художники в момент создания экспозиции, большая часть работ была создана в СССР [14, 33]. В письме к Игорю Шелковскому, редактору журнала «А-Я»⁷, Герловины сформулировали свою позицию еще жестче: «Вообще американские критики-марксисты рассуждают об искусстве только на уровне лозунговой продукции. Любой двойственный язык им непонятен и, более того, буржуазен... После декоративного Нью Вейва, Новой волны, весь Нью-Йорк бросился в другую крайность — политику в искусстве, где первое довольно обстоятельно вытеснило второе. Мы попали прямо в полыню. В иное время марксистские критики, по всей видимости, не набросились бы на нас, и мы так и остались бы в позитивно-одобрительной среде, созданной профессиональными арт-критиками» [4, 592].

Следом в редакцию *Village Voice* поступило письмо от Маргариты Тупицыной, куратора выставки *Russian New Wave* [«Русская новая волна»] в *Contemporary Russian Art Center of America* [«Центре современного русского искусства в Америке»]⁸. Тупицына настаивала на том, что «заявление организаторов выставки, что “негативная среда для современного искусства в России имеет свою печальную, равно как и позитивную сторону: запретный плод сладок” является неправильным» [3]. В письме она утверждала, что социальная среда в СССР в 1970-е гг. «была весьма благоприятной по сравнению

6 Аргументами художников было то, что Липпард живет в благополучном районе Сохо и получает правительственные гранты от администрации президента Рейгана. Тогда как в своем тексте Липпард называет Америку Рейгана «возрастающе антидемократической» [14, 33].

7 Журнал «А-Я» издавался с 1979 по 1986 г. коллективом редакторов и авторов, находившихся в СССР, Франции, США, Великобритании, Швейцарии и Германии. Главный редактор издания, Игорь Шелковский, находился в Эланкуре (Франция). Журнал представлял советское альтернативное искусство и был ориентирован на интернациональную аудиторию.

8 *Russian New Wave* [«Русская новая волна»]. 4 декабря 1981 — 28 февраля 1982 г. Нью-Йорк Сити.

нию с предшествующим периодом», а также заметила, что «визуальный самиздат» нельзя назвать движением в России, «поскольку художники не имели между собой никакой коммуникации», и «большая часть работ, выставленных во Франклин Фернис, была сделана после того, как художники эмигрировали», т. е. это не образцы подпольного, притесняемого искусства, а понятие «Russian Samizdat Art» как движение создано организаторами выставки искусственно [3]. Как заметила Клара Кемп-Велш, своим письмом Тупицына только усилила критику, начатую Липпард, и «забила гвоздь в гроб, заметив, что даже с российской точки зрения выставка не имеет подлинного (художественного) исторического наследия» [12, 1131].

Развернувшаяся в *Village Voice* полемика инициировала дискуссии в русскоязычной интеллектуальной среде как в Нью-Йорке, так и в Париже, Лондоне, Израиле, — словом, во всех крупных центрах русской художественной эмиграции. Так, Игорь Шелковский отправил из Эланкура письмо Тупицыной, в котором обратил внимание на несколько спорных, с его точки зрения, моментов ее текста. Художник критиковал ее тезис о том, что «в 20-е годы отечественный авангард достиг своего апогея при поддержке властей и получил широкий доступ к публике» [3]. Шелковский настаивал на том, что этот период сложно назвать апогеем, поскольку «в начале 20-х гг. эмигрировали Кандинский, Шагал и многие другие представители авангарда, а в конце 20-х гг. тот же Малевич уже отстранялся от преподавания и даже арестовывался» [4, 95]. Вторая претензия относилась к тезису о социальной среде 1970-х гг. — по словам Тупицыной, «весьма благоприятной по сравнению с предшествующим периодом», в которой «возникли новые возможности для организации публичных выставок» [3]. На взгляд Шелковского, художественная среда 1970-х гг. была куда более «болезненной», «с милицией и стукачами в зале», в отличие от 1920-х гг., когда художники «открывали свои выставки открыто» [4, 96]. Подводя итог своего послания, Шелковский заметил, что «заявление о благоприятной среде наносит удар в спину не только тем, кто уехал и выставляется на этой выставке, но и всем тем, кто остался» [4, 97].

Как следует из источников, Шелковский продолжил дискуссию, от-

правив копию письма Тупицыной Борису Гройсу, который, в свою очередь, оценил его как попытку «бросить тень на советское неофициальное искусство и на диссидентское движение», заметив также, что стремление «отмежеваться от своего прошлого и своих связей», чтобы «приобрести одиночество и бескорыстную объективность», кажется «многим нью-йоркцам способом понравиться американцам» [4, 115].

Реакцией на письмо М. Тупицыной стало обращение художников-участников выставки *Russian Samizdat Art* к коллекционеру Нортону Доджу с просьбой отстранить Тупицыну от кураторской деятельности в «Центре современного русского искусства в Америке», обвиняя ее в использовании имени центра «для своих корыстных целей и просоветских идей» [2].

Заключение

Проект *Russian Samizdat Art* сумел завоевать небывалое для выставок советского искусства внимание американской критики. Выполняя просветительскую функцию, он знакомил зрителей не только с современными художественными практиками, но и с культурным контекстом СССР. Высокая заинтересованность в проекте со стороны американских институций подтверждалась тем фактом, что проект стал гастролирующим (после Нью-Йорка он был показан еще в 10 городах США и Канады), кураторов активно приглашали читать лекции о советском самиздате, по следам прошедшей серии выставок была опубликована одноименная книга [17].

Однако оценка выставки американскими критиками обнаруживала ряд противоречий в восприятии советского альтернативного искусства в Нью-Йорке. Выявляя трудности перевода опыта советских художников на язык левых интеллектуалов, она демонстрировала не только расхождение в понимании «левого» искусства между альтернативными художниками из Москвы и Нью-Йорка, но и своеобразный зазор, в который попадали художественные практики советских эмигрантов, — уже не советское искусство, но еще не американское. В своей рецензии Люси Липпард не нашла им четкого места в нью-йоркской системе координат, что, в свою очередь, ставило под сомнение искренность ее слов в отношении горизонтальной сети интернационального концептуального иску-

ства, обнаруживая вертикальную иерархичность последнего с центром в Нью-Йорке. Представленные в пространстве Трайбеки, работы советских художников, по ее словам, выглядели «причудливо», а самих авторов она сравнивала с «*enfants terribles*», которым никак не вырасти до политически «ответственных» [15, 105]. Пронизывающая все сферы культуры риторика холодной войны мешала нью-йоркским критикам распознать послания с «периферии», обесценивая любое высказывание советского альтернативного искусства. Не случайно в своем ответном письме на рецензию Липпард художники-эмигранты сравнивали пренебрежительно покровительственную интонацию критика с той, что отличала советских бюрократов, а требование преодолеть «нейтральность» становилось в глазах художников таким же навязанным предписанием, как и необходимость работать в рамках советской идеологии [14].

Как справедливо заметили Комар и Меламид в своем письме Игорю Шелковскому, «скандал на страницах “Виллидж Войс” только способствовал рекламе русского нашествия на Нью-Йоркский мир искусства» [4, 88]. При этом становилось очевидно, что наступало оно отнюдь не единым фронтом, демонстрируя не только разное понимание «правильного» современного русского искусства среди советских эмигрантов, но и высокую конкуренцию между ними. «Современное русское искусство» постоянно норовило выйти за рамки представлений той или иной группы художников, рассыпаясь на множество разнообразных фрагментов. При этом связь с авангардной традицией казалась большинству советских художников и деятелей искусства возможным ключом, с помощью которого можно было пробиться в зону видимости американской арт-критики. По существу, это и было главным результатом кураторского проекта Риммы и Валерия Герловиных, представлявших «спрессованный русский дух, пригодный для трансплантации»⁹.

9 «Русский самиздат арт» — придуманный Риммой и Валерием Герловиными зонтичный термин, объединивший концептуальные практики визуальной и конкретной поэзии, мейл-арт, книгу художника и перформанс. «Русский самиздат арт» не был движением в Москве, в новых условиях эмиграции он также не стал тенденцией или направлением, а служил лишь обозначением разнообразных практик московских и нью-йоркских художников-эмигрантов, в основе которых так или иначе лежало слово, работа с текстом.

Список использованной литературы

- [1] Герловины Р. и В. Документация выставки «Русский самиздат арт». 2007: [сайт] — URL: <http://www.gerlovin.com/samizdat.htm> (дата обращения: 15.02.2022).
- [2] Коллективное письмо Нортону Доджу от русских художников от 2 июня 1982 г. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-III.A.3–1982-D17231.
- [3] Письмо Маргариты Тупицыной в газету «Виллидж Войс». «Искусство, доступное публике». 1982 г. Архив Музея современного искусства «Гараж». Ф. М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-II–MT-1982-D16653.
- [4] Переписка художников с журналом «А-Я»: в 2 т. Т. 2. 1982–2000. — М.: Новое лит. обозрение, 2018. — 712 с.
- [5] Ризнычок И. А. «Пока оседает пыль»: восприятие выставок художников-эмигрантов из СССР в американской прессе в 1970–1980-е гг. // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. 2019. — Т. 21. — № 4 (193). — С. 182–195: [сайт] — URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/79691> (дата обращения: 15.02.2022).
- [6] Ризнычок И. А. «Человек, поссорившийся с Хрущевым»: Эрнст Неизвестный в американской прессе в 1960–1980-е гг. // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. — 2023. — Т. 25. — № 1. — С. 58–79: [сайт] — URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/121711> (дата обращения: 15.02.2022).
- [7] Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX века — начало XXI века / сост. и инт. З. Стародубцева; под ред. А. Обуховой. — М.: Гос. центр совр. искусства, 2010. — 360 с.
- [8] Русские художники за рубежом. 1970–2010-е годы / авт.-сост. и инт. З. Б. Стародубцева. — М.: БуксМАрт, 2020. — 688 с.
- [9] Cohen R. H. Russian Samizdat Art // Artforum. — 1982. — Summer. — P. 88.
- [10] Gerlovin R. and V. Russian Samizdat Books // Flue 2. — № 2 (Spring 1982). — P. 10–15.
- [11] Harnik J. This Underground Art Challenges Our American Concepts of What the Term Really Means // The Villager. — 1982. — Vol. 50. — № 13. — March 18. — P. 10.
- [12] Kemp-Welch K. Countercultural Misunderstandings: Alternative Art and Cold War // Art History. — 2022. — Vol. 45, I. 5. — November. — P. 1126–1147.
- [13] Larson K. The Red Letters // New York Magazine. — 1982. — March 29. — P. 74, 76.
- [14] Letters. Uncle Samizdat // The Village Voice. — 1982. — Vol. XXVII. — № 15. — April 13. — P. 33. (Архив Исслед. центра Восточной Европы при Бременском ун-те. FSO 02–022/7-11-16).
- [15] Lippard L. Forbidden Fruits // The Village Voice. — 1982. — March 30. — P. 105. (Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына. MVT-IV-1982-Village Voice-L60983): [сайт] — URL: <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/L60983> (дата обращения: 10.01.2023).
- [16] Oral history interview with Martha Wilson. — 2017. — May, 17–18. (Archives of American Art, Smithsonian Institution): [сайт] — URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-martha-wilson-17463> (дата обращения: 10.01.2023).
- [17] Russian Samizdat Art. Essays by John E. Bowl, S. Bojko, R. and V. Gerlovin / Ed. C. Doria. — New York: Willis Locker & Owens Publishing, 1986. — 210 p.
- [18] Tupitsyn M. Moscow Vanguard Art, 1922–1992. — London; New Haven: Yale Univ. Press, 2017. — 288 p.
- [19] Tupitsyn M. Sots Art: Round Dance versus Ritual // Social Text. — 1989. — № 22. — Spring. — P. 148–153.
- [20] Tupitsyn M. Showing Sots art in New York // Exhibit Russia: The new international decade, 1986–1996 / Ed. by R. Addison, & K. Fowle. — Moscow: Artguide. — 2016. — P. 39–40.
- [21] Tupitsyn M., Agamov-Tupitsyn V. Anti-Shows: APTART, 1982–84 / Ed. by M. Tupitsyn, V. Tupitsyn and D. Morris. — London: Afterall Books; London: Koenig Books, 2017. — 256 p.

References

- [1] Gerloviny R. i V. Dokumentaciya vystavki «Russkij samizdat art». 2007: [sajt] — URL: <http://www.gerlovin.com/samizdat.htm> (data obrashcheniya: 15.02.2022).
- [2] Kollektivnoe pis'mo Nortonu Dodzhu ot russkih hudozhnikov ot 2 iyunya 1982 g. Arhiv Muzeya sovremennogo iskusstva «Garazh». F.M. Masterkovej-Tupicynoj i V. Agamova-Tupicyna. MVT-III.A.3–1982-D17231.
- [3] Pis'mo Margarity Tupicynoj v gazetу «Villidzh Vojs». «Iskusstvo, dostupnoe publike». 1982 g. Arhiv Muzeya sovremennogo iskusstva «Garazh». F.M. Masterkovej-Tupicynoj i V. Agamova-Tupicyna. MVT-II–MT-1982-D16653.
- [4] Perepiska hudozhnikov s zhurnalom «A-YA»: v 2 t. T. 2. 1982–2000. — M.: Novoe lit. obozrenie, 2018. — 712 s.
- [5] Riznychok I. A. «Poka osedaet pyl'»: vospriyatие vystavok hudozhnikov-emigrantov iz SSSR v amerikanskoj presse v 1970–1980-e gg. // Izv. Ural. feder. un-ta. Ser. 2: Gumanitar. nauki. 2019. — T. 21. — № 4 (193). — S. 182–195: [sajt] — URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/79691> (data obrashcheniya: 15.02.2022).
- [6] Riznychok I. A. «Chelovek, possorivshijsya s Hrushchevym»: Ernst Neizvestnyj v amerikanskoj presse v 1960–1980-e gg. // Izv. Ural. feder. un-ta. Ser. 2: Gumanitarnye nauki. — 2023. — T. 25. — № 1. — S. 58–79: [sajt] — URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/121711> (data obrashcheniya: 15.02.2022).
- [7] Russkoe art-zarubezh'e. Vtoraya polovina XX veka — nachalo XXI veka / sost. i int. Z. Starodubceva; pod red. A. Obuhovoj. — M.: Gos. centr sovr. iskusstva, 2010. — 360 s.
- [8] Russkie hudozhniki za rubezhom. 1970–2010-e gody / avt.-sost. i int. Z. B. Starodubceva. — M.: BuksMArt, 2020. — 688 s.
- [9] Cohen R. H. Russian Samizdat Art // Artforum. — 1982. — Summer. — P. 88.
- [10] Gerlovin R. and V. Russian Samizdat Books // Flue 2. — № 2 (Spring 1982). — P. 10–15.
- [11] Harnik J. This Underground Art Challenges Our American Concepts of What the Term Really Means // The Villager. — 1982. — Vol. 50. — № 13. — March 18. — P. 10.
- [12] Kemp-Welch K. Countercultural Misunderstandings: Alternative Art and Cold War // Art History. — 2022. — Vol. 45, I. 5. — November. — P. 1126–1147.
- [13] Larson K. The Red Letters // New York Magazine. — 1982. — March 29. — P. 74, 76.

- [14] Letters. Uncle Samizdat // The Village Voice. — 1982. — Vol. XXVII. — № 15. — April 13. — P. 33. (Arhiv Issled. centra Vostochnoj Evropy pri Bremenskom un-te. FSO 02-022/7-11-16).
- [15] Lippard L. Forbidden Fruits // The Village Voice. — 1982. — March 30. — P. 105. (Arhiv Muzeya sovremennogo iskusstva «Garazh». Fond M. Masterkovoj-Tupicynoj i V. Agamova-Tupicyna. MVT-IV-1982-Village Voice-L60983): [sajt] — URL: <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/L60983> (data obrashcheniya: 10.01.2023).
- [16] Oral history interview with Martha Wilson. — 2017. — May, 17–18. (Archives of American Art, Smithsonian Institution): [sajt] — URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-martha-wilson-17463> (data obrashcheniya: 10.01.2023).
- [17] Russian Samizdat Art. Essays by John E. Bowlt, S. Bojko, R. and V. Gerlovin / Ed. C. Doria. — New York: Willis Locker & Owens Publishing, 1986. — 210 p.
- [18] Tupitsyn M. Moscow Vanguard Art, 1922–1992. — London; New Haven: Yale Univ. Press, 2017. — 288 p.
- [19] Tupitsyn M. Sots Art: Round Dance versus Ritual // Social Text. — 1989. — № 22. — Spring. — P. 148–153.
- [20] Tupitsyn M. Showing Sots art in New York // Exhibit Russia: The new international decade, 1986–1996 / Ed. by R. Addison, & K. Fowle. — Moscow: Artguide. — 2016. — P. 39–40.
- [21] Tupitsyn M., Agamov-Tupitsyn V. Anti-Shows: APTART, 1982–84 / Ed. by M. Tupitsyn, V. Tupitsyn and D. Morris. — London: Afterall Books; London: Koenig Books, 2017. — 256 p.

Статья поступила в редакцию 10.02.2025.

Опубликована 30.03.2025.

Riznychok Irina A.

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (UrFU), Yekaterinburg, Russian Federation

e-mail: riznychok@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4162-3493