

Мы собрали на эту выставку старый состав ТЭИИ и соединили его с молодыми художниками нового поколения, которые появились к этому времени на «Пушкинской-10». На «Охтинской» выставке чувствовалась годами отработанная эстетика питерского неофициального искусства. Даже молодые, например группа «Свои», несмотря на очевидную оригинальность, оказались действительно своими. Активное участие принимали на выставке перформансисты и театр «ДАНЕТ» Бориса Понизовского. Единение старого и нового поколения художников, музыкантов, актеров, поэтов, которое проявилось на этой выставке, привело к официальному созданию в 1991 году творческого союза ГФСК, в дальнейшем – ТСК.

«Эстафета» от ТЭВ и ТЭИИ была передана («де юре») ТСК. Мы продолжали нашу созидательную работу и двигались по диагонали из нижнего темного угла, куда советская власть пыталась загнать инакомыслие, через осваиваемое нами пространство будущего храма искусства, к верхней точке света, достигнув которой, понимаешь, что ты уже в храме, в конце диагонали.

Этой точкой в Санкт-Петербурге можно считать дом № 10 по Пушкинской улице. Третья формация Товарищества «неофициальных» – «Свободная культура» (ТСК) – впервые стала официальным творческим объединением деятелей независимого современного искусства (после ТЭВ и ТЭИИ), и основной культурной программой ТСК стало создание в этом доме арт-центра «Ковчег XXI век». Так он назывался в XX веке. После ремонта дома, уже в веке XXI, в который мы вошли умудренные двадцатипятилетним опытом борьбы за свои права, народная молва переименовала арт-центр, и он стал называться «Пушкинская-10». Арт-центр мы создавали как коллективное произведение искусства: самовоспроизводящийся и саморазвивающийся кинетический объект современной культуры – ПАРАЛЛЕЛОШАР – художественное пространство, параллельное иным. К 2012 году арт-центр существует уже 23 года. Это место, где творится современное независимое искусство. В этом же доме, следуя принципу самообеспечения, мы основали в 1998 году Музей неконформистского искусства. Сейчас музей обладает коллекцией произведений неофициальных художников и архивом второй половины XX века. Проводит тематические выставки, занимается анализом и классификацией неофициального искусства России.

Благодаря стойкости тех, кто остался на Родине после волны эмиграции 1970-х и, претерпевая невзгоды, продолжал отстаивать свое право жить и творить дома, мы живем теперь в едином интеллектуальном пространстве мирового сообщества.

Н. А. Приходько

ЖУРНАЛ «А-Я»: ЕГО МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ В РУССКОМ НЕОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1970–1980-х годов

Журнал «А-Я»¹ представляет собой уникальное явление, возникшее в рамках неофициальной культуры, значение которого превосходило обыкновенное периодическое издание по искусству. Журнал издавался в Париже с 1979 по 1986 год, всего вышли семь номеров и один литературный. Он издавался на двух языках – русском и английском, последний номер имел также приложение на французском языке. Его редактором в Париже был Игорь Шелковский, художник, скульптор, эмигрировавший в 1976 году во Францию, где он получил мастерскую скульптора в пригороде Парижа, Эланкуре. В Париже он издавал журнал: собирал и редактировал материалы, делал макет, занимался распространением. Московским редактором был фотограф, дизайнер и коллекционер Александр Сидоров, фигурирующий в журнале под псевдонимом Алексей Алексеев: он связывался с авторами и художниками, собирал все материалы в Москве и пересылал их Шелковскому в Париж.

Круг художников «А-Я» был в большей степени связан с поколением 1970-х годов, творчество которого отличал новый тип художественного высказывания, основанного на взаимодействии с самой реальностью. Эти художники обращались к образам советской идеологии и их демистификации, к работе с текстом и с лингвистическими структурами, к выявлению кодов визуального восприятия. Они вырабатывали новые художественные формы и практики, такие как перформанс, визуальная поэзия, альбом, художественный объект, инсталляция, связанные в первую очередь с формированием концептуализма

¹ О журнале см.: Шелковский И. Журнал на подоконнике // Декоративное искусство СССР. 1990. № 8; Шелковский И. После драки // Нева. 2000. № 9; «А-Я»: Журнал неофициального русского искусства 1979–1986. Репринтное издание. М., 2004; Деготь Е. «А-Я»: журнал, искусство, политика // Критическая масса. 2004. № 3; Шелковский И. Заметки из другого тысячелетия // Фестиваль коллекций современного искусства. Каталог. М., 2008.

и обращающихся к работе сознания. Среди этих художников Иван Чуйков, Илья Кабаков, Эрик Булатов, Виталий Комар и Александр Меламид, Леонид Соков, Александр Косолапов, Франциско Инфанте, Дмитрий Пригов, Виктор Пивоваров, Михаил Рогинский и другие.

Журнал был призван заполнить многочисленные лакуны художественной жизни неофициального художника. Не имея доступа к широкому зрителю, к массовой печати и открытой выставочной практике, неофициальное искусство было замкнуто в своем собственном кругу. Понимание того нового, что происходило в искусстве в 1970–1980-е годы, нуждалось в теоретическом осмыслении, в выстраивании параллелей и ориентиров в отечественной и мировой культуре. Распространение знаний о русском авангарде начала XX века, о современном западном искусстве, а также создание собственного теоретического и критического контекста требовало ведения регулярной работы и постоянного доступа к информационным и техническим ресурсам, что было фактически невозможно в Советском Союзе. Неудивительно поэтому, что подобное издание смогло быть осуществлено только на Западе. Помимо высококачественной технической реализации, издание журнала в Париже обеспечило ту дистанцию между автором и зрителем, которая была необходима для формирования критического взгляда и которая отсутствовала в советском пространстве. Издаваясь в эпоху эмиграции художников, многие из которых начали уезжать из СССР в 1970-е годы, журнал также стал своеобразной объединяющей платформой русского неофициального искусства.

Одну из своих основных задач журнал «А-Я» видел в том, чтобы дать неофициальным художникам альтернативное выставочное пространство. Публикации заменяли выставки, которых у этого круга художников фактически не было. Практика показа работ в собственных мастерских и в квартирных выставках отличалась стихийностью и спонтанностью, а также предполагала довольно ограниченный круг зрителей, состоящий в первую очередь из друзей и знакомых. Для журнала же выбор работ осуществлялся осмысленно, с выделением проблематики и обозначением контекста. И хотя репродукции, безусловно, не могли заменить сами произведения, они давали представление о русском современном искусстве более широкому зрителю, и в первую очередь западному зрителю, незнакомому с этим искусством прежде.

Идея журнала неоднократно возникала в кругу неофициальных художников, однако существовала она скорее в качестве утопической мечты. Она обрела реальную перспективу, когда издавать такой журнал предложил Жак Мелконян, швейцарский бизнесмен и коллекционер, обещав в этом свою поддержку и финансовую помощь. В Москве

на его идею отозвались А. Сидоров и И. Чуйков, И. Шелковский согласился быть представителем журнала в Париже. Концепция журнала активно обсуждалась между будущими редакторами А. Сидоровым, И. Шелковским и художниками Иваном Чуйковым, Риммой и Валерием Герловиными, Александром Косолаповым и многими другими. Они обменивались своим видением содержания, формы, художественной политики будущего издания, вместе формируя его проект.

Журнал должен был стать в первую очередь информационно-теоретическим ресурсом о русском неофициальном искусстве. Не представляя взгляды одного отдельно взятого направления или группы художников, он был призван освещать творчество современных русских художников, а также теоретические и исторические вопросы, актуальные в кругу представителей неофициального искусства. Это издание стало своеобразным пространством коммуникации различных контекстов – советского, западного, исторического. Представляя западному зрителю русское современное искусство, журнал знакомил русского читателя с явлениями западной культурной жизни; возвращая культурную память о жизни и творчестве представителей русского авангарда, он публиковал первые аналитические и теоретические тексты о неофициальных художниках, вписывая их в историю искусства. В «А-Я» печатались разнообразные по типу тексты и материалы; журнал имел как постоянные рубрики, так и публикации в свободной форме. Его структура оставалась подвижной, в зависимости от доступного и выбранного для данного номера материала. Каждый номер открывался общей теоретической статьей, освещающей ту или иную проблематику или явление в русском неофициальном искусстве или современном искусстве в целом. Далее следовали монографические статьи или интервью, посвященные творчеству отдельных русских художников; в конце почти каждого номера также публиковались портфолио художников, включавшие краткую биографию и несколько иллюстраций. Исторические материалы составляли еще одну важную рубрику. Заметки о различных зарубежных выставках и культурных событиях также часто появлялись в конце номера. Данная структура издания отражает две его основные задачи: насколько возможно широко и подробно представить современную неофициальную художественную сцену, а также создать контекст творчества ее представителей.

Прежде всего, необходимо было создать теоретический контекст, и в этом плане фундаментальное значение имеют тексты тех немногих искусствоведов и философов, которые присутствовали тогда в неофициальной культуре и писали о ней. Два основополагающих текста, посвященных анализу московской художественной сцены 1970-х го-

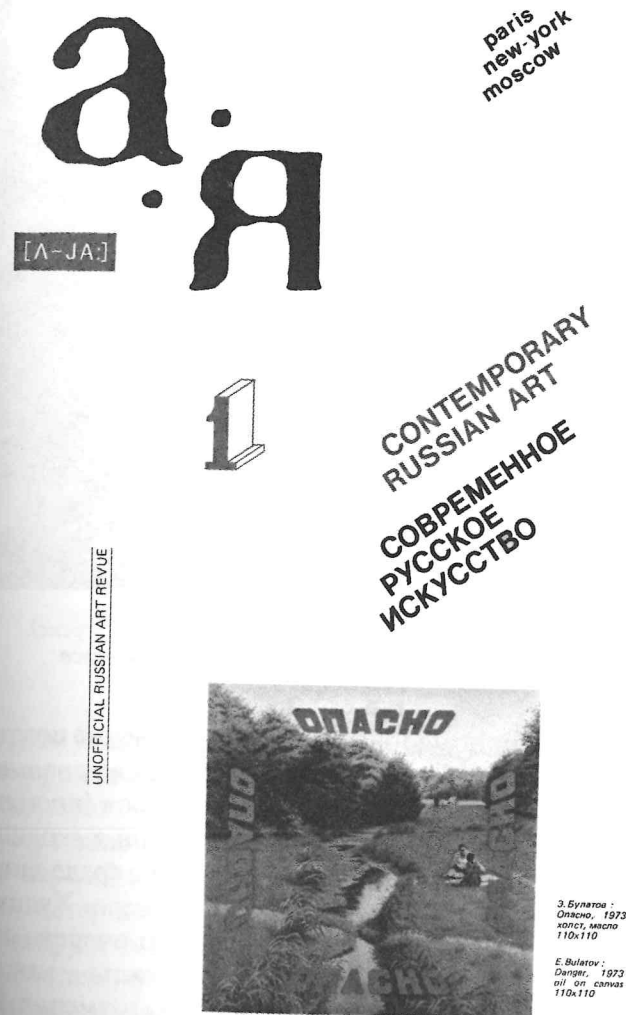
дов как значимого культурного явления – знаменитая статья Бориса Гройса «Московский романтический концептуализм» и текст Виталия Пацюкова «Проект-миф-концепт», – открывают, соответственно, первый и второй номер «А-Я». Оба эти автора неоднократно писали для журнала. Среди других авторов-искусствоведов, публиковавшихся в «А-Я», Игорь Голомшток, Виктор и Маргарита Тупицыны, Евгений Барабанов, Елена Мурина и другие.

Почти все эти авторы писали и статьи об отдельных художниках, однако большинство монографических текстов в журнале принадлежит самим художникам. Игорь Шелковский видел в этом особую ценность журнала. Среди художников, активно писавших для «А-Я» как о себе, так и о других, – Римма и Валерий Герловины, Илья Кабаков, Александр Косолапов, Иван Чуйков.

Особое внимание в журнале уделялось построению исторического контекста неофициального искусства. Материалы о Казимире Малевиче, Павле Филонове, Михаиле Матюшине, Михаиле Ларионове восстанавливали культурную память о русском авангарде: биографические статьи, но, прежде всего, оригинальные тексты самих художников (отрывки из дневников, писем) и репродукции их произведений представили их оригинальные теории искусства, глубоко повлиявшие на мировую художественную культуру XX века, но оказавшиеся в забвении в родном культурном пространстве на несколько десятилетий.

Взгляд на неофициальное искусство сквозь призму социально-политической ситуации в советском обществе и, в частности, сквозь его оппозицию официальной культуре отражают такие материалы, как отрывок из книги Владимира Паперного «Культура два», статья Виталия Комара и Александра Меламида «О роли военного ведомства в советском искусстве», заметка Григория Капеляна «Искусство принадлежит народу», текст Михаила Аксенова-Меерсона «Искусство социалистического реализма». В качестве иллюстраций к этим текстам редактор публикует образцы официальной советской художественной продукции – репродукции картин соцреализма, популярных советских открыток, образцов идеологических архитектурных сооружений.

Еще одним важным направлением в формировании содержания журнала была попытка построить связь с западным художественным процессом. Интервью с Йозефом Бойсом, анкета о городе Нью-Йорке с ответами эмигрировавших русских художников, статья Виктора Тупицына о тенденциях в западном искусстве («Размышления у парадного подъезда»), заметки о зарубежных выставках знакомили русского читателя с европейской и американской художественной жизнью.



Журнал «А-Я» № 1. Обложка

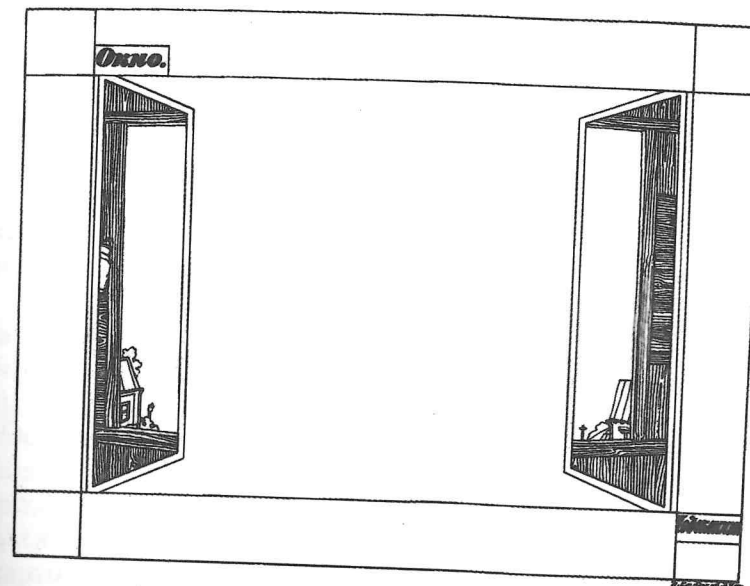
Разнообразные по стилю и жанру материалы, публиковавшиеся в «А-Я» – от теоретической и аналитической статьи до беседы критика с художником, от отрывка из научного исследования до авторского текста художника, – многогранно представляли русское неофициальное искусство и его контекст. Стремясь избежать политических и оценочных суждений, журнал всегда ставил в центр своего внимания фигуру самого художника как носителя культуры и творческого сознания.



Группа «Гнездо» (Геннадий Донской, Михаил Рошаль, Виктор Скерсис).
Забег в сторону Иерусалима, 1978. Документация перформанса

Материалы для первых номеров собирались в течение почти двух лет. Изначально редакторы задумывали выпускать журнал четыре раза в год, но из-за сложностей пересылки материалов (посылки часто задерживались или вовсе не доходили) в итоге он выходил один раз в год. Подготовка журнала вызвала энтузиазм и в среде заинтересованных художников воспринималась как общее дело. Художники сами давали материалы о своих работах, в первую очередь слайды и фотографии, многие художники сами писали тексты – как о своем творчестве, так и о других художниках. Как отмечал Игорь Шелковский, все зависело от того, насколько сам художник активен и насколько он заинтересован. Действительно, можно заметить, что некоторые художники, например И. Кабаков, И. Чуйков, В. Комар и А. Меламид, появляются в нескольких номерах «А-Я» и представлены с разнообразными текстами и проектами.

Некоторые художники, напротив, не хотели печататься в «А-Я» и писали Шелковскому письма с просьбой не публиковать материалы о них. Это было связано, главным образом, с вызовами на допросы в КГБ, который, безусловно, рассматривал этот журнал как антисоветский. Именно поэтому, начиная со второго номера, журнал печатал фразу «Материалы авторов, находящихся в СССР, печатаются без их ведома». Однако и это помогало не всегда: известно, на-

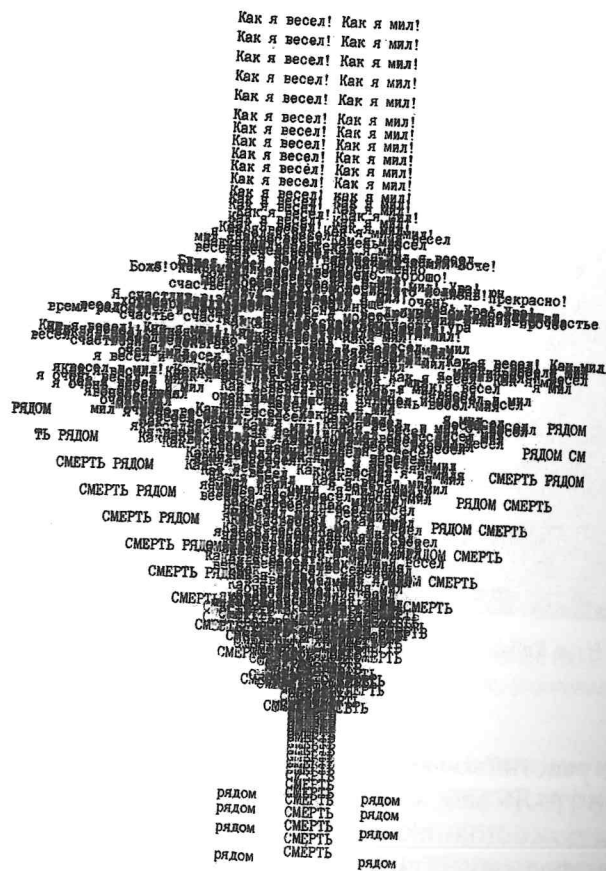


Илья Кабаков. Из альбома «Вокноглядящий Архипов». 1974.
Бумага, тушь.

пример, что участников группы «Мухомор» после публикации в третьем номере «А-Я» забрали в армию, несмотря на то, что они были непригодны по состоянию здоровья. Фактически, после этого группа уже перестала существовать.

Если первый номер «А-Я» состоял почти исключительно из московских материалов, то впоследствии включалось все больше материалов из круга эмигрировавших русских художников – из США, где представителем журнала был Александр Косолапов, и из Европы, где все материалы собирал И. Шелковский. Спад активности московских художников связан и с давлением КГБ, и с внутренними взаимоотношениями в этой узкой художественной среде, где достичь единого мнения часто было сложно.

Игорь Шелковский, будучи парижским редактором «А-Я», создавал окончательный облик каждого номера. Именно в его руках объединялись материалы, присланные из Москвы, из Америки, собранные в Европе. Он выступал своеобразным связующим звеном между географически разрозненными группами русских художников, между различными культурными ситуациями, в которых они находились, объединяя их в единый контекст. Он принимал окончательное решение о содержании, искал типографии. Он разработал минималистичный и изящный макет: формат А4, белый фон, простота и ясность



Д. Пригов. «Как я весел, как я мил. Смерть рядом».
1977. Бумага, машинопись

позволяют сконцентрировать все внимание на содержании и иллюстрациях, а диагональные надписи и графичность придают изданию оригинальность. Журнал издавался на глянцевой бумаге, с хорошей печатью, с большим количеством иллюстраций, черно-белых, а также цветных. Форма издания имела большое значение, так как журнал должен был стать достойной презентацией русского искусства, визуальным-информационным ресурсом.

Первый номер журнала финансировал Жак Мелконян, (но только технические расходы), который часто служил связующим звеном между московским и парижским редакторами: приезжая в Советский Союз и во Францию по делам своего бизнеса, он передавал материалы для журнала. Однако после выхода первого номера «А-Я» швейцарец исчез. Будучи против публикации любых политических материалов, он, возможно, был недоволен напечатанными в первом номере «А-Я» за-

меткой о коллоквиуме «Культура и коммунистическая власть» в университете Сорбонна и документальной фотографией, изображающей разгон Бульдозерной выставки 1974 года. В среде русских художников и критиков новый журнал был воспринят с большим воодушевлением, во французской прессе появились положительные отзывы о нем – необходимо было продолжать начатую работу. Вторым номером, материалами для которого были подготовлены, несколько месяцев лежал неопубликованным из-за отсутствия финансирования. Игорь Шелковский сам занялся поиском средств на издание второго и последующих номеров. Он обратился к Дине Верни, основательнице фонда А. Майоля и парижской галеристке, которая собирала и выставляла в своей галерее работы русских художников. Она согласилась не сразу, но в итоге профинансировала издание второго, а также четвертого и пятого номеров. Остальные номера издавались на средства от продаж работ художников: Иван Чуйков, Игорь Макаревич и другие специально для этого посылали свои работы Шелковскому. Одним из главных покупателей был американский коллекционер Нортон Додж. Он, в частности, купил картину Эрика Булатова «Опасно», изображение которой появилось на обложке первого номера «А-Я». Если иногда после издания номера оставались средства, И. Шелковский издавал на них открытки или брошюры. Так, в виде брошюр он издал «Стихограммы» Дмитрия Пригова, «Варианты отражения» Л. Бехтерева (Г. Маневич), «Как быть свидетелем» и «Записки нудного человека» Владимира Альбрехта.

Журнал «А-Я» представляет собой интересный и уникальный пример издательской практики. Это издание об искусстве, о художниках, большей частью подготавливавшееся самими же художниками. Фактически художник берет на себя роль автора, критика, издателя. Все люди, принимавшие участие в работе над журналом, делали это бесплатно, так как на тот момент это было практически единственным средством для неофициального художника представить свою работу более широкому кругу зрителей, чем круг друзей, посещавших его мастерскую. Игорь Шелковский и Александр Сидоров также ничего не получали за свою редакторскую и издательскую работу. И. Шелковский отказался от оплаты, чтобы сохранить независимость своей позиции. Подобная внутренняя организация работы, основанная на личной мотивации и связях довольно узкого круга участников, близка литературной практике самиздата, когда писатели и поэты объединяли свои литературные произведения в ими самими же составленные сборники, распространявшиеся через знакомых.

Однако по своей форме «А-Я» является, безусловно, профессиональным периодическим изданием об искусстве – на хорошей бумаге, с цветными иллюстрациями, с продуманной структурой, с си-

стемой распространения, включавшей рассылку и продажу в магазинах. Когда идея журнала еще только зарождалась в кругу московских художников, единственным доступным для неофициальной культуры способом издания был «самиздат». Однако издавать несколько экземпляров с черно-белыми фотографиями для визуального искусства не имело смысла. Поэтому техническая реализация этого журнала стала возможна лишь за рубежом.

Начав работу над журналом вдвоем с Александром Сидоровым, при активном участии некоторых художников, Игорь Шелковский впоследствии был инициатором расширения редакторского и представительского состава журнала. С третьего номера в состав редакторов входит также Александр Косолапов, который активно занимался делами журнала в Америке – сбором материалов и распространением. Также, начиная с третьего номера, у журнала появляется редакторская коллегия, в которую входят Борис Гройс (Мюнхен), неоднократно дававший свои тексты и специально писавший для «А-Я», Игорь Голомшток (Лондон), который по просьбе Шелковского писал для журнала, Джейми Гэмбрелл (Нью-Йорк), которая переводила тексты на английский язык, Ирина Баскина (Париж), которая сочувствовала журналу и иногда помогала, в том числе давая средства на рассылку журнала, а также художник Сергей Эсаен (Париж). Кроме того, указываются представители журнала в разных странах: Александр Косолапов в США, Михаил Кулаков в Италии, Михаил Гробман в Израиле, Игорь Голомшток в Англии, Вадим Космачев в Австрии. Создание редакторской и представительской коллегии должно было укрепить авторитет издания, а также расширить и упростить распространение журнала в разных странах.

Издаваясь в сложную для русского искусства эпоху, журнал «А-Я» стал для него неоценимой поддержкой. Продолжая традицию издательской практики эпохи авангарда, «А-Я» занял важнейшее место в ряду русских периодических изданий XX века, посвященных искусству. Вслед за выходящими в России в начале XX века журналами «Мир искусства», «Аполлон», «ЛЕФ» «А-Я» продолжил традицию развития художественного сообщества, интеллектуального обсуждения искусства в историческом и культурном контексте. Отказываясь от понимания журнала как манифеста группы, «А-Я» сохранил принцип тесного сотрудничества с художниками и поддержки авторской позиции. В эпоху «А-Я» существовали и другие издания о русском неофициальном искусстве, в частности альманах Александра Глезера «Третья волна», который насчитывает девятнадцать номеров, выпущенных в период с 1976 по 1986 год. Альманах «Третья волна», своим названием отсылая к третьей волне русской художественной эмиграции, публиковал, главным образом, матери-

алы о художниках-шестидесятниках, в частности тех, которые были представлены в «Музее современного русского искусства в изгнании», созданного Александром Глезером в 1976 году на базе своей коллекции в парижском пригороде Монжерон. Несмотря на то что «А-Я» и «Третья волна» писали о русском неофициальном искусстве, круг их художников практически не пересекался.

Среди продолжателей издательской традиции «А-Я» можно назвать журнал «Пастор», издававшийся в Кельне художником Вадимом Захаровым с 1992 по 2001 год. Он был ориентирован, главным образом, на круг московского концептуализма, а каждый его номер имел свою собственную тематику. Хотя и «А-Я», и «Пастор» издавались художником, «Пастор» в большей степени был художественным, чем публицистическим проектом. Журнал Вадима Захарова не просто писал об искусстве, а в значительной степени предполагал сам творческий процесс: тексты художников в большей степени являются авторскими, художественными, чем теоретическими; по просьбе Захарова художники создавали оригинальные произведения – рисунки, эскизы обложек и т. п. До сегодняшнего дня журнал «А-Я» сохраняет ценность уникального информационного источника о важнейшем пласте русской художественной культуры. Стремясь представить срез того актуального и важного, что происходило в современном неофициальном русском искусстве в конце 1970-х – первой половине 1980-х годов, это издание заложило основу для современного искусствоведения и стало платформой первых фундаментальных теоретических текстов о неофициальном искусстве. Многие материалы, опубликованные в «А-Я», до сих пор не утратили свою актуальность, а в начале 1990-х годов для многих искусствоведов журнал был своеобразным учебником. Кроме того, «А-Я» до настоящего времени остается фактически единственным изданием о русском искусстве, имеющим также версию на иностранном языке и пытающимся интегрировать русское искусство в международный художественный контекст. В эпоху издания журнал «А-Я» имел первостепенное значение в первую очередь для самих русских художников, став для них большой поддержкой и средством понимания места собственного творчества. Художники, о которых «А-Я» писал впервые, сегодня являются важнейшими фигурами современной культуры. Журнал стал своеобразным связующим звеном между традицией авангарда, неофициальной художественной культурой советского периода и современным русским искусством.