

Александра Данилова, Елена Куприна-Ляхович

## Папки МАНИ: опыт моделирования культурного пространства. Приступая к исследованию\*

Статья посвящена одному из самых важных явлений в истории московского концептуализма — Московскому архиву нового искусства (МАНИ). Архив существовал в форме папок, в которых собирались тексты, рисунки, фотографии. В период с 1981 по 1986 год было выпущено пять папок, каждая из которых имела своего автора-составителя. Являясь уникальным историко-художественным произведением, соединяющим в себе черты архива, каталога, художественного альманаха и самоценного арт-объекта, папки МАНИ дают возможность выявить все многообразие художественных идей и стратегий начала 1980-х годов — периода, завершающего эпоху неофициального искусства.

Большинство документов из папок МАНИ прежде не были доступны для исследования и публикации.

Ключевые слова:

московский концептуализм,  
МАНИ, АПТАРТ,  
архив, музеефикация,  
микрокультура, неофициальное искусство.

Одно из ярких явлений отечественного и зарубежного искусства — Московская концептуальная школа формировалась в условиях позднего советского строя, который характеризовался игнорированием новых форм искусства со стороны официальных институций — музеев, изданий, а экспериментальные пространства — такие как фонды, галереи — тогда полностью отсутствовали. В этот период возник целый ряд явлений, которые в иных ситуациях могли бы восприниматься как маргинальные, но стали центральными для развития искусства в России.

В шестидесятых пренебрежение со стороны государства сблизило художников самого разного толка, благодаря чему сложилось единство, едва ли возможное при других обстоятельствах. По замечанию Леонида Бажанова, «все сталкивались, приходили друг к другу и дружили по каким-то неисповедимым причинам»<sup>1</sup>. Результатом стало появление единого художественного сообщества, где человеческие взаимоотношения и разговоры на кухне были не менее важны, чем диалоги в художественном пространстве, а творческая методология авторов, входивших в это сообщество, могла сильно различаться.

Представители московской концептуальной школы наследовали традиции столичной художественной жизни: только так можно было создать арт-сообщество, которое находилось на периферии официальной советской культуры и одновременно в самом эпицентре искусства. Эти художники сформировали подобие идеального социума, творческого сообщества, участники которого выказывают уважение к идеям и работам друг друга, невзирая на социальные и политические мотивы.

\* Настоящий текст представляет собой русский вариант статьи “MANI: An Experiment in Modelling Cultural Space”, подготовленной для кн.: Anti-Shows: APTART 1982–84/Ed. by M. Tupitsyn, V. Tupitsyn, and David Morris. London: Afterall Books in association with the Center for Curatorial Studies at Bard College, 2017 (Exhibition Histories series).

<sup>1</sup> Бажанов Л. Семидесятые — это новое художественное мышление // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания/Сост. Георгий Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 42.



1. Папки МАНИ, № 1–5. 1981–1986  
Собрание Елены Куприной-Ляхович  
и Максима Ляховича

Одно из самоназваний сообщества наиболее значимых и активных деятелей современного искусства Москвы тех лет — круг МАНИ (Московского архива нового искусства), который сложился в конце 70-х — начале 80-х годов.

Термин «МАНИ» был придуман во время разговора Андрея Монастырского со Львом Рубинштейном (по воспоминаниям Монастырского, при разговоре, возможно, присутствовал и Никита Алексеев) в середине 1970-х годов. Тогда впервые встал вопрос о необходимости архивации результатов творческой деятельности авторов Московской концептуальной школы, так как никаких выставок, посвященных этому направлению, в официальных пространствах, а также статей в официальных журналах по искусству появиться не могло по определению.

Изначально задуманные как архив, папки МАНИ (ил. 1) в результате стали представлять нечто большее, они стали главным явлением,

которое дало название всему направлению и способствовало окончательному его формированию.

Всего с 1981 по 1986 год было выпущено пять папок, над составлением которых работали разные авторы — Андрей Монастырский, Вадим Захаров и Виктор Скерсис, Елена Елагина и Игорь Макаревич, Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов, Константин Звездочетов (завершил пятую папку Георгий Кизевальтер). По мнению составителей, папки представляют собой абсолютно законченный во времени, самодостаточный

2 Мы придерживаемся мнения Андрея Монастырского, высказанного в ходе бесед при подготовке выставки «Поле действия. Московская концептуальная школа и ее контекст. 70–80-е годы XX века» (Фонд культуры «ЕКАТЕРИНА», Москва, 2010). По другим воспоминаниям, термин «МАНИ» был «введен Андреем Монастырским (при участии Л. Рубинштейна и Н. Алексеева)» — см.: Словарь терминов московской концептуальной школы/Сост. Андрей Монастырский. М.: Ад Маргинем, 1999. С. 58.

проект, который исчерпал себя со сменой общественного строя и возникновением новых каналов коммуникаций.

Папки МАНИ — коллективное произведение: каждый участник мог вложить в них любой материал — текст, рисунок, фотографию. В них представлены произведения искусства и репродукции работ московских концептуалистов и других близких им художников, документации акций и выставок, историко-художественные и критические тексты. Каждый авторский конверт — это мини-выставка, мини-исследование. В общей сложности в папках МАНИ содержится 895 единиц хранения, авторство которых принадлежит 54 художникам.

Приступая к исследованию этого уникального материала, во избежание ошибочных толкований мы обратились к составителям папок МАНИ с просьбой рассказать о каждом из выбранных ими объектов — кем, когда и при каких обстоятельствах он был создан. И хотя современный пересмотр документов тридцатилетней давности, скорее всего, отличается от их первоначального восприятия, мы получили от редакторов ряд ценных замечаний и наблюдений. К тому же их комментарии способствовали воссозданию атмосферы того времени.

«Уникальность этого издания в том, что практически самые лучшие художники разных поколений участвовали в нем. Это был результат объединения микрокультуры»<sup>3</sup>, — отмечает Виктор Скерсис, один из составителей второй папки. С другой стороны, несмотря на декларированный отказ от редакции, в каждом выпуске отчетливо видна личность составителя, его принципы отбора материала, авторов, его художественные предпочтения. «Это исследования, созерцания, личные дела. Здесь много поэзии...» — утверждает Андрей Монастырский.

Папки МАНИ соединили черты архива как документального свидетельства времени и архива как художественного артефакта; они являются не только бесценным документальным материалом, но и представляют собой художественные произведения — целостные авторские высказывания, собранные из произведений-высказываний других художников. Хотя все составители папок стремились к расширению круга МАНИ и ориентировались на максимально объективное отражение художественной ситуации начала 1980-х годов, за этой единой целью стояли пять разных авторских опытов реконструкции «поля действия»<sup>4</sup>.

Изучая папки МАНИ в том порядке, в котором они выходили, можно увидеть, как менялось со временем представление составителей о круге МАНИ и его границах. Точно так же можно проследить за твор-

ческой активностью отдельных его представителей, увидеть, как появлялись одни художники и уходили со сцены другие.

Инициатором выпуска первой папки МАНИ и ее составителем стал Андрей Монастырский. «Когда я закончил первый том “Поездок за город” [сентябрь 1980 года], я как-то естественным образом перешел к составлению первой папки Московского архива нового искусства. Георгий Кизевальтер продолжил мне помогать. Георгий делал фото произведений, репродукции. Николай Панитков — переплеты как для “Поездок за город”, так и для первой папки», — вспоминает Монастырский.

Папка №1, выпущенная в феврале 1981 года, отличается наибольшей строгостью. Она включает всего 21 авторский конверт. Причем все помещенные в папку произведения изначально были разделены по типологическому принципу. В одной части папки были тексты (описания произведений, критические и аналитические материалы, литературные произведения), а в другой — художественные произведения. Желание соблюдать заданную им самим структуру порой вынуждало составителя разделять документацию одного и того же произведения: фотодокументация акции «Десять появлений» помещена в конверт группы «КД», а описание этой акции хранится вместе с теоретическим текстами. Содержимое двух частей было детально соотнесено составителем в выстроенном по алфавиту сводном списке авторов-участников.

«Есть формалистические моменты даже на уровне содержания первого тома МАНИ, — отмечает Монастырский. — Содержание первой папки не очень большое, в следующих папках гораздо больше участников. И содержание интересно в том смысле, что здесь отражается некая политика, в данном случае — моя политика, отбора работ, которые мне тогда казались интересными для дискурса нового московского искусства. В первой папке 21 конверт. Первый — Абрамов (ил. 2), потом Алексеев, Альберт, Булатов, Васильев, Гройс, Жигалов и Абалакова,

3 Здесь и далее (если не указано иное) приводятся выдержки из расшифровок видеосъемки, взятых авторами статьи у авторов — составителей папок МАНИ летом 2011 года в процессе подготовки к выставке «Пять папок МАНИ: опыт моделирования культурного пространства» (Фонд культуры «ЕКАТЕРИНА», Москва).

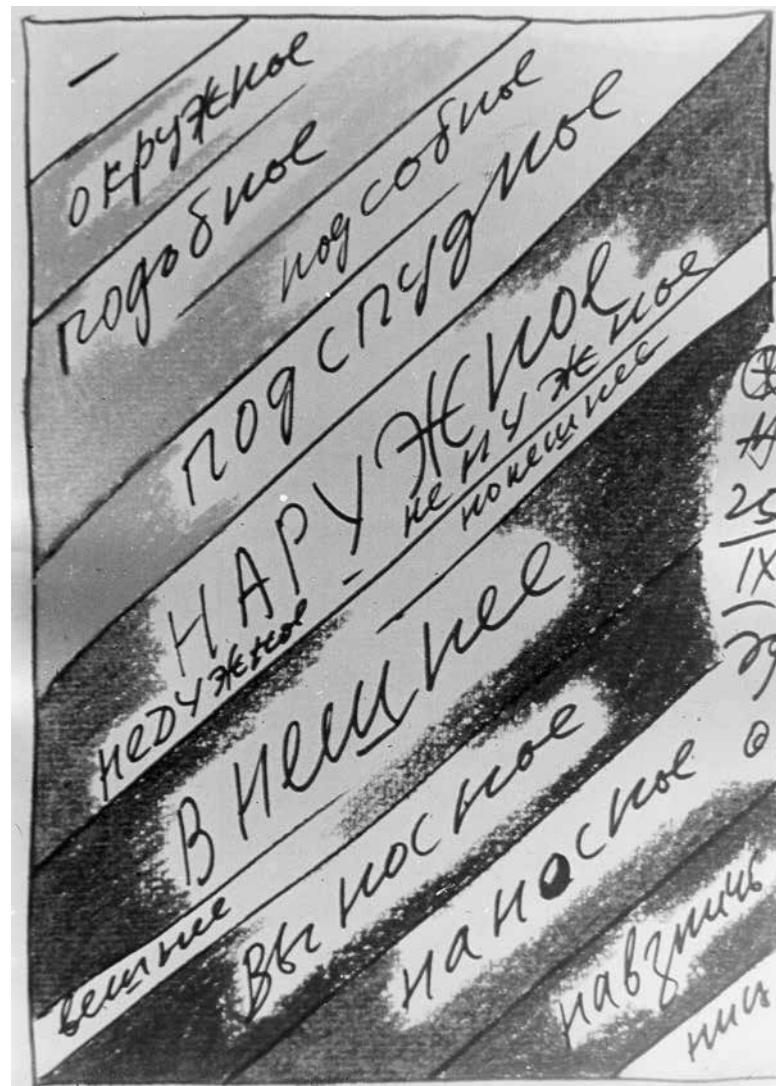
4 «Поле действия» — название инсталляции Андрея Филиппова (1992), которая была создана как своеобразный визуальный комментарий к акции КД «Десять появлений» (1981) и дала название выставке и каталогу «Поле действия. Московская концептуальная школа и ее контекст. 70-е — 80-е годы XX века» (Фонд культуры «ЕКАТЕРИНА», Москва, 2010), подробно описывающих ситуацию в московском искусстве 1970–1980-х годов.

Инфантэ, Кабаков, “Коллективные действия”, Макаревич, Монастырский, “Мухомор”, Некрасов Сева, Пивоваров, Рубинштейн, группа СЗ, Скерсис, Столповская, Чуйков, Яворский. Тогда мне представлялось, что эти люди отражают дискурс московского современного искусства. Тут любопытно, что подобралось таким образом, что первый в списке Абрамов, “а”, а последний Яворский, “я”. То есть от “а” до “я”, от первой буквы до 33-й, последней. “А-Я” — это еще и номер журнала, который выходил тогда, с 79-го во Франции. Но это мной сделано абсолютно не сознательно. Поэзисная структура возникла здесь сама по себе, и это крепкая структура».

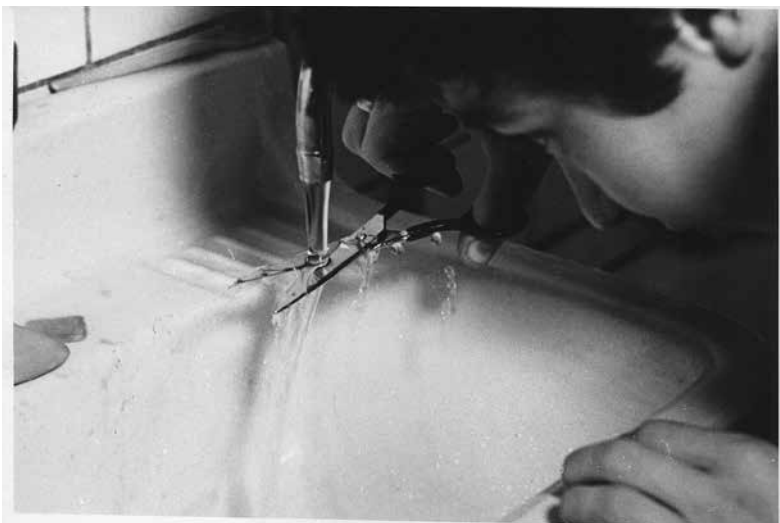
Комментируя принципы отбора авторов и произведений, Андрей Монастырский подчеркивает, что для первой папки МАНИ основной стала задача документирования и архивации деятельности художников «концептуального круга»: «...в папках МАНИ ничего развлекательного нет». В первой папке представлено гораздо меньше, чем в других, оригинальных художественных произведений (среди материалов папки есть рукописная картотека Льва Рубинштейна «Событие без названия», ироничная пародия Виктора Скерсиса на «Один и три стула» Кошута, представляющая собой три чистых листа бумаги, а также авторские зарисовки Ивана Чуйкова и группы СЗ). В большинство авторских конвертов помещена документация: фотографии произведений, машинописные описания акций и т. д. «Это... не репродукции, которые надо смотреть и восхищаться работами, а каталог того времени, того, что происходило».

Однако почти все участники первой папки стремились придать содержимому своих конвертов уникальный характер — отсюда включение рисунков в машинописный текст, рукописные авторские комментарии на обороте фотографий. И хотя автор-составитель настаивает на том, что его произведение — прежде всего «каталог времени», примененная Монастырским сложнейшая система отбора работ и их организации позволяет рассматривать эту папку как отдельное художественное, даже поэтическое, произведение со свойственной только ему структурой и концепцией. Эта система организации не будет повторена ни в одной из последующих папок.

После выхода в свет первой папки стало очевидным, что в подобной форме презентации произведений искусства заключены очень широкие возможности для передачи информации как внутри круга концептуалистов, так и за его пределами. Каждый выпуск (кроме



2. Андрей Абрамов. *Окружное, подобное, подсобное, подспудное, наружное...* 1979  
Черно-белая фоторепродукция. 16,8 × 12,1  
Папка МАНИ № 1, конверт № 1  
Собрание Елены Куприной-Ляхович  
и Максима Ляховича



3. Группа СЗ. Теоретический курс защиты и самообороны от вещей (Мастер Захаров обрезает струю распоясавшегося крана) 1981. Черно-белая фотография. 18 × 13 Папка МАНИ № 2, конверт № 35 Собрание Елены Куприной-Ляхович и Максима Ляховича

пятого) издавался в четырех-пяти экземплярах (столько копий можно было изготовить на печатной машинке) — один экземпляр оставался у автора-составителя, а остальные распределялись по «местам силы» художественной Москвы (один экземпляр, например, обязательно попадал в мастерскую Ильи Кабакова) — для всеобщего ознакомления.

«Было необходимо, чтобы... были каналы связи, каналы передачи информации. Мы думали, что необходима какая-то общая, объединяющая сеть рассылки», — отметил один из составителей второй папки Виктор Скерсис. Создание архива МАНИ воспринималось и как, по словам Вадима Захарова, «естественная форма общения и диалога» внутри круга московской концептуальной школы, и как возможность выхода за пределы замкнутого художественного сообщества.

Составители папки № 2 (июнь 1981) — Виктор Скерсис и Вадим Захаров, тогда представители молодого поколения, — отдали пред-



4. Геннадий Донской и Михаил Рошаль Холст стоимостью один рубль. Из серии Живопись. 1981. Рублевая банкнота, наклеенная на холст. 5,4 × 10,3 Папка МАНИ № 2, конверт № 10 Собрание Елены Куприной-Ляхович и Максима Ляховича

почтение более свободной структуре, исчезло разделение на теоретическую и художественную части. Стали возможны ситуации, когда один и тот же художник появляется в папке несколько раз (например, в составе различных групп). Во второй папке — наибольшее количество участников, 44 конверта от 40 авторов.

Вместе с тем изменились и критерии «отбора» участников этого выпуска. В видеоподготовке 2011 года Скерсис и Захаров подчеркивали, что отдавали предпочтение работам художников, экспериментировавших с новым языком искусства. «К началу 80-х годов общая ситуация в Москве была переломная, ситуация смены парадигмы искусства. Образовалась... группа художников, которые занимались современным искусством — не живописью и не скульптурой (хотя и это тоже могло быть), не литературой как таковой, а именно современным искусством, проблемами современного художественного языка», — комментирует

Скерсис. То есть во главу угла ставилась не принадлежность к определенному кругу, а именно концептуальные основы творческого метода.

Захаров и Скерсис попытались сделать этот выпуск максимально демократичным, открытым. «Приходили друзья, знакомые и люди, которых мы не знали, и спрашивали об искусстве, которым мы занимаемся, а оно было совершенно непонятное. Возникла необходимость объяснить, оправдать то, что ты делаешь», — признался Вадим Захаров<sup>5</sup>.

Потребность в расширении круга участников была одной из актуальных проблем, она была продиктована и еще одним обстоятельством — к 80-м годам многие замечательные художники, принадлежащие к среднему поколению, — Леонид Соков, Виталий Комар и Александр Меламид, Римма и Валерий Герловины, Александр Косолапов, Вагрич Бахчанян — уехали из СССР, образовалась своеобразная «ниша», которую заполнили молодые.

Участники папок МАНИ всегда подчеркивали удивительную атмосферу доверия и творчества, которая сопровождала это издание. «В то время внешняя среда, в которой находились молодые художники, была “если не агрессивной, то непонимающей”» (Виктор Скерсис). Самиздатский архив мыслился некой антитезой этой внешней ситуации. «Все художники ходили друг к другу в мастерские и видели работы непосредственно там. Ты мог моментально попасть к старшему поколению, войти в мастерские, общаться на равных. Не было закрытых дверей, было открытое пространство... Тем не менее, папки МАНИ — как дополнительный канал коммуникации — сыграли важнейшую роль» (Вадим Захаров). Таким образом, вторая папка МАНИ должна была объединить представителей разных поколений, показать лучшее, что накопилось за это время, представляя некий «срез» того, что происходит в Москве. Причем авторы-составители подчеркивали, что в материалах папки часто фигурировали произведения, которые еще не показывали даже на квартирных выставках. Это могли быть работы, которые еще никто не видел.

Вадим Захаров и Виктор Скерсис предприняли попытку расширить круг и привлечь авторов, которые делали и могли дать «хоть что-нибудь,

5 Позже, в четвертой папке, составителями которой стали Наталия Абалакова и Анатолий Жигалов, среди новых имен оказались придуманные и рекомендованные Захаровым и Скерсисом фантомные персонажи Катя Шницер, Елена Володина и ее брат художник Игорь Володин.

кроме рисунка или живописи». «Мы пытались выйти за круг московского... хотя тогда он еще не назывался московский концептуальный круг, он назывался круг МАНИ — Московского архива нового искусства» (Вадим Захаров). Так среди участников второй папки появились Игорь Лутц, Юрий Боксер, Борис Кокорев, Салават Щербаков. Но, даже несмотря на участие во второй папке МАНИ, большинство «втянутых» авторов в этом кругу не удержались.

Идея архива как важного инструмента коммуникации между участниками художественного процесса, между настоящим и будущим, может быть определена как лейтмотив всех выпусков папок МАНИ. Елена Елагина и Игорь Макаревич, собравшие третью папку (декабрь, 1981), также стремились к максимальному расширению круга, панорамному охвату московской художественной сцены. В своих интервью они признавались, что часто даже не были лично знакомы со многими участниками и во многом полагались на советы друзей и знакомых. Любопытно, что благодаря рекомендациям Виктора Скерсиса и Вадима Захарова в третьей папке остались многие «нововведенные» участники предыдущего издания. Отдельные конверты посвящены не только традиционным лидерам московского концептуализма, Андрею Монастырскому, Никите Алексееву, Эрику Булатову, Илье Кабакову («все лидеры были уже давно известны», — заметит Игорь Макаревич), но и «новичкам» — Игорю Лутцу, Александру Кузькину, Салавату Щербакову, Николаю Козлову и Леониду Тишкову. Однако представители более старшего поколения, чем Вадим Захаров и Виктор Скерсис, Игорь Макаревич и Елена Елагина стремились не столько обновить язык искусства, сколько создать максимально объективную картину художественной жизни — сохранить, архивировать, музеефицировать культурную среду. Именно этот интерес к контексту бытования московской концептуальной школы и подталкивал авторов-составителей к расширению круга участников. Отдельные конверты в этой папке получили Игорь Шелковский, Эдуард Штейнберг и даже Евгений Шифферс. Появление Шифферса среди участников папки симптоматично вдвойне, ведь, по замечанию составителей, в концептуальном кругу в этот период особо остро стала ощущаться нехватка теоретических и критических текстов. Любопытно, что количество текстов в третьей папке увеличилось практически вдвое по сравнению с предыдущими.

Еще одним новшеством было появление первого иностранного участника — чешского художника Михаила Керна, представившего

фотодокументацию своих проектов. Подобное расширение границ имело вполне очевидные причины. По словам Игоря Макаревича, «ситуация в подпольном искусстве тогда была похожа на пустыню», отчетливо отделилась Лианозовская школа, начались многочисленные отъезды художников. Вспоминая эту ситуацию, Елена Елагина отмечает, что «главным было зафиксировать и размножить идею. Потому что тогда всем казалось, что все пропадет и ничего не останется». Именно таким «спасительным средством» от забвения и представлялись участникам папки МАНИ.

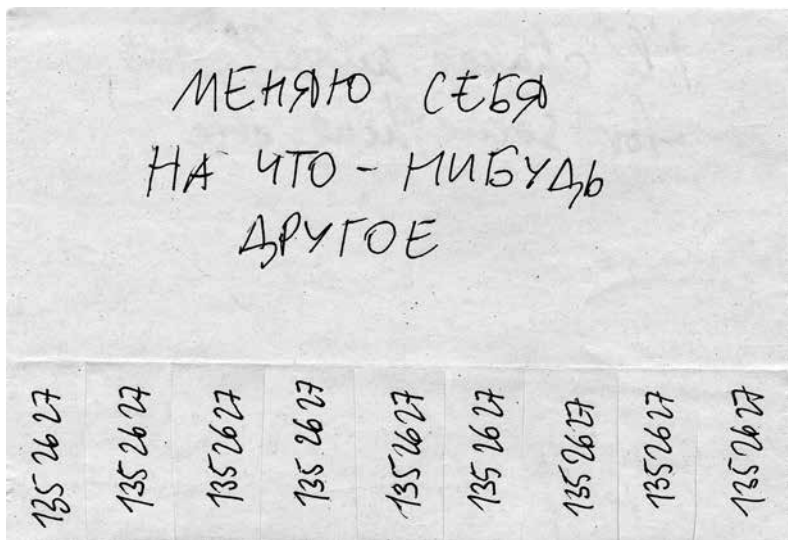
«Многие авторы забыты, но они существуют в этой папке. В дальнейшем они не вели активной деятельности, но они остались и создали определенный фон... И это очень ценно. Это свидетельство времени, и это нужная вещь — именно как артефакт» (Елена Елагина). Подобный интерес к панорамному взгляду, к акценту на фиксации объективного культурного «среза» периода, возможно, был продиктован и еще одним обстоятельством — сменой парадигмы. В начале 1980-х все острее и отчетливее стала ощущаться абсурдность советской системы и неотвратимая близость ее конца. И в этой ситуации именно фиксация «культурного фона» могла быть воспринята как наиболее актуальная проблема. «К концу 80-х настало более свободное время; сами по себе, без нашего участия, стали появляться публикации в периодике. Была масса публикаций за рубежом. Внутренний самиздат уже выполнил свою задачу», — отмечают Игорь Макаревич и Елена Елагина.

Четвертая папка была выпущена в 1982 году, ее авторами-составителями выступили Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. Эта папка представляет уже принципиально новую художественную ситуацию и, соответственно, иной подход к собиранию и организации материала. Сами составители отмечали, что «были самыми младшими в старшем поколении московских концептуалистов и старшими в младшем поколении». Это промежуточное положение и создало особую площадку для рефлексии, позволило авторам-составителям занять позицию стороннего, но заинтересованного наблюдателя по отношению и к тем и к другим.

По мнению Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова, именно в 1982 году папки МАНИ становятся не только историческим документом, но и актуальным художественным произведением. В отличие от составителей первых трех выпусков, сразу принявших идею архива вследствие различных причин, описанных выше, на Наталью Абалакову



5. Вадим Захаров, Игорь Лутц  
Совместная работа. 1978–1980  
Фотография. 17,9 × 13  
Папка МАНИ № 3, конверт № 10  
Собрание Елены Куприной-Ляхович  
и Максима Ляховича



6. Никита Алексеев. *Меняю себя на что-нибудь другое*. Из серии *Объявления* 1981. Бумага, ручка. 10,5 × 15. Папка МАНИ № 3, конверт № 1. Собрание Елены Куприной-Ляхович и Максима Ляховича

и Анатолия Жигалова само название — МАНИ — произвело сначала странное впечатление.

«Московский архив нового искусства — для нас это было замечательное, но парадоксальное, самопротиворечащее название, так как мы ощущали тогдашнюю ситуацию как очень авангардную, динамичную, при всем стагнационном времени, “времени блаженного застоя”, по меткому выражению Штейнберга. Это было время напряженного интереса к творчеству друг друга, ко всей ситуации» (Анатолий Жигалов).

Эта двойственная позиция сказалась и на характере представленного в четвертой папке материала. Любопытно, что, несмотря на декларируемые предыдущими авторами идеи расширения количества участников, Абалакова и Жигалов воспринимают ранние выпуски МАНИ как круг сужающие. И хотя по численности конвертов (тридцать) четвертая папка не превосходит остальные, в ней упомянуто 50 человек. В основном это стало возможно благодаря большому количеству

совместных работ и групповых проектов. Одной из главных в это время становится «идея коллективных действий — обмен опытом, обмен идей, перетекание...».

В этой ситуации разрушения статичности художественного произведения, когда начинают развиваться разного рода перформативные практики, возникает новая форма галерейно-квартирных выставок — АПТАРТ. Собственно и сами авторы — составители четвертой папки в своей художественной деятельности как раз пытались интенсифицировать художественные процессы. К моменту создания папки они уже провели фестиваль перформанса в своем доме в деревне Погорелово (около четырехсот километров от Москвы)<sup>6</sup>. В представленной в его личном конверте работе «Я работаю комендантом» Анатолий Жигалов открыто заявляет о новой стратегии соединения искусства и жизни, представляя собственную службу комендантом жилищного кооператива как художественное произведение.

«Эта работа открыто декларирует: искусство вошло в жизненное пространство, в социум, и там апробирует свои возможности» (Анатолий Жигалов). В четвертой папке оказалось больше всего различных «игровых произведений». Анатолий Жигалов не без иронии вспоминал, что многие коллеги давали ему такие работы, которые было непонятно, как хранить, как архивировать. «Например, один из конвертов Виктора Скерсиса содержал неизвестный порошок, высыпавшийся из щелей...».

6 Отчет о проведении Первого фестиваля перформансов находится в 8-м конверте папки МАНИ № 3 (составители Елена Елагина и Игорь Макаревич). Комментарий Елены Елагиной: «У Жигалова здесь отчет о посещении их имения Погорелово. Тогда там был концептуальный фестиваль. В 81-м году как раз, в мае, мы поехали в его изумительный дом. Там были Свен Гундлах, [Николай] Панитков, [Андрей] Монастырский. Все сделали по какой-то акции. Это были незабываемые впечатления. Эта весна, этот изумительный дом, и никого нет в округе, и каждый делал, все что угодно. Там можно было делать все спокойно. Было одно удовольствие туда съездить, и хотелось что-то делать тогда. Потому что само собой получалось» (выдержка из расшифровки видеointerview, взятого авторами статьи у авторов — составителей папок летом 2011 года в процессе подготовки к выставке «Пять папок МАНИ: опыт моделирования культурного пространства»; Фонд культуры «ЕКАТЕРИНА», Москва). См. также на сайте «Московский концептуализм» Сергея Летова: «В конце мая 1981 г. по инициативе Анатолия Жигалова и Натальи Абалаковой группа московских художников (КД — Андрей Монастырский, Николай Панитков, Елена Елагина, Игорь Макаревич; “Мухомор” — Свен Гундлах; ТХД (Тотальное Художественное Действие, А. Жигалов и Виталий Поляков) выехала в далекие чухломские края, чтобы вдаль от Москвы, в тихой деревне Погорелово Костромской области провести Первый фестиваль перформансов, осуществив групповые и индивидуальные работы» (<http://conceptualism.letov.ru/TOTART/operation-house.html>; дата обращения: 15.06.2017).



В результате этого подчеркнута авторского подхода к работе с архивным материалом четвертая папка МАНИ лучше всего отобразила ситуацию, когда художники взяли на себя роль не только людей, производящих художественный продукт, но и анализирующих, пишущих тексты, выстраивающих новый концептуальный язык. Можно сказать, в этой папке становится понятен сам процесс создания языка современного искусства, который уже потом в 90-х годах использовался и философами, и критиками, и искусствоведами, и историками искусства. Любопытно, что и сами составители папки, по их собственному признанию, относились к ней уже не как к статичному архиву, но как к потенциально возможному выставочному формату. Не случайно еще одним нововведением в четвертой папке стало появление двух последних конвертов, представляющих уже не персоналии художников, а выставочные проекты. Подобная перестановка акцента с индивидуально-биографического подхода, преобладавшего в предыдущих изданиях МАНИ, на типологический и хронологический оказалась удивительно плодотворной и была взята за основу составителями пятой и последней папки МАНИ.

Судьба папки № 5 оказалась наиболее сложной. Ее подготовка была начата группой «Мухомор», а именно Константином Звездочетовым, в 1983 году. Но поскольку его, как и других «мухоморов», в 1984 году забрали в армию<sup>7</sup>, папка оставалась незавершенной до 1986 года, когда к работе над ней подключился Георгий Кизевальтер.

7 Константина Звездочетова, Свена Гундлаха забрали в армию 14 мая, а Владимира Мироненко — 6 июня 1984 года (см.: Мухомор/Ред.-сост. А. Обухова. М.: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 531). «Это был формальный конец группы “Мухомор”» (Другое искусство. Москва 1956–1988/Сост. Ирина Алпатова. М.: Галарт, ГЦСИ, 2005. С. 337). Сергея Мироненко не забрали, потому что он и так по распределению работал в театре далеко от Москвы, а Алексей Каменский уже отслужил в армии в 1973–1975 годах. «...Сева Ногородцев поставил безумный “Золотой диск” [“мухоморов”] на Би-би-си перебивку с “Пинк Флойдом” — и закрутилось. Наступила слава — визиты западных гостей и признание сотрудников КГБ. В 1984 году доигрались: ядовитым артефактом всерьез заинтересовались “искусствоведы в штатском” — трое “мухоморов” загремели в армию» (Каштанова О. Белое пятно на арте России. Сначала «Мухоморов» признали искусствоведы в штатском // Новая газета. 2004. 12 апреля. URL: <http://2004.novayagazeta.ru/nomer/2004/25n/n25n-s28.shtml> (дата обращения: 15.06.2017)). Подробнее см. воспоминания Эндрю Соломона: «“Мухоморов” нужно было уничтожить. От них было слишком много шума, слишком много беспокойства. Их справки о психических заболеваниях были аннулированы, а сами они призваны в армию — на исправление <...> В определенном смысле “Мухоморы” действительно были уничтожены армией, в течение какого-то времени после их исчезновения казалось, что вообще весь московский андеграунд умер». Соломон Э. The Irony Tower. Советские художники во времена гласности/Пер. Ирины Колисниченко. М.: Ad Marginem, 2013. С. 195 и далее.

Таким образом, пятая папка стала плодом сотрудничества людей с диаметрально противоположными творческими позициями. Стремление Звездочетова к максимальной свободе высказывания привело к полному отказу от какой-либо стратегии в составлении папки: «Это же архив — сдал в архив. Кто что сделал в определенный период, то и засунули. Это скорее этнография». Любопытно, что подобный подход оказался близок и архивистской позиции Кизевальтера, стремившегося создать памятник эпохе первой половины 1980-х годов.

Пятая папка была сделана на сломе исторических эпох, в 1983–1986 годах, начата еще в советское время, а закончена в начале перестройки, когда все вокруг преобразалось с огромной скоростью, и одна утопия сменяла другую. «Поскольку это был пятый номер, мы делали его почти пять лет, с перерывом на армию. Он делался в разных эпохах — начинался в одну, а завершался в другую. Наверное, благодаря нашей нерадивости мы имеем уникальную папку, на рубеже эпох. Эта вещь — эпохальная!» (Константин Звездочетов).

Звездочетов объясняет обязанность сделать папку тем, что пришла его очередь, а свою «концепцию отсутствия концепции» при комплектовании папки — преувеличением роли автора, прежде всего самим автором. «Ответ на вызов времени — по этому принципу и составлялась эта папка. Никому не пожелал бы я жить в ту эпоху! Нас гнобили, преследовали. Мы страдали, проливали кровь. И практически под огнем неприятеля приходилось по крупицам собирать эти перлы московского романтического и вообще концептуального искусства. Я вижу пот, слезы и кровь моих друзей. Для меня лично это излучает теплоту. Как фотоальбом. Мой класс, мой детский сад, я в зоопарке на пони — вот это то же самое». Подобно семейному фотоальбому, пятая папка МАНИ была выпущена самым маленьким тиражом — всего в одном или двух экземплярах (сейчас известно местонахождение одного из них).

Состав пятой папки кардинально отличается от предыдущих, она оказалась и самой лаконичной (в ней всего 15 конвертов). «Здесь представлен костяк того движения, которое дальше вышло “на Запад” таким тараном. Здесь нет ни одного случайного человека», — говорит Георгий Кизевальтер. Собственно, количество индивидуальных конвертов в этой папке сведено к минимуму, они принадлежат в основном художникам старшего поколения — Эрику Булатову, Олегу Васильеву, Эдуарду Гороховскому, Илье Кабакову, Франциско Инфантэ. Место личных творческих поисков заняли «коллективные действия» — единицей измерения

становятся выставки. Здесь мы видим конверты, содержащие материалы выставок АПТАРТа — «Аптарт в натуре», «Аптарт за забором» (ил. 7), каталог «Первой выставки Аптарта» и «Одесской выставки в Аптарте»<sup>8</sup>. «Эти выставки были выбраны потому, что, действительно, молодое поколение сформировалось в АПТАРТе. Туда же присоединились молодые одесские художники<sup>9</sup>, которые тогда “захватили” Москву. Они попали в МАНИ как в архив», — объясняет Кизевальтер.

Любопытно, что и содержание персональных конвертов тоже существенно изменилось. Многие из традиционных участников папок МАНИ (Кабаков, Булатов, Васильев, Кизевальтер) были представлены не произведениями, а теоретическим и критическими текстами. Причем в конверте Кизевальтера помещен не только авторский текст, посвященный одной из выставок, но и внушительных размеров перевод статьи «Трансцендентальность» Халупецкого<sup>10</sup>. «Поскольку тогда было очень мало критики и теоретических материалов, то важен был момент просветительства» (Георгий Кизевальтер). Подобный историко-просветительский подход — это уникальный метод составителей пятой

8 Сохранено написание, использованное в оглавлении папки «Аптарт» в отличие от принятого сейчас — «АПТАРТ».

9 В 11-м конверте папки МАНИ № 5 находится статья Юрия Лейдермана «Путь борьбы и надежд. К одесской выставке в АПТАРТе» (май 1984 г.), где автор упоминает Сергея Ануфриева, Игоря Чацкина, Владимира Федорова, Людмилу Скрипкину и Олега Петренко (группа «Перцы»), Леонида Войцехова, Ларису Резун (Резун-Звездочетову), Андрея Маринюка, Алексея Музыченко. Также перечислены московские авторы, принимавшие участие в «одесской» выставке: Никита Алексеев, Константин Звездочетов, Андрей Монастырский и Андрей Филиппов. Лейдерман отмечает также активное участие одесситов в выставке «АПТАРТ за забором» (сентябрь, 1983, Тарасовка, дача братьев Мироненко). В рукописном списке работ выставки «АПТАРТ за забором», хранящемся в архиве Вадима Захарова, указаны произведения Сергея Ануфриева, Леонида Войцехова, Ларисы Резун и С. Юхимова.

10 Индржих Халупецкий (1910–1990) — чешский искусствовед, теоретик литературы, поэт, переводчик, общественный деятель. В 1970-е годы активно поддерживал представителей неофициального советского искусства — Эдуарда Штейнберга, Владимира Янкилевского, Виктора Пивоварова, Илью Кабакова, Владимира Яковлева. Продвигал их работы на Западе, знакомил русских художников с последними тенденциями в развитии мирового искусства. Написал монографию о Владимире Яковлеве (1976, совместно с Геннадием Айги). Статьи Халупецкого о современном искусстве были переведены на ряд европейских языков. Георгий Кизевальтер хорошо знал английский язык, что было редкостью в художественных кругах в те годы, поэтому переводы статей об искусстве из иностранных журналов, попадавших разными путями в Москву, были очень важны для сообщества. Георгий Кизевальтер прокомментировал: «Тема Дюшана, и все, что с ним связано, была очень важна для меня в те годы, информации было ничтожно мало, ценилась каждая публикация. Скорее всего, я перевел эту статью раньше, году в 1982–83, но вложил перевод только в пятую папку».



7. Группа Мухомор (Сергей Мироненко)  
Платок носовой мужской пестротканый  
мерсеризованный. Выставка АПТАРТ  
за забором. 25 сентября 1983  
Черно-белая фотография. 14,8 × 10  
Фото Георгия Кизевальтера. Папка МАНИ  
№ 5, конверт № 1. Собрание Елены  
Куприной-Ляхович и Максима Ляховича

папки, завершивший историю МАНИ как историю сообщества ярких индивидуальностей и личных творческих поисков и провозгласивший начало новой эпохи — периода признания и активной выставочной деятельности.

1986 год стал датой завершения истории «неофициального искусства». Так же, как когда-то «бульдозерной выставкой» закончился нонконформизм (об этом неоднократно упоминали в своих текстах Владимир Янкилевский<sup>11</sup>, Виктор Пивоваров<sup>12</sup>), неофициальное искусство перестало существовать после «XVII Молодежной», куда впервые были допущены не только члены МОСХа, но и независимые художники. «К 86-му году все стало развиваться по нарастающей, каждый месяц-два была какая-то очередная выставка, и стало уже не до неофициальной жизни. Период сбора архивов, тайных сборищ закончился»<sup>13</sup>, — констатирует Кизевальтер.

Предприняв попытку создания альтернативной формы сбора, систематизации и музеефикации искусства своего круга, художники МАНИ создали нечто большее, чем просто архив. Папки МАНИ — это полипроизведение, они соединяют в себе точность исторического документа со свободой авторского высказывания, упорядоченность каталога с живописностью арт-объекта. Они могут рассматриваться, во-первых, как архив документов, текстов и произведений определенной группы авторов, так как включают историографические и художественные материалы, позволяющие проникнуть в искусство 80-х годов и контекст, в котором оно развивалось. Однако папки МАНИ — это не просто архив работ художников определенного круга. Находясь в рамках неофициального искусства, папки МАНИ создавались как альтернативная институциональная система отбора, систематизации и категоризации работ, а также их экспонирования.

11 Янкилевский В. Из 1960-х в 1970-е // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности... С. 358.

12 Пивоваров В. 70-е: смена языковых кодов // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности... С. 223–224.

13 В видеоинтервью, взятом авторами статьи у авторов-составителей папок летом 2011 года в процессе подготовки к выставке «Пять папок МАНИ: опыт моделирования культурного пространства» (Фонд культуры «ЕКАТЕРИНА», Москва), Андрей Монастырский поясняет: «[Папки МАНИ] — абсолютно законченный проект, потому что потом — с 1986 года — начался проект «Сборники МАНИ». Мне помогали [Иосиф] Бакштейн и Сабина [Хэнсген], но отбор делал я <...> Возникло более широкое поле, разнообразное. И мне уже было важно вычленять определенную линию внутри этого широкого поля. Не собирать все в одну кучу, а внутри этой кучи определить тропинку».

Папки МАНИ были определенным средством коммуникации, ротации работ, каналом передачи информации внутри круга и за его пределами. Созданные самими художниками, они воплотили их авторское видение, их собственное восприятие культурного пространства 1980-х годов. Не только содержащиеся внутри папок работы, но и каждая папка в отдельности является самостоятельным художественным произведением, имеющим конкретного автора. Пять папок МАНИ — это пять разных способов восприятия культурной ситуации и формирования субъективной картины мира. Они стали самостоятельным художественным проектом, в котором, как в зеркале, отразились различные тенденции сложного переломного периода, завершающего эпоху «неофициального искусства».

В 1988 году, уже во время перестройки, начинается новый этап в истории самоархивации Московского архива нового искусства: по инициативе Николая Паниткова, поддержанной художниками круга, был основан Музей МАНИ. Он может быть назван своеобразной шестой папкой МАНИ, поскольку формирование его основывалось на тех же принципах: открытость, отсутствие цензуры, абсолютная свобода высказывания. Автором-составителем этой папки-музея стал Николай Панитков. В конце 1980-х — начале 1990-х годов его подмосковная дача была не только местом, где хранились произведения, составившие первый частный музей Московской концептуальной школы в России, но и выставочным залом, в котором показали несколько персональных и групповых проектов. В коллекцию Музея вошло более сотни произведений, правда, в отличие от папок МАНИ, фиксируя прежде всего современное, актуальное состояние художественной среды, здесь к участию допускались работы, созданные художниками концептуального круга за всю его историю. Подобный ретроспективный подход в корне изменил концепцию собрания, которое давало возможность проследить различные этапы существования московской концептуальной школы.

Кроме того, появление Музея с выставочным пространством в частном доме можно считать продолжением традиции квартирных выставок. В каталоге выставки Музея МАНИ, состоявшейся в 1991 году во Франкфурте-на-Майне, Николай Панитков отмечает: «С самого возникновения в задачи музея входило сохранение духа московского неофициального искусства 1980-х годов и продолжение традиций авангарда в изменившейся общественной ситуации»<sup>14</sup>. Вместе с тем это был

один из первых важных шагов к институционализации деятельности этого круга художников, обозначивший новый рубеж в истории Московского архива нового искусства.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. А-Я. Журнал неофициального русского искусства, 1979–1986. Репринтное издание/Под ред. И. Шелковского и А. Обуховой. М.: Арт-Хроника, 2004.
2. Абалакова Н., Жигалов А. ТОТАРТ. Русская рулетка. М.: Ad Marginem, 1998.
3. Алексеев Н. АПТАРТ в натуре, за забором // Стенгазета. 2006. 19 сентября. URL: <https://stengazeta.net/?p=10002017>.
4. Алексеев Н. Ряды памяти. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
5. Бобринская Е. А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.
6. Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Breus, 2013.
7. Вадим Захаров. 25 лет на одной странице. М.: Государственная Третьяковская галерея, Stella Art Gallery, Издательская программа «Интерроса», 2006.
8. Группа СЗ. Виктор Скерсис, Вадим Захаров. Совместные работы. 1980–1984, 1989, 1990/Сост. В. Захаров, ред. А. Обухова. М.: Артхроника, Е. К. АртБюро, Фонд «Художественные проекты», 2004.
9. Другое искусство. Москва 1956–1988/Сост. Ирина Алпатова. М.: Галарт, Государственный центр современного искусства, 2005.
10. Коллективные действия. Поездки за город. М.: Ad Marginem, 1998.
11. Московский концептуализм/Сост. Екатерина Деготь, Вадим Захаров // WAM. М., 2005. № 15–16.
12. Музей МАНИ. 40 московских художников во Франкфурте-на-Майне/MANI Museum. 40 Moskauer Künstler im Frankfurter Karmeliterkloster: eine Ausstellung Moskauer Avantgarde-Kunst der achtziger Jahre. Frankfurt, 1991.

14. Панитков Н. Вступительное слово // Музей МАНИ. 40 московских художников во Франкфурте-на-Майне/MANI Museum. 40 Moskauer Künstler im Frankfurter Karmeliterkloster: eine Ausstellung Moskauer Avantgarde-Kunst der achtziger Jahre. Frankfurt, 1991. С. 11.

13. Мухомор/Ред.-сост. А. Обухова. М.: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010.
14. Панитков Н. Не художественное. М.: Е. К. АртБюро, 2010.
15. Папки МАНИ. № 1–5. Собрание Елены Куприной-Ляхович и Максима Ляховича.
16. Папки МАНИ/Московский концептуализм. URL: <http://conceptualism.letov.ru/MANI/folders.html>.
17. Папки МАНИ // Московский концептуализм, представленный Вадимом Захаровым. URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=504>.
18. Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. Сборник материалов/Сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
19. Поле действия. Московская концептуальная школа и ее контекст. 70–80-е годы XX века [Каталог выставки]/Авт.-сост. А. Данилова, Е. Куприна-Ляхович. М.: Фонд культуры «Екатерина», 2010.
20. Пять папок МАНИ: опыт моделирования культурного пространства/Кураторы Александра Данилова, Елена Куприна-Ляхович // 4-я Московская биеннале современного искусства. Специальные проекты [Каталог]. М.: Институт проблем современного искусства, 2011. С. 144–145.
21. Сборники МАНИ. М.: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010.
22. Соломон Э. The Irony Tower. Советские художники во времена гласности/Пер. Ирины Колисниченко. М.: Ad Marginem, 2013.
23. ТОТАРТ. Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов. М.: Московский музей современного искусства, Maier, 2012.
24. Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания / Сост. Георгий Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
25. Apt Art: Moscow Vanguard in the «80s. With an introduction by Margarita Tupitsyn, Victor Tupitsyn/Ed. by Norton Dodge. Mechanicsville, MD: Cremona Foundation, 1985.
26. Die Totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst, 1960–1990/Total Enlightenment. Conceptual Art in Moscow, 1960–1990/Eds. Boris Groys et al. [Catalogue] Frankfurt: Shirn Kunsthalle, Hatje Cantz, 2008.
27. Moscow Conceptualism in Context/Ed. A. Rosenfeld. Munich: Prestel, New Brunswick: Zimmerli Art Museum, 2011.