УДК 7.03, 7.072
ББК 85.10г, 83.103(0)6
DOI: 10.51678/2073-316X-2026-1-120-149

Константин Дудаков-Кашуро

Contemporary art в «Советском искусствознании»

В фокусе статьи — тексты, опубликованные на страницах журнала «Советское искусствознание» в период с середины 1970-х по конец 1980-х годов, в которых освещались теория и история современного искусства Западной Европы и США. В статье исследуется проблема возможности академически непредвзятого рассмотрения актуального художественного процесса за рубежом, изначально поставленная в качестве одной из целей журнала, но трудно достижимая в строгих и не предполагавших пересмотра условиях советской идеологии. На материале публикаций «Советского искусствознания» и аналогичных публикаций в других специальных изданиях, монографий, сборников и т. д. того же периода, делается вывод о двух все более расходившихся, по сути, антагонистических направлениях описания, анализа и критики *contemporary art* в позднесоветское время, о специфике языка описания и своеобразии критического метода, о роли авторов журнала в создании неангажированного, профессионального подхода к исследованию проблем современного зарубежного искусства.

Ключевые слова:

авангард, модернизм, постмодернизм, неоавангард, абстракция, абстракционизм, антиискусство, реализм, идеология.

Среди других направлений, стилей или эпох именно модернизм (под которым имелось в виду все западное искусство XX века, за исключением легитимных с официальной точки зрения направлений, которые условно можно объединить термином «неотрадиционализм») оставался в СССР вплоть до конца 1980-х полем непримиримой борьбы между идеологией и искусствознанием и внутри них. Она велась на территории общественных наук и художественной критики, в учебных заведениях и научных институтах, на страницах журналов. Запуск «Советского искусствознания» был призван по-новому откалибровать их взаимоотношения, но, очевидно, в пределах академической науки. Сегодня, убеждаясь в невозможности компромисса между идеологическим и искусствоведческим дискурсами применительно к модернизму, интересно проследить процесс его поиска в масштабах одного издательского проекта, участники которого — редакторы и авторы публикаций, несмотря на иллюзорное единодушие, находились в скрытой полемике друг с другом, то подстраиваясь под политическую конъюнктуру и сложившиеся методологические шаблоны, то игнорируя их. Итог этой борьбы показал, что *советским* академическое искусствознание быть не может, если речь идет о модернизме и, тем более, современном искусстве.

Рубрика «Проблемы современного искусства» существовала с первого номера журнала, который начал выходить в 1974 году. Более того, она открывала каждый его выпуск[1]. Такая обобщенная формулировка позволяла включать в рубрику материалы не только об отечественном, но и о зарубежном искусстве, создавая эффект академического неангажированного подхода на актуальные темы[2]. Ставка на современность,

1 В первом выпуске рубрика называлась «Вопросы современного искусства», в последующих — «Проблемы современного искусства».

2 Выбор нейтральных формулировок в заголовках изданий, посвященных критике современного западного искусства, маркировал академический подход, впрочем, в данном случае не сильно отличавшийся по логике аргументации от идеологических памфлетов. Если книжку с недвусмысленным заголовком-лозунгом «Против

усиленная ее обсуждением на первых страницах издания, «самого авторитетного в те годы», по словам одного из постоянных его редакторов Леонида Бажанова [2, с. 41], должна была выделить его среди других журналов: пусть и современных, но не научных, а если научных, то без акцента на современности. Между тем актуальность, манифестируемая названием «передовой» рубрики, может объясняться еще двумя и более важными обстоятельствами: требованием обновления дискурса о реализме на фоне очевидной исчерпанности к началу 1970-х годов доктрины академического соцреализма и вытекающей из этого требования необходимостью противопоставления «истинного» реализма «антиреализму». Под последним понимался, с одной стороны, абстракционизм — термин и идеологема, изобретенные отечественными искусствоведами во второй половине 1950-х для обозначения не столько подхода или направления, сколько обобщенного антисоветского художественного мировоззрения, основанного, в частности (но не обязательно), на нефигуративном изображении. Однако под абстракционизмом мог иметься в виду и псевдореализм в лице сюрреализма, поп-арта, «новых реалистов», гиперреализма и других модернистских, постмодернистских и неоавангардистских направлений, которые с позиции марксистско-ленинской эстетики дискредитировали подлинное реалистическое искусство, создавая в буржуазной культуре его искажение, карикатурный двойник.

буржуазного искусства и искусствознания» было вполне ожидаемо издать в Академии наук в начале 1950-х (этот сборник статей был подготовлен Институтом истории искусств при АН СССР — так до 1961 года назывался Институт искусствознания в Москве — и издан под редакцией Игоря Грабаря и Владимира Кеменова в 1951-м; ил. 1), то спустя десять лет, подготовленный сотрудниками Института сборник статей «Современное изобразительное искусство капиталистических стран» (М.: Советский художник, 1961; ил. 2) уже явно имел более сдержанное название, как и подготовленный еще через десять лет и также сотрудниками института (под редакцией специалиста по западноевропейскому искусству Германа Недошивина) сборник «Современное западное искусство. Идейные мотивы. Пути развития. Театр. Кино. Живопись. Музыка» (М.: Наука, 1971; ил. 8). Заметим, что до издания первого выпуска альманаха институт подготовил также сборник «Современное западное искусство: к критике буржуазной художественной культуры XX в.» (М.: Наука, 1972; ил. 9), вышедший под редакцией Недошивина и театроведов Бориса Зингермана и Виктора Клюева. В том же году вышла монография Недошивина с близким к будущему названию рубрики и с подчеркнуто академическим по тону заголовком «Теоретические проблемы современного изобразительного искусства» (М.: Советский художник, 1972; ил. 10). Впрочем, академическая нейтральность могла соседствовать и в 1960-х, и в 1970-х годах с пылкими обструкциями вроде книжек Андрея Лебедева «Искусство в оковах (Критика новейших течений в современном буржуазном изобразительном искусстве)» (М.: Изд-во АХ СССР, 1962; ил. 3) или Олега Лармина «Модернизм — против человека и человечности» (М.: Советский художник, 1966; ил. 4).

Таким образом, обсуждение современного, и прежде всего западного, искусства становилось в каком-то смысле обязательным: противопоставление реализму (причем не только социалистическому, так как доктрина соцреализма постепенно растворялась в спорах о реализме вообще, точнее о «традиции реализма», как чеканил Михаил Лифшиц, «в ее наиболее широких и прекрасных формах, свободных от проклятья, произнесенного над ними разрушительным адским духом буржуазной культуры эпохи упадка» [6, с. 9]) формально создавало условие взвешенной, неангажированной критики, точнее ее подобия. В этой квазикритике предсказуемо и, в целом, однообразно, но как будто всегда успешно разыгрывалась игра хрестоматийной мифологической пары «герой–антигерой», в которой современное западное искусство естественно выполняло роль антигероя. Смысл этой «игры в критику», очевидно, состоял еще и в том, чтобы создавать видимость актуальности споров о реализме[3].

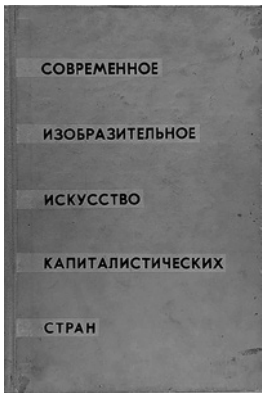
* * *

Уже в первом номере «Советского искусствознания'73» после статьи идеологического фронтмена – этаблированного литературоведа Дмитрия Маркова «Эстетическое богатство социалистического реализма»[4],

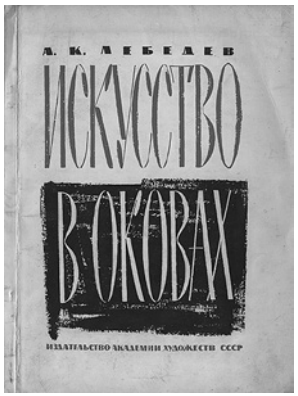
3 В упомянутом выше сборнике Лифшица в статье «Еще раз о реализме» (впервые она вышла в 1981 году) автор вступает в язвительную полемику с Германом Недошивиным (в 1960-х тот возглавлял сектор эстетики, затем стал главой сектора современного искусства Запада) по поводу статьи «Реализм» из третьего издания Большой советской энциклопедии, в которой Недошивин сформулировал определение реализма, как «правдивого, объективного отражения действительности специфическими средствами, присущими тому или другому виду художественного творчества». Выступивший против такой формулировки, Лифшиц предлагал понимать реализм, как «изображение объективной действительности, данной нам в правдивых образах чувств» [6, с. 10–11]. Не рискуя подробно комментировать содержание полемики, отмечу, что Лифшиц настаивал на такой строгости определения, которая не позволила бы допустить его расширительную трактовку, а значит — включить модернистское искусство. При этом содержание дискуссии показывает, что угасание споров о том, что входит в объем понятия «соцреализм», создавало опасное с точки зрения эстетиков-идеологов размывание почвы под определением того, что есть реализм вообще. Должно было пройти совсем немного времени, чтобы Борис Бернштейн на страницах «Советского искусствознания» подверг критике редукционистский, идеологизированный подход Лифшица (впрочем, не упоминая последнего), написав, что «реализм не только "открытая система", но и открытая проблема»: *Бернштейн Б. М.* К вопросу о терминологии // Советское искусствознание. 1987. № 22. С. 384.

4 Примечательно, что статья была перепечаткой публикации в газете «Правда», вышедшей за полтора года до этого!

1. Против буржуазного искусства и искусствознания. М., 1951



2. Современное изобразительное искусство капиталистических стран. М., 1961



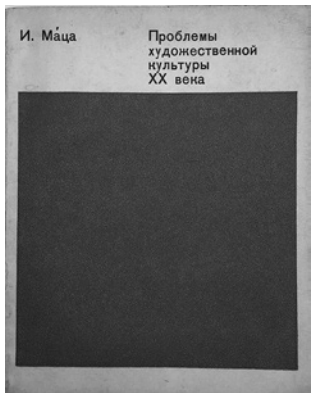
3. *Лебедев А.* Искусство в оковах (Критика новейших течений в современном буржуазном изобразительном искусстве). М., 1962

открывавшей альманах и выполнявшей роль «теории», которая задавала бы интонацию и рамки того, что должно публиковаться в журнале, а также вслед за «практикой» — обзором Вадима Полевого международной выставки соцреализма в Софии, шел «дискуссионный» материал многолетнего главреда журнала «Искусство», теперь входившего в редакционный совет «Советского искусствознания» Владислава Зименко с типичным и злободневным для тех лет названием «НТР и искусство: мифы и реальность»[5].

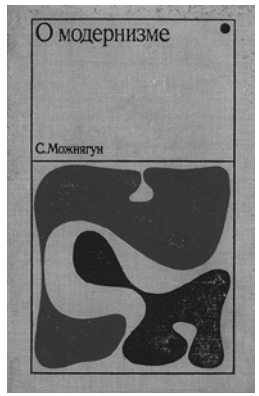
После велеречивого и малооригинального вступления о том, что новые технологии должны служить гуманизму, Зименко переходил к краткому описанию ситуации в американском искусстве конца 1960-х годов, которое, по его словам, не может «выйти за рамки взглядов, вырастающих на почве эксплуататорского общества, изначально несущего в себе яд антигуманизма» [4, с. 41][6]. Ссылаясь на статью искусствоведа Лидии Рейнгардт, жены и соавтора Лифшица, «От минимума к нулю», опубликованную за год с лишним до этого в его же

5 Можно заметить, что спустя пятьдесят–шестьдесят лет подобной риторикой заголовков все еще отличаются названия многих статей и конференций в России.

4. *Лармин О.* Модернизм — против человека и человечности. М., 1966



5. *Маца И.* Проблемы художественной культуры XX века. М., 1969



6. *Можнягун С.* О модернизме. Этюд первый: Истина и антиистина в эстетике модернизма. М., 1970

журнале «Искусство»[7], Зименко со знанием вопроса перечислял синонимы минимал-арта («искусство первичных структур», искусство «холодной школы») и ожидаемо причислял его к «антиискусству». Примечательно, что за рубежом этот термин был нейтральным и мог иметь отношение прежде всего к различным проявлениям неодада, ситуационизму или к «новым реалистам», то есть к наиболее радикальным воплощениям неоавангарда, тогда как в советской художественной критике под ним имелись в виду произвольно то абстрактная живопись, то дадаизм, то поп-арт, и т. д. У Зименко, как и у многих других советских авторов, под «антиискусство» (или контрискусство) подпадают минимализм, концептуализм и лэнд-арт. Таким образом, термин «антиискусство», служивший обобщающим для антимодернистских проявлений авангарда и неоавангарда, заимствовался советской

6 Апологией гуманизма, разумеется, преподнесенного с позиции официальной советской идеологии, пронизаны многие тексты Зименко, из которых апофеозом можно считать монографию «Гуманизм искусства» (Л.: Художник РСФСР, 1971; ил. 7), впоследствии изданную на экспорт: *Zimenko V.* The Humanism of Art. Moscow: Progress, 1976 (ил. 12).

7 См.: *Рейнгардт Л.* От минимума к нулю // Искусство. 1972. № 9. С. 33–38.

критикой и искусствознанием с пейоративным значением синонима всего модернизма, а заодно и *contemporary art*[8]. Интересно, что в своей статье Зименко обходится вовсе без обсуждения оп-арта или кинетизма (последний, как и, например, проекты группы *Experiments in Art and Technology*, E. A. T., ключевые для темы статьи Зименко, даже не упоминается), то есть именно тех направлений, которые более других подходили бы для обсуждения темы НТР в современном искусстве, пусть уже не были последним словом в современном западном искусстве.

Критика «антиискусства» в лице минимализма звучала у Зименко ожидаемо с позиций «советского гуманизма», в этом он повторял один из тезисов Рейнгардт:

> *И поп-арт, и оп-арт, как и абстракционизм, сюрреализм, не устраивают адептов «антиискусства» своей «остаточной» человечностью, тем, что они пытаются, безмерно расширив сферу эстетического, и утратив грань между красивым и безобразным, удержаться все же в сфере эстетических категорий (хотя на деле это весьма эфемерно!). Сторонники «минимального искусства», например, решительно против «лирики вещей» в поп-арте.* <...> *Карл Андре создает, например, «пластическую композицию», ритмически размещая на полу стандартные стальные или латунные пластины, которые можно заказать на заводе по телефону. Эти «безличные формы» наиболее выражают, по мнению сторонников такого искусства, «структуры мысли». Роль художника сводится к «освобождению» человека от «бремени» эстетических форм. «Структуры» допускают лишь минимальную эстетизацию — ритмическое расположение, да еще извлечение эффекта «кристаллической холодности». Отсюда — меньше полушага к идее «творческого приоритета» компьютера, ЭВМ перед человеком* <...> [4, с. 42][9].

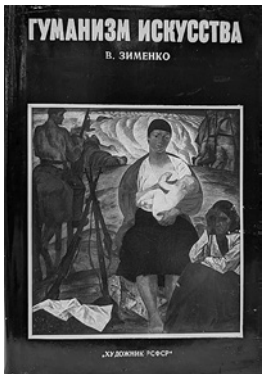
Оказывавшийся в изображении Зименко антигуманистическим (читай бесчеловечным), «нигилистическим» и «технократическим», то ли плодом сталелитейной, то ли электронной промышленности, минимализм противопоставлялся в статье двум художественным явлениям, которые при других обстоятельствах сами могли бы составить оппозицию друг другу. С одной стороны, это сегодня уже прочно забытые, а тогда для искусства США маргинальные «космические реалисты» (в частности, работы Уолтера Годнека)[10], которые при своем эклектизме и «идеалистическом миросозерцании», согласно авторской логике, выражали все же более одухотворенную и гуманистическую позицию, чем минималисты. С другой, уже нуждающиеся не в критике, а в апологии советские и восточногерманские «реалистические» художники в широком диапазоне от произведений Юрия Пименова «остовского» периода до современных автору индустриальных пейзажей Игоря Обросова, линогравюр якутского графика Афанасия Мунхалова и монументального полуэкспрессионистического-полусоцреалистического полиптиха «Лойна 1969» Вилли Зитте на тему крупнейшего в тот момент в ГДР химического производства. Это перечисление Зименко дополнил примером грандиозного посткубистического панно Фернана Леже «Передача энергии» («Передача сил») 1937 года[11].

8 В официальной советской критике приставка «анти-» служила для образования синонимического ряда — «буржуазный», «упаднический», «разложение», и др.; с ее помощью создавались такие лингвистические кентавры, как, например, слово «антиистина» (*Можнягун С. Е.* О модернизме. Этюд первый: Истина и антиистина в эстетике модернизма. М.: Искусство, 1970; ил. 6). Симптоматичной «суммой» обзора антиискусства стала монография Валентины Крючковой «Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений» (М.: Изобразительное искусство, 1984; ил. 15), в которой под антиискусство попали все представители и направления нефигуративного искусства от Кандинского и Малевича до концептуализма и «перформенса» (курсив мой. — *К. Д.-К.*). Такой же «суммой» относительно недавно стала курьезная книга бывшего участника арт-группы «Чемпионы мира» Андрея Яхнина, в орбите которой оказались не только главные сюжеты западноевропейского искусства XX века, но и весь русский авангард заодно с «неофициальным искусством» (которое Яхнин неожиданно называет «троцкистским уклоном в соцреализме»): *Яхнин А. Л.* Антиискусство. Записки очевидца. М.: Книжница, 2011. В отличие от советских разоблачителей антиискусства, Яхнин выступает якобы с христианской позиции, впрочем, в аналитическом, логическом и риторическом планах мало чем уступая своим предшественникам, а в чем-то и превосходя их. В этой характерной преемственности проявляется устойчивость идеологизированного сознания, безотносительно его ценностной основы.

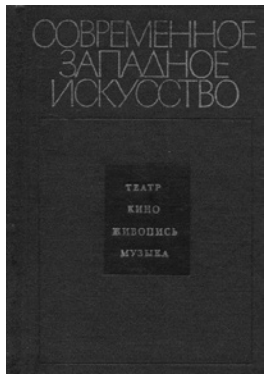
9 Имея в виду работы Андре конца 1960-х годов, такие как «Стально-алюминиевая плоскость» или «Квадратный сплав» (обе — 1969), Зименко намеренно или нет игнорировал его более ранние пирамидальные структуры из дерева. Кроме Карла Андре, никто из минималистов в статье больше не упомянут.

10 Зименко именует его Гуднеком.

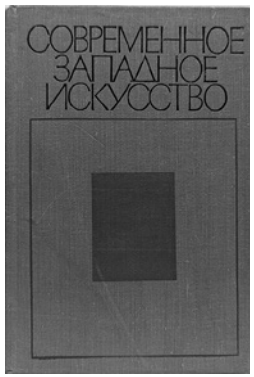
11 В 1945 году Леже стал членом Французской коммунистической партии, что, несмотря на очевидные «формалистические выкрутасы», сделало возможным его приобщение к «прогрессивной художественной общественности» в СССР. В 1963-м, спустя восемь лет после смерти, в Москве прошла его ретроспектива. Вероятно, непричастность многих художников к деятельности коммунистической партии не позволяла Зименко упомянуть, например, Рауля Дюфи с его еще более масштабным панно «Фея электричества» (1936–1937), законченным в том же году, что и работа Леже и более чем уместным в контексте разговора об НТР и гуманизме.



7. *Зименко В.* Гуманизм искусства. Л., 1971



8. Современное западное искусство. Идейные мотивы. Пути развития. Театр. Кино. Живопись. Музыка. М., 1971

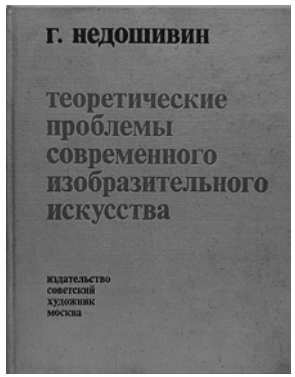


9. Современное западное искусство: к критике буржуазной художественной культуры XX в. М., 1972

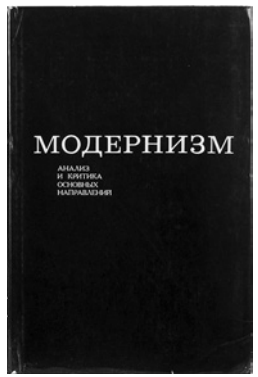
Едва соответствуя действительному содержанию минимализма, его идеям, артикулированным художниками, и его интерпретациям, высказанным арт-критиками или искусствоведами (они редко принимались в расчет отечественной критикой), и не сопровождаясь иллюстрациями[12], рассуждение Зименко оказывалось лишенным академической нейтральности, компетентности, фактичности[13], и было лишено той информативности (в реалиях советской печати), которой отличались и упомянутая статья Рейнгардт, и статьи-главы легендарного сборника «Модернизм: анализ и критика основных направлений», второе издание которого вышло в 1973 году (ил. 11), за несколько месяцев до первого выпуска «Советского искусствознания»[14]. Впрочем, именно отсутствие этих качеств позволяло Зименко создать американскому минимализму

12 В отличие, например, от «Искусства» иллюстрации в «Советском искусствознании» были чрезвычайно редки вплоть до 2016 года.

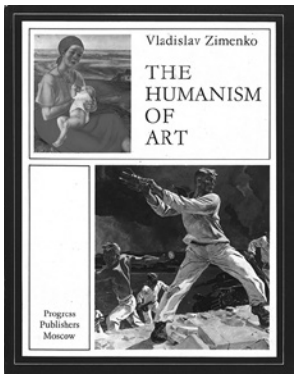
13 С 1988 года, когда Зименко все еще возглавлял редакцию журнала «Искусство», стали публиковаться «молодежные номера» с обширными материалами о современном искусстве, а в 1990 году, незадолго до того, как он покинул пост главреда, вышел специальный номер, формально посвященный отечественному искусству 1970-х, но в действительности исключительно «неофициальному», и прежде всего московскому концептуализму. Перестроечная волна заставила Зименко и других официозных искусствоведов подстроиться под новую конъюнктуру.



10. *Недошивин Г.* Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972



11. Модернизм: анализ и критика основных направлений. 2-е изд. М., 1973



12. *Zimenko V.* The Humanism of Art. M., 1976

внешне убедительное двойное противопоставление (с примером из американского же искусства и с еще более «ударным» примером из искусства социалистических стран плюс сочувствовавшего им художника, перековавшего язык формализма на понятный широким трудовым массам), чтобы показать, какое искусство опасно мифологизирует НТР, а какое реально, то есть объективно и реалистически (и, конечно, гуманистически) его изображает[15]. Впрочем, ни идея этого противопоставления, ни его аргументация, не были интригующими и свежими: статья Зименко с рассуждением о минимализме, хотя и полностью вписывалась в идеологические рамки, не вполне удовлетворяла искусствоведческим.

14 Если в первое издание 1969 года минимализм (как и концептуализм или лэнд-арт) не успели попасть, то во втором, переработанном издании «Модернизма» минимализм обсуждался в обширной, достаточно информативной и хорошо иллюстрированной (пусть и в черно-белом качестве) статье Лидии Рейнгардт «Отречение от искусства», переработанной из текстов, публиковавшихся в журнале «Искусство», в том числе и статьи «От минимума к нулю».

15 Подобные риторические приемы Зименко применял и в своих ранних публикациях, по языку, интонации и логике не отличавшихся от поздних. См., например, его статью, направленную против экспонирования беспредметного искусства на Международной художественной выставке VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов (той самой, что послужила катализатором для развития в СССР неофициального искусства): *Зименко В.* Абстракционизм бесплоден // Советская культура. 1957. № 113 (659). 24 августа. С. 2.

* * *

Возможно безликость публикации Земенко побудила сделать рассуждение об искусстве в эпоху НТР, а заодно о судьбе реализма «там и здесь» более полновесным в следующем номере «Советского искусствознания'74», изданном в 1975 году, где вышла статья ровесника Зименко Вадима Полевого «Гиперреализм и его критика». К тому времени Полевой уже опубликовал монографию об «Искусстве стран Латинской Америки» и трехтомное «Искусство Греции». Теперь глава редколлегии «Советского искусствознания», только недавно ушедший с поста инструктора отдела культуры ЦК, взялся за современное искусство[16], о котором он через пятнадцать лет издаст уже несвоевременную монографию[17].

Появившийся на излете 1960-х, гиперреализм, фотореализм или, как его еще тогда называли, суперреализм находился в 1975 году все еще на взлете и в сравнении с минимализмом и с концептуализмом приобрел огромную популярность. После экспериментальных 1960-х возвращение традиционного живописного медиума сулило гиперреализму большой успех на рынке искусства. Ко времени публикации статьи Полевого уже вышли известные обзоры Удо Культермана «Радикальный реализм» (в переводе на английский 1972 года — «Новый реализм»)[18], и Линды Чейз «Американские гиперреалисты»[19], на которые и ссылался Полевой, а в феврале 1974-го, когда второй выпуск «Советского искусствознания» еще не начал подготавливаться, в США вышел специальный номер *Arts Magazine*, посвященный гиперреализму. Новая итерация живописного реализма в США и Западной Европе, тем более возникшего как реакция на еще один виток «эпохи технической воспроизводимости» (негативной для капиталистического мира, и, разумеется, позитивной для социалистического), не могла остаться без внимания советских ревнителей реалистического искусства: она побудила найти еще одну причину обтесать доктрину «истинного реализма» в противовес «буржуазным лжереализмам».

16 Впрочем, один из ранних текстов Полевого уже представлял собой антимодернистскую инвективу: *Полевой В.* Проблемы абстракционизма в свете истории искусства // Художник. 1966. № 3–4. С. 45–50.

17 *Полевой В. М.* Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М.: Советский художник, 1989. (Ил. 16.)

18 *Kultermann U.* Radikaler Realismus. Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 1972.

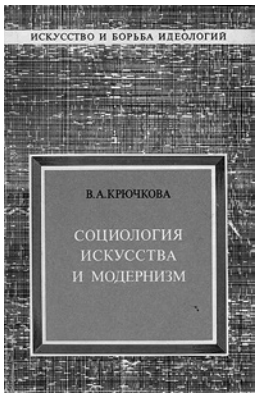
19 *Chase L.* Les Hyperréalistes américains. Paris: Filipacchi, 1973. Позже книга вышла на английском с заголовком «Гиперреализм» и с предисловием Сальвадора Дали.

В отличие от других, более или менее ознакомительных публикаций о современном зарубежном искусстве, статья Полевого была не только одной из первых, специально посвященных новому течению[20], но и акцентированно критической, что вынесено в заглавии. Ее полемическую основу составили тексты, написанные зарубежными критиками в начале 1970-х. Однако, что характерно, Полевой опирался, главным образом, на немецких и французских авторов, а не на американских (что было бы логично, учитывая американскую природу гиперреализма), поэтому ключевые тексты Хэролда Розенберга, Джина Свенсона, Линды Нохлин, Ким Ливайн и других остались без внимания. Другой примечательной особенностью статьи стало то, что в ней не был упомянут ни один художник или скульптор гиперреализма (о репродукциях тем более речи быть не могло). В основном тексте не найти имен Малколма Морли и Дона Эдди, Чака Клоуза и Дуэйна Хэнсона, Ричарда Эстеса и Джона де Андреа, как и описания их работ. Несколько из них только перечислены в примечании, причем скульпторы Хэнсон и де Андреа называются авторами картин! При этом, опираясь на немецкие публикации, Полевой несколько раз упоминает легендарную «Документу 5», не отдавая, впрочем, должного кураторской новации Харалда Зеемана (и, возможно, не зная о ней), имя его отсутствует. В целом статья Полевого выглядела адекватным для академической

20 Первой публикацией в советской прессе стал краткий обзор «Парижские весенние выставки» на секцию гиперреализма Седьмой биеннале современного искусства Валерия Турчина в журнале «Творчество» (1974. № 8). Затем в журнале «Искусство» (1974. № 12) Турчин опубликовал уже обстоятельную и хорошо иллюстрированную, хотя и в черно-белом качестве, статью «Гиперреализм: правдоподобие без правды». Спустя много лет Валерий Стефанович оставил воспоминание, проливающее свет на востребованность темы и обстоятельства этой публикации:

> *Эта моя статья была вызвана тем, что в 1974 году я оказался стажёром во Франции по обмену, и целый год жил в Париже, разумеется, посещая все громкие выставки современного искусства. В том же году в Париже состоялась огромная выставка гиперреалистов, где были представлены все крупные европейские и американские мастера, — практически сенсационное событие. В это время в Москве как то прослышали о гиперреализме и, ничего толком не зная об этом течении, сообщили мне, что быстро-быстро хотят о нем статью. Наши журналы стали соревноваться, какой из них напишет первым об острой теме, и журнал «Искусство» оперативно отреагировал, поместив мой текст. Для меня эта выставка стала шоком, но, действительно, разобраться в том, что происходит, было сложно: даже французские специалисты тогда еще не могли подобрать ключ к этому новому явлению. Отмечали необычность, новаторский характер этого искусства, но как трактовать его, тогда еще было неясно. Поэтому я написал так, как понимал на тот момент* [7].

13. А–Я. Unofficial Russian Art Revue Париж. 1979. № 1



14. *Крючкова В.* Социология искусства и модернизм. М., 1979

15. *Крючкова В.* Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. М., 1984

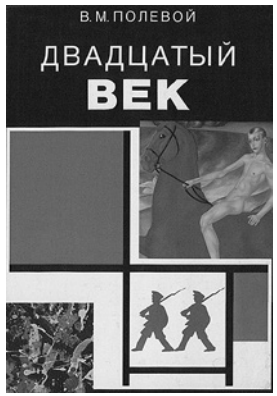
позиции «Советского искусствознания» теоретико-критическим дополнением к насыщенному по советским меркам материалу Валерия Турчина в журнале «Искусство», который ко времени публикации «Искусствознания» уже успел выйти, хотя писался, вероятно, в то же время, что и статья Полевого[21].

Между тем не только статья Полевого, но и весь номер в целом выгодно отличался от первого выпуска альманаха. Материал о гиперреализме обрамляли статьи впоследствии известной американистки, а тогда аспирантки Института искусствознания Елены Матусовской об Эндрю Уайете[22], Нины Дмитриевой о гротеске у Пикассо, Мартынова об искусствометрии, а также рецензия Вячеслава Глазычева на только что изданный перевод бестселлера Р. Арнхайма «Искусство и визуальное восприятие» — пусть и с двадцатилетним опозданием[23]. Казалось, в этот раз «Советское искусствознание» заявило об актуальности и широте взглядов, по крайней мере, распространявшихся на современное западное искусство и даже его теорию.

Тем контрастнее выглядел следующий выпуск «Советского искусствознания'75», вышедший в 1976 году, в котором *contemporary art* преподносился уже довольно изолированно — между тенденциями современного искусства Белоруссии и сигнатурами немецких мастеров XV–XVI веков — но в особом ракурсе. Статья «Искусство и политика во взглядах "новых левых"» в будущем автора множества работ по истории искусства и известного университетского профессора Валерия Турчина переносила акцент с обсуждения конкретных художественных явлений на самый острый сюжет — политику искусства. Хотя заголовок сулил широкое теоретическое рассуждение, текст представлял собой скорее развернутую рецензию на только что изданный во Франции

21 Полевой не ссылался на статью Турчина, так как выпуск «Советского искусствознания» был сдан в набор за месяц до выхода журнала «Искусство».

22 О нем Елена Матусовская писала еще в 1970 году в «Иностранке» (*Матусовская Е.* Мир Уайеса // Иностранная литература. 1970. № 12. С. 257–260), а в 1973-м в издательстве «Изобразительное искусство» под ее редакцией вышел набор открыток с репродукциями. После внезапной кончины Матусовской Институт искусствознания подготовил сборник ее статей: *Матусовская Е. М.* Американская реалистическая живопись: Очерки. М.: Искусство, 1986.



16. *Полевой В.* Двадцатый век. М., 1989

17. Флэш Арт. Русское издание. 1989. № 1

18. *Турчин В.* По лабиринтам авангарда. М., 1993

23 Впервые появившееся еще в 1954 году фундаментальное исследование Арнхайма как раз в 1974-м было переиздано в обновленной редакции и с существенным увеличением иллюстраций, включавших, в частности, произведения оп-арта, которые, конечно, не успели войти в русскоязычное издание.

и, разумеется, не переведенный на русский, фолиант Микеля Дюфрена «Искусство и политика»[24]. Эта рубежная книга ознаменовала его уход от феноменологии и положила начало диалогу с Жаном Бодрийяром, Жилем Делёзом, и, собственно, «новыми левыми». Неожиданная экстраполяция феноменологического подхода на социальную плоскость, как и мощная волна западного неомарксизма, взволновала советский интеллектуальный истеблишмент. Так же как и с гиперреализмом, давшим повод снова заявить об «истинном реализме», разговор о революционном искусстве в условиях буржуазного общества, критиковавшегося с левых позиций, делал необходимым держать руку на пульсе: гошизм и неомарксизм (в частности, Турчин ссылался на последние работы Герберта Маркузе) осуждаются здесь в привычном для советской идеологии ключе, как «мелкобуржуазный радикализм» и «культурнигилизм», как «социальная близорукость, близкая к полной слепоте» и «искаженное представление о силе рабочего класса».

В том же духе позиция и идеи Дюфрена преподносились в других отечественных публикациях (главным образом, Кирилла Долгова, с завидным постоянством писавшего о Дюфрене в философских журналах и сборниках по буржуазной эстетике), не говоря об обширной литературе, посвященной в целом критике «новых левых» (прежде всего это книги Юрия Давыдова, такие как, например, «Эстетика нигилизма (искусство и “новые левые”)», изданная в том же году, что и статья Турчина, а также буквально названная по Фромму «Бегство от свободы» (1978)). Однако, в отличие от Долгова или Давыдова, Турчин, как и некоторые другие авторы, имевшие в СССР право публиковать тексты о западном искусстве, очевидно, ставил своей задачей под видом критики информировать читателя о тех явлениях современного искусства, которые

24 *Dufrenne M.* Art et politique. Paris: U. G. E., 1974. Своего рода кратким резюме книги стал текст доклада Дюфрена «Искусство и политика» на VII Международном эстетическом конгрессе в Бухаресте в 1972 году. Спустя полгода он был опубликован в журнале «Вопросы литературы» с почти вдвое превышающей объем самого доклада «статьей по поводу» Кирилла Долгова «Революционность? Нет, нигилизм» (Вопросы литературы. 1973. № 4. С. 105–111; 111–123). В первой половине 1970-х Долгов написал несколько статей об эстетике Дюфрена. Публикацию Турчина в «Советском искусствознании» можно считать попыткой более развернутого и предметного обсуждения взглядов французского феноменолога, но в неизменной идеологической оболочке и с мало отличными от Долгова выводами. Примечательно, что перевод небольшого доклада оставался многие десятилетия единственным из обширного наследия французского философа. Его основные труды до сих пор не переведены на русский.

отличались процессуальными и контркультурными формами, при этом вставляя их в соответствующую идеологическую рамку. Так, цитаты Дюфрена сопровождались упоминанием довольно разных явлений в диапазоне от послевоенных до текущего момента: начиная с группы «Кобра», «деструктивной музыки» Джона Кейджа, и *living theatre*, и заканчивая «машинами» Жана Тэнгли (Тингели у автора), ситуационистами и группой GRAV. При этом делалось сопоставление с практиками сюрреализма (и его соотношения с «критической теорией» Маркузе), в 1960–1970-х только вошедшего в культурный багаж продвинутой советской интеллигенции.

Вместе с этим трудно не обратить внимание на то, что имена художников и названия движений, групп, произведений перечислялись в публикации Турчина столь нарочито небрежно, что автор, делая вид, что рассчитывает на осведомленность читателя, скорее, создавал яркий эффект знатока «парижских мод», впрочем, оправданный тем, что, в отличие от других, многое видел воочию, находясь на стажировке во Франции и читая актуальные книги и периодику. И все же из-за огромной диспропорции между объемом критического описания и объемом ее действительного предмета (книга Дюфрена так и осталась непереведенной, а примеры произведений не только не были доступны зрителю, но и не представлены в качестве иллюстраций) возникал настолько парадоксальный разрыв, что открывалась возможность как для полного согласия с автором, так и для абсолютного сомнения в его выводах. Оценка отечественным читателем эволюции взглядов французского феноменолога (которого он не читал) относительного новейшего искусства (опыта непосредственного эмпирического восприятия которого, как и теоретического представления, не было) и его роли в современном западном обществе (о котором ему было известно только из газет и телевидения) в изложении советского искусствоведа оказывалась заведомо невыполнимой задачей. Одна из бросающихся в глаза особенностей статьи Турчина состоит в том, что, несмотря на громкую заявку в заглавии, он игнорировал сопоставление европейской контркультуры конца 1960-х — начала 1970-х с институциональной критикой в США. Эта деталь указывает на еще одну черту аналогичных публикаций — фрагментарность сведений и недостаточное понимание общего интеллектуального и культурного контекста при амбициях больших идеологических обобщений.

* * *

Если обсуждение эстетических проектов «новых левых» имело строго политическое значение и не могло не сопровождаться критикой через каждую строчку с позиций позднего (читай, усталого) марксизма-ленинизма, то рассуждение о новейшем искусстве вообще, хотя и было идеологически ответственным, но все же в иной степени. Небывалой для официальной прессы тех лет свободой отличилась новая публикация Валерия Турчина в соавторстве с редактором журнала «Советское искусствознание» Леонидом Бажановым, который к тому времени еще не успел побывать автором. Объемная статья с академически застенчивым, рассудительным и потому многообещающим заголовком «К суждению об авангардизме и неоавангардизме» появилась в 1978 году в первом выпуске «Советского искусствознания'77» (к этому времени альманах уже выходил дважды в год): понадобилось два года, чтобы попробовать снова заговорить об актуальных тенденциях за рубежом. И если в предыдущей статье Турчину почти удалось избежать обязательного сравнения с соцреализмом (оно было, скорее, номинальным), при том что общая подача материала вполне удовлетворяла идеологическим стандартам, то новый материал максимально сумел их преодолеть.

С одной стороны, задачей Турчина и Бажанова было очертить контуры, концептуализировать и попробовать провести новые связи между такими разными и разновременными явлениями, как ар-нуво, фовизм, дада, поп-арт, концептуализм и т. д. (это было сделано — возможно, не вполне убедительно — с помощью трехчленной схемы развития современного искусства от символического периода к аллегорическому и от него к концептуальному). С другой, изъять модернизм из привычного квазикритического дискурса, демифологизировать советский дискурс о модернизме, проблематизировать его. Обе задачи были взаимосвязаны и говорили фактически о необходимости вывести модернизм из идеологического поля в искусствоведческо-теоретическое при всей парадоксальности постановки такой цели в то время, когда само искусствоведение понималось как функционально идеологическая дисциплина[25].

Трудно назвать какое-либо явление модернизма и современного искусства, которое не было бы упомянуто в этой немного сумбурной, но содержательной статье, лишенной, что важно, почти всех штампов, кроме одного — самого термина «авангардизм», который наряду с «абстракционизмом» имел ощутимо негативную коннотацию и использовался в качестве оппозиции реалистическому искусству. К слову, никакого этимологического экскурса или попытки пересмотреть терминологический язык в статье не делалось, а отличие «авангардизма» от «неоавангардизма» не прояснялось. Отчасти это объясняет, почему ее цель вряд ли могла быть достигнута — внятно изложить все развитие современного искусства с конца XIX века по 1970-е годы под колпаком «авангардизма» не получалось. В связи с этим возникает, казалось бы, сугубо схоластический вопрос, чем можно объяснить тщательное игнорирование термина «модернизм», который в объемной статье Бажанова и Турчина не упоминается ни разу, и его замену «авангардизмом»? В англоязычной аннотации к статье в конце журнала говорилось то, что в основном тексте было не акцентировано, а именно, что авторы «делают попытку пересмотреть сложившееся понимание авангарда, как независимого и отличного от модернизма феномена» [3, с. 407]. Снова приведем небольшой терминологический экскурс, чтобы частично прояснить позицию авторов статьи.

К 1930-м годам в советском искусствоведении сложилась традиция обобщать современное «формалистическое» искусство под зонтичным термином «модернизм»[26], которое объединяло все западные течения, начиная с импрессионизма и заканчивая постконцептуализмом и тенденциями 1980-х. Появление поп-арта и всех последующих направлений и тенденций с начала 1960-х годов, поставивших вопрос о том, что же следует считать модернизмом и является ли актуальное искусство его продолжением, повлияло на обновление художественно-критического лексикона и в том числе обусловило введение терминов «неоавангард» и «постмодернизм», которые уже исключали Флюксус, концептуализм, лэнд-арт, арте повера и прочих из модернистского канона, что стало

25 В первом же примечании к статье было указано, что она «представляет фрагмент подготавливаемой работы, посвященной анализу буржуазной художественной культуры XX века» [3, с. 16]. Можно предположить, что текст этой статьи стал первым наброском впоследствии популярного учебника по искусству XX века Турчина «По лабиринтам авангарда», вышедшего лишь в 1993 году. (Ил. 18.) Его основой стали переработанные публикации Турчина для «Советского искусствознания», «Декоративного искусства СССР», «Творчества», издательства «Знание».

26 Например, в книге Эриха Голлербаха «Пути новейшего искусства на Западе и у нас», изданной в 1929 году, прямо говорится: «Более правильным и обобщающим термином по отношению к новым формам искусства на заре XX столетия можно признать "модернизм", объединяющий самые разнородные явления» (с. 29).

проблемой для советского искусствознания, вынужденного искать дополнительные аргументы для обоснования своей концепции модернизма: Бажанов и Турчин постарались оригинально и эффектно ее решить, заменив «модернизм» на «авангардизм» и «неоавангардизм»[27]. Среди других официальных советских изданий в конце 1970-х годов расширительной трактовкой модернизма пользовались, разумеется, и авторы наиболее авторитетного многотиражного советского компендиума под редакцией Виктора Ванслова «Модернизм: анализ и критика основных направлений» во всех его итерациях.

Что касается «авангардизма», то распространение его как термина с конца 1950-х годов в немецкоязычной научной и критической литературе в форме *Avantgardismus* (вероятно, с подачи Дьёрдя Лукача)[28] определило его введение в наш искусствоведческий обиход наряду с «модернизмом» начиная с 1960-х. При этом «авангардизм» с неизменно отрицательным значением мог употребляться в отношении направлений как первой половины XX века, так и второй (и только в отношении зарубежного искусства), являясь, как правило, реже используемым синонимом «модернизма» (например, в третьем издании Большой советской энциклопедии дадаизм по неизвестной причине характеризовался как модернистское течение, а сюрреализм как авангардистское)[29]. В свою очередь, термин «неоавангард», получивший распространение на Западе в 1960-х годах и во многом обязанный политике левых[30], у нас (с приставкой «изм») вошел в употребление в начале 1970-х. В «словаре-справочнике по материалам прессы 60-х гг.» «Новые слова

27 Интересно, что настойчивое использование Бажановым и Турчиным термина «неоавангардизм» в конце 1970-х совпало с введением термина «трансавангард» (*transavantguardia*) Акилле Бонито Оливой в 1979 году.

28 См., например, статью Дьёрдя Лукача «Мировоззренческие основы авангардизма» в его сборнике «Против неверно понятого реализма»: *Lukács G.* Wider den missverstandenen Realismus. Hamburg: Claassen, 1958. А также памфлет эссеиста и поэта Ханса Хольтхузена «Авангардизм и будущее современного искусства»: *Holthusen H. E.* Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst. München: Piper, 1964. Вполне вероятно, что благодаря тесным взаимоотношениям между защитником реализма Лукачем и четой Лифшиц–Рейнгардт, «авангардизм» начал приживаться как терминологическая альтернатива «модернизму».

29 На непроясненность и спорность термина «авангардизм» одним из первых в отечественном искусствознании указывал Иван Маца. См. главу «Авангардизм и прогресс» в его книге «Проблемы художественной культуры XX века» (М.: Искусство, 1969; ил. 5).

30 В 1960-х годах одним из ключевых явлений неоавангарда называлось итальянское литературное объединение «Группа 63», см.: Avanguardia e neo-avanguardia/A cura di Giansiro Ferrata. Milano: Sugar Editore, 1966.

и значения» (1971) «неоавангардизм» объяснялся как «новейшие проявления авангардизма, враждебные демократическим и реалистическим традициям культуры и принципам социалистического реализма и характеризующиеся формальным экспериментаторством» [8, с. 309]. В соответствии с такой «исчерпывающей» характеристикой он использовался вплоть до конца 1980-х годов. При этом прибегали к нему чаще в литературоведении или в музыкознании[31], чем в искусствоведении, где при необходимости объяснения логики развития современного буржуазного искусства оперировали более устоявшимся и нейтральным «модернизмом», как это показывает все тот же сборник «Модернизм: анализ и критика основных направлений», последнее издание которого включало главу «Плюралистское десятилетие» (написанную Михаилом Соколовым) с упоминанием фигур и явлений, воплощающих уже очевидно постмодернистскую эру: Йозефа Бойса, Гилберта и Джорджа, Дженни Хольцер, немецких «новых диких», итальянского трансавангарда и др.[32]

С одной стороны, настаивая на «авангардизме», Леонид Бажанов и Валерий Турчин подтверждали, что не считали возможным включать в «модернизм» новейшие течения (по крайней мере, начиная с поп-арта, как это было уже принято за рубежом), но при этом им было необходимо концептуализировать связь между художественными явлениями первой и второй половины столетия, и тогда «неоавангардизм» становился логичным продолжением «авангардизма»[33]. И поскольку

31 См., например: *Давыдов Ю. Н.* Неоавангардизм и проблема ответственности культуры // Советская музыка. 1972. № 9. С. 98–108; *Давыдов Ю. Н.* Неоавангардизм и проблема ответственности культуры (окончание) // Советская музыка. 1972. № 10. С. 109–121; Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–60 гг. М.: Художественная литература, 1972.

32 Модернизм: анализ и критика основных направлений. М.: Искусство, 1987. Текст этой главы вырос из статей М. Соколова первой половины 1980-х годов для журналов «Декоративное искусство СССР» и «Искусство». В одной из них он писал, что под «нынешним авангардизмом» имеется в виду «постмодернизм» — «до сих пор еще не отстоявшийся термин, требующий пространных комментариев»: *Соколов М.* «Новые дикие» и сумерки авангардистской мифологии // Декоративное искусство СССР. 1982. № 8. С. 43.

33 В текстах Бажанова–Турчина, как и отдельных работах Турчина, в том числе позднего периода (например: *Турчин В.* Маршруты неоавангардизма // Творчество. 1986. № 2; *Турчин В. С.* Авангардистские течения в современном искусстве Запада. Серия: Искусство. Вып. 2. М.: Знание, 1988) не было обоснования связи между авангардом и неоавангардом (авангардизмом и неоавангардизмом). Здесь же можно напомнить о своеобразной полемике между Хэлом Фостером и Петером Бюргером, в которой Фостер сделал удачную попытку осмыслить эту связь: парируя Бюргеру, считавшему неоавангард ложным наследником дада, сюрреализма и конструктивизма, в статье «Что нового

интерпретация современного искусства в свете едва начавшего входить в профессиональный узус «постмодернизма» (например, этот новейший для общественных наук термин уже прозвучал в тексте статьи Л. Рейнгардт «Отречение от искусства» для второго издания «Модернизма» (1973)) потребовала бы обширного и рискованного теоретического пояснения, то целесообразнее было оперировать более привычной терминологией, которая, впрочем, оказывалась неожиданной в применении к импрессионизму, ар нуво и символизму. Такое распространение «авангарда» на художественные явления и конца XIX, и XX столетия свидетельствовало о попытке деполитизации дискурса о модернизме, причем как с точки зрения советской официальной идеологии, так и с точки зрения многих западных теоретиков, как известно, нередко критиковавших современное искусство за утрату подлинной революционности и эффективного политического потенциала.

С другой стороны, и что намного важнее, всю статью Бажанова и Турчина можно рассматривать как вызов идеологическим аксиомам и схемам, которые олицетворялись пресловутым сборником «Модернизм: анализ и критика основных направлений» с его нагромождением трюизмов, широкими и предсказуемыми обобщениями и линейно-формальным объединением различных сюжетов искусства XX века. Как это ни кажется странным, но выбор в пользу «авангардизма» и «неоавангардизма» может в данном случае сигнализировать о том, что, используя негативно маркированные официальной идеологией понятия, авторы сообщали им противоположное (и, в сущности, изначальное) значение передовых художественных явлений. Об этом свидетельствует и общий тон публикации, и ее отдельные тезисы.

Не просто уход от однозначных и устоявшихся трактовок, но принципиальное фрондирование (хотя и завуалированное, так как ни авторы «Модернизма», ни авторы других советских публикаций не назывались, а на их тексты и тезисы не было ссылок) со всей очевидностью проступает в тех местах, где Бажанов и Турчин прямо говорят, что «авангардизм никогда особенно не интересовался проблемой чистого формотворчества» и что «оценка авангардизма как направления “формалистического” ему, как явлению нашего времени, не подходит» [3, с. 25]. Или там, где авангард выводится авторами из поля оппозиции «элитарное — массовое», в которое его постоянно помещали советские идеологи от искусства, обвиняя то в элитаризме, то, напротив, в потакании низменным массовым инстинктам («Насколько для авангардизма безразлична идея шлифовки формы ради нее самой, настолько же он по сути далек от элитарных концепций», — утверждают Бажанов и Турчин [3, с. 29]). Откровенно полемическая интонация прочитывается в тех местах статьи, где без сарказма и дидактической патетики, которыми были полны, например, уничижительные тексты Лидии Рейнгардт, говорится, что «в неоавангардизме возникают вполне самостоятельные объекты, не имеющие уже никакого привкуса “художественности”» [3, с. 28]. В своем тексте Бажанов и Турчин сдержанно, но ясно озвучивают совершенно крамольную для Рейнгардт, Лифшица и тех же Зименко с Полевым, не говоря о десятках других искусствоведах и идеологах, истину, что «не много дает и элементарное противопоставление авангардизма и современного реализма» [3, с. 30], по сути, отказывая в верности незыблемой методологии апологетики реализма, которая продолжала оставаться регулятивом подавляющего количества искусствоведческих публикаций, по инерции эксплуатировавших оппозицию «реализм *vs* авангардизм». Альтернативность подхода к истории и теории зарубежного искусства XX века подчеркивалась еще и тем, что в ней почти не содержалось новых сведений — не приводились в пример такие события, авторы или произведения, о которых не было бы написано, например, в вансловском «Модернизме» или в их же статье для «Творчества», посвященной кассельской «Документе 6» и напечатанной в том же 1978 году[34].

Несмотря на то что в первой же строчке статьи заявлялось: «Настоящая статья посвящена некоторым историко-методологическим

в неоавангарде?» (1994) Фостер объяснил преемственность, указав, что «исторический и нео- авангарды построены в схожем ключе, что и продолжающийся процесс продления и удержания, сложного чередования предвосхищаемого будущего и реконструированного прошлого — короче, в отложенном действии, отказывающему в простой схеме до и после, причины и следствия, оригинала и повторения» [10, p. 30].

34 Статью в «Советском искусствознании» дополняли две статьи Бажанова и Турчина: «Концептуальные идеи неоавангардизма» (Творчество. 1978. № 5. С. 22–23) и «За гранью искусства» (Декоративное искусство СССР. 1980. № 9. С. 35–37), в которых кратко объяснялось в том числе и отличие «авангардизма от «неоавангардизма». Все они отличались исключительной информативностью и отсутствием привычных в советской печати оценок и выводов. В целом, по материалам второго издания «Модернизма», статьям Бажанова и Турчина, а также М. Соколова можно было составить достаточно полное впечатление об актуальных тенденциях, авторах и проблемах современного западного искусства. Так, и Рейнгардт в 1973-м, и Бажанов–Турчин в 1978 году цитировали Дж. Косу́та (неверная передача фамилии художника, ставшего в русском Ко́шутом, имеет происхождение, по-видимому, в публикации Рейнгардт) и упоминали Дагласа Хьюблера. В статье для «Советского искусствознания» Бажанов и Турчин, не называя имен, упоминают, в частности, проекты Кристо, Ханса Хааке, Йозефа Бойса и др.

проблемам изучения авангардизма» [3, с. 16][35], в своем тексте Бажанов и Турчин не могли опереться на какой-либо специальный теоретический подход, который мог бы именно с методологической точки зрения помочь обобщить направления XX века. Отсутствие такой очевидной методологической опоры легко объясняется — ее пришлось бы применить, не скорректировав, а отказавшись от сложившейся с 1930-х догматической, непререкаемой интерпретации модернизма как искусства периода упадка буржуазной культуры: это стало возможным только в самом конце 1980-х. Но и без того малообещающая постановка «историко-методологических проблем изучения» фактически стала неожиданным и дерзким шагом к деидеологизированной, деполитизированной, непредвзятой и, по сути, академической (как того требовала позиция журнала) аргументации[36], напоминавшей этим работы тартуско-московской семиотической школы, в частности, исследования Лотмана и Успенского об искусстве, хотя структуралистская методология у Бажанова–Турчина не была акцентирована и проявлялась в отдельных суждениях, например, в части о концептуализме. Тогда как искусство, и тем более модернизм, обязательно было рассматривать как отражение идеологии[37], Бажанов и Турчин предложили смотреть на искусство как на искусство (в этом и заключалась установка на историко-методологические проблемы), в духе концепции Эда Рейнхарда «искусство есть искусство-как-искусство», над которой так любили потешаться советские искусствоведы-идеологи. При том, что почти феноменологический призыв обратиться «к самим вещам» Бажанова и Турчина объяснялся прежде всего неудовлетворенностью сложившейся интерпретационной схемы, внешней, лишенной гибкости

35 В следующем 1979 году Академией художеств в серии «Искусство и борьба идеологий» была подготовлена и опубликована монография Валентины Крючковой «Социология искусства и модернизм» (ил. 14), в которой были представлены очерки о теоретических подходах к анализу модернизма Ренато Поджоли, Пьера Франкастеля, Арнольда Гелена, Курта Зеккеля и Жильбера Босса. Разумеется, все они имели значение как предмет критики.

36 В другой совместной статье того же периода Бажанов и Турчин попытались обозначить проблемы советской арт-критики: *Бажанов Л., Турчин В.* Художественная критика: претензии и возможности // Декоративное искусство СССР. 1979. № 8. С. 32–33.

37 Можно вспомнить утонченную характеристику взаимоотношения между искусством и идеологией у Луи Альтюссера: «Искусство дает нам видеть, то есть дает нам в форме “видения”, “восприятия” и “чувствования” (не путать с формой познания) идеологию, из которой оно рождается, в которой оно пребывает, от которой оно, будучи искусством, себя отделяет и на которую оно намекает» [1, с. 50].

и требовавшей все новых оговорок и натяжек. Важным обстоятельством можно назвать и то, что они оба имели прямой контакт с современным искусством — Валерий Турчин стал очевидцем художественной жизни Франции середины 1970-х, а Леонид Бажанов, по его собственным словам, с конца 1960-х стал частью «неофициального» круга [2, с. 40–41], устраивал квартирные выставки и выставки в НИИ, ко времени выхода публикации он уже принимал участие в акциях «Коллективных действий» и готовил тексты для тамиздатовского журнала о современном русском искусстве «А–Я». Впрочем, как до второй половины 1980-х не было принято сопоставлять западный модернизм с русским (хотя постепенно на страницах «Советского искусствознания» появлялись имена Владимира Фаворского, Марка Шагала, Василия Чекрыгина, художников круга «Мира искусства», «русский авангард» оставался вне «авангардизма»), так и неофициальное искусство не находило соответствия абстрактному экспрессионизму, информель, поп-арту, концептуализму и другим направлениям[38], оставаясь за скобками в официальной печати, кроме редких язвительных эскапад.

* * *

Нам неизвестны перипетии редакционной жизни и политики издания в этот период, но обстоятельное возвращение к современному западному искусству происходит лишь в 1986 году в № 20, те есть спустя восемь лет! За это время в рубрике «Проблемы современного искусства» среди многих других насущных сюжетов и тем обсуждались проблемы воинских мемориалов, вопросы преемственности в современном искусстве Африки, истоки современной живописи Армении, латышская живопись 1970-х, ленинская методология эстетического анализа и до сих пор излюбленная в России тема современности традиции. В некоторых выпусках рубрика отсутствовала вовсе. Впрочем, заслуживающим внимание следом того поворота (или демарша — зависит от ракурса взгляда), который был сделан Бажановым–Турчиным, являлась небольшая статья Анатолия Кантора 1979 года, в которой была предпринята рискованная и кажущаяся из сегодняшнего дня провальной, но вместе

38 Через год, в 1979-м, когда в Париже выйдет первый номер журнала «А-Я» (ил. 13), такое сопоставление станет возможным, но только в тамиздате.

с тем важная попытка соотнести *contemporary art* 1970-х с советским «молодежным» искусством для того, чтобы найти общую основу в их развитии. Используя новый терминологический аппарат (и ссылаясь на Бажанова–Турчина), Кантор смело писал:

> *...неоавангардизм 70-х годов, как, впрочем, и вся модернистская культура, не огражден непроходимой стеной от всего мирового художественного процесса, а общие условия формирования художественных систем, отражающие взаимопроникновение гуманитарных и научно-технических сфер, наталкивают на общие возможности и общие направления* [5, с. 53–54].

Впрочем, автор делал ряд оговорок, что называется, в духе времени, например, что «неоавангардизм 70-х годов выступает в качестве “кривого зеркала” мирового процесса» [5, с. 53–54].

На этом фоне, появившийся в 1986 году объемный материал Вадима Полевого о послевоенном зарубежном искусстве, а точнее об оппозиции «демократичного», «прогрессивного» и «идейного» неореализма и «либерально-индивидуалистического», «реакционного» и «не пригодного для решения родовых идейно-художественных задач» абстракционизма, выглядел уже откровенно устаревшим и по материалу, и с точки зрения подхода, а оценки, которые Полевой давал живописи Ротко или Поллока, были сделаны как будто бы не в начале перестройки, а в конце 1950-х[39]. В 1989 году в № 24 Полевой опубликовал продолжение — «Из истории зарубежного искусства 60–70-х годов», которое казалось уже не только анахроничным, но и лишним: в том же году в «Советском художнике» вышла книга Полевого «Двадцатый век» (ил. 16), для которой были переработаны все предыдущее публикации для «Советского искусствознания» и других журналов. Вместе с томиком для серии «Малая история искусств», изданным в 1991 году[40], она окажется не только запоздалой на фоне вала публикаций и новаторских

39 *Полевой В. М.* Из истории зарубежного искусства послевоенных лет. Неореализм и абстракционизм середины 1940–1950-х годов // Советское искусствознание. 1986. № 20. С. 25–61.

40 Несмотря ни на что, и в этой книге Полевой оставался на прежних позициях, характеризуя модернизм следующими словами: «Негативное начало, отрицание традиционного опыта искусства представляет собой наиболее наглядный признак, позволяющий выявить тенденцию, именуемую модернизмом» [9, с. 98].

выставок эпохи перестройки, но и не отвечающей на главные вопросы о развитии современного искусства, игнорирующей реальное содержание его тенденций ради поверхностных и ожидаемых, но, правда, сильно смягченных идеологических выводов[41].

В свою очередь, опубликованная через два года в издательстве МГУ книга Валерия Турчина «По лабиринтам авангарда» (ил. 18), в отличие от книг Полевого, изданная на скверной бумаге с черно-белыми плохо пропечатанными иллюстрациями, оказалась несравненно более востребованной и за неимением других аналогичных обзоров искусства XX века на русском долгое время служила базовым источником, по крайней мере, для студентов. Не углубляясь в сопоставление текстов Полевого и Турчина, но еще раз обозначая два типа дискурса о современном искусстве, контрастно разворачивавшихся в том числе (а для этих авторов прежде всего) на страницах «Советского искусствознания», заметим, что даже, несмотря на множество фактических ошибок и упрощений, допущенных Турчиным, именно в его «Лабиринтах» были расставлены такие акценты, которые давали возможность уяснить логику истории современного искусства, а не делать выводы о правильности пути развития многоликого реализма и сочувствовать кризису искусства, пренебрегшего этим путем. Собственно, этот дискурс и можно атрибутировать как искусствоведческий в противовес идеологическому, стремительно сбавлявшему обороты к концу 1980-х годов.

***

Именно тогда тот академический — и отличный от других изданий — подход, который необходимо было найти журналу в отношении современного искусства (неважно, модернистского, постмодернистского, авангардистского или неоавангардистского) и который был ярко, но эпизодически обозначен в конце 1970-х годов, наконец нашел свое

41 О то ли намеренной, то ли случайной подмене взвешенного исследования современного искусства конъюнктурной публицистикой свидетельствует публикация Полевого с многообещающим, рейнхардовским (но не рейнгардтовским) заголовком «Искусство как искусство». Напечатанная с иллюстративным рядом, вперемежку включающим фотографии Ньютона, обложки модных журналов, модернистскую и гиперреалистическую скульптуру и т. д., вдвое превышающим объем текста, в рубрике «Незастойные мысли» в журнале «Декоративное искусство СССР» в разгар перестройки, она была посвящена... итогам первого Съезда народных депутатов СССР (*Полевой В. М.* Искусство как искусство // Декоративное искусство СССР. 1990. № 1. С. 2–8).

место. В том же 1989 году вышел № 25 — «Искусство XX века», ставший переломным. В нем наряду с известной статьей Дмитрия Сарабьянова «К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века. Тезисы» и статьей Александра Раппапорта об Эль Лисицком был опубликован целый ряд текстов, написанных молодыми авторами. В частности, статья «Изобразительное искусство США 1960-х годов» Елены Гордон с непредвзятым и предметным анализом работ представителей поп-арта и постживописной абстракции, упоминанием базовых текстов теоретиков современного искусства (например, Клемента Гринберга и Люси Липпард) и самих художников. Или тематическая, а не обзорная, как можно было ожидать прежде, публикация Натальи Кисловой «К проблеме исторического сознания в современном западном искусстве», в которой понятия постмодернизма[42] и трансавангарда уже являются рабочими, содержательными, теоретически обоснованными терминами, а не идеологическими маркерами, введенными нарочно для моментального и безапелляционного разоблачения. В статье Кислова непредвзято обсуждала постмодернистскую ситуацию в искусстве на основе наиболее репрезентативных экспозиций 1980-х годов и теоретического контекста крупнейших искусствоведов, критиков, кураторов: Хэролда Розенберга, Акилле Бонито Оливы, Ханса Белтинга, Джулио Аргана и др. Эти и другие материалы, включая, например, подробный отчет Натальи Тамручи о легендарном семинаре в МГУ «Новые языки в искусстве» (февраль 1988)[43], создавали совершенно новое представление о «Советском искусствознании» и «советском искусствознании».

Кроме того, эти публикации продемонстрировали еще одну проблему, с которой столкнулся прежде всего журнал «Советское искусствознание», но также и другая профессиональная советская пресса, не имевшая права пройти мимо обсуждения тенденций новейшего искусства. Эта проблема состояла в том, что наши искусствоведы пытались с разной степенью дистанции от идеологических трафаретов рассуждать о современном западном искусстве, которое и за рубежом еще не успело стать предметом академического искусствознания,

42 Дискуссии о постмодернизме в искусствоведческой литературе поднимались и раньше. См., например: *Кантор Е.* Иллюзии постмодерна и критика // Декоративное искусство СССР. 1982. № 10. С. 34–35.

43 В нем приняли участие Евгений Барабанов, Сергей Кусков, Иосиф Бакштейн, Дмитрий Пригов, Виктор Пивоваров, Павел Пепперштейн, Тимур Новиков, Андрей Хлобыстин, Дуня Смирнова и др.

но являлось, главным образом, предметом художественной критики. Тем самым, и без того удаленное от своего объекта анализа, избирательное в плане источников информации и, конечно, вынужденное считаться с идеологическими нормами, советское искусствознание обнаруживало разрыв между искусствознанием и художественной критикой, которое оно не имело возможности сократить (что как-раз характеризовало тексты многих зарубежных авторов — в первую очередь американских). Освобожденное от догм, начавшее осваивать азы теории современного искусства и исследовавшее уже сложившиеся в истории искусства направления, оно стало приобретать тот академически нейтральный облик, который заявлялся, но подтверждался журналом еще в первой половине 1970-х.

До 1991 года и выхода последнего, 27-го номера редакция и авторы альманаха пытались одновременно наверстать упущенное и быть актуальными, особенно на фоне хлынувших в позднесоветское время книг, журналов, каталогов, альбомов, и, конечно, резонансных публикаций о современном искусстве — отечественном и зарубежном — в «Декоративном искусстве СССР», «Творчестве», спецвыпусках «Искусства», нередко говоривших уже языком новой критики; отдельного упоминания стоит единственное русскоязычное издание международного журнала *Flash Art* в 1989 году. (Ил. 17.)[44] Теперь в каждом выпуске появлялись новые переводы классических и новых, но зарекомендовавших себя, текстов – Мейера Шапиро, Эрвина Панофского, Эрнста Гомбриха, Вернера Хофмана, Шарлотты Дуглас и др. В журнале появились новые рубрики (например, «К истории искусства XX века» и «Зарубежное искусство XX столетия»), в него ворвались архивные публикации художников русского авангарда, наконец увидели свет первые материалы о неофициальном искусстве (например, статьи «“Веревки” Ильи Кабакова» Александра Раппапорта и «В поисках утраченной эстетической власти» Бориса Гройса)[45], и даже осторожно стали проводиться сопоставления русских и западных современных художников: например, Турчин

44 В то же время благодаря десяткам выставок современного зарубежного искусства (прежде всего в ЦДХ, но и на других площадках) советская публика наконец получила возможность воочию увидеть то искусство, о котором писало «Советское искусствознание» и другие издания.

45 *Раппапорт А. Г.* «Веревки» Ильи Кабакова. Опыт интерпретации концептуалистского ассамбляжа // Советское искусствознание. 1990. № 26. С. 32–61; *Гройс Б.* В поисках утраченной эстетической власти // Советское искусствознание. 1991. № 27. С. 58–75.

упомянул Владимира Янкилевского и Кабакова, рассуждая о поп-арте в статье «Пунктир поп-арта»[46]. Как и эта статья Турчина, публикация последней совместной статьи Бажанова и Турчина «Абстрактное искусство. Опыт переосмысления»[47] в заключительном советском выпуске альманаха маркировала то положение журнала, которое свидетельствовало о его прошлом и настоящем. С одной стороны, она продолжала и уточняла статью 1978 года (авторы подчеркнуто ссылались на нее), как бы подтверждая то, что выбранный тогда стиль и подход оказались в конечном счете верными и проверенными временем, с другой, она несомненно выглядела своеобразным опытом реабилитации абстрактного искусства, а не «абстракционизма» — излюбленного козла отпущения советских «искусствоведов в штатском». Однако сама публикация и ее предмет, конечно, уже не были своевременными — они как будто напоминали о том, каким было «Советское искусствознание» и каким оно могло стать. Времени на «новое советское искусствознание» уже не оставалось.

46 *Турчин В. С.* Пунктир поп-арта // Советское искусствознание. 1991. № 27. С. 262.
47 *Бажанов Л., Турчин В.* Абстрактное искусство. Опыт переосмысления // Советское искусствознание. 1991. № 27. С. 96–120.

Библиография

1. *Альтюссер Л.* Письмо о познании искусства (ответ Андре Даспру) // Альтюссер Л. Об искусстве. М.: V-A-C press, Artguide Editions, 2019.
2. *Бажанов Л.* Семидесятые — это новое художественное мышление // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. Эссе, интервью, воспоминания/Сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое лит. обозрение, 2010. С. 38–43.
3. *Бажанов Л. А., Турчин В. С.* К суждению об авангардизме и неоавангардизме // Советское искусствознание'77. № 1 (1978). С. 16–54.
4. *Зименко В. М.* НТР и искусство: мифы и реальность // Советское искусствознание'73 (1974). С. 36–60.
5. *Кантор А. М.* 1970-е годы как этап истории искусства // Советское искусствознание'79. № 2 (1980). С. 41–57.
6. *Лифшиц М. А.* В мире эстетики. М.: Изобразительное искусство, 1985.
7. Между строк // Искусство. 2013. № 1 (584). URL: https://iskusstvo-info.ru/mezhdu-strok/(дата обращения: 11.05.2026).
8. Новые слова и значения. Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 60-х годов/Под ред. Н. З. Котеловой и Ю. С. Сорокина; сост. Н. З. Котелова и др. М.: Сов. энциклопедия, 1971.
9. *Полевой В. М.* Искусство XX века. 1901–1945. М.: Искусство, 1991.
10. *Foster H.* What's Neo about the Neo-Avant-Garde? // October. 1994. Vol. 70. Pp. 5–32.