

Анна Писманик

«Лианозовский круг» и изобретение новых режимов публичности в СССР 1950—1960-х годов¹

Anna Pismanik

“Lianozovo circle” and the Invention of New Regimes of Publicity in USSR in the 1950s and 1960s

Анна Писманик (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», студентка) anna.pismanik@gmail.com.

Anna Pismanik (Student, National Research University “Higher School of Economics”), anna.pismanik@gmail.com.

Ключевые слова: *Лианозовская школа*, Оскар Рабин, советская неофициальная культура, публичная сфера, домашние собрания

Key words: *Lianozovo school*, Oskar Rabin, soviet nonofficial culture, public sphere, home salons

УДК: 821.161.1+82-95+7.038.6+316.733+316.454.54
DOI: 10.53953/08696365_2022_173_1_140

UDC: 821.161.1+82-95+7.038.6+316.733+316.454.54
DOI: 10.53953/08696365_2022_173_1_140

В статье производится попытка концептуализации «Лианозовской школы» как новаторского проекта по производству альтернативной публичной сферы. Сопоставительный анализ «Лианозовской школы» с другими неофициальными домашними собраниями начала 1960-х годов, реконструкция регламента лианозовских «воскресений», а также контекстуализация деятельности «лианозовцев» среди социокультурных тенденций эпохи оттепели позволяют построить модель канонизации «Лианозовской школы» и конкретизировать ее институциональное значение для дальнейшего развития неофициальной культуры.

In this article the *Lianozovo school* is conceptualized as an innovational project that has produced an alternative public sphere. The author attempts to construct a model of role of the *Lianozovo school* in the development of unofficial culture and the schools subsequent canonization, using a comparative analysis of *Lianozovo school* and other unofficial home salons of the early 1960-s, the reconstruction of the procedures of Lianozovo Sundays, and addressing the activity of Lianozovo members in the context of the socio-cultural tendencies of the Khrushchev Thaw.

Памяти Владимира Орлова

Вторая половина 1950-х в СССР — период возникновения и интенсивного развития новых культурных форм. Первые независимые публичные дискуссии, эстетическое переоткрытие повседневности — все это придало импульс не только заметному оживлению публичной сферы, но и рождению публики, толерантной к «странному» искусству, не совпадающему с примитивным мимесисом социалистического реализма 1930—1940-х — что, в свою очередь, послужило необходимым условием для постепенного становления неофициальной культуры.

Ее агентам пришлось заново изобретать институты, по своим функциям де-факто заменявшие институты официальной культуры и конкурировавшие

1 Исследование выполнено в рамках проекта «Сети и институты в советской литературе», реализуемого в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» в составе мегапроекта «Литература как культурная практика и социальный опыт».

с ними. Впервые за долгое время художники и литераторы, чья эстетическая программа расходилась с принципами соцреализма, могли попытаться реализовать свою тягу к формированию собственной аудитории, к возможности сделать собственное эстетическое высказывание объектом дискуссии. Среди феноменов, порожденных этим импульсом, — первые самиздатские сборники и библиотеки и домашние интеллектуальные собрания (по большому счету направленные на сублимацию нереализованного опыта публичного интеллектуального разговора, а также на выстраивание защитных от внешней среды психологических связей и выработку новых языков описания искусства и действительности). И самиздатские публикации, и домашние собрания принципиально важны как два наиболее успешных эксперимента по созданию новых режимов публичности [Велижев и др. 2021: 51], порождавших непривычные для тогдашнего СССР пространства и стратегии производства высказываний.

В фокусе моего внимания — несколько сюжетов из истории московских домашних интеллектуальных собраний, еще только ожидающей своего полноценного описания. Подобное внимание обуславливается необходимостью не только заполнить лакуны в истории советской культуры, но и конкретизировать методы, с помощью которых на протяжении всех 1960-х годов эта культура формировалась как отдельное, автономное субполе с собственными институтами.

При создании этого субполя домашние собрания сыграли одну из ключевых ролей — именно в их рамках разрабатывались те «правила игры», правила производства высказываний (в широком смысле этого понятия — как любого процесса означивания), которые стали фундаментом неофициальной культурной жизни во всем разнообразии включенных в нее практик. Центральным сюжетом моего исследования станут собрания художников и поэтов в комнате художника Оскара Рабина в бараке, находившемся в подмосковном поселке Севводстрой вблизи железнодорожной станции Лианозово. Насколько можно судить, эти собрания имели огромное влияние на формирование альтернативной публичной сферы и на неофициальную культуру вплоть до «Бульдозерной выставки», инициированной Александром Глезером и Оскаром Рабиным, — второй был одной из центральных фигур «Лианозовской школы».

Выбор «Лианозовской школы» как главного объекта рассмотрения обуславливается не его хронологическим первенством — домашние собрания, особенно конфиденциальные, существовали даже в начале 1950-х годов [Кулаков 1999: 340—351] — но принципиально новым статусом, которым участники лианозовских собраний наделяли осуществляемые ими артистические практики: судя по всему, именно в Севводстрое возник тот режим публичности, при котором уже имевшая место к концу 1950-х годов практика показа художниками своих работ получила первое институциональное оформление. Однако речь здесь идет не только об институционализации уже существовавших культурных явлений — факторе, безусловно, важном, — но и о создании имплицитно «вшитой» в саму материю артистической жизни системы конвенций и правил, регулирующих доступ к высказыванию и, более того, всю структуру отношений между акторами.

Сопоставительный анализ домашних собраний призван раскрыть этот тезис и ответить на вопрос, какую именно инновацию внесли лианозовские собрания в схемы социализации и самореализации агентов неофициальной культуры.

Однако анализ домашних собраний не единственная цель, которую я преследую в данной работе. Не менее важен целый ряд сюжетов, каждый из ко-

торых в той или иной мере связан с процессом кристаллизации альтернативной публики. Первый из них — это возникновение института репутации, имеющего большое значение в социальных группах, только находящихся в процессе выработки релевантных для них конвенций. Второй сюжет связан с развитием в 1960-е годы подпольного рынка неофициального искусства и с его влиянием как на формирование канона неофициальной культуры, так и на самоощущение ее агентов, в чьих глазах появление институализированного спроса было дополнительным знаком легитимности их творчества. В-третьих, я хотела бы обратить внимание на процесс постепенного конструирования «неофициальной» публикой системы культурных нарративов о ее ключевых акторах или, иными словами, мифологии, необходимой для укрепления генерализирующих логик альтернативной социальности. Постепенная эволюция института домашних собраний являлась условием развития перечисленных процессов, то есть непосредственным отражением растущего осознания неофициальной публикой самой себя.

Несмотря на то что о «Лианозовской школе» уже существует обширная исследовательская литература (см., например: [Там же; Зыкова и др. 2021]²), перечисленные выше аспекты деятельности «лианозовцев» кажутся мне в ней недостаточно акцентированными. Рассмотрение того, как их артистический быт порождал новые формы коммуникации, а также той роли, которую в этом процессе играла публика, станет лейтмотивом моей статьи.

Применительно к советскому обществу становится особенно заметной условность представлений о публичной сфере как о связанной и статичной структуре. Термин «режимы публичности» проблематизирует эту связанность, поскольку указывает на потенциальное многообразие синхронно сосуществующих форм производства публичных высказываний. Перечисленные выше социальные и художественные феномены представляются мне многообразными путями выработки альтернативных режимов публичности, которые трансформировали модели социализации, предлагаемые официальным полем, под условия «неподцензурной» жизни.

1. Картография пространства

Разработка новых режимов и структур публичной коммуникации началась практически сразу же после смерти Сталина, и Лианозово было далеко не единственным местом, где происходило переизобретение социальных и артистических норм. Тем интереснее причины того, почему лианозовские собрания занимают настолько значимое место в общественной памяти о 1960-х. Объяснение этого феномена, на мой взгляд, должно базироваться не только на взятых сами по себе свойствах публичного опыта, производимого «лианозовцами», но и на его сравнительном анализе с существовавшими альтернативами.

Редкость и нерегулярность четких дефиниций, которые давались бы различным домашним собраниям (а в зависимости от конкретного локуса и вспоминающего о нем лица они могли называться то «салонами», то «журфиксами», но чаще всего не назывались ни одним из перечисленных терминов),

2 См. также: Журнал наблюдений. Специальный выпуск, посвященный «Лианозовской школе» / Сост. А. Килимник. М.: Минувшее, 2005.

влекут за собой гипотезу не столько о неотрефлексированности современниками рассматриваемого мной феномена, сколько о принципиальной неготовности вместить его в какой-либо из существующих культурных фреймов.

Неофициальные домашние собрания принципиально отличались, например, от салонов Серебряного века. Различия связаны не только с бытовой инфраструктурой советских квартир, чаще всего коммунальных, но и с ощущением несоизмеримости культурной ситуации 1960-х с периодом цветения русского модернизма.

Тем не менее для современников эта разница была совсем не очевидна, и ее нужно было еще артикулировать. Приведу фрагмент из эссе Михаила Айзенберга «Возможность высказывания»:

...автор 50—60-х годов находился в ситуации не только крайне сложной, но и двусмысленной. <...> ...апробированные формы творческой реализации не воспринимались как навязанные, но — как единственно возможные. Реализация такого рода подталкивала и автора, и его читателя к ложной самоидентификации: и тот, и другой начинали невольно отождествлять себя с современниками Серебряного века. <...> Ложная самоидентификация задает привычное, почти автоматическое соскальзывание в чужую ситуацию и прожитую, тавтологическую форму. Эксперимент теряет всякий смысл [Айзенберг 1997].

Выводы, сделанные Айзенбергом в основном применительно к поэзии, можно спроецировать и на повседневные практики нонконформистов, которые тоже нуждались в переизобретении, сочетающем память о прошлом культуры с новым жизненным опытом. По-разному осмысляя эту проблему, люди, причислявшие себя к неофициальной культуре, были вынуждены заново выстраивать и собственную идентичность, и нормы поведения, и культурные институты — балансируя между рефлексией об образцах прошлого и условиями, диктуемыми современностью. Поэтому, опираясь, с одной стороны, на анализ переработки модернистских фреймов, а с другой стороны — на их соотнесенность с культурным и политическим контекстом советской эпохи, я попытаюсь на материале нескольких кейсов показать разные возможности «переборки» института домашних собраний, которая и произошла в Лианозово в 1950—1960-х годах. «Прорисовка фона» позволит мне сделать выводы о том, по какой причине лианозовские собрания обрели такую популярность и славу инновационных.

Достаточно подробная типология советских неофициальных собраний была представлена еще до меня [Кулаков 1999]; отчасти я буду опираться на наблюдения, сделанные в статье Данилы Давыдова [Давыдов 2017]. Тем не менее я надеюсь, что анализ режимов публичности, выработанных в домашних собраниях 1960-х годов, поможет дополнить выводы моих предшественников.

К середине 1950-х уже существовало несколько мест постоянных интеллектуальных встреч, и, по всей видимости, одной из первых подобных локаций была «мансарда с окнами на запад» — комната Галины Андреевой на Большой Бронной, в которой собирались поэты «группы Черткова»: сам Леонид Чертков, Станислав Красовицкий, Игорь Хромов и др. Самым типичным способом вхождения в этот круг было знакомство с кем-либо из его завсегдатаев через Московский государственный педагогический институт иностранных языков — именно таким образом в «Мансарду» попал, например, Андрей Сергеев [Сергеев 2013]. Круг «Мансарды», таким образом, был относительно замкнут

и элитарен, хоть и предполагал присутствие «внешних» гостей — главным образом поэтов, приглашавшихся на чтение и обсуждение их стихов. Участники этих собраний говорили как об актуальной литературе, так и на самые общие темы; однако за скобками оставались, например, советские поэты-шестидесятники, с которыми имелись эстетические и идеологические разногласия. Иначе говоря, дискурс, предлагаемый «Мансардой», подразумевал имплицитную, но достаточно жесткую иерархию ценностей, степень принятия которых определяла возможность вхождения в этот круг.

Эстетическим ориентиром для участников «Мансарды» была эпоха Серебряного века, с оглядкой на которую выстраивались жизненные практики, например, самого Черткова, занимавшегося «архивно-реставрационной» деятельностью по возвращению модернистского наследия в неофициальный культурный обиход. Можно предположить, что подобная установка на воскрешение модернизма — но с поправкой на травматический опыт сталинизма [Кукулин 2005] — была идеологической доминантой всего «салона».

Другим, чуть более поздним, примером ориентации на модернистские — а именно авангардные — образцы служит СМОГ («Самое Молодое Общество Гениев», второй вариант расшифровки — «Смелость, мысль, образ, глубина»), однако, в отличие от участников собраний в «Мансарде», смогисты эксплицитно воспроизводили модели авангардного артистического поведения. Это заключалось и в выдаче членских билетов, и в эпатажных публичных выступлениях, включая первую в СССР с 1927 года неофициальную демонстрацию, проведенную смогистами в апреле 1965-го — ко дню рождения Маяковского. СМОГ можно считать знаменитым, но неудавшимся проектом по экстенсивному рекрутированию аудитории, главной идеологической установкой которого была позитивная трансформация поля официальной литературы. Среди неискушенных современников подобная склонность к «игре в футуризм» оборачивалась для СМОГа относительным успехом — о них слышали даже люди, в целом далекие от неофициального искусства. Однако те, кто был хорошо знаком с авангардными поэтиками, и тем более для тех, кто находился в контексте новоизобретаемых форм «подпольной» социальности, такую игру, судя по воспоминаниям, воспринимали как моветон³. Известность авторов, в начале творческого пути связанных со СМОГом (Ольга Седакова, Борис Дубин, Саша Соколов и др.), впоследствии никак не ассоциировалась с этими игровыми формами.

Оба упомянутые сообщества (участники «Мансарды» не были литературной группой в строгом смысле слова), таким образом, избрали для себя стратегии, непосредственно связанные с прямым «перемещением» модернистского дискурса в советские реалии. Как кажется, это и стало причиной того, почему эти объединения заняли достаточно скромное место в культурной памяти об эпохе. Напротив, проект новой социальности, стихийно выработанный в Лианозово, произвел гораздо более сильный и длительный эффект на всю неофициальную культуру.

3 Ср. воспоминания Вс. Некрасова: «На показах картин бывало, что читались стихи, но “групп” никаких не было. Над “смогистами” посмеивались — не как над поэтами, а именно как над “группой”...» (цит. по: [Кулаков 1999: 12]).

2. Деятельность «Лианозовской школы» как становление новаторского режима публичности

Главным принципом, отличавшим лианозовские собрания от других современных им объединений, была установка на изобретение новых форм художественной социальности.

Точно определить время начала еженедельных встреч в барачной комнате Оскара Рабина, где любой художник мог показать свои картины без цензурных ограничений, затруднительно, но предположительно речь идет о 1957 году. Вокруг собраний у Рабина сложился постоянный круг поэтов и художников, получивший в критике, истории литературы и искусствоведении название «Лианозовская школа» [Кулаков 1999]. Посетителями собраний были практически все действующие лица неофициальной культуры, советские и иностранные дипломаты и коллекционеры, представители истеблишмента, а также случайные люди. Подобная открытость любой аудитории являлась для Рабина принципиальным жестом, символизирующим публичный статус художественных практик и, шире, жизненных моделей, вытесненных из советской общественной жизни.

Лианозовские домашние выставки проводились каждую неделю в барачной комнате Оскара Рабина и его жены, художницы Валентины Кропивницкой. Сам Рабин в мемуарах пишет: «...так как телефона у нас не было, то объявили, что устраиваем “приемный день” — воскресенье. Чаше других у нас бывали Генрих Сапгир, Игорь Холин, Коля Вечтомов, Лев, Володя Немухин с женой-художницей Лидой Мастерковой. Вообще приходило много народу, иногда совершенно незнакомого» [Рабин 1986: 39]. Показать свои работы могли все желающие, но, судя по всему, в определенной очередности. Вот как об этом говорит художник Михаил Гробман: «Приблизительно в то же время я попал в Лианозово. Там был свой ритуал показа работ: сначала Рабин, потом Лев Кропивницкий, потом Вечтомов и др.» (цит. по: [Кизевальтер 2018: 55]). Иногда показ работ сопровождался чтением стихов, однако свидетельств об этом осталось не так много.

Лианозовские собрания возникли на пересечении двух явлений: с одной стороны, порядков и установок, сложившихся в начале 1950-х годов в вынужденно (из-за подстерегавшей каждый день опасности быть арестованным) замкнутой среде учеников Евгения Кропивницкого, тестя Оскара Рабина; с другой стороны — оттепельной активизации культурного обмена с иностранными государствами [Gilburd 2018] и появления институций, потенциально открытых для сотрудничества с нешаблонно мыслящими художниками и литераторами, в диапазоне от альманаха «Литературная Москва» до издательства «Детский мир» [Виноградова 2019].

Неоспоримое влияние поэта и художника Евгения Кропивницкого, еще с 1940-х годов собиравшего вокруг себя талантливую молодежь (Генриха Сапгира, Игоря Холина, Оскара Рабина), заключалось в создании независимого и игрового отношения к советской действительности. Политическим действием в этом микросообществе становилось создание локального пространства свободы, необходимого для эстетической критики окружающей действительности.

В 1950 году Оскар Рабин женился на дочери своего учителя, художнице Валентине Кропивницкой. В 1957-м Рабин принимает участие в III Молодежной выставке художников Москвы и VI Всемирном фестивале молодежи и сту-

дентов, где знакомится с другими молодыми художниками (Олегом Целковым, Дмитрием Краснопевцевым, Эрнстом Неизвестным и др.), близкими ему не столько по эстетике, сколько по стремлению дистанцироваться от доминирующих художественных стандартов. По воспоминаниям Игоря Холина, «с этого момента, можно сказать, началось паломничество в Лианозово» [Холин 2020: 160]. Предфестивальные показы поспособствовали появлению убежденности в том, что ориентированных на эстетический авангард и идеологическую независимость «еретиков» было гораздо больше, чем это казалось ранее, а ситуативная открытость публичного поля для этих художников позволила Рабину отказаться от установки на герметичность, неизбежной в период массовых репрессий.

Интерес к «новой» живописи был далеко не локальным явлением, распространенным в среде художников и образованной интеллигенции. Открывавшиеся в ту пору выставки зарубежного искусства посещал очень широкий и разнородный круг людей, но главным образом студенчество. Вот что пишет Владимир Слепян о реакции на прошедшую в 1956 году в Пушкинском музее выставку Пикассо, одну из первых в СССР:

После закрытия выставки в Москве... студенты по собственной инициативе организовывали дискуссии о Пикассо и о современном искусстве в целом. Эти встречи проходили в Художественном институте им. Строганова, Институте строительства, Московском университете, Институте кинематографии, Театральном институте и Институте архитектуры. На этих дискуссиях, организованных абсолютно неофициально, присутствовали студенты разных институтов, узнававшие о собраниях по телефону, и произносились речи, часто преступавшие границы, установленные администрацией. Возможно, самым интересным событием подобного рода стала попытка спонтанно организовать общемосковскую встречу студентов, посвященную проблемам искусства. Эта идея родилась на историческом факультете Московского университета. Студенты получили у администрации МГУ разрешение организовать обсуждение статьи в «Правде», направленной против импрессионизма. Студентам художественных институтов были отправлены приглашения. В последний момент, предчувствуя, что такое обсуждение могло бы принять плохой оборот, администрация факультета отменила встречу. Однако несколько сотен студентов из различных институтов все же собрались в актовом зале и, обнаружив отсутствие представителей администрации, решили сами начать обсуждение [Кизевальтер 2018: 136].

Таким образом, самоосознание нового поколения молодых художников совпало с запросом общества на новое, современное искусство. В этой связи оказывается понятной и тяга Рабина к новой степени публичности, и переосмысление им привычной приватности домашних собраний.

Судя по всему, лианозовские собрания имели достаточно эгалитарную структуру, хотя в них и действовала имплицитная иерархия, о чем свидетельствуют воспоминания Гробмана [Pavlovets 2022]. Рабин оставался в центре происходящего, и, по свидетельствам многих действующих лиц, был фигурой общего притяжения, а «учительская» функция Кропивницкого оказалась редуцирована до, условно говоря, «кураторской». Такая позиция, не предполагающая тесной связи «учитель — ученик» между хозяином пространства и посетителем, способствовала стремительному росту социальных сетей вокруг салона: по воспоминаниям участников салона, представленным в фильме Александра Смолян-

ского и Евгения Цымбала «Оскар» (2018), общительность и демократизм Рабина привлекали к нему в дом гостей даже из других городов.

Однако демократизации внутрисалонной коммуникации неявно сопутствовало постепенное складывание в среде художников — завсегдаев рабинских собраний неофициальной артистической элиты. Фактором, подкреплявшим этот процесс, могло стать развитие рынка неофициального искусства, начавшееся еще в середине 1950-х годов. В 1960 году поселок Лианозово был административно присоединен к Москве, что позволило приезжать туда иностранцам — в частности, и тем, кто коллекционировал советское искусство. Тем самым подпольный рынок приобрел дополнительный центр сбыта. Установить это можно по подробному списку выставок, составленному Г. Кизевальтером и включающему в себя выставки, проходившие за пределами СССР [Кизевальтер 2018: 399—441]. В 1965 году в лондонской галерее Гровенор состоялась персональная выставка Оскара Рабина, что, естественно, подразумевало наличие у организаторов целой коллекции его работ. В 1960-е годы выставки работ «лианозовцев» проходят в США, Франции и Италии. Можно предположить, что многие из этих работ иностранные коллекционеры приобрели, посетив домашние собрания Рабина, которые, таким образом, стали местом экономической капитализации неофициального искусства. Возрастающая репутация «лианозовцев» среди западной публики дополнительно способствовали повышению их статуса в неофициальной среде, а значит, элитизации завсегдаев лианозовских собраний.

Как кажется, популярность рабинских «воскресений» складывалась именно из наложения друг на друга двух описанных тенденций: с одной стороны, дискурсивной открытости, позволявшей посетителям почувствовать причастность к значимому культурному проекту; с другой стороны — выстраивания иерархии, не постулируемой открыто, не накладывавшей явных дискурсивных ограничений на «нижестоящих», но создававшей особый ореол вокруг ключевых фигур лианозовских выставок.

Важно отметить, что подобный ореол обеспечивался отнюдь не только возрастающей популярностью на Западе, но и тем, какой опыт переживали посетители лианозовского барака. Опыт этот базировался на инверсии «большого нарратива», приобщении к его маргинальной изнанке, «высвечивающей» в официальном дискурсе фигуры умолчания: поездки за пределы Москвы, временное отождествление с обитателями окраин становились микрожестом по остранению официальной идеологии, маскировавшей существование неприглядной повседневности. Дорога в Лианозово, таким образом, была соединена с социальной трансгрессией; соприкосновение с маргинальным окраинным бытом само по себе становилось объектом эстетического переживания [Смола 2021]. Приезжая же в Лианозово, посетители могли видеть эстетическое преобразование «барачного» быта на картинах Рабина или услышать стихи Игоря Холина, построенные на шокирующем раскрытии табуированных тем «низкой» социальной жизни.

Таким образом, Лианозово оказывалось для его посетителей не только локацией, в пределах которой институализировались новые художественные практики, не только местом коллективного переживания эстетического опыта и совместных попыток выработки языка для его описания, но и семиотически нагруженным пространством. Все описанные свойства лианозовских собраний послужили фундаментом его «мифогенности». Современный миф я понимаю

по Ролану Барту, то есть как нарратив, нерасторжимо слитый с оценкой — точнее, такой, который воспринимается в референтной группе как неотделимый от предзаданной оценки [Барт 2008].

Радикальная эстетическая позиция Рабина и его «маргинальное» — с точки зрения «элитарной» московской публики — место жительства способствовало возникновению вокруг Лианозово амбивалентного мифа, сочетающего в себе как признание за «лианозовцами» статуса ключевых агентов поля, так и пренебрежительное отстранение от предлагаемой ими политизированной повестки. К анализу этого мифа я и перейду далее.

3. «Лианозовская школа» в свете ее рецепции

Первым важным пунктом в анализе рецепции «Лианозовской школы» является, собственно, проблематизация применения к ней термина «школа». Характерным является отрицание ее существования Генрихом Сапгиром: «Никакой “лианозовской школы” не было. Мы просто общались. <...> Это не была группа. Был учитель и были ученики. <...> Он учил нас жизни. <...> Это было содружество, куда приезжали все...» (цит. по: [Шраер, Шраер-Петров 2017: 70–73]). В случае Сапгира такое восприятие может быть дополнительно объяснено широкой географией выступлений поэта, для которых барак в Севводстрое был далеко не единственным местом. Сапгир читал стихи и на Большой Бронной [Хромов 2021], и в квартирах художников Владимира Янкилевского и Виктора Пивоварова, и в других местах. «Именно Сапгир и именно Холин вихрем ворвались в московские литературные кружки конца 50-х и произвели ревизию современного литературного языка, показав, что “низменное просторечие” сулит немало находок чудных в области литературных художеств» [Тучков 2005: 263]. Приблизительный список мест выступлений Сапгира можно реконструировать по его воспоминаниям⁴.

Можно предположить, что «лианозовцы» не считали себя группой в традиционном смысле слова, однако их аудитория все равно видела в них «школу» или «группу», поскольку не была привычна к немодернистским типам творческих сообществ. Такое «рецептивное объединение» поэтов и художников в группы даже в тех случаях, когда эти группы не заявляли о себе с помощью деклараций или манифестов, было, видимо, почти неизбежным в то время при «воображаемом картографировании» пространства неофициальной культуры.

«Рецептивное объединение» вело к мифологизации группы в сознании «внешних» сообществ: восприятие какого-то сообщества как художественной группы, да еще и нарушающей советские нормы, с необходимостью приводит к усилению «трансгрессивных» моментов в рассказах об этой группе, а это и есть мифологизация. Процесс такой мифологизации, однако, был динамическим — со временем репутация «лианозовцев» как сообщества претерпела сильные изменения.

Для ситуации 1960-х годов было характерно крайне амбивалентное отношение к фигуре Оскара Рабина во «внелианозовских» кругах. Несмотря на то что он не раз говорил о своей аполитичности и о желании иметь «больше сво-

4 См.: Сапгир об авторах и группах // Антология неофициальной литературы. URL: <https://rvb.ru/np/publication/sapgir2.htm#27> (дата обращения: 23.12.2021).

боды для творчества» (см.: [Кизевальтер 2018: 125]), создание им независимой публичной сферы воспринималось многими современниками именно как политическая деятельность — так, например, говорил о ней Эрик Булатов (впрочем, тут следует сделать поправку на то, что мемуарное интервью последнего было дано через много лет после описываемых событий):

В квартирных [выставках] я никогда не принимал участия, как и не участвовал ни в каких политических акциях, не подписывал писем, хотя у меня много было друзей-диссидентов. Меня обвиняли в трусости, но занятия искусством для меня были главнее, поэтому в выборе между политической борьбой и искусством я выбирал последнее. А квартирные выставки к искусству не имели никакого отношения. Было абсолютно не важно, кто что принесет на выставку. Качество работ никого не интересовало, важен был сам факт участия, потому что это становилось гражданским поступком. Скажем, Оскар Рабин мог как-то соединять и то и другое, но у него был специальный характер (цит. по: [Там же: 36]).

Слова Рабина о том, что свобода творчества — это экзистенциальная основа искусства, воспринимались как вызов и как политический манифест. Бурная «кураторская» деятельность Рабина оказывалась поводом не только для восхищения, но и для критики со стороны тех, кто придерживался более «внеполитической» позиции — например, для Франсиско Инфанте, который назвал работы Рабина «очень литературными»:

Позже я понял, что это фигура важная больше в историческом, чем в художественном смысле, что он из первых, кто содержательно возразил системе, и с этого [события] весь раскол пошел на официальных и неофициальных (цит. по: [Кизевальтер 2010: 92]).

Если же говорить о литературной среде — характерны крайне резкие отзывы Давида Самойлова в дневниках 1960-х годов о Сапгире и Холине. Насколько можно судить, Самойлов воспринимал и их, и смогистов как в первую очередь политически опасных маргиналов, «раскачивавших лодку» и могущих навлечь на себя репрессии властей.

Усиливающаяся к началу 1970-х годов автономизация поля неофициального искусства, во многом обязанная именно «политико-активистским» практикам Рабина, изменила отношение к его деятельности, особенно после эмиграции художника в 1978 году. Со временем восприятие «лианозовцев» как политизированных чужаков все больше и больше уступало место признанию за ними статуса прародителей советской неофициальной культуры. Подобная смена угла зрения подкреплялась и постепенным международным признанием московских концептуалистов, в некоторых аспектах основывавшихся на опыте «Лианозовской школы» (это более заметно в литературной сфере, см.: [Липовецкий, Кукулин 2022: 316—372]). Открытия концептуализма как бы «подсветили» эстетическое новаторство «лианозовцев». Канонизация «Лианозовской школы», таким образом, может быть обязана еще и тяге критиков и исследователей к созданию генеалогии искусства.

Окончательно «лианозовский миф» сложился в 1990-е годы, когда постсоветская политическая ситуация позволила закрепить за «лианозовцами» статус первых деконструкторов официального советского дискурса. В противоположность 1960-м годам маргинальное положение лианозовского проекта воспринималось теперь положительно [Кулаков 1999: 11—34].

Таким образом, репутация «Лианозовской школы» со временем улучшилась. Упреки в излишней политизированности, закономерные для современников, уступили место как автономно-эстетической рецепции лианозовского наследия, так и констатации их вклада в возникновение автономного субполя неофициального искусства.

В своих воспоминаниях Илья Кабаков писал о лианозовских художниках: «Это тот слой самочувствия или самоориентации автора, при котором поле восприятия и “потребления” зрителем его картин находится в горизонте самочувствия самого автора. Таким образом, контакт со зрителем, со средой налицо, и он полностью скоординирован, синхронен с культурным кругозором самого автора» [Кабаков 1999: 46]. Аудитория здесь не только находится под влиянием художников, но и сама влияет на их самопозиционирование.

«Лианозовцы» не столько сконструировали среду, сколько способствовали повышению роли реципиента: Рабин и другие художники этого круга — Николай Вечтомов, Лидия Мастеркова, Владимир Немухин — создали режим публичной коммуникации, при котором зритель(-ница) стал(-а) полноправным агентом культурного производства. Влияние такой стратегии на дальнейшее развитие неофициальной культуры еще только предстоит конкретизировать, однако выработанные «лианозовцами» способы артистического поведения создали в неофициальной культуре специфическую нишу, дискурс хоть и «подпольного», но одновременно с этим публичного творца, стремящегося расширять пространство, в котором его деятельность легитимна, и создавать способствующие этому институты. Подобная мировоззренческая позиция, сложившаяся у Рабина под влиянием Евгения Кропивницкого, с одной стороны, и оттепельной актуализации культурного обмена — с другой, задала не только институциональный, но и психологический фундамент неофициальной жизни. Дальнейшее же заполнение этой ниши, хоть и в несколько иной модальности, связано с деятельностью концептуалистов, воспринявших, развивших и отчасти даже деконструировавших лианозовские модели публичности. Однако это тема уже совершенно иной работы.

Библиография / References

- [Айзенберг 1997] — *Айзенберг М.Н.* Возможность высказывания // Айзенберг М.Н. Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997 (<http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-1.html> (дата обращения: 20.12.2021)).
- (*Ajzenberg M.N. Vozmozhnost' vyskazyvaniya // Ajzenberg M.N. Vzglyad na svobodnogo khudozhnika. Moscow, 1997* (<http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-1.html> (accessed: 20.12.2021)).)
- [Барт 2008] — *Барт Р.* Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008.
- (*Barthes R. Mythologies. Moscow, 2008. — In Russ.*)
- [Велижев и др. 2021] — *Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России / Сост. М. Велижев, Т. Атнашев, Т. Вайзер.* М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (*Nesovershennaya publichnaya sfera. Istoriya rezhimov publichnosti v Rossii / Ed. by M. Velizhev, T. Atnashev, T. Weizer. Moscow, 2021.*)
- [Виноградова 2019] — *Виноградова О.* Эстетические новации в русской короткой прозе для детей 1960–70-х годов и их роль в литературном процессе: Магистерская диссертация. М.: Высшая школа экономики, 2019.
- (*Vinogradova O. Esteticheskie novatsii v russkoy kortkoy proze dlya detey 1960—70-kh godov i*

- ikh rol' v literaturnom protsesse: MA thesis. Moscow, 2019.)
- [Давыдов 2017] — *Давыдов Д.М.* Концепция литературной группы в эпоху ее невозможности // *Toronto Slavic Quarterly*. 2017. № 61 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/61/Davydov61.pdf> (дата обращения: 20.12.2021)).
- (*Davydov D.M.* Konceptsiya literaturnoy gruppy v epokhu ee nevozmozhnosti // *Toronto Slavic Quarterly*. 2017. № 61 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/61/Davydov61.pdf> (accessed: 20.12.2021)).)
- [Зыкова и др. 2021] — «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (“Lianozovskaya shkola”: mezhdunarodnaya barachnaya poeziya i russkim konkretizmom / Ed. by G. Zykova, V. Kulakov, M. Pavlovets. Moscow, 2021.)
- [Кабаков 1999] — *Кабаков И.И.* 60-е–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. Вена: Sonderband 47, 1999.
- (*Kabakov I.I.* 60-e–70-e... Zapiski o neofitsial'noy zhizni v Moskve. Wien, 1999.)
- [Кизевальтер 2010] — Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. Эссе, интервью, воспоминания / Сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- (*Eti strannyye semidesyatyte, ili Poterya nevinnosti. Esse, interv'yuy, vospominaniya* / Comp. by G. Kizeval'ter. Moscow, 2010.)
- [Кизевальтер 2018] — *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий: Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950—1960 годы. Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Kizeval'ter G.* Vremya nadezhd, vremya illyuziy: Problemy istorii sovetskogo neofitsial'nogo iskusstva. 1950—1960 gody. Stat'i i materialy. Moscow, 2018.)
- [Кулаков 1999] — *Кулаков В.* Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
- (*Kulakov V.* Poeziya kak fakt. Stat'i o stikhakh. Moscow, 1999.)
- [Кукулин 2005] — *Кукулин И.* История пограничного языка: Владимир Нарбут, Леонид Чертков и контркультурная функция // Новое литературное обозрение. 2005. № 72. С. 207—223.
- (*Kukulin I.* Istoriya pogrannichnogo yazyka: Vladimir Narbut, Leonid Chertkov i kontrkul'turnaya funktsiya // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2005. № 72. P. 207—223.)
- [Липовецкий, Кукулин 2022] — *Липовецкий М., Кукулин И.* Партизанский логос: Проект Дмитрия Александровича Пригова. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- (*Lipovetsky M., Kukulin I.* Partizanskiy logos: Proekt Dmitriya Aleksandrovicha Prigova. Moscow, 2022.)
- [Рабин 1986] — *Рабин О.* Три жизни. Париж; Нью-Йорк: Третья волна.
- (*Rabin O.* Tri zhizni. Paris; New York, 1986.)
- [Сергеев 2013] — *Сергеев А.* Omnibus: Роман, рассказы, воспоминания, стихи. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
- (*Sergeev A.* Omnibus: Roman, rasskazy, vospominaniya, stikhi. Moscow, 2013.)
- [Смола 2021] — *Смола К.* «Лианозово» как мультимедиаальный артефакт // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 153—170.
- (*Smola K.* “Lianozovo” kak mul'timedial'nyy artefakt // “Lianozovskaya shkola”: mezhdunarodnaya barachnaya poeziya i russkim konkretizmom / Ed. by G. Zykova, V. Kulakov, M. Pavlovets. Moscow, 2021. P. 153—170.)
- [Тучков 2005] — *Тучков В.Я.* О стихах Сапгира // *Журнал наблюдений*. М.: Минувшее, 2005.
- (*Tuchkov V.Ya.* O stikhakh Sappira // *Zhurnal nablyudeniya*. Moscow, 2005.)
- [Холин 2020] — *Холин И.* С минусом единица. Вологда: Библиотека московского концептуализма, 2020.
- (*Holin I.* S minusom edinitsa. Vologda, 2020.)
- [Хромов 2021] — *Хромов В.К.* Вулкан Парнас // *Зеркало*. 2021. № 57 (<http://zerkalolitart.com/?p=12910> (дата обращения: 20.12.2021)).
- (*Khromov V.K.* Vulkan Parnas // *Zerkalo*. 2021. № 57 (<http://zerkalolitart.com/?p=12910> (accessed: 20.12.2021)).)
- [Шраер, Шраер-Петров 2017] — *Шраер М., Шраер-Петров Д.* Генрих Сапгир — классик авангарда. 3-е изд., испр. [Б. м.]: Издательские решения, 2017. С. 70—73.
- (*Shraer M., Shraer-Petrov D.* Genrikh Sappir — klassik avangarda. 3rd ed., rev. [S. l.], 2017. P. 70—73.)
- [Gilburd 2018] — *Gilburd E.* To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture. Cambridge, MA; London, UK: The Belknap Press of Harvard University Press, 2018.
- [Pavlovets 2022] — *Pavlovets M.* Lianozovo School // *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture* / Ed. by M. Lipovetsky, I. Kukuji, T. Glanc, M. Engström, K. Smola. Oxford University Press, 2022. (In print.)