

I. ВСПОМИНАЕМОЕ И ЗАБЫТОЕ

«Москва – Париж» vs «Москва – Берлин»

В 2019 г. в Париже и в 2020 г. в Москве собрались искусствоведы и кураторы, чтобы вспомнить о выставке «Москва – Париж / Paris – Moscou. 1900–1930», проходившей в Музее современного искусства центра Помпиду в 1979-м и в ГМИИ им. Пушкина в 1981 гг.¹ Пятнадцать лет спустя в Пушкинском музее была открыта выставка, организованная совместно с Берлинской галереей и поначалу представленная там: «Москва – Берлин / Berlin – Moskau. 1900–1950» (1995/1996). Но если о первой выставке вспоминают как о легендарной и эпохальной, о второй сейчас хранят молчание, хотя обе были причислены в свое время к музейным блокбастерам.

Ностальгия по «Москве – Парижу» и забвение «Москвы – Берлина» связаны со многими факторами – кураторской концепцией (отбором экспонатов, художественными открытиями), сложившимися традициями (интересом к искусству чужой – французской, немецкой – культуре или его отсутствием), символическим весом институций и участников (именитые и менее музеи, кураторы, спонсоры и коллекционеры) и «гением места». Недавно при помощи компьютерной программы визуализировали простые данные, где рождались художники и где они умирали, и как смещались эти координаты на протяжении двух веков. Рождались они повсюду, но в XIX в. умирали преимущественно в Риме, в первой половине XX в Париже, а уж потом – в Нью-Йорке². Париж был мировой столицей искусства,

¹ См. специальный выпуск «Paris – Moscou»: 40 ans après. Les cahiers du Musée national d'art moderne / Hors série. Paris: Centre Pompidou, 2019. Позднее ГМИИ тоже посвящает «Москве – Парижу» свои Випперовские чтения–2021.

² Эту визуализацию представили на конференции «Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert» («Перформативное Я и биографические нарративы в XX и XXI веке») в университете Зальцбурга в феврале 2012 г. Подобные визуализации возможны сегодня благодаря различным компьютерным приложениям. Одна из них, Palladio, разработанная Stanford Humanities Lab, находится в свободном доступе и позволяет визуализировать энциклопедические данные: URL: <https://hdlab.stanford.edu/palladio/> (дата обращения: 07.07.2020).

а Берлин никак не мог утвердиться в этой роли. Да и как о подобном статусе могла идти речь в стране, которая начала две войны, а потом была разрушена и разделена.

Помимо этих узко профессиональных, общекультурных, символических и топографических условий и условий за обеими выставками маячат другие силы – политика и рынок искусства, национальные и глобальные устремления, мода и дискурсы *à la mode*, которые создаются и манипулируются медиа.

Сегодня кажется, что интерес к русскому авангарду угас, цены на него на рынке искусства поначалу резко подскочили, но после множества скандалов с подделками ажиотаж сменился осторожностью. Между тем интерес к искусству 1930-х стал подогреваться не коммерческим, а идеологическим запросом, связанным с потребностью переосмыслить канон написания истории и истории искусства. Дискурс переместился в другие области, а медиа поспешили скорректировать под него коллективную память. Они определили политику воспоминаний, с придыханием ностальгируя по первой выставке и обходя молчанием вторую.

«Москва – Париж. Paris – Moscou» (далее – «МП») открывалась в атмосфере холодной войны, которая повлияла на рождение интереса к русскому авангарду на Западе и сформировала воспоминание о «МП» в контексте романтизированного героического нарратива борьбы с цензурой и государством, открытием запрещенных художников и спрятанных в запасниках картинах. Выставка поддерживала традиционное увлечение Францией и ее искусством в русской культуре и была приятной встречей с незнакомым «знакомым». Русские коллекционеры собрали обширные коллекции французского модернизма³, а во французской культуре стереотипами русского в начале века были дягилевские сезоны с их изысканным

3 Семенова Н. Московские коллекционеры. С. И. Щукин, И. А. Морозов, И. С. Остроухов. Три судьбы, три истории увлечений. М.: Молодая гвардия, 2010; Семенова Н. Братья Морозовы. Коллекционеры, которые не торгуются? М.: Издательство Слово, 2019.

эротизмом и декоративностью, «чистое» искусство – вне «грязной» политики. Так «МП» стала комфортной зоной воспоминаний о прошлом, где можно было умиляться свободе и либерализации. О холодной войне и манипулятивной программе ЦРУ – использовать модернистское искусство в политических целях – тогда не говорилось⁴.

С выставкой «Москва – Берлин. Berlin – Moskau» (далее – «МБ») все выглядит не так «вегетариански». Она задумывалась как событие политическое, что было связано не только с искусством, а с самим местом – Западным Берлином. То, что как раз в то время, пока готовилась выставка, с политической карты исчезли и Советский Союз, и ГДР (участники и партнеры проекта), устранило одни проблемы, но создало новые. С самого начала немецкие политики связывали с выставкой надежды на возвращение трофейного искусства. Во время подготовки «МБ» эти иллюзии рассеялись, и это привело к громкому скандалу в немецкой прессе, а также кардинально изменило статус выставки и повлияло на политику воспоминаний о ней.

«МБ» готовилась в разгар перестройки, и потому все архивы были открыты, запретов и цензуры как бы не существовало, но поскольку старые правила уже отменили, а новые еще не сформулировали, обе стороны-участницы постоянно натывались на болезненные проблемы. Немецкое искусство было не так знакомо в России, как французский модернизм. А в Берлине 1920-х пользовались популярностью не Малевич и Шагал, а Достоевский и МХТ, связанные с тяжелыми темами неврозов, отцеубийства, терроризма, что было близко экспрессионизму, но чуждо орнаментальной красоте дягилевской антрепризы.

Модернизм и произведения русской эмиграции можно было теперь открыто выставлять (в отличие от «МП»), правда было неясно, что делать с явлениями, о которых

4 Saunders F. S. Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War. London: Granta, 1999 (русс. изд.: *Сондерс Ф.* ЦРУ и мир искусств. Культурный фронт Холодной войны. М., 2013); *Золотоносов М.* Диверсант Маршак и другие: ЦРУ, КГБ и русский авангард. СПб.: Издательский дом «Мирь», 2018.

уже начали громко говорить, но оценка которых еще не сформировалась: тоталитарные режимы и их искусство, нацистские концлагеря и ГУЛАГ, где уничтожались и русские модернисты, и немецкие эмигранты, попавшие в Россию. «МБ» обратила внимание на эволюцию искусства от авангардного к тоталитарному, на судьбу и роль авангарда в этом процессе, его многократную переоценку за довольно краткий срок, сопоставляя и предлагая параллели двух художественных систем. Она обратилась к кровавой истории отношений двух столиц и стран с ракурса, далекого от ностальгии по прошлому. Речь шла не только о терроре, но и о близости утопического мышления двух культур – о марксизме, революции, тоталитаризме и создании народной общности при помощи нового искусства идеями того же утопического мышления. Про это искусство, запрещенное и не выставяемое, в Германии не хотели вспоминать и не видели в нем художественной ценности.

О выставке вспомнила «Российская газета» в 2004 г. перед открытием «Москвы – Берлина. 1950–2003», посвященной другому периоду и другому искусству, напомнив, что успех ее в 1996-м был огромен:

...очереди у входа, захлебывающаяся от похвал пресса. Параллельный показ не просто искусства, а истории двух стран, воплотившейся в живописи, архитектуре, музыке и судьбах тех, кто их создавал, вызвал у зрителей шок. Впервые художественные произведения сталинской и фашистской идеологии столкнулись в одном пространстве и поразили своей схожестью. И это стало откровением. Одно дело, когда об этих параллелях писали и говорили, другое – когда их увидели. После той выставки имеет смысл говорить только о разнице сталинской и фашистской эстетики, их общность доказана⁵.

5 Кабанова О. Гадание перед вернисажем // Российская газета. № 0 (3443). 01.04.2004. URL: <https://rg.ru/2004/04/01/vystavka.html> (дата

В немецкой прессе ни тогда, ни позже не могло бы утверждаться подобное. Формирующаяся коллективная память в Германии выявила два аспекта этого сложного периода, на которых были сосредоточены медиа, – Холокост и связанную с ним национальную травму исторической вины, и сегодня определяющие политику памяти. Шарлотта Соломон и Анна Франк – да. Но Арно Брекер и Лени Рифеншталь? Писать о них могли только американские феминистки⁶.

В 1995–1996 гг. выставка в Берлине сопровождалась дискуссией о том, куда идет Россия. В Москве она пришла на время кризисов и напряженных президентских выборов, когда демонстрация сталинского искусства во всей его лучезарной красе вызвала у некоторых ностальгию по прошлому, оставив за скобками вопрос, почему этого искусства в России никто не стеснялся. О болевых точках прошлого вспоминать не хотелось. О них и не вспоминают. Именно поэтому я хочу восстановить, насколько мне позволят документы, рассказы участников и собственная память (я работала на выставке куратором секции кино с немецкой стороны), драматическую историю забытой «МБ», следуя ее основному сюжету – русско-немецким связям, отраженным в искусстве и судьбах двух городов. При этом *моим* сюжетом станет меняющееся восприятие авангарда и рефлексия по поводу искусства диктаторских режимов, которая определила концепцию выставки и, пожалуй, ее наследие. Сегодня и в России, и в Германии эти темы провоцируют бурные дискуссии

обращения: 07.07.2020). «Москва – Берлин. 1950–2003» проходила с 28 сентября 2003 до 5 января 2004 г. в Мартин-Гропиус-Бау (Берлин) и была открыта для посетителей с 21 марта по 15 июня 2004 г. в Государственной Третьяковской галерее. Она представила классический модерн (Пикассо, Гуттузо, Мазерель) наряду с инсталляционным, концептуальным и перформативным искусством Йозефа Бойса, Ансельма Кифера, Ханса Хааке, Йорга Иммендорфа, Ребекки Хорн, Марины Абрамович, Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Виктора Пивоварова, Виталия Комара, Александра Меламида, Олега Кулика, Константина Звездочетова и др.

6 Сонтаг С. Магический фашизм // Под знаком Сатурна / пер. Б. Дубин, С. Дубин, Н. Цыркун. М.: Гараж, Ad Marginem, 2019.

о том, как трактовать такие феномены внутри истории искусства XX в., как писать эту историю, избегая упрощенных бинарных моделей и соскальзывания в мета-нарратив (*grand récit*). Любопытно, что роль катализатора подобных дискуссий в последние годы сыграли именно выставки, сенсоры духа времени. Надежды политиков и амбиции музеев, перекрестное восприятие «МБ» в Германии и России, дискуссии в прессе о трофейном искусстве и фальшивках русского авангарда, поднятые на выставке и продолженные после нее, — создают фон для моего рассказа, обреченного на неполноту, в чем я отдаю себе отчет.

Мой интерес к выставке как феномену, пожалуй, тоже связан с духом времени, попыткой анализировать неуловимые явления эфемерного. Раньше культурологи писали о железных дорогах и их влиянии на восприятие пейзажа, о торговле красками и развитии живописи. Теперь их внимание обращено к запахам, вкусу и бирже, к волатильному. Выставка, новый вид массмедиа, такой же феномен, хотя она, казалось бы, материальна и предметна — выставленными объектами, увесистым каталогом. Однако объекты, каталог, сохранившиеся рецензии, зафиксированное в мемуарах или дневниках восприятие публики — все это лишь неполно передает ее значение в том ушедшем времени — значение, подчас не замеченное самими участниками.

Два шага назад. Поиск имени

Начать рассказ о «МБ» нужно с оговорки и поправки. История «МП» далека от радужного ореола, которым она окутана в ностальгической дымке, и она не менее прочно связана с политикой, чем «МБ». Часто повествование о ней начинают с далеких времен хрущевской оттепели, когда проклятый модернизм начал постепенно возвращаться в экспозицию Пушкинского музея, подерживаемый чредой выставок: Пикассо в 1956-м⁷, фран-

7 *Gilburd E.* To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2018. С. 216–266.

цузская живопись XV–XX вв., Тышлер в 1966-м, Матисс в 1969-м, Ван Гог в 1971-м, коллекция Хаммера в 1972-м, Леже в 1973-м... Об этих выставках и открытии отечественного модернизма в московских частных коллекциях делаются в своих воспоминаниях художники и связывают их с возникающим советским неофициальным искусством и его разгромом на выставке в Манеже в 1962 г.⁸ Там Хрущев недоуменно застыл перед «Обнаженной» Фалька и «Глазом-яйцом» Соостера и дал им отнюдь не искусствоведческие определения⁹. (Кстати, реакция Трумэна на выставке американских модернистов в Нью-Йорке в 1947 г. была схожей. Он прокомментировал увиденное фразой, ставшей крылатой: «Если это искусство, то я готтентот»¹⁰.)

В том же 1962 г. на Западе вышла книга о русском авангарде начала века, написанная двадцатипятилетней англичанкой Камиллой Грей — «Великий эксперимент. Русское искусство. 1863–1922»¹¹. Необычная биография этого автора могла бы стать сюжетом романа или фильма¹².

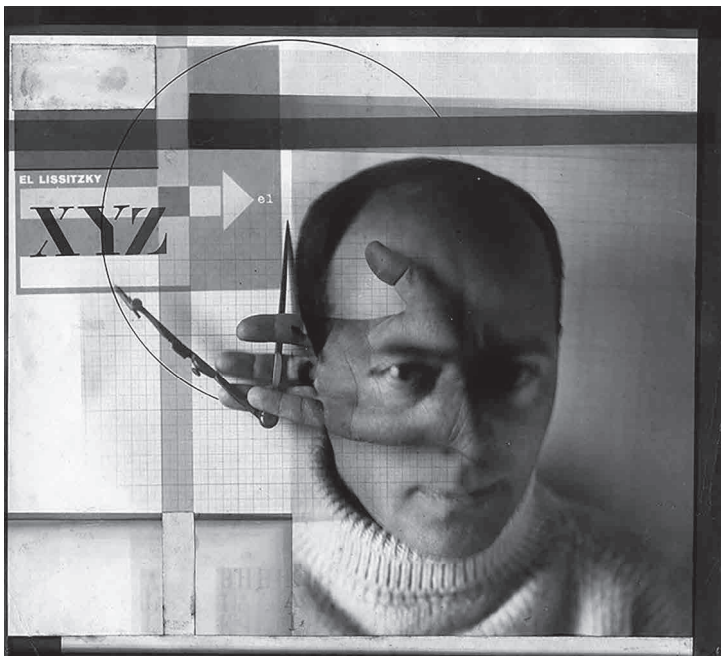
8 *Воробьев В.* Враг народа. Воспоминания художника. М.: Новое литературное обозрение, 2005. См. также хронику событий и их восприятие: *Чупринин С.* Оттепель: События. Март 1953 — август 1968 года. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

9 *Герчук Ю.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

10 *Saunders F. S.* Modern art was CIA 'weapon'. Revealed: how the spy agency used unwitting artists such as Pollock and de Kooning in a cultural Cold War // *The Independent*. 14.07.2013.

11 *Gray C.* The Great Experiment: Russian Art 1863–1922. London: Thames & Hudson, 1962. В это время в Москву отправились и англичане Кристина Лоддер и Джон Боулт (работавший потом в США), и датчанин Трельс Андерсен, и американка Шарлотта Дуглас, и француз Жан-Клод Маркаде, ставшие экспертами по русскому авангарду, авторами монографий, каталогов и кураторами выставок, но их книги вышли позднее — в 1970–1980-е гг.

12 Ее недавно увлекательно рассказал М. Золотоносов (см. сноску 4) и академически исследовала Александра Шатских: *Шатских А.* Вклад Николая Харджиева в создании книги Камиллы Грей «Великий эксперимент. Русское искусство 1863–1922» // *Pegasus Oost-Europese studies. The Many Lives of the Russian Avant-garde. Nikolai Khardzиеv's Legacy: New Contexts*. 2019. No 32. P. 85–98. Камилла Грей была не единственной исследовательницей.



Фотомонтаж Эль Лисицкого
«Конструктор (Автопортрет)», 1924.



Фотомонтаж Херберта Байера
«Одинокий в большом городе», 1932.

Молодая женщина без искусствоведческого образования выросла в квартире при Британском музее, где и ее дед по матери Лоренс Биньон, и ее отец Бэзил Грей были хранителями отдела азиатского искусства. В 18 лет она приехала в Москву, чтобы поступить в хореографическое училище (к этой мысли ее подтолкнула выставка, посвященная Сергею Дягилеву, на которой она увидела эскизы Гончаровой и Ларионова), но вместо этого открыла для себя русское искусство начала XX века. Она не могла попасть в запасники Третьяковки и Русского музея, но увидела поразившие ее воображение картины в западных коллекциях и частных собраниях. Четыре года она собирала и изучала материал под крылом Альфреда Барра, первого директора MOMA в Нью-Йорке и специалиста по русскому модернизму, который поделился с ней своим архивом. (Русские картины, привезенные Барром, висели в MOMA в 1940–1960-е гг.; их видели Джексон Поллок и другие художники нью-йоркской школы). Она встречалась с Ларионовым, Гончаровой, Бурлюком, Анненковым, Габо, Певзнером, Мансуровым, Соней Делоне, ходила по частным коллекционерам в Москве и могла вести длинные интервью с Николаем Харджиевым, Дмитрием Сарабьяновым, Георгием Костаки. Книга, положившая начало новому открытию русского авангарда, «свалилась» с выставкой в Манеже и была резко раскритикована в советской прессе¹³, а Грей на несколько лет стала персоне нон грата. Только через семь лет она смогла получить визу, вышла замуж за сына Сергея Прокофьева, переехала в Москву и умерла в Сухуми в возрасте 36 лет от гепатита.

Сегодня в истории этого открытия ищут следы и КГБ, и ЦРУ, и МИ-5 (первый фильм Бондианы вышел, кстати, тоже в 1962-м), потому что впервые в Москву Камилла Грей приехала вместе с Джоном Стюартом¹⁴, начавшим

¹³ Об этом пишет А. Шатских, ссылаясь на выдержки из архива Харджиева: Вклад Николая Харджиева в создании книги Камиллы Грей... С. 92.

¹⁴ Джон (Джонни) Стюарт (1940–2003), специалист по русскому искусству, куратор, писавший не только о русских иконах, но и о молодежной субкультуре британских байкеров.

в 1963 г. работать в аукционном доме *Sotheby's* и вскоре возглавившим там русский отдел. В том, что учителем рисования Стюарта в Итоне был брат искусствоведа и советского шпиона Энтони Бланта, а потом он учился в реставрационной школе Грабаря, пытаются отыскать связь, ведущую к секретным службам обеих стран. При этом вспоминают специальную программу ЦРУ по дестабилизации социалистических режимов с помощью поддержки свободного искусства. Той программе сегодня посвящены романы, например «Сластена» Иэна Макьюэна (2012)¹⁵, книги о роли ЦРУ в публикации «Доктора Живаго»¹⁶, исследования о том, как ЦРУ стало главным промоутером американского абстрактного экспрессионизма в Европе, организовав там выставки этого радикального искусства.¹⁷ Наиболее

¹⁵ Роман рассказывает о тайной программе МИ-5, обеспечивающей финансовую поддержку антикоммунистически настроенным интеллектуалам. Привлекательная сотрудница МИ-5 предлагает от имени несуществующего фонда стипендию молодому литератору для написания разоблачительного романа. В рецензии на «Сластену», отмечающей «нарративный садизм» Макьюэна, подчеркивается, что нет никаких оснований для того, чтобы считать реалистичной возможность подобной программы МИ-5 (*Taylor C. «Sweet Tooth» by Ian McEwan // The Daily Telegraph. 28.08.2012.*)

¹⁶ В январе 2015 ЦРУ рассекретило 99 документов, раскрывающих эту операцию. Кстати, рукопись попала туда из британской разведки. Но еще до публикации документов вышли книги: *Толстой И.* Отмытый роман Пастернака. «Доктор Живаго» между КГБ и ЦРУ. М.: Время, 2009; *Finn P., Couvée P.* The Zhivago Affair: the Kremlin, the CIA, and the Battle over a Forbidden Book. New York: Pantheon Books, 2014.

¹⁷ Руководителем международной программы MOMA был П. А. МакГрей, офицер ЦРУ, который координировал участие США в западногерманском фестивале современного искусства «документа» (*Harris S. M.* The CIA and the Congress for Cultural Freedom in the Early Cold War. London; New York: Routledge, Taylor, 2016). В книге анализируется первый скандал, который разразился в 1967 г., когда в Европе поняли, что ЦРУ тайно финансирует «Конгресс за свободу культуры» (Congress for Cultural Freedom, CCF), созданную в 1950 г. в Западном Берлине организацию европейских и американских интеллектуалов, поддерживающих модернистские эксперименты в литературе, искусстве и музыке (туда входили Томас Стернз Эллиот, Бернхард Рассел, Артур Кестлер, Артур Шлезингер, Бенедетто Кроче и многие другие); CCF издавала журналы, проводила фестивали, симпозиумы, выставки