

А.А. Житенев

доктор филологических наук,

доцент кафедры русской литературы XX-XXI веков, теории литературы и фольклора

Воронежского государственного университета

superbia@mail.ru

АПОЛОГИЯ СВОБОДЫ В ПЕРЕПИСКЕ ХУДОЖНИКОВ С ЖУРНАЛОМ «А-Я»*

Начало XXI века совпало с введением в научный оборот новых фактов, связанных с историей советского нонконформизма. Двухтомная переписка художников с журналом «А-Я», увидевшая свет в 2019 году, – важный документ эпохи, позволяющий не только уточнить историю первого журнала о «другом искусстве», но и яснее описать его эстетическую программу. Задача статьи – охарактеризовать систему ценностей, которая была выработана в дискуссии художников и положена в основу редакционной политики «А-Я». В статье на основании большого корпуса текстов охарактеризован круг ассоциаций, закрепленных за понятиями «свободы», «эмиграции», «самореализации» и др. Как было выявлено в статье, особое значение в этом ряду имеет интерпретация категории «новое». Вопреки традициям модернизма и авангарда новизна на рубеже 1970-1980-х гг. не рассматривается как важнейшее качество художественного произведения, прямо определяющее степень его ценности. Новизна идеи и новизна техники одинаково вторичны в ситуации, когда художественная культура развивается сразу во многих направлениях. Переписка вокруг «А-Я» позволяет прямо связать эстетический плюрализм журнала с отказом от привычной для эстетической теории XX абсолютизации новизны, с выработкой «апофатического» отношения к искусству.

Ключевые слова: неофициальное искусство, художественный журнал, эстетические ценности, новизна, журнал «А-Я»

The beginning of the 21st century coincided with the introduction of new facts related to the history of Soviet nonconformism into the scholarly discourse. The two-volume correspondence of artists with the “A-Ya” magazine published in 2019 is an important document of the era that allows not only to clarify the history of the first magazine about the “other art” but also describe its aesthetic agenda more clearly. The aim of the article is to characterise the system of values that was developed in the artists’ discussion and forms the basis of the editorial policy of the “A-Ya” magazine. Using a large body of texts as a starting point, the article describes the range of associations codified in the concepts of “freedom”, “emigration”, “self-realisation”, etc. As was found in the article, the interpretation of the category “new” is of particular importance in this chain of concepts. Contrary to the traditions of modernism and avant-garde, novelty, at the turn of the 1970s-1980s, is not viewed as the most important quality of a work of art that directly determines the degree of its value. The novelty of an idea and the novelty of a technique are equally derivative in a situation where artistic culture is developing in many directions at once. The correspondence associated with the “A-Ya” magazine allows us to establish a direct link between the aesthetic pluralism of the magazine and the rejection of the absolutisation of novelty common to the aesthetic theory of the 20th century, with the development of an “apophatic” attitude to art.

Keywords: unofficial art, art magazine, aesthetic values, newness, “A-Ya” magazine

Журнал «А-Я» – первое издание на русском языке, описавшее «корпус неофициального советского искусства, ставший сегодня абсолютно нормативным» [Деготь, 2004]. К настоящему времени ему сопутствует уже значительное количество интерпретаций, предложенных как издателями журнала [Шелковский 1990; Шелковский 2000; Шелковский и др., 2004; Шелковский 2016; Шелковский 2019; Презентация..., 2019], так и исследователями [Деготь 2004; Ельшевская, 2004; Житенев и др., 2013]. Программная установка издания состояла в стремлении к широте представленности явлений «второй культуры» без использования каких-то оценочных ярлыков:

© Житенев А.А., 2019

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта 18-012-00476 А («Эстетическая новизна и литературность как проблемы теории и творческой практики XX века: авангардизм 1920-1930-х гг. и постмодернизм 1970-1980-х гг.»).

«Сохранить, довести до сведения читателя поиски и находки неофициальной культуры. Не навязывая мнений, дать возможность самому читателю судить и сравнивать» [Шелковский, 1985, с. 3].

Ретроспективно «главная заслуга издания» усматривается его редакторами в том, что «на его страницах был выработан <...> язык описания» новейшего российского искусства [Шелковский и др., 2004, с. XVII]. Правда, в силу изолированности советского художественного контекста и разорванности связей с национальной традицией язык этот был во многом эклектичным и предрасположенным к чрезмерной широте обобщений: «Искусство ищет для себя “дальнозорких” и панорамных перспектив, и критика, утрачивая вкус к специализированности, становится сразу всем – философией, культурологией, литературой» [Ельшевская, 2004, с. 5].

Публикация переписки [Переписка..., 2019, т. 1; Переписка..., 2019, т. 2], связанной с подготовкой отдельных номеров, дает новый взгляд на журнал «А-Я», поскольку не только позволяет уточнить его издательскую историю, но и восстановить те координаты, в которых на рубеже 1970-1980-х гг. оформилась его программа. Цель этой работы – описать те ценности, которые были артикулированы в деловой переписке редакции и положены в основу редакционной политики «А-Я». Предметом основного интереса в этой связи будет первый том переписки, в котором артикулируются принципы издания, содержится обмен мнениями о пилотном номере журнала.

Фундаментальная ценность журнала – свобода, признание безусловного права художника на высказывание вне цензурных ограничений. На этапе подготовки к выходу первого номера проблема цензуры была связана с выработкой стратегий, позволяющих свести к минимуму потери, связанные с перлюстрацией почты и ограничениями на пересылку материалов. И. Шелковский, сознавая, что большая часть писем будет прочитана посредниками, несколько раз подчеркивает, что «все письма будут пронумерованы» [Переписка..., 2019, т. 1, с. 22] и любой пропуск будет означать повторную пересылку: «Почту и цензуру надо приучить, что все письма должны быть доставлены по адресу и никакие изъятия не допустимы» [там же, с. 51]; «Официально их (то есть цензуры) не существует, так вот пусть и ведут себя так, как будто их нет» [там же, с. 64].

Осторожность посредников, старающихся избежать любой опасности, вызывает у него осуждение, трактуется как проявление эгоизма и малодушия: «Страх панический, раздутый беспредельно, не поддающийся никакой логике <...> Смертная казнь, пожизненное заключение, вопрос таможенника – по этой шкале страха все едино» [там же, с. 256]. Раздраженное неприятие вызывает и стремление многих авторов говорить языком иносказания – «трусливый, туманный и многоречивый эзопов язык московских статей» [там же, с. 538].

После выхода первого номера предметом обсуждения оказывается готовность сотрудников издания нести репутационные риски, связанные с публикацией за рубежом. Позиция И.Шелковского определяется убежденностью, что только игра в открытую является образцом ответственного поведения: «А ведь если кто и меняет историю сейчас – то только диссиденты. Их активные действия, а не кукиши в кармане. С кукишами в кармане в гроб положат – так никто про них и не узнает» [там же, с. 393]. Редактору чужда программная идеологизация журнала, но и заведомый отказ от политического самоопределения видится ему ошибкой: «У всей этой самозапугивающейся интеллигенции вся эта подчеркнутая неприязнь к “политике” – не что иное, как сублимация страха. Мы, мол, такие чистюли, что нас интересует только искусство и не интересует политика. Но все – политика» [там же, с. 392]. Это важнейшая идея, неотделимая от представления о свободе как ценности: «Вводя самоцензуру, мы добровольно понижаем уровень собственной свободы, но самое главное, что вслед за этим надо будет делать еще шаг назад, потом еще – ведь их аппетиты ненасытны <...> Эстетическая свобода невозможна без духовной свободы вообще» [там же, с. 471].

Этот тезис наталкивается на активное неприятие московских корреспондентов, указывающих на несоотнесенность возможных статусных приобретений и применяемых властями мер запугивания. В. Орлов напоминает И. Шелковскому о качественной разнице контекстов:

А.А. Житенев *Апология свободы
в переписке художников с журналом «А-Я»*

«Многие издатели у вас в восторге от бесцензурия забывают, что мы здесь все под ударом, особенно в нынешнюю политическую ситуацию. <...> Так что прошу быть трезвым и реалистичным и оценить всю меру ответственности перед оставшимися здесь» [там же, с. 414]. А. Сидоров в одном из писем приводит большой список авторов, отказывающихся сотрудничать с журналом в том случае, если политических материалов в новых номерах «не может не быть» [там же, с. 474].

История журнала – это история компромисса между этими крайними позициями. Необходимость в нем была продиктована насущностью журнала для профессионального сообщества, который должен был стать «журналом для всех ранее немых и безъязыких» [там же, с. 408]. В набросках редакторского предисловия И. Шелковский говорит о трех важнейших задачах журнала: «Познакомить русских художников, как эмигрировавших, так и оставшихся, с творчеством друг друга. Познакомить зрителя, главным образом западного, с творчеством этих художников <...>. Дать возможность людям, пишущим об искусстве, высказаться по поводу того или иного художника или явления в искусстве» [там же, с. 293]. А. Косолапов, предлагая близкие формулировки, обозначает проблемы, из которых вырастает программа издания: необходимо создать условия для «свободного культурного общения»; дать художникам шанс «вырваться из безвестности», преодолеть обедненность интеллектуального поля [там же, с. 298].

Нацеленность на конструктивный разговор обуславливает «информативный», а не «направленческий» характер журнала [там же, с. 113], отказ от «клановой апологетики», «презумпцию доброжелательности» [там же, с. 310]. Эта программа была реализована лишь отчасти, причиной чему стали не только проблемы с формированием постоянного пула авторов и поиском средств для издания, но и глубокие противоречия в том творческом кругу, для которого журнал создавался. Характерна в этом отношении реплика И. Шелковского в письме С. Есяну: «Я всем пишу письма с криком о помощи, SOS, а в ответ получаю письма с подтекстом на тему: ты меня уважаешь – не уважаешь, будто этот журнал каждому наступают на любимую мозоль <...>. Вместо работы над журналом получается выяснение отношений» [там же, с. 326]. Природа этих разногласий становится очевидной из разницы оценок, даваемых художниками эмиграции.

Широкий разброс мнений объясняется тем, что художники отмечают не только связанные с эмиграцией приобретения, но и возможные потери. Для И. Шелковского точкой отсчета оказывается антропологическая поврежденность «русского» / «советского», к которой он неоднократно возвращается: «Общество больное и люди больные – одутловатые, бледные, со злыми глазами» [там же, с. 87]. Запад поражает его прежде всего другим характером человеческих отношений, в которых не найти «букета знакомых интонаций: раздражительность, брезгливость, зависть, злобствование, повелительность, категоричность» [там же, с. 35]. Именно поэтому он ни разу не высказывает сомнений в оправданности отъезда, предоставляющего эмигранту новые возможности и в личностном, и в творческом плане: «Жить в клетке надоело. <...> Я как будто всю жизнь был горбатый и сейчас лишь начинаю понемногу разгибаться» [там же, с. 106]. Запад ценен тем, что он дает «надежду», и это уже «много» [там же, с. 57].

В то же время И. Шелковский не склонен рассматривать эмиграцию как самоочевидное решение; для переезда требуется веская причина, поиск лучшей жизни как цель – это обмен «шила на мыло» [там же, с. 72]: «Как ни странно, но сейчас моя точка зрения, в общем, такова, что уезжать без особой нужды не надо. <...> Тем, кто связан со словом, с литературой, переезд вообще противопоказан. <...> Те, кто не может себя реализовать там из-за хронического отсутствия условий, материалов и прочего, как музыканты, например, отчасти художники, скульпторы, – те должны ехать» [там же, с. 48-49]. Самореализация – важнейший экзистенциальный мотив, и он появляется в письмах многократно: «Здесь есть возможность видеть настоящее современное искусство и самому участвовать в выставках и видеть себя со стороны и в сопоставлении» [там же, с. 58].

Важнейшим вопросом является вопрос, возможна ли эта самореализация в иных общественно-политических и ценностных координатах. Лейтмотивом многих писем оказывается

дезориентированность неофита, бытовая неустроенность, неочевидность профессиональных перспектив. Оглушенность «лавиной» впечатлений, «ощупывание слона», пребывание в «пустоте» [там же, с. 217, 28, 104] – норма первых лет эмиграции. И.Шелковский в этой связи в письмах к разным адресатам пишет об эмиграции как о «болезни»: «Переезд – болезнь, так же как у растений – пересадка. Нужны годы, чтобы оправиться. И что потом – неизвестно: лучше, хуже, так же? Строго говоря, нам все еще не до искусства – мы попали на Марс, и каждый все еще в одиночестве» [там же, с. 217].

В некоторых письмах можно встретить сетования на трудности социализации, на невозможность вписаться в иначе устроенную художественную жизнь. Это, в частности, постоянный мотив писем А.Косолапова: «Я полагаю, что дистанция между художественной Москвой и N.Y. – дистанция больше, чем океаны»; «Америку пробывать трудно, все закручено крепко, не воткнешься» [там же, с. 158, 195]. Неприятие новых правил, настороженное отношение к зарубежному контексту в этой связи – не редкость. И.Шелковский пишет об отсутствии «желания вращаться» во французскую культуру; А.Косолапов – об отсутствии «новых художественных привязанностей» [там же, с. 28, 101]. Отсутствие средств к существованию, обремененность семьей, неостребованность в качестве художника, отсутствие среды, способной оказывать моральную поддержку, перечеркивают все выгоды переезда. Об этом, в частности, упоминает Чуйков: «Важнее другое: сейчас есть такое, может быть и ошибочное, мнение – если жить – нужно уезжать, но если хочешь полностью самореализоваться в нашем возрасте – нужно оставаться...» [там же, с. 477].

Для некоторых художников эмиграция оказалась разочарованием, поскольку не позволила творчески проявить себя и осознать свое место в глобальном контексте. Об этом пишет И.Шелковский: «В Москве всем хотелось узнать свою настоящую цену, и все понимали, что при жизни, где все поставлено с ног на голову, – это сделать невозможно. <...> Запад, по идее, считался как высший судья, последняя инстанция, и вот для тех, кто уже здесь, – куда апеллировать дальше?» [там же, с. 358]. С ностальгической нотой, как о нереализованной возможности, об искусстве нонконформизма 1970-х говорит Б.Орлов: «Погубил все пресловутый комплекс русской неполноценности. Будто где-то "там" все счастье проходит без нас. Вот все бросились "туда" новыми Кандинскими и Шагалами. И все это оказалось похмельем на чужом пиру» [там же, с. 530].

Такая оценка актуализирует вопрос о «провинциальности» русского искусства, которая многими участниками переписки осознается как нечто само собой разумеющееся. А.Косолапов пишет, что «русские должны работать и работать, чтобы дорасти до мировых стандартов» [там же, с. 34]; И. Шелковский замечает, что на фоне западных художников русские смотрятся «провинциально, запоздало и бедновато» [там же, с. 83]; И. Чуйков, говоря о представленности нонконформизма на Западе, констатирует двойное запаздывание: «Грустно все-таки. И так у нас все отстает, а уж то, что доходит на Запад, отстает и от нас» [там же, с. 44]. Однако оценки этой «провинциальности» могут различаться. Б.Орлов видит в ней самобытность, И.Шелковский – «закупоренность». Характеризуя современный художественный процесс, Б. Орлов отмечает: «Мне кажется, что в Москве сейчас есть силы и немалые, чтобы осознать себя как некое самобытное явление и не выпрашивать внимания у Запада, не переделываться под них» [там же, с. 53]. И.Шелковский пишет об искусственном сужении контекста и опасности «перемалывания самого себя»: «В Москве каждый из нас как закупоренный, мы почти не знаем, что делается рядом. Какое уж тут самосознание» [там же, с. 82].

Закономерно, что ценность «русского» оценивается в этой связи неоднозначно. А.Косолапов многократно, из письма в письмо, пишет о совершенном отсутствии интереса к русским художникам, об отторжении «русского» как низкопробного: «Я сказал Глезеру, что русским художником сегодня называться стыдно (это из опыта, так как в галереях вообще здесь с русскими дела не хотят иметь)» [там же, с. 200]. Он подчеркивает качественное различие базовых установок в Европе и Америке, которое требует от художника или отказа от карьерного успеха, или смены всей системы координат: «Разница с Москвой в миллионы лет – разные мегагалактики. Ребята там, как я вижу сейчас,

А.А. Житенев *Апология свободы*
в переписке художников с журналом «А-Я»

пребывают в счастливом неведении. Да и откуда нам было знать, что аксиомы здесь иные» [там же, с. 136]. О радикальности этого выбора уже применительно к самому А.Косолапову пишет И.Чуйков: «Саша, приехав в Нью-Йорк, сбросил с себя, как грех, все, чем жил в Москве, из блестящего явления Русской культуры превратился в общее место Американской. А те, кто не переделываются, оказываются непонятными как марсиане» [там же, с. 530].

И.Шелковский, принимая во внимание обе возможности – «развивать русскую неофициальную культуру» или стать на Западе «западным художником» – «не разделяет полностью ни первую, ни вторую точку зрения» [там же, с. 148]. В его письмах картина отношения к русскому искусству на Западе очень нюансирована. С одной стороны, он отмечает широту представленности русского наследия в западной культуре: «Русская культура здесь занимает большое место. На книжных развалах перед магазинами можно увидеть все, что хочешь <...> По радио примерно треть передач – русская музыка. <...> Я здесь горжусь, что я русский» [там же, с. 59]. С другой стороны, для него очевиден и тот факт, что эта культурная рецепция почти исключает интерес к современности: «Даже все эти балеты – вылинявшая тряпка. Россию любят за 19 в., за старое от Чайковского до Стравинского» [там же, с. 211].

Его стратегия взаимодействия с зарубежным контекстом сводится к тому, чтобы вписаться в правила художественного рынка, но не поступиться своим правом на длительную и сосредоточенную работу над вещами. Из одного письма в другое И.Шелковский отмечает, что художнику на Западе, «чтобы преуспевать, надо продавать и продавать, много и регулярно» [там же, с. 103], при этом условием успеха является сотрудничество с галереями: «В музеях здесь висит то, что проходит через галереи, так же как картина без рамы еще не картина, так же художник, не показанный галереей, еще не художник» [там же, с. 74]. Это радикальное отличие, заставляющее в ретроспективе воспринимать московский период как «любительский», построенный на совсем других принципах творчества и взаимодействия с аудиторией: «В Москве мы все занимаемся чистым искусством, работая для себя, безо всякой корысти, важно выразить идею; третью, десятую работу такого же плана делать не хочется. Здесь же надо зарабатывать себе не хлеб» [там же, с. 89].

Тем не менее ироническое отношение к «узкому кружку любителей искусства, спокойно работающих в собственное удовольствие» [там же, с. 91] не отменяет глубокой потребности в связи с российским контекстом. В письмах рубежа 1970-1980-х И.Шелковский говорит о стремлении «восстановить внутреннюю атмосферу, непрерывность» московского периода, о «страстном желании восстановить тот мир, который меня окружал в Просвирином переулке» [там же, с. 55, 87]. Эмиграция не отменяет прошлого, и художник постоянно подчеркивает актуальность «всего московского»: «Мы как будто смотрим в бинокль с разных концов. <...> я теперь все московское воспринимаю как тут вот, рядом находящееся»; «Все абрамцевские, наилучшие московские ощущения у меня сохранились в самом свежем виде. Париж им не противоречит» [там же, с. 24, 32]. Характерно, что отъезд в этой связи рассматривается не как выпадение из контекста, а как обретение более широкого взгляда на культурную ситуацию: «Уезжая, обретаешь родину» [там же, с. 32].

Это обретение, однако, оказывается возможно только при выполнении одного условия: сохранения собственного лица в глобальном художественном контексте. В этой связи осмысление «русского» оказывается тесно связано с проблемой новизны. Отношение самого И.Шелковского к эстетической новизне скептическое: «Мне всегда хотелось дорваться до самого нового, до самого современного. Посмотреть, пощупать, узнать, потом отойти в сторону и заняться своим делом, но уже со спокойной душой» [там же, с. 83]. Однако сам порыв к новому рассматривается им как обязательное условие обретения творческой самостоятельности. Примечательно, что, характеризуя творчество важного для себя Ф. Семенова-Амурского, Шелковский считает необоснованными его претензии на новизну: «Он всегда говорил: “Я соревнуюсь с тремя городами: Римом, Токио и Парижем”. Он не знал ни Рима, ни Токио, ни Парижа. Все, что он знал об искусстве современном,

кончалось 10-20-ми годами, коллекцией Щукина, музеем Нового западного искусства» [там же, с. 65-66]. Эмиграция предполагает преодоление этого незнания: «Мы все там, в Москве, неточно представляем, как здесь. Дело даже не в том: лучше – хуже, а просто неточно или вообще не представляем» [там же, с. 22].

Отношение к новому – важнейший критерий, позволяющий противопоставить эмиграцию и метрополию. Метрополия исходит из представления о линейном развитии, в котором есть лишь одна магистральная линия. Ценность той или иной практики определяется ее близостью к воображаемому острию «актуальности». Запад исходит из многовекторной модели развития, в которой «новизна» вдвойне относительна: это переменная внутри направления, и это интеллектуальная мода. Об этом как важнейшем обстоятельстве пишет И.Чуйкову И.Шелковский: «Наиболее существенно следующее: в Москве представления обо всем совр. искусстве, как о пирамиде, имеющей вершину. И на этой вершине все представляют себе что-то новое, последнее <...> Это неверно абсолютно. Имеется много, целый ряд пирамид: каждая со своей вершиной, они сосуществуют и не образуют общей. На Западе и в искусстве – демократия. Есть пирамиды модные и актуальные, но мода – это то, что проходит, вернее, переходит на другое» [там же, с. 116].

В этой связи И.Шелковский и его корреспонденты пишут о двух типах новизны: новизне *идеи* и новизне *средств*. Новизна идеи осознается как спекулятивная, производная от указующего жеста критика: «А что касается новизны идей, то нужно, чтобы кто-то большим пальцем указал на это»; «Это мода, а моды быстро выходит из моды. <...> Крайний авангард занимает не больше места и пользуется не большим влиянием в жизни художественной, чем маоизм и троцкизм в политической» [там же, с. 100, 103]. Новизна средств тоже представляется не вполне легитимной, поскольку нередко является производной от высокого уровня технических возможностей: «Часто новое искусство связано с новыми материалами, а это доступно не всем даже здесь»; «Общее впечатление от современного искусства – средства изобретаются, но не используются» [там же, с. 55, 233].

Закономерно, что стремление быть «новыми», быть «западными» гораздо больше, чем это нужно» [там же, с. 56], расценивается И.Шелковским не как признак инновационного сознания, а как примета русской «провинциальности». Новизна в этом контексте получает еще один важный обертон – соотнесенность с «сейчас»: «Русское искусство, которое здесь в Париже, несовременно, салонно, как ни странно, провинциально. <...> От всего остается ощущение фальшивости <...> В разговорах фигурируют слова “сейчас” и “здесь”, как будто это единственные мерки для художника» [там же, с. 37]. «Делать новое» в этом контексте означает уже не производить идеи, а варьировать их в том числе работ, которое отвечает запросам художественного рынка.

И.Шелковский отмечает, что в этом наборе координат «новое часто бывает внешним или эрзацем» [там же, с. 83]. Неподлинность «нового», его неспособность отвечать творческой реализации художника связывает идею «первенства» с озлобленностью, размышления над которой становится еще одной сквозной темой переписки. Б.Орлов в одном из писем И.Шелковскому прямо связывает жажду первенства, «спортивную» интерпретацию искусства с разрушением человеческих связей: «Видимо, сейчас эпоха спорта, судя по разовому искусству. Хоть на секунду, но первым. Искусство уже не объединяет, а разъединяет, особенно самих художников. Художник художнику – друг, товарищ и волк» [там же, с. 141]. «Корзина с крабами» [там же, с. 76], «клевета, грязь, людоедство» [там же, с. 112] – норма конкурентного пространства, в котором «новое» – это важнейшая ценность, опознавательные признаки которой не известны никому из актантов творческого процесса. «Беспардонная, невежественная и наглая самореклама», о которой применительно к кругу художников-эмигрантов пишет И.Чуйков [там же, с. 133], в контексте переписки оказывается оборотной стороной «татаро-русской» «жажды власти, первенства, стремления подмять всех под себя», отмечаемой И.Шелковским [там же, с. 144].

Редакторские принципы журнала «А-Я» формируются в отталкивании от тех примет эмигрантского сознания, которые в переписке осознаются как кризисные, ограничивающие поле

А.А. Житенев *Апология свободы*
в переписке художников с журналом «А-Я»

продуктивного взаимодействия. Отказ от «направленческого» издания в пользу издания «информационного», от акцента на какой-то одной линии художественного процесса в пользу репрезентативной и широкой картины – важнейшая из установок, непосредственно связанные с отказом от абсолютизации «нового». В одном из писем И.Шелковский предлагает апофатический взгляд на искусство: «Я предлагаю исходить из предположения, что мы не знаем, что такое искусство (а это так и есть), что этот вопрос будет решаться в далеком будущем и, возможно, какая-то доля искусства окажется о всем, во всех явлениях» [там же, с. 152]. Эта позиция прямо предполагает отказ от любой тенденциозности в подборе и освещении материала: «Разве не может быть различного понимания искусства? И разве не может быть каждая точка зрения по-своему права?» [там же, с. 142]. Закономерно, что развитие в этом контексте трактуется в контексте природных метафор произрастания, ветвления, призванных отразить разнонаправленность становления: «Наверное, искусство – это все вместе, в совокупности, все направления. Каждое направление как ветка на дереве. Они и должны быть направлены в разные стороны и противоположные друг другу, иначе дерево было бы однобоким. А так они уравнивают сами себя» [там же, с. 83].

Установка на эстетический плюрализм тесно связана с другой: с принципиальным отказом от самооправдания художника. В переписке «А-Я» снова и снова звучит мысль о недопустимости снижения требований к автору. В этой связи И.Шелковский осуждает принцип «а зато»: «Здесь все строится на “зато”. Пусть по общему аршину мы такие-сякие, мытанные-катанные – “зато”... И это “зато”, как правило, избавляет от всякой самокритики» [там же, с. 283]. Та же логика определяет неприятие принципа «не хуже других». О нем пишет А.Сидоров: «Смысл журнала я вижу не в том, чтобы показать “изумленному” Западу и самим себе, что мы “не хуже других”, а в том, чтобы <...> включиться в нормальную западную культурную <...> жизнь» [там же, с. 310].

Условием такого включения для редакторов «А-Я» оказывается восприятие «нового» как историчного и рассмотрение художественного творчества в более широком наборе координат. Закономерно, что в письме И.Шелковского А.Солженицыну будущее соотнесено не с эстетической новизной, а с новыми антропологическими горизонтами: «Все мы находимся между прошлым и будущим. Некоторых больше тянет в прошлое (традиции, спокойствие), некоторых в будущее (свобода поиска, неизвестность). <...> Спор лишь (как всегда) о пропорциях, дозировке. <...> Не будет ли будущее просто за Человеком?» [там же, с. 411]. Ретроспективно продуктивность этого «спора» трудно переоценить: журнал оказался проникнут «настоящим творческим напряжением» [Шелковский, 2019], хотя редакторское намерение сделать его «тем пунктом, тем перекрестком, где самые различные направления встречались бы» [Шелковский 1990] осталось неосуществленным: эстетический плюрализм оказался несовместим с инерцией эстетического сознания, в которой свобода и новизна должны быть взаимосвязаны.

Обзор материалов переписки художников с журналом «А-Я» позволяет сделать ряд выводов разной степени обобщенности. Во-первых, материалы писем однозначно свидетельствуют о том, что многие принципы журнала складывались в широком обсуждении, в многократном проговаривании и уточнении позиций. При этом, в отличие от дипломатичных формулировок редакторских предисловий, оценки в письмах, как правило, выражены с полемическим заострением. Во-вторых, переписка позволяет сделать вывод о том, что программные плюрализм и демократизм издания, сознательный отказ от прямо выраженной оценки имели в своей основе завершенную систему представлений о «новом» в искусстве, о нелинейной и многовекторной логике развития искусства. В-третьих, «апофатический» взгляд на современную художественную практику, при котором выводы о ценности отдельных явлений и их связи отнесены в будущее, отвечают постмодерной логике пересмотра «исторического авангарда» и могут быть соотнесены с установкой на деканонизацию и деиерархизацию художественного поля. В этом смысле журнал «А-Я» может рассматриваться как издание, в котором впервые в российском контексте были артикулированы важнейшие параметры «постсовременности».

ИСТОЧНИКИ

1. Переписка художников с журналом «А-Я». 1976-1981. Том 1. / Сост. И. Шелковский. – Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
2. Переписка художников с журналом «А-Я». 1982-2001. Том 2. / Сост. И. Шелковский. – Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
3. Презентация переписки художников с журналом «А-Я» – <https://www.youtube.com/watch?v=w6Yqa35y4Ho&list=LLoXdUg4gUrH3K4ITI-oN-zA&index=5> (дата обращения – 15.04.2019).
4. Шелковский И. Журнал на подоконнике – <http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/a-ya/1990.php> (дата обращения – 15.04.2019).
5. Шелковский И. «Мои работы можно разделить на семерых» – <http://aroundart.org/2016/04/08/igor-shelkovsky/> (дата обращения – 15.04.2019).
6. Шелковский И. [От редактора] // А-Я. Литературное издание. – 1985. – №1. – С. 2-3.
7. Шелковский И. После драки // Нева. – 2000. – № 9. – URL: <http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/a-ya/2000.php> (дата обращения – 15.04.2019).
8. Шелковский И. «Я боролся за человеческую свободу в искусстве» – https://iz.ru/822435/sergei-uvarov/ia-borolsia-za-chelovecheskuiu-svobodu-v-iskusstve?fbclid=IwAR21ofY1foatkRS3_VizWjoVEK2lWRRxhH56Ih1S5cLscXJEK7bnjKyP8R8 (дата обращения – 15.04.2019).
9. Шелковский И., Сидоров А., Мелконян Ж. Альфа и омега свободного творчества // А-Я. Журнал неофициального русского искусства. 1979-1986. Репринтное издание. Под ред. И. Шелковского и А. Обуховой. – Москва: АртХроника, 2004. – С. VII-XVII.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деготь Е. «А-Я»: журнал, искусство, политика // Критическая масса. 2004. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2004/3/de8.html> (дата обращения – 15.04.2019).
2. Ельшеская Г. «А-Я»: опыт второго чтения // А-Я. Журнал неофициального русского искусства. 1979-1986. Репринтное издание. Под ред. И. Шелковского и А. Обуховой. – Москва: АртХроника, 2004. – С. III-VI.
3. Житенев А. А., Тернова, Т. А., Фролова А. В. Принципы архивации неофициального искусства в журнале «А-Я» // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2013. – № 5. – С. 251-258.

SOURCES

1. *Perepiska hudozhnikov s zhurnalom "A-Ya"* [Correspondence of artists with the magazine "A-Ya"]. 1976-1981. Vol 1. Ed. I. Shelkovskij. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019.
2. *Perepiska hudozhnikov s zhurnalom "A-Ya"* [Correspondence of artists with the magazine "A-Ya"]. 1982-2001. Vol 2. Ed. I. Shelkovskij. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019.
3. *Prezentaciya perepiski hudozhnikov s zhurnalom "A-Ya"* [Presentation of artists' correspondence with the magazine "A-Ya"]. – <https://www.youtube.com/watch?v=w6Yqa35y4Ho&list=LLoXdUg4gUrH3K4ITI-oN-zA&index=5> (Retrieved 15.04. 2019).
4. Shelkovskij I. "Moi raboty mozno razdelit' na semeryh" ["My work can be divided into seven"]. – <http://aroundart.org/2016/04/08/igor-shelkovsky/> (Retrieved 15.04. 2019).
5. Shelkovskij I. *Ot redaktora* [Editor's foreword]. In: *A-Ya. Literaturnoe izdanie* [A-Ya. Literary edition]. 1985. №1. P. 2-3.
6. Shelkovskij I. *Posle draki* [After the fight]. In: *Neva*. 2000. № 9. – <http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/a-ya/2000.php> (Retrieved 15.04. 2019).
7. Shelkovskij I. "Ya borolsya za chelovecheskuyu svobodu v iskusstve" ["I fought for human freedom in art"]. – https://iz.ru/822435/sergei-uvarov/ia-borolsia-za-chelovecheskuiu-svobodu-v-iskusstve?fbclid=IwAR21ofY1foatkRS3_VizWjoVEK2lWRRxhH56Ih1S5cLscXJEK7bnjKyP8R8 (Retrieved 15.04. 2019).
8. Shelkovskij I. *Zhurnal na podokonnike* [Journal on the windowsill]. – <http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/a-ya/1990.php> (Retrieved 15.04. 2019).
9. Shelkovskij I., Sidorov A., Melkonyan J. *Alfa i omega svobodnogo tvorchestva* [Alpha and Omega of free creativity]. In: *A-Ya. Zhurnal neoficial'nogo russkogo iskusstva* [A-Ya. Journal of unofficial Russian art]. 1979-1986. Reprint Edition. Ed. I. Shelkovskij and A. Obukhova. Moscow, ArtHronika Publ., 2004. P. VII-XVII.

REFERENCES

1. Degot' E. "A-Ya": *zhurnal, iskusstvo, politika* ["A-Ya": magazine, art, politics] In: *Kriticheskaya massa* [Critical mass]. 2004. № 3. <http://magazines.russ.ru/km/2004/3/de8.html> (Retrieved 15.04. 2019).
2. El'shevskaya G. "A-Ya": *opyt vtorogo chteniya* ["A-Ya": second reading experience]. In: *A-Ya. Zhurnal neoficial'nogo russkogo iskusstva* [A-Ya. Journal of unofficial Russian art]. 1979-1986. Reprint Edition. Ed. I. Shelkovsky and A. Obukhova. Moscow, ArtHronika Publ., 2004. P. III-VI.
3. Zhitenev A.A., Ternova T.A., Frolova A.V. *Principy arhivacii neoficial'nogo iskusstva v zhurnale "A-Ya"* [Principles of archiving unofficial art in the magazine "A-Ya"]. In: *Humanities, Social-economic and Social Sciences*. 2013. № 5. P. 251-258.