

К топографии неофициального искусства. Украина Евгения Кропивницкого

1. Периферия и центр в дискурсе московского концептуализма

Первое, что бросается в глаза при исследовании природы экспозиционного знакового поля, это то, что оно, в отличие от демонстрационного знакового поля (картины и текстовые комментарии к ним), принадлежит не художнику, а государству, и его предметность практически не знает границ: стены квартир и мастерских, музеев, заводов, институтов (и внешние, и внутренние), земля, принадлежащая колхозам и совхозам, дороги, одним словом все, включая водные ресурсы и воздушное пространство – разве только снег и огонь остаются бесхозными, во всяком случае, о них нигде не сказано как о государственной собственности.

А. Монастырский «Земляные работы»

... отдаленность от предмета (белой полосы на далеком черном лесе) образует «неразличимость» – тонкую перегородку исчезающей предметности, за которой начинается пустота «невидимости».

«Неразличимость» стремится к «невидимости», требует пустого пространства.

А. Монастырский «Семь фотографий»

Периферийность, с ее качеством неразличимости, пустота и окраинность – эти понятия определяли топографию художественной жизни неофициального советского искусства и, в первую очередь, в московском концептуализме и акциях КД. Приоритетность периферийности в данном случае обусловлена искажением публичного пространства в предельно централизованной тоталитарной системе, где невозможно было представить себе ни автономию субъекта, ни автономию искусства, координаты которых автор «Земляных работ» выстраивает в связи с конкретикой топографии осуществляемых властью строительных работ. В том же ключе и в то же время другой представитель московского концептуального круга, Борис Гройс, пишет книгу «Стиль Сталин» (*Gesamtkunstwerk Stalin*), предметом анализа в которой становится советский модернистский проект. Книга призвана продемонстрировать вторую жизнь утопий художников советского авангарда в архитектуре сталинского ампира и соцреализме. Одновременно Гройс определяет особенность тоталитарной власти, при которой художник теряет право проектировать будущее в настоящем. Он становится исполнителем воли единственного Художника, которого являет коммунистическая партия, воплощенная в фигуре вождя. Утопический проект авангарда врастает в землю и застывает идеологическими конструктами. Исчезает освободительный жизнотворческий потенциал авангардного проекта, на его основе возникают

универсализирующие субъекта конструкты, системы регулирования общественной и частной жизни. Тоталитарное пространство, словно по иронии возникающее из концептов неотчужденного труда и жизнотворчества, не оставляет пространства для индивидуального художественного жеста (перформативного поведения). Славой Жижек в «Заметках о сталинской модернизации» (ХЖ 2001 №36 с 18) подчеркивает политическую ответственность некоторых художников авангарда, замечая, что «... ультраортодоксальность авангарда, т.е. его свехотождествление с самой сердцевинной официальной идеологии, была разоблачающе дерзкой: у Эйзенштейна, у Мейерхольда, на картинах конструктивистов и т.д. в человеке подчеркивается красота его механических движений, его полная депсихологизация». В этом же ряду критики авангардного проекта находится выставка куратора музея Ван Аббе в Эйндховене Чальза Эше «Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы». На выставке жизнотворческие утопии советского авангарда рассматриваются в сопоставлении с критикой советского коллективистского быта художниками московского концептуализма. Критика антигуманизма коллективистского проекта – вот направление развития советского нонконформистского искусства – от соц-арта, деконструирующего стиль и язык советской пропаганды, до формирования собственного дискурса школы московского концептуализма, базирующегося на экзистенциальных основаниях.

Возможно, в силу этих исторических обстоятельств, московский концептуализм в контексте международной художественной сцены предпочитает представлять себя «Ливингстоном в Африке» (И. Бакштейн, А. Монастырский «Вступительный диалог к сборнику МАНИ «Комнаты», 1986). Предметом краеведения или этнографических исследований становится отечественный модернистский проект. Однако противоречие не снимается, и во всемирной истории искусства 20 века, где концентрируются наиболее значимые локальные художественные явления, «остановленный на скаку» советский авангард и подпольный московский концептуализм оказываются звеньями одной цепи. При том что такая логика описания больших нарративов оставляет в тени связи и противоречия локальных художественных процессов. Чтобы пробраться сквозь стену глобализированных нарративов репрезентаций искусства, необходима иная оптика, сфокусированная на локальных процессах искусства и культуры повседневности. Необходима ориентация на антидисциплинарность cultural studies, исследование культуры повседневности и реконструкция локального культурного палимпсеста.

В решении этой задачи весьма привлекательной кажется перспектива обращения к легендарной, и в то же время остающейся в тени, на окраине магистральной линии истории искусства, фигуре поэта и художника Евгения Леонидовича Кропивницкого, «учителя» и «старика», как его называли друзья и близкие. Его юность пришлась на время исторического авангарда, тогда сформировались его художественные взгляды, но мы мало знаем о том периоде его творческой жизни. Известно, что Кропивницкий в 1914 году учился в Строгановке, и хотя считал себя музыкантом, писал также стихи и картины. В послевоенные годы вокруг Евгения Кропивницкого формируется круг поэтов и художников. В рабочем поселке на окраине Москвы, где жил Кропивницкий, начинается возрождение искусства в период оттепели. «Лианозовская группа», получившая свое название по месту проживания

ее участников, оказала влияние на формирование неофициального художественного сообщества и на развитие художественного метода московского концептуального круга, что неоднократно отмечали сами его участники. Принцип «конкретной поэзии», который вводит Евгений Кропивницкий, объясняя своим ученикам особенности поэтической формы, впоследствии стал основой для «барачной поэзии» и оказал влияние на язык московского концептуализма. Интересно, что в Германии приблизительно в то же время возникает своя «конкретная поэзия», основателем которой считается Ойген Гомрингер. Безусловно, немецкие слависты вписали постфактум в это интернациональное движение и лианозовскую группу, но необходимо заметить, что об этом совпадении Евгению Кропивницкому ничего известно не было, а его ученики открыли для себя одноименное западное движение много лет спустя, только в период перестройки. Сегодня в словарях и энциклопедиях их объединяют, но, как замечает искусствовед Сабина Хэнсен в статье «Лианозово. Эстетика окраины»: «в отличие от языковых жестов западной конкретной поэзии, указывающих на знаковое качество слова, буквы или звука, у лианозовцев «конкретность» понимается, наоборот, как указание на «предмет»: как взгляд на реалии жизни, не искаженный никакими литературными условностями».

В свете вышесказанного я начинаю развивать проект топографии неофициального искусства с исследования жизни и творчества Евгения Кропивницкого. Интересно рассмотреть пристальней художественные и идеологические контексты, оказавшие влияние на его формирование, его биографию и повседневные реалии жизни, в которой непосредственно развивалась перформативность независимой художественной жизни. Думаю, в решении данной задачи мне не избежать коллажности повествования, составляя общую картину из различных контекстов для конструирования образа Евгения Кропивницкого.

2. Неофициальная культура и искусство

*... по ледяным глазам, стальной фиксе и перебитому носу друзья к ужасу своему узнали
Крапиву – пахана зловещей Лианозовской шпаны, наводящей ужас на московские
танцплощадки и литературные кафе.*

Владимир Сорокин

Я поэт окраины и мещанских домиков

Евгений Кропивницкий



У Владимира Сорокина в романе «Голубое сало» официально признанные в период оттепели поэты Женя и Андрюха (Евгений Евтушенко и Андрей Вознесенский) решают встроиться в неофициальную литературу и приходят на блошинный рынок на Тишинке, который в Москве имел репутацию места темного и подозрительного, полукриминального: там торговали старыми вещами так называемые антиобщественные элементы. Там они и встречают Кропивницкого (Крапиву), чью принадлежность к подполью и неофициальной культуре Сорокин обозначает через лагерно-блатной жаргон криминального мира.

Мы видим Кропивницкого представителем того сообщества, которое своим существованием свидетельствует неопиcуемый опыт советских лагерей ГУЛАГа. Можно предположить, что в

интерпретации Сорокина Кропивницкий находится в одном ряду с пережившими опыт сталинских лагерей писателем Варламом Шаламовым и художником Борисом Свешниковым, с которым по одному делу проходил и сын Кропивницкого Лев. Однако в реальности сам Евгений Кропивницкий, в силу обособленности своего характера, никогда не занимался политикой, не был не только политическим диссидентом, но и публичной фигурой, и, к счастью, избежал опыта лагерной жизни. Он свидетель городской окраины, определенного типа российско-советской культуры, которую многие современные исследователи определяют как иную по отношению к официально-государственной. В этой дихотомии официального институционального пространства и неофициальной оппозиции выстраивается весьма плодотворная оптика для понимания российской жизни и искусства. В таком же ключе описывает Александр Эткинд неофициальную народную культуру с присущей ей сектантством и примыкающую к ней неофициальную культуру народнического движения, исследующую принципы коллективного общежития крестьянских общин и религиозных сект. Утопии народнического движения от хождения в народ и реформаторства до террористических и революционных стратегий выражаются в риторике служения народу, а не государству. Это практически религиозное самопожертвование, «жертвенность народу». Сегодня, разоблачая фальсификации советской исторической науки, историки демонстрируют возросший интерес к движению народничества в широком спектре его понимания. В советское время, с момента выстраивания новой большевистской вертикали власти, после того как прежние товарищи по борьбе с царизмом и отсталостью были объявлены Сталиным в «Кратком курсе истории ВКП(б)» (1938) главными врагами большевиков, их деятельность подвергалась официальной критике и забвению еще в большей степени, чем искусство авангарда. Сейчас понимание значения народнического проекта для локальных процессов в российской культуре и искусстве постепенно восстанавливается (в данном эссе не требуется большей дифференциации этого явления).

Деталь, важная для конструируемой здесь картины: статья урбаниста Вячеслава Глазычева «Слободизация страны Гардарики». Исследуя генезис российских городов, автор развивает тезис об отсутствии оснований для гражданской самоорганизации в российских городах в отличие от европейских. Глазычев замечает, что процесс появления городов в России был связан не с демократическими процессами самоорганизации горожан, а с верховной властью. В то время как в европейских городах демократические процессы формировали городское пространство, в России самообразовавшиеся слободы были бюрократически-государственным методом преобразованы в города и не дали возможности развиваться культуре городской демократии.

Есть два образа в русской литературе, которые, на мой взгляд, могли бы проиллюстрировать разделение на демократическую традицию неофициальной и слободской самоорганизующейся культуры с одной стороны и культуры имперской – с другой: «Шинель» Гоголя и «Вишневый сад» Чехова. Расхожее утверждение, что «все мы вышли из шинели Гоголя», подразумевает, что логику и пространство нашей жизни организует бюрократическая система Российской империи. И тут сложно удержаться, чтобы не отметить тот факт, что государство, подменяющее горожан, – особенность развития российских

территорий со времен царя Гороха, не исключая советского периода и не преодоленная до наших дней. И даже демократические новшества, которые вводятся сегодня в Москве (к примеру, дорожки для велосипедистов), являются декоративной ширмой бюрократическо-имперской логики управления. Но есть культурный символ, который мы можем противопоставить гоголевской шинели – Вишневый сад Чехова. Постараемся расшифровать культурный код чеховского образа. Вишневый сад символически связан с культурой русской дворянской усадьбы, существующей в непосредственной близости с крестьянской общиной, с дачным пригородом интеллигенции, с литературной традицией от Пушкина до Толстого и Салтыкова-Щедрина, которую мы можем определить как неофициальную, находящуюся на периферии имперской государственности. Неофициальную российскую культуру можно признать схожей в принципах свободы и самоорганизации со слободской в описании Глазычева; неслучайно в начале 20 века понятие «слобода» вновь вошло в употребление и означало большое село с торгом, промышленным производством и волостным правлением.

К этой культурной традиции Евгений Кропивницкий имеет прямое отношение. Его отец, Леонид Кропивницкий, происходил из земской интеллигенции. Детство Леонида прошло в Бессарабии, в юности он работал учителем в земской школе в Украине. Его близкий родственник, украинский драматург и артист Марк Лукич Кропивницкий, считается основоположником национального украинского театра; он же позировал Репину для картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Сам Леонид Кропивницкий занимался литературой, переписывался с видными литераторами своего времени. Как в одном из интервью свидетельствует его внук Лев, в семье и в кругу друзей «бескорыстно служили искусству» (В. Кулаков «В духовном поле земли», РГАЛИ). С рождением сына Евгения семья перебирается в Москву, отец поступает на службу на Курскую железную дорогу, и летом семья живет на даче в Царицыно (вплоть до 1919 года). В Царицыно в то время располагались дачи литераторов, в том числе и Чехова, там бывал Бальмонт, с которым Леонид Кропивницкий переписывался. На даче Кропивницких долгое время жил друг отца, «поэт из народа» Филарет Чернов, который первым обратил внимание на поэтический дар Евгения Кропивницкого. Свободное от службы время Леонид Кропивницкий отдавал литературе – писал рассказы. В биографии отца, написанной в 1936 году, Евгений так характеризует его литературное кредо: «... критика упадничества предреволюционной интеллигенции с её стремлением уйти от действительности ... подвергает критике эстетствующую буржуазно-интеллигентскую литературу» (РГАЛИ). Не будем здесь анализировать политическую конъюнктуру стиля изложения, предположим, что за советскими казенными формулировками скрывается доля истины и отец Евгения Кропивницкого действительно придерживался народнических взглядов.

Итак, детство и юность Евгения Кропивницкого прошли на даче в Царицыно, «в творческой атмосфере» бескорыстного служения искусству и умеренных народнических настроений. Этот сюжет биографии Евгения Кропивницкого, реконструированный на основе архивов семьи в РГАЛИ, в новом свете представляет его известную фразу «я поэт окраины и мещанских домиков». Для Евгения Кропивницкого окраина города – это не только бараки советского времени, но и дачные поселения дореволюционной интеллигенции. Культура

пригорода входит в его жизнь последовательно, в историческом развитии, в осознании специфики ее окраинности как периферии и маргиналии. Поэтому фигура Евгения Кропивницкого и его голос как свидетеля оказываются интересным пазлом в понимании динамики культурных трансформаций. Развернуть эту динамику я попытаюсь на важной для периода индустриализации и урбанизации проблеме освоения пригорода, с дореволюционного времени до градостроительной политики времен оттепели. В советской программе она напрямую связана с биополитикой формирования «нового человека», «нового быта» и нового коммунистического общества.

Евгений Кропивницкий полностью игнорирует поставленную революцией проблему «нового человека». По своему социальному происхождению Кропивницкий, как представитель народной интеллигенции, из выразителя народной культуры превращается в «попутчика революции». И как попутчику, ему приходится постоянно выживать. Кропивницкий никогда не был тем человеком, которого увлекала идея нового общества, напротив, его вдохновляла прекрасная тихая жизнь, в неразделимости жизни и искусства – эстетизме, как мы сегодня можем сказать. Но эта неразделимость жизни и искусства человека высокой культуры была иного рода, нежели жизнотворческий проект авангарда для массового общества. Искусство для Кропивницкого – не инструмент переустройства мира, а принцип самосовершенствования, «святое занятие», как замечает он в своей автобиографии. По отношению же к будущему у Евгения сформировалась устойчивая ирония. В 1918 году он прощается с миром своей юности:

Печально улыбнуться:
Прощайте господа!
Заснуть и не проснуться
Уж больше никогда.

И кануть в вечность мира,
И больше уж не быть.
А звездная квартира
Была и будет жить.

Это отношение к миру через повседневное ощущение и расширение его до планетарного уровня бытия – суть времени и поэтического мира Кропивницкого. В этом поэтическом высказывании сквозит ощущение хайдеггеровского присутствия – дазайна: здесь-бытия.

Советская повседневность накладывает свой отпечаток на формы поэтического мировосприятия. От музыки пришлось отказаться вместе с роялем, поскольку теснота жилищных условий не позволяла Кропивницкому иметь дома рояль. Он пытался писать картины, и первое время, как вспоминает его сын Лев, у них дома были большие картины в футуристическом ключе, в стилистике кубофутуризма. Но и от них пришлось отказаться: в маленьких квартирах нельзя писать большие картины. Так жилищный вопрос определяет творческие интенции Евгения Кропивницкого, который реализуется в поэзии, но продолжает рисовать небольшие по размеру картины и графические рисунки в альбомах и

«тетрадочках», каляки, как он их называет.

3. Новое расселение человечества

Долгопрудный исполком

начальнику жилищного отдела

*от гр. Кропивницкого Евгения Леонидовича 1892г.р. прож. Ст. Долгопрудная, б Райцентр,
корпус 4, кв 17*

Заявление

*В связи со сломом дома №4 по б. Райцентру и переселением проживающих в нем в дома г.
Долгопрудного, прошу вас о следующем:*

*В настоящее время я проживаю в изолированной комнате без удобств, но не соприкасаясь с
соседями по квартире. Так как я, проработав более сорока лет педагогом, сейчас имею
испорченные нервы, не могу переносить шум, принудительное общение с соседями и не в
состоянии жить в общей квартире, – прошу при переселении дать мне отдельную
однокомнатную квартиру. Для меня невозможно и тяжело постоянно испытывать большое
психологическое напряжение, связанное с проживанием в общей квартире, которое может
привести к моей гибели. Прошу мне не отказывать.*

21 апреля 1975г (РГАЛИ)

Концепту города-сада предшествовали теории социал-утопистов середины 19 века. Принципы свободной кооперации индивидов, положенные в основу общинных поселений типа фаланстер Шарлем Фурье, находят отклик в градостроительном проекте города-сада английского утописта Говарда в начале 20 века. Критикуя капиталистическое производство и его производное – урбанизм, обостривший противоречия города и деревни, Говард разрабатывает поселения, в основе которых кооперация и формирование гражданского общества, самоуправляющегося городом. Идеи Фурье нашли широкое хождение в среде народнической интеллигенции, в частности, их пропагандировали в кружке Петрашевского и Чернышевский, они во многом пересекались с утопическими программами народников-реформаторов. Первый прецедент строительства города-сада в России относится к 1913 году. Как и дачные поселения интеллигенции, поселок на подмосковной станции Прозоровская расположился на землях бывшей дворянской усадьбы. Он был построен Обществом Московско-Казанской железной дороги для своих рабочих. Вторая попытка построить город-сад связана с именем известного издателя Ивана Сытина, который в 1917 году проводит конкурс на планировку города-сада для рабочих своей типографии в подмосковном имении Останкино. Доклад в Государственной Думе о городах-садах, т.е. поселках вокруг городов, был назначен на октябрь 1917 года. Но как поселок на Прозоровской по причине Первой Мировой не был достроен, так и обсуждение городов-садов в Думе не состоялось из-за Октябрьской революции.

В советское время обсуждение «новой жизни» в значительной степени было маркировано дискуссией о соцгороде и, по свидетельству искусствоведа Вигдари Хазановой, в ней принимали участие не только архитекторы и управленцы, но и широкие слои населения. Вопросы города-сада/соцгорода были включены в систему всеобщего образования первой и второй ступени на 1926 год. Новый город пропагандировался даже на уровне детской литературы. Активное участие в обсуждении темы соцгорода принимала молодежь. В отличие от архитекторов, которые развивали идеи урбанизации или дезурбанизации, но оставались в рамках индивидуального жилья, являвшегося основополагающим принципом как в утопиях социалистов, так и в проекте говардского города-сада, советскую молодежь увлекали перспективы коммуны и «обобществления быта», соответствующие новым формам социальной жизни без патриархальной семьи в условиях коллектива-общины.

Дискуссию о соцгороде в словарях и энциклопедиях обычно сводят к небольшому промежутку времени (1929 – 1930 годы), когда Михаил Охитович и Леонид Сабсович развернули полемику об урбанизации и дезурбанизации. Но значение этой полемики – в том, что она стала переломным моментом в переходе от публичного общенародного обсуждения к логике тоталитарного бюрократического управления. В условиях политики диктатуры и слабого развития экономики были разработаны стандарты типового массового строительства, которые стали воплощенной антиутопией по отношению к идее города-сада и ее публичного обсуждения. Эта идея становится основой биополитики советского государства, трансгрессирует в экономику ГУЛАГа и в условиях разрухи воплощается в барачных поселках.



Первые проекты коллективного жилья реализуются уже в 1929 году, о них пишет Марк Меерович в книге «Наказание жилищем. Жилищная политика в СССР как средство управления людьми. 1917-1937». Типовые характеристики барака: общая кухня и коридор; туалета и ванны, как правило, нет, и поэтому, в частности, развивается культура общественной бани. Еще одной специфической чертой коллективного быта становятся коридорные застолья, когда во время общего праздника на весь барак ставят большой длинный стол и «объединяются в одну большую семью». Жители бараков принадлежали к разным национальностям, имели разное социальное происхождение – и все же все они, как утверждала коллективистская идеология, жили одной семьей, наподобие того как СССР стало домом для братской семьи народов. Эмоциональное отношение к коллективистскому быту было неоднозначным, принципы коммунального жилья оставили свой след в культурной памяти. В перестроечном фильме «Барак» (1998) выражены ностальгические настроения по утраченной коллективности, по трогательному абсурду повседневной жизни и субъективации внутри нее. В фильме барак и примыкающий к нему двор – это те места, где разворачивается публичная жизнь героев. Все они встроены в механизмы тоталитарной системы, объективированы стереотипическими идентичностями советского пантеона общества масс. Их субъективность, индивидуальная уникальность теплятся в углах коммунального быта. Государство воспитывает универсального гражданина: стираются идентичности; нет разницы между мужчиной и женщиной, сословиями, национальностями. Личные проявления сохраняются только в приватном пространстве, которое при этом трудно назвать частным или индивидуальным. Пространство коллективного быта выстраивается на принципах публичности. Один из признаков этого феномена – коридорное радио, которое работает с утра до ночи, как на городской площади. Тут же, на общей кухне, идут споры по вопросам общественного регулирования отношений между соседями. Тем самым публичное пространство трансформируется, становясь частью не общественной, а частной жизни. Именно с ним, мне кажется, связан феномен неофициального искусства в целом, и в первую очередь барачная поэзия. Концептуальные работы Ильи Кабакова напрямую наследуют конкретной поэзии, визуализируя на жэковских стендах реплики обитателей коммунальных кухонь. Таким образом лишенный автономии субъект и неофициальное искусство, возникшие вне институтов культуры, сохраняют связь с публичностью. Впоследствии, уже в 1970-х, в новом индивидуальном жилье, в неофициальном сообществе свобода будет реализовываться на кухне, где собирается узкий круг друзей и знакомых – независимые собрания советского времени.

4. Поэт окраины и массы

*Отчего не сказать себе наконец с полной откровенностью, что никогда в мире никакая масса
не была затронута цивилизацией?*

*... Весь человек пришел в движение, он проснулся от векового сна цивилизации, дух, душа и
тело захвачены вихревым движением: в вихре революций духовных, политических,
социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется
новый человек: человек-животное гуманное, животное общественное, животное*

нравственное перестраивается в артиста, говоря языком Вагнера.

Александр Блок. Крушение гуманизма. 1919

*... Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратилось в улицу, в страну*

Осип Мандельштам, Весна – лето 1935, 30 мая 1936

С 1932 года начинается планомерное индустриальное развитие пригородов Москвы. Идея города-сада к этому моменту утрачивает свой гуманистический потенциал и уже в 1930-м в книге Милютина «Соцгород» она приобретает качества НОТ (научной организации труда). Стоит еще раз отметить, что в условиях «политики экономии» поселки рабочих масс мало чем отличались от поселений заключенных системы ГУЛАГ и барачных их охранников. Иногда в бараки для заключенных, немного их перестраивая, селили гражданское население. Такую квартиру, например, получили в Лианозово супруги Валентина Кропивницкая и Оскар Рабин, живописующий убогую жизнь на ж/д ст. Лианозово, в бараке №2. Вся страна погружается в мрак барачной жизни вплоть до 1960-х годов, когда вместе с хрущевками появляются новая культура быта и новая ментальность.

Обратившись к творчеству основоположника барачной поэзии и «певца мещанских домиков» Евгения Кропивницкого, я ограничусь описанием одного из пригородов Москвы, поселка Долгопрудного, в котором жил наш герой. В культурной топографии московских пригородов послевоенного времени для историка важно все – и культурная память предреволюционных Вишневых садов с прудами и руинами дворянских усадеб, и дачи, и возникшие на их месте фабрики и поселки рабочих, и работающие тут же заключенные лагерей. В таких местах они поселяются и после освобождения. Советский художественный ренессанс шестидесятников, как его нередко называют искусствоведы, начинается на окраинах. В первую очередь, это Таруса и Долгопрудный. Эти два города оказались вписаны в историю искусства неонконформизма конца 1950-х – начала 1960-х годов. Искусствовед Михаил Алпатов, описывая в духоподъемной риторике первые ростки неофициального искусства, называет культурной меккой Тарусу, а местом паломничества – станцию Лианозово и поселок Долгопрудный. Но если Таруса – действительно поселок сохранившихся дореволюционных дач художественной интеллигенции, то Долгопрудный – образцово показательный соцгород 1930-х годов. Что это было за место? Почему именно его выбрал Евгений Кропивницкий, проживший в нем около 40 лет? И почему именно в этом топосе начинается возрождение неофициальной культуры?

В период гражданской войны Евгений Кропивницкий уезжает в Сибирь. Совсем недолго он работает на лесопилке счетоводом. Бросив это место, которое, вероятно, гарантировало некоторую стабильность, он отдает предпочтение скитальческой жизни по сибирским деревням с мандатом комиссариата народного образования как преподаватель художественной культуры 1 и 2 ступени. Когда Кропивницкий возвращается в Москву в 1933 году, он сначала селится в Тучково. По воспоминаниям дочери, Валентины Кропивницкой, это

место называлось «лесной школой», детским санаторием. Но по документам, хранящимся в РГАЛИ, очевидно, что речь идет о лагере беспризорных детей «Маленький кустарь», где Кропивницкий преподает и организует музей детского искусства.

В 1934 году семья Кропивницких из четырех человек переезжает в Долгопрудный и селится в комнате в 9 кв/м в бараке без кухни и удобств. Неподалеку в заросшем парке сохранялись здания усадьбы XIX века, в которых в советское время расположились детский санаторий, клуб и библиотека, где работала жена Кропивницкого Ольга. Начиная с 1932 года, в Долгопрудном строится канал Москва – Волга (с привлечением труда заключенных ГУЛАГа), развивается высокотехнологичное производство – строительство дирижаблей, появляется агропромышленный опытный совхоз – ДАОС (Долгопрудный агропромышленный опытный совхоз). Чуть позже появляется аэрокосмическая станция, которая выполняет метеорологические наблюдения, открывается подразделение Тимирязевской академии: институт по изучению минералов и удобрений. Перед нами образцовый соцгород, как бы гармонично соединяющий город и деревню, преодолевающий разницу между крестьянами, рабочими и интеллигенцией. Но в барачной поэзии лианозовской группы это место описано несколько иначе.

В стихах Евгения Кропивницкого всего один раз возникает в пейзаже самолет, который летает «в небе словно бешеный». Трудовые подвиги строителей новой жизни, как, впрочем, и соседство с узниками лагерей, остаются вне поля его поэтического и художественного мира. Кропивницкого интересует частная жизнь рабочих масс. И хотя Евгений чужд советским утопиям переустройства человечества, в его описании повседневности можно обнаружить отзвуки идей авангарда, в том числе связанных с утопиями новой жизни. Несколько своих

текстов Евгений Кропивницкий посвящает вещам. Как и художественный авангард в конструировании нового быта, Кропивницкий мечтает отказаться от личных вещей и «вещизма». Вещи Кропивницкого тягостны – они должны приходить вместе с жильем. Человеку не нужно заботиться о них, ему нужно просто поселиться в каком-то месте, частью которого являются и вещи, но только самые необходимые. Однако вещи Кропивницкого не обладают функциональностью; они несут в себе воспоминания, которые являются и историей, и событием, и свидетельством о близком человеке, и привязанностью. Вот фрагмент из текста «Мои вещи» (1 января. 1975, «Евгений Кропивницкий. Избранное 736 стихотворений + другие материалы». с 562-563), который по документальной конкретике и формату списка можно принять за один из текстов художников московского концептуализма:

«Некоторые думают, что стихи, сказки и прочее, что я пишу, – это вещи, некоторые думают, что рисунки, гравюры, картины, что я рисую, – это вещи. Нет, это не вещи, это творчество. Но есть ли у меня вещи? Да, есть. Вот, например, мою кровать, два санаторных белых шкафчика и табуреточку Оленька получила, работая в санатории. Ни Олечки, ни санатория нет, а вещи остались. Вот два шкафа, один – для книг, другой – для посуды. Их привез мне и Олечке Оскар Рабин десять лет назад, когда переезжал на Преображенку из Лианозова. Проигрыватель купил я сам, на свои кровно заработанные, а приемник Лева и Оскар очень давно подарили Олечке на день рождения. Вот стул и два табурета. Их подарила девушка Марина. Возможно, еще есть кое-что, но такое мелкое, что и не запишешь. Почти все вещи, имеющиеся у меня, – или кем-то подаренные, или от чего-то остались. Но, а так хорошо, что их мало».



В другом небольшом тексте «Вещи» (15 декабря, 1955 год, «Евгений Кропивницкий. Избранное 736 стихотворений + другие материалы». с 558) Кропивницкий размышляет о бытийности вещи в мире: *«Жизнь прошла, а следы ее остались. Люди умерли, а вещи остались. Вот они, эти вещи. Смотрите на них, трогайте руками, пишите о них разные рассказы. Вот, той жизни нет, остались только вещи».*

У Кропивницкого непростые отношения с вещами: они подавляют, но от них трудно избавиться. *«Ладно, если удастся с себя сбросить этот нужный ценный груз, ну книжки, например, и передать это некому милому человеку. Или с болью в спине притащить в лавку, где сегодня не принимают, «приносите во вторник», а потом продать эти вещи за бесценок, в этой самой лавке. Лучше не иметь вещей. Хорошо бы просто жить на такой вот тихой планете».* Планетарное ощущение жизни определяется отношениями с вещами и через вещи в экзистенции обитания. Через вещи возникает здесь-бытие.

Евгений Кропивницкий точно и подробно фиксирует не только вещи его окружающие, но и место своего пребывания – двухэтажный барак и вид из единственного окна.



За период в 20 лет, с 1930-х годов до конца 1950-х, сохранились только немногочисленные стихи. Это время физического выживания, голода и войны, от него не осталось визуального культурного слоя. Но в 1956 году начинается возрождение культуры: в Пушкинском музее выставку подарков Сталину сменяет выставка Пикассо. Вот выдержка из автобиографии Кропивницкого об этом событии: «И я увидел это новое искусство... Я тряхнул стариной и подумал, что раз разрешили такую замечательную выставку нового свободного искусства в Москве, то не стать ли мне вновь на рельсы нового? ... Рельсы нового, нового творчества,

свободного творчества, которым я занимался в дни своей молодости и юности. И я стал на эти рельсы. Я с увлечением стал рисовать-рисовать, писать-писать, компоновать, какая-то творческая радость охватила меня». (РГАЛИ). Интересно здесь обращение к риторике авангарда: «новые рельсы».

В текстах, где Кропивницкий размышляет о современном искусстве, поэтическом и живописном, он нередко поднимает вопрос абстракции, считая ее наиболее эмоциональной формой живописного языка: «В абстракции – эмоции художника и его беспредметное ощущение живописи» («Современная живопись Май 1968», РГАЛИ). Эти взгляды Кропивницкого, вероятно, формировались еще в период обучения в Строгановском училище, накануне революции, когда, по его свидетельству, там господствовали кубизм и футуризм. Ровесник Кропивницкого Владимир Маяковский, одновременно с ним учившимся в Строгановке, стал адептом урбанизма. Для Кропивницкого же приоритетом остается дачная культура. Она сопряжена с идеями естественной жизни, распространенной в среде народнической интеллигенции. Пересечение народнических взглядов с критическим реализмом находит свое продолжение у Кропивницкого в характерном для модернистского искусства интересе к народной мифологии, к примитиву и наивному искусству. Но с художниками этого направления Кропивницкий пересекается лишь по касательной; он участвует всего в паре выставок Бубнового валета, хотя и поддерживает на протяжении жизни дружеские отношения с некоторыми из его участников. Программное для футуристов и лучистов обращение к архаике и языческим мотивам присутствует также в сохранившейся серии графических рисунков Кропивницкого конца 1950-х, ее героями являются домовые, лешие и русалки. Но у Кропивницкого, не примкнувшего ни к одному из направлений авангарда, формируется собственная концепция художественной формы. Размышляя о новом искусстве и абстрактной живописи, Кропивницкий в то же время остается реалистом, подтверждая приемственность с народнической традицией критического реализма. Вероятно, отсюда берет свое начало и его «конкретная поэзия».

Живопись и поэзия для Кропивницкого – два различных жанра, каждый из которых обладает своей спецификой формообразования. В поэзии возможна критическая позиция (концепт «конкретной поэзии») – фиксируя ритмы народной речи и своеобычность языка жителей городских окраин, Кропивницкий выступает в какой-то степени документалистом народной жизни. В живописи у Кропивницкого иные правила: он говорит, что ни в коем случае «нельзя изображать бытование духа». В живописи все должно быть изящно и гармонично, живопись требует «деликатности» и, вероятно, для Кропивницкого в ней в большей степени, чем в поэзии, реализуется индивидуальность автора. Однако, в основе рисунка, по мнению Кропивницкого, должен сохраняться реалистический подход. И именно так, соединяя абстракцию и реальность, чувства и натуру, следует воспринимать визуальные произведения Евгения Кропивницкого. «Рисовать нужно бесхитростно», обладая свежестью взгляда как у ребенка или дикаря – говорил Евгений Кропивницкий своим ученикам, правда, не ссылаясь при этом на Бодлера и его эссе «Художник современной жизни».



Нельзя сказать, что образ барака в визуальных произведениях Кропивницкого – описанный сюжет. В истории неофициального искусства господствует визуальный образ барака, созданный его учеником Оскаром Рабиным, который, как я думаю, перенес критический взгляд барачной поэзии в живопись. В живописи и рисунках Кропивницкого мы обнаруживаем иной, обладающий экспрессией и лиричностью образ рабочего поселка. Пейзажи с бараками Кропивницкого не содержат социальной критики, но при исследовании развития этого сюжета обнаруживается эхо утопических идей города-сада в разнообразии эмоционального переживания в различные исторические периоды.

По свидетельству учеников Кропивницкого, они обычно проводили беседы об искусстве и сеансы пленэрной живописи в долгопрудненском парке. Нередко во время этих встреч Кропивницкий разжигал костер и варил суп из крапивы для своих учеников. В этом в некотором роде шаманском жесте присутствовала, безусловно, театральная поза. Его перформативность вполне созвучна рисункам начала 1950-х, сохранившимся в РГАЛИ. Их герои, домовые и лешие, рогатые, русалки и другие «коммунальные» персонажи народной мифологии живут в добром соседстве, размывая грань между природой и человеческим жильем. Домовой общается с лешими, кикиморами, живет одновременно и в доме, и в лесу. Но несмотря на архетипичность этих образов, в них отчетливо видна самоидентификация автора с персонажами народной культуры. Через нее происходит сугубо личное вживание и авторское переживание пространственности.



Если в рисунках начала 1950-х господствует архаика русской сказки, то на рубеже 1960-го появляются пейзажи с параллелепипедами барачков. Абстракции кубических форм обладают экспрессивной лиричностью, передают эмоциональное авторское переживание пейзажа. Это выполненные темперой на картонах «Осень» (1957), «Пейзаж с красным домом» (1958), крыши с кошкой из коллекции Всеволода Некрасова, акварели «Деревня осенью» (1960), «Одинокий барак» (1958), «Завод в Тучково» (1960). Другого характера рисунки

Кропивницкого, где он с документальной точностью фиксирует детали своего дома в Долгопрудном и вид из окна. Реалистическими зарисовками являются еще два рисунка, датированные одним числом и местом – 24 мая 1965 года, Черкизово. Полагаю, это момент переезда в новую квартиру на Преображенке семьи дочери Евгения Кропивницкого Валентины и ее мужа Оскара Рабина. Здесь на одном из рисунков мы уже видим хрущевскую пятиэтажку, а на другом – все те же самые деревянные «барачные» домики. Кропивницкий с азартом краеведа фиксирует переходное состояние между бараками и хрущевками. Интересно, что на переднем плане нового хрущевского рая возникает помойка – это легко считываемый образ из живописи Оскара Рабина. Но в отличие от «Помойки №8», из-за скандала вокруг которой Рабин приобрел известность и статус лидера неофициального искусства, у Кропивницкого нет никакой критической оценки: помойка изображена с беспристрастной документальностью.

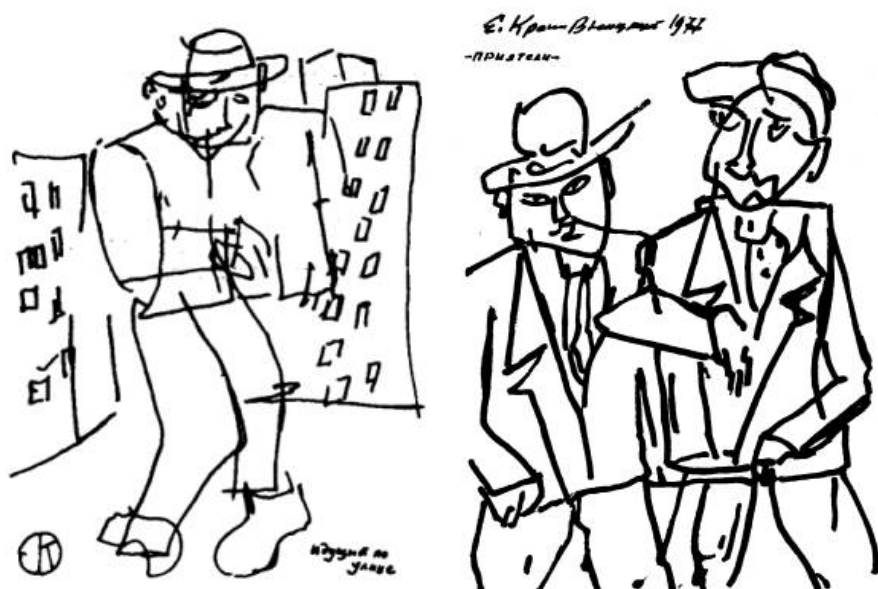




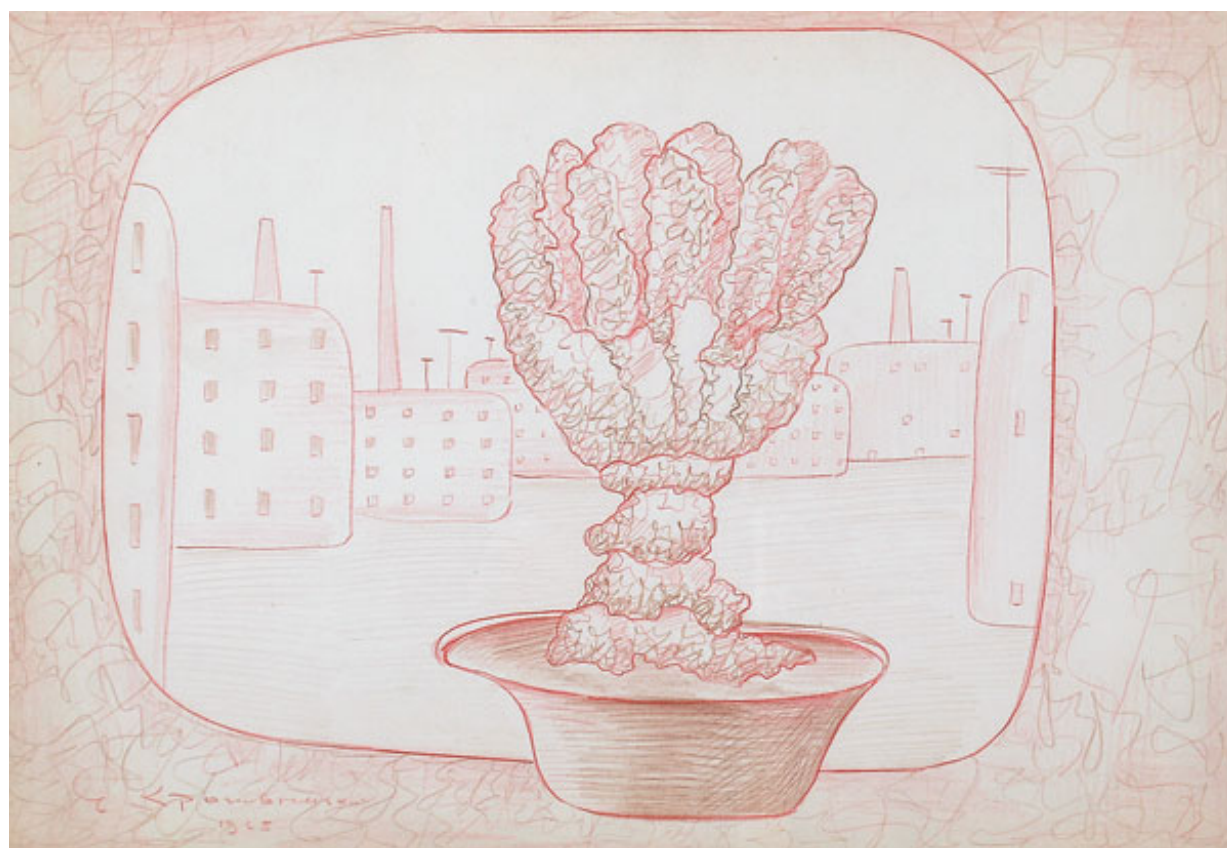
Достаточно распространенный сюжет в изобразительном творчестве Евгения Кропивницкого – женские образы на фоне городских пейзажей. Сейчас Кропивницкий в большей степени известен именно как живописец женских образов. Их абстрактность и примитивистская манера исполнения неизбежно отсылают к Матиссу и Модильяни, любимому художнику Кропивницкого. Женские образы Кропивницкого – утонченные и упрощенные почти до иконных, с преобладанием линии на плоскости. Но в отличие от Модильяни, портреты которого всегда сконцентрированы на изображаемой фигуре, женщины на рисунках Кропивницкого нередко вплетаются в орнаментальную линию городского пейзажа, в линию улицы, становясь частью архитектурных фантазий. В рисунках 1960-х их нередко сопровождают кошки, также включенные в орнамент. В «Двойном портрете школьниц» – две девушки-близнецы в одинаковых школьных платьях в своем удвоении тоже представляются орнаментальным повторением. Позже, в 1970-х, вместо кошек все чаще появляются цветы в горшках. Возможно, в этом орнаменте из улиц, домов, барачных, женщин и кошек основным содержанием является растворение во всеобщем и безличном. Но есть и графические рисунки с типизированными персонажами барачной жизни, они появляются как иллюстрации к поэтическому сборнику «Земной уют». Это промежуточные вещи между живописью и литературой.







Ещё одна важная тема в изобразительном творчестве Кропивницкого – «оголенные пейзажи», этот термин появляется в воспоминаниях в семейном архиве. Об этом концепте Кропивницкого упоминают Лев и Валентина Кропивницкие. Вот например, что пишет Лев: «... это своеобразные пейзажи на тему «оголенности» – в них художник передает свои предвидения будущего земли. Он имеет в виду оголенность и обедненность человеческого «я», психики, этики, эмоции. Он тревожится за судьбы людей. Этот цикл не чужд эсхатологических настроений, связывается со строками его стихотворения «Автоматы» (1975) ...». Но нельзя не отметить, что это предвидение будущего земли в обедненном до неразличения орнаменте человеческого «я» на деле оказывается яркими рисунками, своего рода утопическими пейзажами, передающими ощущение наивно-радостное. Евгений Кропивницкий перестает рисовать бараки в середине 60-х годов, и (параллельно росту хрущевских микрорайонов) в его творчестве возникают новые сюжеты. «Оголенный пейзаж» – это рисунки цветными ручками, фломастерами и карандашами, выполненные в специфической авторской технике «каляки». В нескольких рисунках развивается одна и та же композиция с линиями домиков на горизонте. В общем орнаменте они могут сочетаться со шторами в квадрате окна или, как на рисунке красной ручкой (1965) – с округлыми, как у Корбюзье, формами домов. Как правило, на этих рисунках присутствует цветок в горшке (на окне или на переднем плане). Неоднозначно – то ли это символ города-сада, то ли символ мещанского домика, с той самой геранью на окошке. Но цветы все меньше похожи на герань – теперь это фантастические цветы футуристических городов. На одном из последних рисунков, датированном 29 мая 1978 года, город распускается сказочными цветами и фантастическими формами домов, в какой-то степени это можно сопоставить с эстетикой фэнтези и представить в рисунке утопический город будущего на Марсе. Кажется вероятным, что сюжет «оголенного пейзажа», который появляется в последний период творчества художника, связан с оттепелью и программой нового социального жилья – с одной стороны, но с другой – в этих поздних рисунках, возможно, синтезируются и утопии города-сада времени молодости художника.



Нашедшая отражение в рисунках Евгения Кропивницкого динамика развития городской окраины 1950-1970-х годов не претендует на историческую документальность. Это документ авторского, эмоционально-абстрактного переживания, которое основано на экзистенции обитания, психологическом освоении культурного и социального опыта. Безусловно, Евгений

Кропивницкий – не герой, меняющий мир или сопротивляющийся внешним обстоятельствам, но он проявляет удивительную стойкость в вопросе верности искусству, главным качеством которого он считает свободу. Не изменяя искусству, Кропивницкий оказывается способен на изменение позиции автора. Вернее, он заменяет авторское высказывание от первого лица на растворение автора в массовом сознании, в котором обнаруживают себя и персонажность барачной поэзии, и орнаментальность оголенного пейзажа, и художник-персонаж московского концептуализма.

Художники и поэты лианозовской группы, оказавшиеся сами жителями бараков и частью народной массы, в отличие от дореволюционного проекта критического реализма, не приближаются, а напротив – дистанцируются. В отличие от Филарета Чернова, который брал на себя роль человека из народа, у лианозовских поэтов двойственная позиция: они одновременно внутри народных масс и в то же время обладают взглядом со стороны. Эта дистанция в конечном итоге определяет не только методы и принципы художественного высказывания, но и формирование неофициального художественного сообщества, выстроившего свою автономную позицию.