

Оглавление

Введение	9
Глава 1. Кому война, кому глоток свободы	17
Глава 2. Почему я не родилась в Америке?	35
Глава 3. От фактографии к фактуре, или Фактографическая фактура	63
Глава 4. На подходе к «Бульдозерной выставке». Первая половина 1970-х годов.	101
Глава 5. Миграция на другие планеты и возвращение на свою	135
Послесловие	183
Письма Лидии Мастерковой Маргарите Мастерковой-Тупицыной и Виктору Агамову-Тупицыну	187
Именной указатель	281

Введение

Эта художница <...> должна быть кем-то вроде героини как для феминисток, так и для независимых по духу и действиям.

Синтия Надельман, *Artnews*, 1983

В контексте гендерного равенства, провозглашенного в период большевистской революции и последующего появления «великих художниц» в авангардных кругах, вопрос, поставленный американским историком искусства Линдой Нохлин в ее нашумевшем эссе «Почему не было великих художниц?», казался неуместным. Однако в 1971 году, когда эта статья была напечатана, политический климат и социальная атмосфера в Советском Союзе кардинально изменились, делая заданный Нохлин вопрос более релевантным. К тому времени в официальном арт-мире женщины-художницы могли обрести голос, будь они готовы принять или взять на вооружение маскулинную позицию, препорученную трудящимся женского пола вышестоящими инстанциями. Возникшие в результате этих усилий режимы сигнификаций сделали советский художественный мир еще более непривлекательным для женщин и вернули их к дореволюционной ситуации. Как рассказывала авангардистка Валентина Кулагина в своих дневниках, охота высокопоставленных чиновников от культуры за художницами продолжалась даже в 1930-е годы¹. В послевоенный период отстоять свою позицию представлялось возможным, только будучи членом неофициальных кругов, принадлежность к которым, по словам художника Свена Гундлаха, требовала определенной смелости: «Быть альтернативным художником — редкая и опасная профессия. Это как охота на львов»². Лидия Алексеевна

Илл. 1. Участники выставки в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ. 1975. Фото: И. Пальмин. Архив Игоря Пальмина

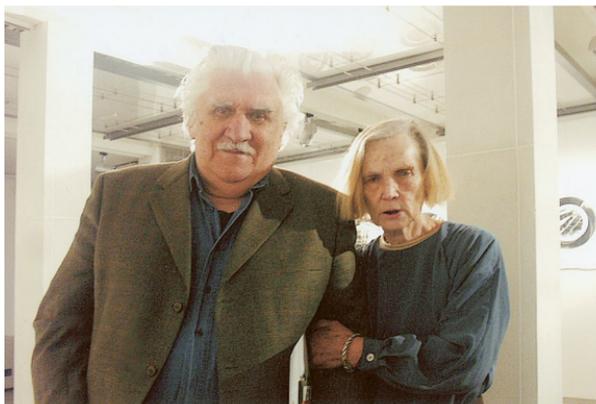


Мастеркова выбрала именно эту редкую профессию и в результате обрела особенный статус в истории послевоенного русского искусства. Этот статус убедительно демонстрируют исторические групповые фотографии московских неофициальных художников, где Лидия неизменно нарушает (или подвергает сомнению) тотальность мужского контингента, демонстрируя, что «альтернативная художественная среда [была] столь же фаллократична, как и официоз»³. [Илл. 1]

Несмотря на такие сложные социокультурные условия, Лидия была замечена на ранней стадии своего творчества, как ни странно, официальным искусствоведом Ильей Цырлиным, который в 1961 году устроил ее первую персональную выставку в бывшем особняке Федора Шаляпина. Парадоксально, но вторая и последняя ее выставка «Из Франции в Россию» прошла в Москве только в 2006 году, за два года до смерти, и не в музее, а в коммерческой галерее «Кино». Реакция критиков, которая по понятным причинам отсутствовала в случае неофициальной выставки у Цырлина, заслуживает внимания. В основном газетные журналисты реагировали на выставленные в «Кино» работы французского периода в привычном постсоветском формате героизирующих, но, как правило, бессодержательных эпитетов в адрес нонконформистов. В случае Лидии коллекция заголовков включает в себя «революционерку-эмигрантку», «раскольницу», «убежденную маргиналку», «ярчайшую

Лидия Мастеркова: право на эксперимент

Илл. 2. Владимир Немухин и Лидия Мастеркова на открытии выставки Лидии Мастерковой «Из Франции в Россию» в галерее «Кино», Москва. 2006. Фото: В. Алексеев. Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына (далее — архив М.М.-Т. и В.А.-Т.)



звезду» своего поколения, которая, несмотря на все регалии, малоизвестна «для профессиональной критики и для широкого зрителя». Как ни странно, но ее французский период, доступный специалистам (в отличие от московских работ и архивов, раскиданных по всему миру), еще более близок к нулевой степени познания. Его называют «белым пятном спрятанного от нас творчества», которое обещают «ликвидировать»⁴. Сразу напрашивается вопрос: почему спустя двадцать лет после начала перестройки в стране с достаточным количеством искусствоведов, набивших руку на абстракциях русского авангарда, отличающегося талантливыми и сильными художницами, не нашлось желающего написать книгу «о ключевой фигуре, единственной художнице которую можно назвать великой применительно к той эпохе [1960–1970-е] <...> [и которая] держит канон на своих плечах»⁵. К этому можно прибавить мнение Ильи Кабакова, назвавшего Лидию (вместе с Владимиром Немухиным) «крупными художниками <...> [которые] очень важны для понимания атмосферы 1960-х годов»⁶.

Акцентирование в пресс-релизе галереи «Кино» особенностей характера Лидии, таких как «бескомпромиссность, последовательность, честность и твердость», может служить предупреждением о знакомой всем искусствоведам сложности писать о живых классиках. Журнальный анонс выставки позиционирует художницу не как тему для «поиска утраченного времени», а как «утраченную» тему для исследования: «Уже с трудом угадываются этапы бескомпромиссной, а иногда

даже и героической жизни автора — вторая половина прошлого века слишком быстро уходит в историю... Из легенд, конечно, слова — в том числе и имени Мастерковой — не вычеркнешь»⁷. Ключевым здесь является слово «легенда», сигнализирующее, что творчество нонконформистов вообще и Лидии в частности теряет шанс когда-либо вписаться в мейнстримную историю русского искусства XX века и навсегда останется мифом. Перефразируя название статьи Виктора [Агамова] Тупицына «“Тело-без-имени”: герой своего времени или своего пространства?», могу сказать, что здесь мы имеем дело с именем без тела, где тело, конечно, надо понимать как *body of oeuvre*⁸. Одним из результатов этого является невозможность составить каталоги-резюме большей части художников-нонконформистов.

Частично это можно объяснить тем, что возрождение свободной арт-критики в России произошло в период процветания на Западе постмодернистского дискурса, сменившего герметичную методологию модернизма и отличавшегося более демократичным интердисциплинарным прочтением культуры. Для критиков-неофитов, мало знакомых с генеалогией модернизма, переход от навязчивого соцреализма (над которым можно было иронизировать) к актуальному и ориентированному на деконструкцию постмодернизму был более логичным и даже авантюрным, чем выяснение болезненных для российских модернистов отношений с авторитарными структурами МОСХа⁹. Тот факт, что критики концентрировались не на форме, а на содержании работ Лидии, подтверждает укоренение именно такого синтезированного подхода в российской арт-критике, и как результат этого генеалогия бескомпромиссного творчества дисидентских модернистов осталась без компенсации.

Будучи воспитанной в лианозовском кругу художников и поэтов, я уехала в США и, получив там искусствоведческое образование, переметнулась в лагерь концептуального искусства и соц-арта. Многие художники 1960-х, включая Лидию и Немухина, были этим разочарованы, а абстракционист Эдуард Штейнберг (которого Вадим Захаров жестко назвал в своей блестящей фотографической серии «Я приобрел врагов» (1982)

«припудренным Малевичем») вынес приговор, что Лидия и Немухин меня «плохо воспитали». Можно ли тогда сделать вывод, что, написав эту книгу, я перевоспиталась, в результате чего произошло возвращение блудной племянницы (в соответствии с библейской мифологемой)? Но, если говорить серьезно, то нонконформисты-шестидесятники практически не имели шансов сделать карьеру в Нью-Йорке в 1970-х и 1980-х. Вот как я это объяснила в одном из интервью: «[В то время модернистское искусство] вышло из моды, а [его] лучшие образцы уже были канонизированы на музейном уровне. Я даже не говорю о минимализме и поп-арте, которые казались более современными, но тоже считались “классикой”. Соц-артисты и концептуалисты имели шанс вписаться в местный контекст, тогда как работы [российских] шестидесятников были музейным искусством, упустившим свое время»¹⁰.

Но изменилась ли ситуация сегодня? С глобализацией мира искусства эпоха западного изоляционизма поствоенного периода закончилась, поставив под сомнение непоколебимые до этого структуры устоявшихся генеалогий и дискурсов. С одной стороны, такой коллапс устоявшихся канонов не пошел на пользу тем художникам, которые уже были вписаны в историю искусства. Тогда как с другой стороны, именно в эту новую волонтаристскую эпоху расширенных национальных и вкусовых границ каждый может заново без оглядки на мнение коллег определить или сформировать свою «конюшню» художников. Попасть в последнюю стало больше шансов и у московских нонконформистов калибра Лидии.

Безусловно, в этом процессе аффирмации и игнорирования тех или иных художников нельзя не учитывать роль персональных интересов критиков и историков искусства и их временных флуктуаций. История, связанная с написанием Розалинд Краусс (профессора, у которого я училась в аспирантуре) книги о Виллеме де Кунинге в 2016 году, чью картину «Эшвилл II» Лидия видела на Американской выставке в Москве в 1959 году, продемонстрировала именно такой сдвиг в пристрастиях историка искусства, известного своими многолетними твердыми предпочтениями, касающихся выбора худож-

ников и тем для исследования. Реакция коллег была незамедлительной. Бывший редактор легендарного журнала *Arts Magazine* Барри Швабски написал: «Что может быть более неожиданным, чем книга Краусс о де Кунинге?»¹¹, имея в виду то, что раньше она его игнорировала, ставя на пьедестал Джексона Поллока как единственный пример радикального канона в абстрактном экспрессионизме, а теперь, согласно Швабски, рассыпается в комплиментах де Кунингу. Однако в конце рецензии Швабски отвечает на свой вопрос «Что объясняет это изменение? Возможно, Краусс ностальгически возвращается к своим корням. Отрывок с благодарностями удостоверяет, что де Кунинг был предметом ее дипломной работы в колледже Уэллсли. Это был 1962 год: прошлое тяготеет к повторам»¹². В этом заключении, касающемся «поисков утраченного времени», знаменательно название рецензии Швабски «Я живу в собственном мире», так как это наводит на мысль, что глобализация искусства и его институций на самом деле выявляет не общность интересов, а склонность к личностной ориентации, и приводит к зацикливанию на своем микрокосмосе даже в случае тех, кто всегда стремился к созданию универсальных художественных структур и теоретических конструктов. Другими словами, спасение утопающих дело рук самих утопающих. Похоже, что именно такой импульс сыграл роль и в моем решении развернуться в сторону прошлого и написать книгу о Лидии Алексеевне Мастерковой. Ведь ее канон абстрактного искусства был моим первым домашним университетом, инициировавшим меня в мир искусства с конца по системе русского футуризма.

Нью-Йорк, 2020

Выражаю благодарность Виктору Агамову-Тупицыну, Сергею Александрову, Джо Викери, Наталии Волковой, Ольге Дубицкой, Александру Извекову, Андрею Кондакову, Саше Обуховой, Александре Трацевской-Смык, Маше Тупицын, Игорю Цуканову, Марии Чуйковой, Айгуль Юсуповой и Антонине Трубицыной.

Примечания

1 Кулагина пишет: «<...> странно было, когда раз в Моссовете во время обсуждения вопроса, можно ли спускать из окна стяги, он [Борис Малкин] вдруг встал и поцеловал меня... у меня было такое нелепое чувство — как может “он”, председатель правления ИЗОГИЗа, такой большой коммунист... переходить на “такие” отношения со своими работниками?» *Кулагина В.* Дневники. 23 ноября 1931. Частный архив.

2 *Тупицына М., Тупицын В.* Художники Фурманного переулка: Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Вадим Захаров, Юрий Альберт, Владимир и Сергей Мироненко // *Тупицын В.* «Другое» искусства: беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. М.: Ad Marginem, 1997. С. 80.

3 Там же.

4 Лидия Мастеркова «Из Франции в Россию» // TimeOut Москва. Январь 2006. URL: <https://www.timeout.ru/msk/artwork/8081>.

5 Электронное письмо Джо Викери автору от 22 августа 2020. Известно, что книги о других шестидесятниках часто печатались не по инициативе искусствоведов и издателей, а благодаря энтузиазму и контролю со стороны самих художников.

6 *Кабаков. И.* 60–70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 47. Wien, 1999. С. 156.

7 Лидия Мастеркова «Из Франции в Россию».

8 «Тело-без-имени»: герой своего времени или своего пространства? // *Тупицын В.* «Другое» искусства: беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. М.: Ad Marginem. С. 7.

9 Соблазн подхода к соцреализму с применением постструктуралистских дискурсов как механизма интерпретации современного искусства и переосмысления исторических эпох, выбивающихся из модернистского эпоса, коснулся и меня (см., например, мою статью «У истоков соцреализма. Государство как автор», опубликованную в журнале «Искусство», 1990, № 3. С. 44–46.). Со временем стало ясно, что такой подход нивелирует негативные аспекты соцреализма и работает на риторику сегодняшних антиформалистов, особенно на Западе. Сделав выводы я, в книге *Moscow Vanguard Art: 1922–1992* предприняла анализ противостояния между соцреалистами и модернистами начиная с возникновения Советского Союза.

10 Художник не должен влиять на куратора, иначе — зачем они нужны друг другу? Маргарита Мастеркова-Тупицына о ревности художников и безответственности историков // Colta.ru. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/6932-hudozhnik-ne-dolzhen-vliyat-na-kuratora-inache-zachem-oni-nuzhny-drug-drugu?page=4>.

11 Schwabsky B. I Live in my World // London Review of Books, vol. 38, № 18, 22 September, 2016. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n18/barry-schwabsky/i-live-in-my-world>.

12 Там же.

Глава 1. Кому война, кому глоток свободы

Мы не ощущали всего ужаса войны.

Лидия Мастеркова, 2006¹

Лидия Алексеевна Мастеркова родилась в историческом 1927 году, когда Иосиф Сталин отделался от своего главного врага Льва Троцкого, расчищая дорогу к единоличному правлению. В не менее драматичном (военном) 1943 году она вступила на стезю «редкой и опасной профессии» альтернативного художника — вскоре после того, как ей прислали извещение об открытии художественной школы на улице Чудовской. В своих дневниках авангардисты Александр Родченко и Валентина Кулагина описывают начало 1940-х годов как период «умеренный и переломный», имея в виду не только ход войны, но и ослабление контроля МОСХа над инакомыслящими коллегами. Комментируя атмосферу на собраниях членов МОСХа, Кулагина пишет: «Вопросы ставят остро и открыто, года 2 тому назад, наверное, [Борис] Дейкин бы не выступил со словами, что художники берут и выполняют заказы, к которым относятся так, что это является самоубийством художника»². Несколькими днями позже она добавила: «Люди недовольны художественной политикой, критикуют систему заказов»³. Для Кулагинной такой поворот был особенно неожиданным, так как в недавнем 1938 году был арестован и расстрелян ее муж, художник Густав Клуцис, а Родченко в том же году с ужасом констатировал: «Ходят слухи, что люди страдают от доносов невинно... Рассказывают невероятные случаи... Значит, я тоже не гарантирован от того, что кто-нибудь на-

пишет ложный донос и все рухнет... Семью высылают, и делу конец...»⁴.

Лидия и ее сестра Нина [Илл. 3], старше на два года, родились «в семье высококвалифицированного рабочего в Москве <...> Родители неизменно поощряли всякие творческие начинания и очень всегда помогали. Отец [Алексей Михайлович Мастерков] страстно любил пение и собирал пластинки дореволюционных певцов. Мать моя [Мария Павловна Иванова-Мастеркова] очень тонко понимала музыку и живопись, обладала безупречным вкусом»⁵. Продолжая описание своих родственников, Лидия подчеркивает близкие ей качества: «В моем семействе люди были эстеты, они любили все красивое. Какие были замечательные платья у моей матушки! Моя тетка была простая женщина, но вкус на такой высоте: зеленое шерстяное платье с бархатом, камешек на пальце. Тогда любили красоту, без нее ничего не делалось. А у мамы братья были золотых и серебряных дел мастера, дядя — какой-то знаменитый бас по всей округе»⁶. Отец Лидии не принял советский строй и воспитывал детей на примерах дореволюционной культуры. Одна из самых ранних сохранившихся фотографий Лидии с букетом сирени снята в мрачном 1939-м. [Илл. 4] Безмятежное выражение лица двенадцатилетней девочки подсказывает, что репрессии не затронули ее семью. Также она, вероятно, не в курсе, что в этом же году умер Исаак Бродский, один из главных идеологов социалистического реализма, и скорее всего не видела новоиспеченный холст Александра Герасимова «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле» (1938), заразительный пример гулливеровского станковизма и экстаической верноподданности в советском стиле. Именно этот портретист Сталина «удостоился» бескомпромиссной и крайне негативной реакции со стороны Родченко, причем в том же умеренном 1943 году: «Хочу быть тем же, чем был. Не быть мне Герасимовым никогда!»⁷.

Букет сирени, частично закрывающий лицо Лидии на фотографии 1939 года, предполагает неожиданную (в контексте того времени) социальную аллегорию. Крупные грозди сирени гармонировали с возможностью писать обширными и свободными мазками, погружаясь





Илл. 4. Лидия
Мастеркова. 1939.
Российский
государственный
архив литературы
и искусства
(РГАЛИ)

Илл. 5. Валентина
Кулагина. Сирень.
1948. Бумага, гра-
фитный карандаш,
акварель.
Российский
государственный
архив литературы
и искусства
(РГАЛИ)



в живописный экстаз, как в случае с подсолнухами Ван Гога. Писавшие в конце 1930-х годов натюрморты с сиренью Кулагина и Владимир Татлин как будто прятались за пышностью этих букетов от тяжелых реалий жизни, напоминая персонажа «Сирени» Врубеля. Один из натюрмортов Кулагина посвятила поэту Алексею Крученых, который часто к ней заходил: оба жили во вхутемасовском доме на Мясницкой улице, 21. В результате откровенных разговоров Кулагина окрестила Крученых «интересной фигурой, одним из последних левых могикан»⁸ и, посвятив ему букет сирени, назвала этот сюжет символом свободного мышления и инакомыслия. [Илл. 5] В этом незатейливом натюрморте (скромном по сравнению с формальными достижениями авангарда) Кулагина ориентировалась на предписания Казимира Малевича Ивану Клыону, сделанные за год до его смерти, а именно: бороться с натурализмом с помощью импрессионизма⁹. Возможно, эта миссия практиковать свободный живописный стиль объясняет, почему после окончания войны и возвращения к жесткой цензуре «<...> усилились нападки на таких крупных мастеров этого жанра, как П. Кончаловский, которые пишут никому не

нужные яблоки и сирени, отвлекая сознание масс от актуальных проблем построения социалистического общества»¹⁰.

Движение в сторону «борьбы с натурализмом» (завершившееся присягой к абстракции) началось у Лидии именно в период, когда была сделана фотография с сиренью: «Примерно в 12 лет во мне произошел внезапно перелом, не помню, чем это было вызвано, но я начала рисовать. Рисовала большие портреты, копировала старых мастеров, вообще я рисовала целыми днями и на уроках общеобразовательной школы. Писала акварелью, маслом. Пропускала занятия в школе и это время проводила в Третьяковской галерее»¹¹.

Когда началась война, Лидия не только не утратила непоколебимую волю к свободному творчеству, но и обрела уверенность, а также упрямство мятежного подростка: «Мы не ощущали всего ужаса войны, а я была совсем еще девчонкой. При свечке, при лампе керосиновой, в шестиградусном холоде, даже при замерзших лужах на полу я все время продолжала рисовать, даже начала писать маслом»¹². Подобный накал творческой эйфории в военный период резонирует с тем, что описывает Родченко, который в то же самое время возрождал абстрактный стиль для сохранения левой идентичности. В результате он сделал работу на полу шириной около двух метров в технике дриппинга, который в истории модернизма ассоциируется исключительно с Джексоном Поллоком¹³. [Илл. 6] Родченко назвал этот ультраэкспрессионизм «левой живописью», трактуемой художником в формате катарсического переживания после эпохи террора: «Быть самим собой после всех мучений и вопреки здравому смыслу. Не ломать себя, писать с наслаждением!! Будь что будет!!! А я умру левым и оставляю хорошие вещи»¹⁴. Этим призывом к творческой свободе и неподчинению репрессивным институтам Родченко устанавливает шкалу художественных ценностей для следующего поколения и позиционирует абстрактное искусство как антидот соцреализма.

Пробуждение интереса к независимому поведению в строго контролируемом властями социуме предвоенных времен предопределило готовность Лидии к учебе



Илл. 6. Александр Родченко.
Экспрессивный ритм. 1943–1944.
Бумага, тушь, акварель.
62,4 × 172,5 см.
Собрание Музея искусства модернизма — коллекция Костаки, Салоники

в неожиданно открывшейся «альтернативной» художественной школе. Она вспоминает: «Был сорок третий год, немцы уже отошли, и мне прислали открытку, что открывается новая школа, и я отправилась на Крымскую площадь, на Большую Чудовку. Школа была образована чудом, все преподаватели — [Михаил] Перуцкий, [Моисей] Хазанов, [Роберт] Фальк состояли в черных списках и не могли найти работу, кроме как там. Директором этой школы стала Нина Николаевна Кофман, уникальная женщина. Это были люди другого времени, из 1920-х годов, и отношения между профессором и учениками были другие, была замечательная внутренняя связь»¹⁵.

Вышеназванные наставники были не знаменитые в прошлом авангардисты уровня Родченко, а классические в западном понимании модернисты, многие из которых в 1920-е годы учились у авангардистов или преподавали во Вхутемасе. Учителем Лидии стал Михаил Семенович Перуцкий, бывший член групп НОЖ (Новое общество живописцев) и ОСТ (Общество художников-станковистов), чьи названия шифровали протест против отрицания живописи в авангардных кругах. Перуцкий привил Лидии любовь к французской школе живописи, которая сразу принесла результаты. Она вспоминает: «Помню, мой первый натюрморт акварелью был настолько удачен, что его застеклили и повесили в кабинете директора <...> Музей нового западного искусства был уже закрыт в это время, и я старалась узнать об импрессионистах все, что только было возможно. Я покупала книги и репродукции в букинистических магазинах <...> моим кумиром стал Сезанн, но я не подражала ему, а как бы старалась глубже проникнуть в творчество

великого художника, в его концепцию и понимание сущности вещей, в его живописную основу»¹⁶.

С учетом насильственной системы советского образования ценнейшим качеством Перуцкого было то, что он «никогда ничего не навязывал, стараясь выявить творческую индивидуальность»¹⁷. Тот факт, что Лидия, с ее слов, стала «любимым учеником» Перуцкого и что он относился к ней как к «младшему товарищу», помогло ей сформировать сильный характер, необходимый для будущей непростой судьбы неофициального художника.

Хотя «альтернативная» художественная школа закрылась в последние годы войны, в 1946-м на той же улице, но уже в новом двухэтажном деревянном здании открылось Московское городское художественное училище (МХУ), в которое вернулась и Лидия. Запись, сделанная ею в то время, демонстрирует усвоение формалистических канонов живописи с акцентом на субъективизм и нивелирование приоритетности содержания – наперекор соцреализму: «Живопись должна быть не такой, чтоб можно было хватать предметы, а более трепещущей, и чтобы трепетала, жила каждая линия, сочеталась в цвете, гармонии. Свет струился и распространялся пятнами, валёрами, холодными и теплыми. Содержание совсем не имеет значения. Важно, чтобы произведение захватывало исполнением, глубиной, даже некоторой тайной, которая манит еще больше, чтобы в произведении жила душа художника»¹⁸.

«Старуха» (1947) и «Автопортрет» (1948), сохранившиеся со времени учебы в МХУ, отражают восхищение Лидией Рембрандтом, у которого «тоже форма достигалась живописным моментом, а не рисунком <...> [Илл. 7, 8] Когда я смотрю на работы Рембрандта, то, как ни странно, совершенно не думаю о том, кого изобразил художник, а думаю и чувствую, как все полотно пропитано духом Рембрандта. Кажется, он весь живой тут. Очень важно, чтобы предметы в картине были окутаны воздухом, как бы тонули в нем»¹⁹. В «Старухе» живописная смелость с акцентом на незаконченность свидетельствует о поддержке на уроках Перуцкого – «Посмотрите, как у Лидочки!» – и о влиянии его антиакадемического автопортрета. [Илл. 9] Однако свой «Автопортрет» Лидия



Илл. 7. Лидия Мастеркова.
Старуха. 1947.
Холст, масло.
Фото: Архив Музея
современного искусства
«Гараж». Фонд М.М.-Т.
и В.А.-Т.



Илл. 8. Лидия Мастеркова.
Автопортрет. 1948.
Холст, масло.
Фото: Архив Музея
современного искусства
«Гараж». Фонд М.М.-Т.
и В.А.-Т.

Илл. 9. Михаил Перуцкий.
Автопортрет. 1945.
Картон, масло. 39 × 29 см.
Собрание Максима
Отчерцова, Дмитров





Илл. 10. Слева направо: Мария Иванова-Мастеркова, Игорь Холин, Лидия, Алексей и Нина Мастерковы. Лето 1950. Архив М.М.-Т. и В.А.-Т.

выполняет в классическом жанре с использованием рембрандтовского колорита и светотеней.

Семейная фотография, датированная двумя годами позже, констатирует портретное сходство, включая прическу: волосы уложены в традиционный пучок с пробормом впереди. [Илл. 10] Романтический образ молодой художницы, созданный в формате саморепрезентации, трансформируется к середине 1950-х годов, с одной стороны, в *femme fatale*, а с другой — в независимую личность, уверенную в своем творческом выборе.

Лидия скорее всего писала себя, будучи беременной: ее сын Игорь Холин родился 10 февраля 1949 года. Отец Игоря, Владимир Холин, был одноклассником Лидии по художественному училищу, где отличался виртуозными рисунками животных с натуры. Стесненные бытовые условия в коммунальной квартире № 10 на улице Горького, 45, в одной комнате с родителями и сестрой, стали одной из причин их быстрого развода. «Старуха» и «Автопортрет» закрепили за Лидией приверженность к синтезированию старого и нового, позиция, которую она пронесет через всю траекторию творчества. Позд-



Илл. 11. Лидия Мастеркова. 1957. Фото: В. Немухин. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ)

нее «Автопортрет» висел в отдельной квартире Лидии на Смольной улице, 71, кв. 64, вплоть до ее эмиграции на Запад в конце 1975 года, как пример живописного мастерства, который всегда мог быть предъявлен тем, кто обличал абстракционистов в дилетантстве. [См. илл. 119]

После развода Лидия временно отстранилась от живописи, так как училище, куда она ходила «как к себе домой», закрылось в 1950 году за «левый уклон»²⁰. Начав работать в Московской филармонии, она вошла в круг классических музыкантов и певцов и, таким образом, вернулась в мир, который любила с детства. В пятнадцатилетнем возрасте она сочинила признание в поэтической форме: «Музыка — восторг души. Грезы, надежда и радость. Сочетание всего прекрасного. Иллюзия. Гимн жизни... Сопутствие. Восхищение. Забвение»²¹. В начале 1950-х годов мир, связанный с классической музыкой, многим казался убежищем от суровой цензуры в изобразительном искусстве. Тем не менее возвращение в художественные круги все же произошло. Причины — разбитое сердце в результате неудачного романа и эмоциональная поддержка, оказанная Лидии

Илл. 12. Лидия Мастеркова.
Прилуки. 1956.
Холст, масло.
66 × 48,5 см.
Собрание Ивана Филонова,
Москва.
«Лидочка Мастеркова написала... цветы как-то изумительно... совершенно особенно... [ее] букет меня просто поразил». В. Кропивницкая в беседе о Лидии Мастерковой с Я. Горбаневским



художником Владимиром Немухиным, другом семьи (который в ранней юности был возлюбленным двоюродной сестры Лидии). Лидия вспоминает: «<...> он поступил в один год со мной на скульптурное отделение. Но он тогда был женат и почти туда не ходил, был такой маститый, много знал, уже любил французов — и как раз мне их открыл»²². К тому времени уже разведенный, он пригласил разочарованную в личной жизни Лидию в свой дом на Оке, в деревне Прилуки, предложив — по его словам — «вылечить парным молоком», что в скором времени и положило начало их гражданскому браку. [Илл. 11]

В 1956 году Николай Вечтомов, с которым Лидия училась в МХУ, познакомил ее и Немухина с художником и поэтом Евгением Кропивницким и абстракционисткой

Илл. 13. Лидия Мастеркова и Владимир Немухин в квартире на ул. Горького, 45. 1959.

Архив М.М.-Т. и В.А.-Т.



Илл. 14. Лидия Мастеркова и Лев Кропивницкий в квартире на ул. Горького, 45. 1959.

Фото: В. Немухин. Архив М.М.-Т. и В.А.-Т.



Ольгой Потаповой (Вечтомов был их соседом по Лианозову), а также с их дочерью и зятем — художниками Валентиной Кропивницкой и Оскаром Рабиным и сыном Львом Кропивницким. Последний вернулся из лагеря в 1956 году и, будучи абстракционистом, часто посещал Лидию и Немухина, когда они жили на улице Горького²³. [Илл. 14] То, что контингент лианозовского содружества включал в себя трех художниц, вызывает ассоциацию с авангардными кругами. Присоединившиеся поэты Генрих Сапгир, Игорь Холин и Всеволод Некрасов усиливают эту аллюзию²⁴. Несмотря на то что Вечтомов жил далеко от центра, у него был отдельный, хотя и невзрачный, дом, а потому все шумные вечеринки, особенно новогодние, происходили именно там. В этом барачном районе, воспетом в искусстве Рабина, художники веселились, танцуя под зажигательную музыку — *Rock around the clock* в исполнении Билла Хейли.

Тем не менее Лидия не принимала полностью понятие «лианозовская группа»:

«Я думаю, в этом названии есть что-то натянутое и неприятное, потому что ни я ни Володя [Немухин] не считаем себя последователями Кропивницкого Е.Л <...> С 1958 года — это я, Володя, Оскар [Рабин], Лев Кропивницкий, Коля Вечтомов, Е.Л. Кропивницкий, Ольга Ананьевна Потапова, но я думаю, что это как предисловие [к «Бульдозерной выставке»], потому что в это время мы мечтали сделать выставку на открытом воздухе и у нас не было главаря»²⁵. Другими словами, Лидия с самого

Илл. 15.
Слева направо:
Елена Вечтомова,
Муза Вечтомова,
Лидия Мастер-
кова, Вален-
тина Кропивни-
кая, Оскар Рабин,
Николай Вечто-
мов. 1959.
Фото: В. Немухин.
Архив М.М.-Т.
и В.А.-Т.



начала выступала против вождизма как в политике, так и в искусстве.

Как бы ни было, этот дружеский союз художников дорожил своим антиинституциональным статусом и отказом подчиняться канонам официального искусства. Это сблизило их с диссидентами Александром Гинзбургом и Андреем Амальриком, которые стали их первыми коллекционерами, пропагандистами, а также дилерами (в случае последнего), благодаря связям с иностранцами. Но до того, как эти и другие неофициальные художники начали в начале 1960-х годов продавать свои работы иностранцам, раздвоение на творчество и халтуру стало обычным явлением. Лидия выражает отношение к этой дилемме: «Я никогда не думала о том, что мне нужно вступить в Союз художников, узаконить свою положение, а значит, приходилось зарабатывать деньги оформительской работой, чтобы потом работать, какое-то время, не думая о деньгах. Было, конечно, очень трудно сочетать заработок с творчеством, иначе тогда еще не получалось»²⁶. Один из таких ранних примеров ее оформительской работы был связан с павильонами ВДНХ во время их перестройки в пер-

Лидия Мастеркова: право на эксперимент

вой половине 1950-х. Аналогичным примером заказной продуктивистской практики, предпринятой экспериментальными художниками, был исторический прецедент в творческой биографии Кулагиной и Татлина, которым по сходной причине неприятия их авангардного искусства пришлось работать в только что построенных павильонах того же помпезного комплекса, основанного в 1939 году под аббревиатурой ВСХВ²⁷. Однако, как ни странно, Лидия вспоминает работу на ВДНХ как место для возобновленных экспериментов, прерванных после закрытия МХУ, и вступления на необратимый маршрут — стезю к абстрактному искусству: «Когда мы работали на ВДНХ, я пробовала писать гуашью какие-то красивые по цвету фигуры — розовые, фиолетовые и белые вещи, которые потом стали абстрактными. На следующий год я уже начала их мастерить»²⁸.

Примечания

- 1 Алексеев В. Амазонка авангарда // Независимая газета. 20 января 2006. URL: https://www.ng.ru/saturday/2006-01-20/13_amazonka.html.
- 2 Кулагина В. Дневники. 5 февраля 1940. Частный архив.
- 3 Там же. 10 февраля 1940.
- 4 Родченко А. Опыты для будущего [Дневники. Статьи. Письма. Записки]. М.: Грантъ, 1996. С. 306. 10 сентября 1938.
- 5 Краткая автобиография Лидии Мастерковой, написанная для каталога выставки *Lidia Masterkova: Adieu a la Russie*, прошедшей в 1977 году в галерее Дины Верни в Париже. Машинопись. Без номеров страниц. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд М.М.-Т. и В.А.-Т. В ней Лидия изменила дату своего рождения с 1927-го на 1929 год.
- 6 Плунгян Н. Космос звучит непрерывно // Русский журнал. 3 февраля 2006. URL: <http://www.russ.ru/layout/set/print/Mirovaya-rovestka/Kosmos-zvuchit-bespreryvno>.
- 7 Родченко А. Опыты для будущего. С. 351. 29 июля 1943.
- 8 Кулагина В. Дневники. 21 июня 1943. Термин «левые» будет использоваться властями по отношению к нонконформистам, которые хотя и были против коммунистического режима, но ассоциировались с этим понятием посредством своих учителей. Лидия не раз употребляет этот термин в своей автобиографии. Однако, оказавшись в эмиграции, нонконформисты так и не смогли найти общий язык с западными «леваками», подозревавшими их в общности взглядов с консервативными кругами.
- 9 Письмо Казимира Малевича Ивану Ключу. 28 июня 1934 года // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 т. / Авт.-сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М.: РА, 2004. Т. I. С. 249.
- 10 Голомшток И. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. С. 235–236.
- 11 Автобиография художницы Л. Мастерковой. С. 2. Архив М.М.-Т. и В.А.-Т.
- 12 Там же.
- 13 Интересно, что Поллок, который учился у мексиканского художника, коммуниста Давида Альфаро Сикейроса, также придерживался левых взглядов, когда начал практиковать технику дриппинга в 1947 году.
- 14 Родченко А. Опыты для будущего. С. 351. 30 июля 1943.
- 15 Алексеев В. Амазонка авангарда.
- 16 Автобиография художницы Л. Мастерковой. С. 2–3.
- 17 Там же. С. 3.
- 18 Там же.
- 19 Там же.

20 Там же.

21 Там же. С. 2.

22 *Плунгян Н.* Космос звучит непрерывно. Первую информацию о французском искусстве Владимир Немухин получил от Петра Соколова во время войны. В то время он также начал покупать книги в букинистических магазинах, первой из которых была книга о Сезанне.

23 Владимир Немухин блестяще описал абстракции Льва Кропивницкого: «Казалось, что он выплескивает на холст ярость, боль, гнев и унижение, накопившиеся в его душе за годы лагерной жизни». *Уральский М.* Немухинские монологи: портрет художника в интерьере. М.: Бонфи, 1999. С. 53. По мнению Немухина «становясь абстракционистом, художник противопоставлял себя обществу, его казенной идеологии, шел на конфликт с властью имущими». Там же. С. 71. Его позицию интересно сравнить с мыслями об абстракции Александра Родченко, выраженными в 1943 году: «Я пишу абстракции, что бессмысленно и, может быть, глупо, но приятно и интересно». *Родченко А.* Опыты для будущего. С. 352. 3 августа 1943. Именно такие бесстрашные художники, практиковавшие абстрактное искусство под жерновами соцреалистической мельницы, перемалывавшей всё и вся, смогли продолжить генеалогию русского абстракционизма.

24 Это сравнение не имеет отношения к стиливым сходствам между авангардистами 20-х годов и лианозовцами, и я не согласна с определением «второй русский авангард», которым в России обозначают послевоенное неофициальное искусство.

25 Письмо Л. Мастерковой к М.М.-Т., Париж — Карбондейл, Иллинойс, 1977 год.

26 Автобиография художницы Л. Мастерковой. С. 4.

27 *Tupitsyn M.* Moscow Vanguard Art: 1922–1992. New Haven and London: Yale University Press, 2017. P. 47.

28 *Алексеев В.* Амазонка авангарда. Использование Лидией слова «мастерить», которое имеет очевидный референт к ее фамилии, важно в контексте того, что она в это время раз и навсегда решила не ограничивать свое «право на эксперимент» рамками станкового искусства. С одинаковым энтузиазмом она придумывала и собственноручно воплощала идеи украшений, мебели, одежды — и даже построила террасу в доме в Прилуках.