

ГРОБМАН



GROBMAN

**ГРОБМАН**

Лёля Кантор-Казовская

# GROBMAN



Новое  
Литературное  
Обозрение

2014

УДК [7.036:141.311.2](092)  
ББК 85.03(2)6-022.65-8  
К19



Издание приурочено к выставке  
Михаила Гробмана "Гробман. 4 выставки"  
в Московском музее современного искусства  
12 октября 2013 — 26 января 2014

Кантор-Казовская, Л.  
Гробман Grobman / Лёля Кантор-Казовская. — М.: Новое литературное обозрение,  
2014. — 264 с.: ил.

ISBN 978-5-4448-0138-3

Книга посвящена исследованию творчества художника и поэта Михаила Гробмана (р.1939). Один из важнейших представителей московского художественного и литературного авангарда 1960-х годов, он в 1971 году эмигрировал в Израиль, где прославился как автор перформансов в Иудейской пустыне, осуществленных основанной им группой "Левиафан". Искусство Гробмана занимает особое положение между западным и русским концептуализмом. Книга включает публикацию теоретических текстов и статей художника, а также каталог произведений, включенных в проект "Гробман. 4 выставки" (ММСИ, 13 декабря 2013 — 26 января 2014).

УДК [7.036:141.311.2](092)  
ББК 85.03(2)6-022.65-8

© Л. Кантор-Казовская, 2014  
© Михаил Гробман, 2014  
© Дмитрий Черногаев, макет, 2014  
© ООО "Новое литературное обозрение", 2014

# Содержание

- 7** Предисловие
- 10** **Глава 1**  
“Второй русский авангард”,  
или Визуальная культура  
эпохи холодной войны
- 46** **Глава 2**  
Гробман и идея современного  
еврейского искусства по обе  
стороны железного занавеса.  
(Московский период)
- 78** **Глава 3**  
Отречение.  
(Иерусалимский период)
- 122** **Глава 4**  
Бог не скинут?  
(Тель-Авивский период)
- 154** Михаил Гробман.  
Тексты
- 214** Гробман. 4 выставки.  
Каталог
- 243** Хронология
- 248** Сочинения и библиография
- 256** The English summary
- 261** Именной указатель

# Предисловие

---

Работая с мифологией и проникаясь ее языком, художник и сам в конце концов становится мифом, а объяснять и толковать мифы, не разрушив их, — задача исключительно сложная. Михаил Гробман сегодня фигура почти мифическая еще и потому, что полный корпус его работ до сих пор не выставлялся и не публиковался.

Разбираться в логике художественной эволюции Гробмана тем более непросто, что он не раз менялся и даже становился другим по существу. Сегодня он актуальный поэт и художник, известный как в России, так и в Израиле, где живет с 1971 года, своей брутальной художественной манерой и резкостью политических высказываний. Когда-то, в 1970-х, он прославился как автор таинственных “действий в пустыне”, осуществленных его группой “Левиафан”. Когда устраиваются ретроспективные выставки израильского искусства, проекты “Левиафана” стабильно занимают на них важное место, вопреки тому, что между Гробманом и держателями ведущих позиций в критике, академии и музейной политике чувствуется несогласие по многим кардинальным вопросам. Ясно, что Гробман прочно вписан в художественную жизнь Израиля, но что при этом споры вокруг него не затихают и “война” продолжается.

Что касается предыдущего, московского, периода творчества Гробмана, то каждый, кто читал его недавно опубликованные дневники 1963–1971 годов, в которых день за днем описана жизнь московских “левых” художников<sup>1</sup>, понимает, что до своего отъезда Гробман был неотъемлемой частью московской неофициальной культуры, а его дом в Текстильщиках — одним из ее самых важных художественных “гнезд”. Как ни странно, это как раз наименее изученный период его художественной биографии, который потребует от нас специального исследо-

1. Гробман М. *Левиафан*. М.: НЛО, 2002.

вания. В 1971 году, когда Гробман уезжал из России, это означало что-то вроде гражданской смерти, а механизма фиксации неофициальной художественной жизни в 1960-е годы практически не существовало. Более чем через двадцать лет, когда изучать неофициальное искусство стало возможно, уже не нашлось ни одного человека, который бы мог реконструировать ту роль, которую сыграл Гробман в истории этого движения.

В начале написания книги казалось, что работы Гробмана в совокупности с собранным им богатейшим архивом и коллекцией работ “левых” художников — это последняя деталь, которой недоставало, чтобы выстроить историю московского андеграунда. Однако, как известно, именно последние куски, вставленные в пазл, меняют всю картину, делая ее наконец картиной, а не собранием хорошо подобранных фрагментов. Более того, сложившееся в процессе нашего исследования представление о неофициальном искусстве в Москве, в свою очередь, оказалось фрагментом чего-то большего, а именно международной художественной жизни того времени, на которую оказалось возможным также взглянуть по-новому, объяснив особенности и дилеммы биографии Гробмана за пределами Советского Союза. Все эти соображения подробно изложены ниже; я постараюсь показать, что Гробман был исторической фигурой, связавшей художественный мир “запада” и “востока” совершенно неожиданным образом. Поэтому предлагаемая читателю книга — не биография, а серия исторических исследований; она о Гробмане — но и не только о нем.

История Гробмана не случайно открывает особую перспективу во взаимоотношениях художественного мира “запада” и “востока” — это связано с тем, что он был ориентирован на иные художественные проблемы, нежели большинство московских “левых”, эмигрировавших из Советского Союза. По ряду причин на Западе внятно прозвучали в основном те из московских художников, которые основали свой метод на рефлексии по поводу советского образа жизни, его идеологического словаря и визуальной мифологии. Эти темы определили их судьбу и в положительном, и в отрицательном смысле: вызвав к себе интерес и получив условия для творчества на Западе, они и там продолжали жить как будто бы за “железным занавесом”, в мире своего советского опы-



та. Западный художественный мир, в свою очередь, подталкивал их в эту “нишу”, где художник из России обязательно говорит о “страданиях человека в условиях тоталитаризма”<sup>1</sup>. Гробман, уехавший прежде, чем советская идеологическая продукция стала актуальным предметом исследования, вступил в художественный диалог с новой средой, поначалу не тематизируя советскую жизнь и не реконструируя атмосферу социальной экзотики, из которой он пришел. Его сотрудничество с одними художниками и расхождения с другими, его выставки и успехи за пределами России были связаны не с советской цивилизацией, а с перспективами современного искусства, и особенно еврейского искусства — области, на обновление языка которой и на лидерство в которой Гробман претендовал.

Остается сказать, что в работе над книгой я опираюсь на многочисленные беседы и интервью — прежде всего с самим Михаилом Гробманом, а также на материалы его коллекции, библиотеки и архива. Очные и заочные беседы с Валентином Воробьевым, Ириной Врубель-Голубкиной, Игорем Голомштоком, Эдуардом Курочкиным, Галиной Маневич, Львом Нусбергом, Виктором Пивоваровым, Оскаром Рабиным, Владимиром Янкилевским, профессором Иерусалимского университета Зивой Амишай-Майзельс и другими свидетелями и участниками изучаемых событий также помогли мне в работе, и всем им я выражаю свою благодарность.

**1.** См.: Илья Кабаков, Михаил Эпштейн. Каталог. Вологда: Герман Титов, 2010. С. 282–283.

# Глава

---

## “Второй русский авангард”



или Визуальная  
культура эпохи  
ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ



...Холин: Скажи Миша  
Что нарисовано  
На этой замечательной картине  
Гробман: Летящая чаша  
Холин: А это что  
Гробман: Полотно  
Превосходного художника  
Эдика Штейнберга  
И Яковлев тоже  
Замечательный художник  
Холин: А это что за прямые  
Гробман: Проспект юных Ленинцев  
И Бачурин  
Замечательный художник  
Холин: Тут я вижу колдобины  
И траншеи  
Гробман: 6 улица  
А на 3 моя страна  
Здесь живет  
Мой народ  
Мои Текстилы  
Мое Море Текстилей  
В школе  
Понимаешь  
Были одни двойки  
А они не принимают  
В МОСХ  
Спрашивают  
Кто такой Фидель  
Отвечаю  
Президент Франции  
Илья Кабаков  
Тоже превосходный художник  
Художник № 1

Мы с Гробманом  
Шагаем  
По пустыне Текстилей  
Как по пустыне Синая...

Игорь Холин. "Текстилы". 1969

## **Гробману**

И чье-то солнце грело меня  
На протяжении 13 лет больниц  
13 лет тюрем  
И мокрых с кровью ресниц

Владимир Яковлев. 1971

Читатель не найдет здесь “героического нарратива”, характерного для монографий о деятелях московского андеграунда — феномен Гробмана провоцирует, скорее, на то, чтобы написать альтернативную историю этого движения и, главным образом, по-новому рассмотреть соотношение этого локального течения с западным искусством. Это не только прояснит нам происхождение политических и эстетических компонентов художественной концепции самого Гробмана, но и даст общее представление об уникальности идеологической конфигурации творчества художников, принадлежавших к этому кругу.

О московском неофициальном искусстве написано много, однако эта литература, переоцениваемая сегодня критически, пока что не представляет собой сколько-нибудь законченного и последовательного свода знаний<sup>1</sup>. В отсутствие достоверной документации и художественной критики, относящейся к начальному периоду этого движения, событийный и философский контекст самого появления модернистского искусства в послесталинской России теряется в тумане творимой художниками мифологии<sup>2</sup>. Не существует пока и полного консенсуса по поводу термина, который бы определял художественную суть явле-

1. Эта литература состоит в основном из каталогов выставок, опубликованных документов, интервью, альбомов-монографий и впечатляющего корпуса мемуаров. Книга Е. Бобринской “Чужие?” (М.: Breus, 2013) — первая попытка дать более значительный охват материала — также не претендует на систематическое построение истории неофициального искусства и, как признается в предисловии сама автор, выражает ее субъективное видение этого феномена.
2. В 1960-х годах об этой группе писали лишь некоторые зарубежные искусствоведы, которые приезжали в Советский Союз. См. наиболее содержательные публикации: *Berger J. The Unofficial Russians // Sunday Times Magazine. 6.11.1966. P. 44–51; Padrta J. Neue Kunst in Moskau // Das Kunstwerk. 1967. № 7–8; Ragon M. Peinture et sculpture clandestines en U.R.S.S. // Jardin des arts. Jull.-aout 1971, P. 2–6; Chalupecký J. Moscow Diary // Studio International. Feb. 1973. P. 81–96.*

ния. В 1970–1990-е годы появились понятия “неофициальное искусство”, “андеграунд”, “художники-нонконформисты”, “другое искусство”, но все они описывают положение и поведение художников в социальной среде. Художники, принадлежавшие к этому течению, сами называли себя “левыми”, но сегодня и этим термином оперировать затруднительно, в силу того что значение “левого” меняется в разных социальных и политических контекстах. Гробман, уже будучи в Израиле, предложил для обозначения этого явления термин “второй русский авангард” — во-первых, чтобы поставить его в контекст истории искусства, а не социальных стратегий, и, во-вторых, чтобы выделить из всего неофициального слоя именно авангардную группу, куда входили только те художники, которые не подражали западным стилям, а были способны предъявить, по его выражению, “собственный мир знаков”. И с определенного момента термин “второй авангард” вошел в обиход на Западе<sup>1</sup>. В приложении к настоящей книге публикуется относительно недавняя статья, в которой художник дает характеристику “второго русского авангарда” и подробно обрисовывает проблематику и эстетику первоначального периода движения: 1950–1960-е годы<sup>2</sup>.

Следует объяснить, почему это не просто воспоминания участника событий, а историко-критическая статья. До своей эмиграции в Израиль Гробман, параллельно со своим собственным художественным творчеством, изнутри движения осуществлял изучение, пропаганду и музеефикацию “левого” искусства — то есть делал то, чем в нормальной ситуации занимаются внешние институции. Его собрание, которое, по выражению Ильи Кабакова, после отъезда владельца превратилось

1. Он был впервые предложен Гробманом в качестве названия выставки его коллекции в художественном музее Тель-Авива. В конце концов эта выставка, куратором которой был директор музея Марк Шепс, была названа “Авангард–революция–Авангард” (*Avant-garde Revolution Avant-garde. Russian Art from the Michail Grobman Collection. The Tel Aviv Museum of Art, 1988*). Позже, став директором Музея Людвига в Кёльне, Шепс устроил выставку “От Малевича до Кабакова”, и в ее каталоге это понятие употребляется уже как принятое. См.: *Goodrow G.A. Die zweite Avantgarde. Inoffizielle, Post-Stalinistische, Prä-Perestroika-Künstler aus Moskau // Von Malewitsch bis Kabakov. Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Museum Ludwig, Köln, 16. Oktober 1993 — 2. Januar 1994. S. 31–38.*
2. См. статью “Второй русский авангард” в разделе “Тексты” настоящего издания.



*Михаил Гробман и Ира Врубель-Голубкина у себя дома. Москва, Текстильщики, 1966*

в легенду<sup>1</sup>, отличалось от собраний большинства коллекционеров того времени (таких, как А. Румнев, А. Васильев, Г. Блинов, И. Цирлин, В. Столяр), поскольку с самого начала процесс его собирания имел аналитический характер — он был ориентирован на выделение важных, по мнению Гробмана, акцентов художественного процесса, на возможно полный охват и репрезентацию работ тех художников, у которых эти акценты присутствовали<sup>2</sup>. Надо сказать, что эту сторону деятельности Гробмана уже тогда высоко оценивали в мире: чешский критик Арсен Погрибный в статье о московской группе, опубликованной в Италии,

1. Кабаков И. 60–70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: НЛО, 2008. С. 220.
2. О коллекции Гробмана см.: “Avant-garde Revolution Avant-garde”, а также каталог “Michail Grobman. Künstler und Sammler. Museum Bochum. 11.6 — 7.8. 1988”.

писал, что Гробман — это не просто художник, а целая институция и школа, и, по выражению Погрибного, “демиург”, организующий вокруг себя мир московского неофициального искусства<sup>1</sup>. Английский искусствовед Джон Бёрджер заметил, что за всю свою жизнь он не встречал такого преданного своему делу куратора<sup>2</sup>.

Результатом этой неформальной кураторской деятельности стали ранние выставки за рубежом и последовавшие за ними публикации в восточноевропейской и западной прессе — так постепенно, не без участия Гробмана, формировалась научная литература о движении<sup>3</sup>. Параллельно он вел дневник — летопись художественной жизни своего круга, собирал коллекции икон и русского авангарда, материалы по истории искусства в России, что очевидным образом было продиктова-

1. *Asiaticus (Arsen Pohribny)*. I pittori del dissenso. Viaggio fra gli artisti d'avanguardia dell'Unione Sovietica // *L'Espresso*. 1969. № 11. P. 12, 15.
2. *Berger J.* The Unofficial Russians. P. 50.
3. Он консультировал зарубежных критиков — самого Бёрджера, Мишеля Рагона, Эдмунда Осиско, Арсена Погрибного, Душана Конечного, Мирослава Ламача, Иржи Падрту, Индржиха Халупецкого, Петра Шпильмана, — которые писали о “левых” статьи и организовывали их выставки (о встречах с ними см.: *Гробман М.* Левиафан. С. 140, 168, 171, 176, 359 и др.). Первые публикации в Чехословакии и Польше были затем переведены на немецкий и французский и помногу раз перепечатывались в европейских журналах, таким образом информация о движении распространилась на Западе. Переписка с польскими и чешскими искусствоведами частично сохранилась в личном архиве Гробмана. См. каталоги выставок, состоявшихся благодаря этим искусствоведам: 8: *A. Brusilovskij, M. Grobman, V. Jankilevskij, J. Michnov, E. Něizvěstny, J. Sobolov, Ů. Sooster, B. Źutovskij. Jednotný závodní klub roh klub přátel výtvarného umění. Ústí n. O*, 1965; *Wystawa prac 16 plastików moskiewskich. Związek polskich artystów plastików, towarzystwo przyjaźni polsko-radzieckiej. XIX festival sztuk plastycznych w Sopocie. Sopot-Poznań: Biura wystaw artystycznych*, 1966). См. также из первых публикаций на эту тему: *Lamač M.* Mladé umění v Moskvě // *Literární noviny*. 1966. № 10. P. 12 (переизд. на итал. и франц. яз.: *La Biennale di Venezia*. 1967. Vol. 62; *Opus International*. 1967. № 4); *Konečný D.* U sovětských přátel II // *Výtvarná práce*. 14.12.1967. Целый ряд статей о художниках этой группы написал сам Гробман, и до разгрома “пражской весны” они публиковались в чешских изданиях по искусству, см., напр.: *Grobman M.* Mladé ateliéry Moskvy // *Výtvarná práce*. 20.10.1966. Разумеется, он был не единственным, кто приложил усилия к организации выставок и установлению связей на Западе. Лев Нусберг, который поддерживал отношения с французскими кинетистами, и другие художники также успешно работали в этом направлении. Большим успехом “левых” стало участие в международной выставке в Аквиле: “*Alternative attuali 2: rassegna internazionale di pittura, scultura, grafica*” (*L'Aquila, Castello spagnolo*, 7 agosto — 30 settembre 1965).



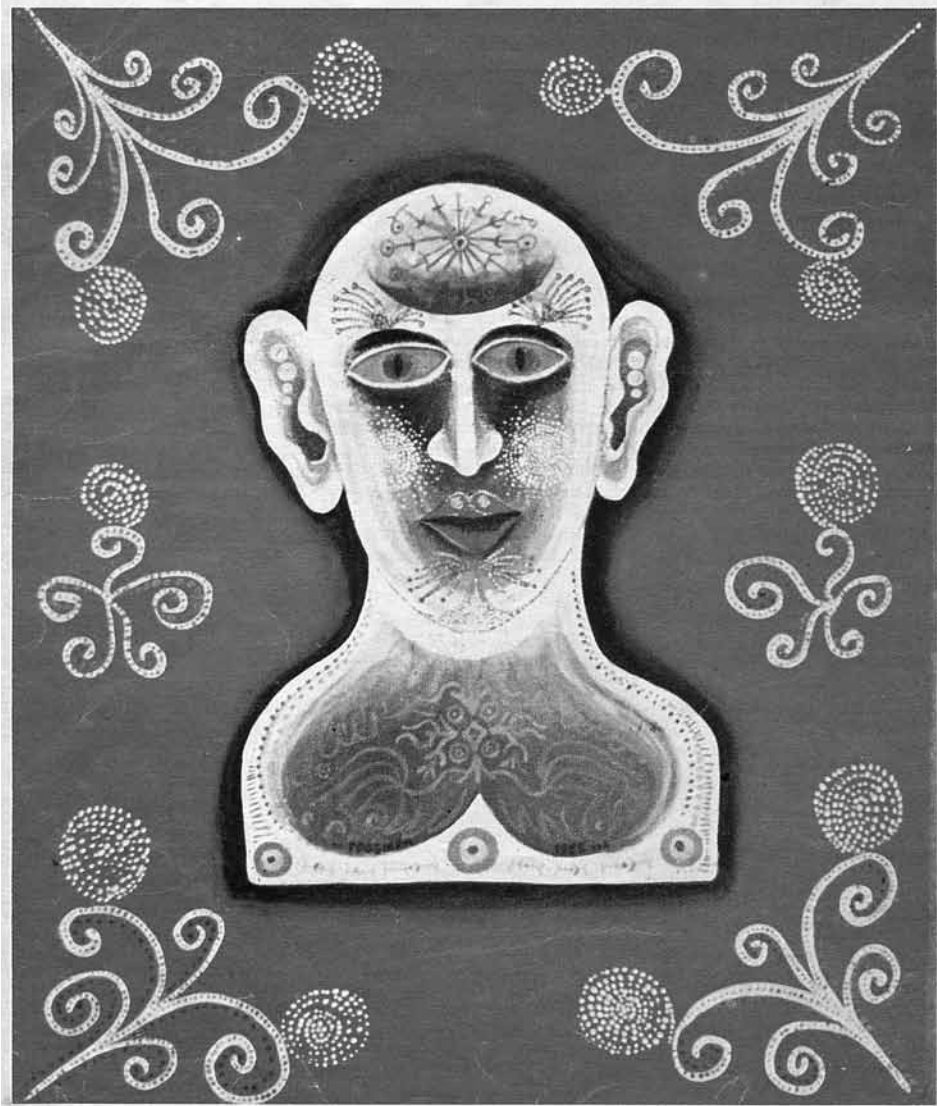


Above: Grobman and Neizvestny.  
Below: *Untitled Painting*

## MIHAIL GROBMAN

The room is narrow and opens off a bare kitchen in a wooden house in a distant suburb. Every square foot of wall space is taken up with either books or pictures. On one of the bookshelves is a photograph of Pasternak. In front of the window, with a tree outside, is a writing desk. His handwriting is tiny and very certain. He is a poet and a painter. Both he and his wife have the air of being used to being a little cold and hungry. "Above all," he says, "artists must be ethical - and in that conviction lies our fundamental difference from the School of Paris: which is finished." To point out his paintings on the wall he uses a stick. Many are not his. Other artists leave their work with him to look after and to show to those who are interested. In his small, draughty corridor of a room he is the purest-

minded curator that I have ever met. He shows us his own monotypes and drawings. One of them is of a butterfly whose wing patterns are made up of the words: "Grobman is a Jew. Grobman is a Jew. Grobman is a Jew." Another is a lament for the massacre at Babiy Yar. He asks me about modern primitives in the West since the Douanier Rousseau. Both the recurring imagery in his work - flowers, butterflies, small animals - and his taste in art suggest an overwhelming concern to preserve the innocent which he knows must be done systematically and not naively. Just before we leave, Grobman asks Jean Mohr to take a photograph of us all. He collects photographs and autographs, he says, smiling. He collects everything to preserve what can so easily be forgotten. He has seen and heard about too much that disappears without trace.



но потребностью видеть современные процессы в более широком историческом контексте. Деятельность Гробмана, относящаяся к раннему периоду движения, заставляет нас с особым вниманием отнестись к его подходам и содержащейся в его текстах информации.

Итак, предложенное им определение “второй русский авангард” для движения “левых” имеет целый ряд важных преимуществ. При этом нельзя не заметить, что оно наполнено как реальным содержанием, так и несбывшимися утопическими ожиданиями. В частности, лишь на поверхностный взгляд это определение апеллирует к истории русского искусства. “Левые” художники были, по существу, “западниками”, и в “историческом” русском авангарде их не в последнюю очередь привлекала созданная им успешная модель соотношения русского искусства с международным художественным процессом. В самом деле, освоив европейские авангардные течения, от импрессионизма до футуризма, Кандинский, Малевич, Ларионов, Гончарова и другие предложили свои решения и, постепенно продвигаясь с периферии в центр, участвуя в международных проектах, выставляясь и публикуясь как в России, так и за рубежом, выработали идеи, которыми Запад воспользовался и которые, таким образом, стали необходимой интегральной частью мирового искусства. Послевоенные “левые”, получившие импульс для своего творчества с Запада на международных выставках в Москве конца 1950-х — начала 1960-х годов, тоже исходили из этой модели, а также из того, что результаты идейного и эстетического единства между русским и западным авангардом, достигнутого в дореволюционный период, нельзя отменить. Однако реальность оказалась сложнее, и послевоенный модернизм, унаследовав идеологию авангарда, не мог унаследовать его “органичного” соотношения с западным искусством, так как на пути встали новые исторические обстоятельства. (Это обнаружилось, в частности, в 1960–1970-х годах: многим художникам, которые решились на эмиграцию и ориентировались при этом на прецедент “органичного” вхождения в западное искусство в большинстве случаев не удалось наладить столь же органичный диалог с западным художественным миром<sup>1</sup>.)

1. Проблема мировоззренческой “чуждости” эмигрантов из социалистического блока тем ценностям, которые поддерживает западный (американский) авангард, обсуж-

После того как Россия и Запад прошли период политической и идеологической конфронтации, механизмы культурного и художественного взаимодействия между ними радикально изменились, и новая ситуация породила глубокое внутреннее несходство художественных концепций при некотором внешнем сходстве. Поэтому, если анализировать искусство “левых”, проводя прямые аналогии с искусством Запада — так, словно органические связи между ними продолжали существовать, — оно вписывается в общую картину лишь в качестве маргинального ее элемента, при том что самое существенное, что было в этом искусстве, при таком подходе вообще ускользает. С этой проблемой уже столкнулись исследователи искусства стран Восточной Европы. Польский искусствовед Петр Пиотровский в книге “В тени Ялты: искусство и авангард в странах Восточной Европы, 1945–1989” (2009), заметил, что для анализа асимметричного соотношения художественных миров по обе стороны бывшего “железного занавеса” пока нет инструмента, ибо сам язык описания “инспектирует” восточноевропейскую художественную сцену и фильтрует проблематику в терминах, которые доступны западному потребителю, обученному “большому западному нарративу”<sup>1</sup>. Пиотровский предположил, что для преодоления “монополярного” метода исследования требуется более тесное знакомство с реалиями жизни на другой стороне, то есть в социалистическом блоке. Нам же плодотворным представляется другой путь, а именно системное исследование биполярного мира и понимание его как единого, сложно функционирующего целого. Казалось бы, существование “железного занавеса” в период зарождения “левого” искусства является логическим препятствием для такой целостной интерпретации. Однако мы будем исходить из того, что в современной культуре в принципе нет и не может быть ничего герметичного. По крайней мере по отношению к периоду, о котором пойдет речь в книге, метафору “железного занавеса” не нужно понимать буквально. И хотя о прежних “органических” художественных связях речи

далась, в частности, в журнале “October” в беседе с Кшиштофом Водичко (где в том числе критике подверглись Комар и Меламид): A Conversation with Krzysztof Wodiczko: Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Ewa Lajer-Burcharth and Krzysztof Wodiczko // October. 1986. № 38. P. 23–51.

1. *Piotrowski P.* In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. London: Reaktion Books, 2009.

уже не шло, так называемый “занавес” служил не преградой, а скорее проводящей мембраной, сложное поведение которой является одним из предметов нашего рассмотрения. Эта мембрана создала новый тип взаимодействия между течениями, образующими “большой западный нарратив”, и теми художественными силами, которые образовались на другом полюсе биполярного мира.

“Левое искусство”, как известно, появилось в Москве на заключительном этапе холодной войны. Война вовсе не обязательно предполагает изоляцию, как нам диктует метафора “занавеса”; напротив, она предполагает направленные друг на друга тактические действия и контакты, причем в “холодной” войне идеологическая и культурная составляющие таких контактов становятся особенно важными. Английская исследовательница Франсис Стонор Саундерс написала целую книгу о том, что в борьбе США за распространение ценностей либерализма, в противовес усилившемуся в Европе после Второй мировой войны влиянию марксизма и коммунизма, важные задачи возлагались именно на пропаганду американского искусства и культуры во всем мире. В эту деятельность был включен “Конгресс за свободу культуры” — объединение американских интеллектуалов широкого политического спектра. Именно благодаря такому пониманию вещей гастрولي артистов и симфонических оркестров, обмен выставками современного искусства, пользующимися государственной поддержкой, постепенно стали характерной чертой послевоенного мироустройства<sup>1</sup>.

Советский Союз вошел в эту игру в конце 1950-х — начале 1960-х годов и отвечал симметрично. В ходе возобновившихся контактов с внешним миром в Москве было показано современное искусство разных стран, что тут же повлияло на местную художественную ситуацию. В первой генерации московского авангарда нет ни одного человека, который не связывал бы начало своего развития с впечатлениями от выставки Пикассо (1956), выставки на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов (1957), выставки “Искусство стран социализма” (1958–1959) или Американской национальной выставки (1959)<sup>2</sup>. Состоявшееся в результате

1. *Saunders F.S. The Cultural Cold War. New York: The New Press, 1999.*

2. См. хронику и многочисленные интервью с художниками в кн.: *Другое искусство. Москва 1956–1988. М.: Галарт, 2005.*

этих контактов знакомство московских художников с западным художественным миром, его идеями, шедеврами и выдающимися представителями не было формой “органических” художественных связей, подобных тем, которые существовали раньше. Сама идея выставок возникла не в художественных, а в политических кругах, их организовывали на государственном уровне — как со стороны СССР, так и со стороны США и других стран. Как только политическую пользу от этих художественных мероприятий сочли в СССР несущественной или даже отрицательной, они прекратились. Более того, в механизме “культурной холодной войны” искусство было в определенной степени только символом, и отбор произведений для выставок отражал не интерес кураторов к новейшим течениям на национальной художественной сцене, а политическую логику. Центральное место в культурных обменах периода холодной войны занимал абстрактный экспрессионизм, который до начала 1960-х годов стабильно играл роль “экспортного” американского течения. В качестве такового он и появился в Москве в 1957–1959 годах, то есть в то время, когда на своей родине он уже перестал быть авангардом *par excellence*.

Прежде чем говорить о влиянии абстрактного экспрессионизма, необходимо объяснить, в чем заключалась идея экспорта именно этого направления и что оно символизировало политически. Исследователи американского искусства давно отметили, что кураторы Музея современного искусства (МОМА), которые влияли на отбор произведений для международных программ, именно с авангардом, по преимуществу с абстрактным экспрессионизмом, связывали идею пропаганды американской культуры и либеральной демократии<sup>1</sup>. Не все были с этим согласны. Вначале авангардные направления в искусстве подверглись настоящей обструкции в конгрессе США, где предлагалось убрать работы авангардных художников из международных проектов — из-за их левизны и связей с коммунистическими изданиями<sup>2</sup>. МОМА и стоявшие

1. Cockroft E. Abstract Expressionism. “Weapon of the Cold War” // Artforum. 1974. № 12. P. 39–41. Политическая миссия Музея современного искусства — пропагандировать ценности свободного мира — была сформулирована Рузвельтом в речи на открытии здания МОМА. Полный текст речи помещен на официальном вебсайте музея: [www.moma.org/learn/resources/archives/archives\\_highlights\\_04\\_1939](http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_04_1939).

2. Saunders F.S. The Cultural Cold War. P. 253.

за ним политические силы, напротив, утверждали, что показ произведений так называемой нью-йоркской школы за границей не дискредитирует Америку, а будет способствовать распространению важных для нее идей, таких как индивидуализм и свободная инициатива<sup>1</sup>. В результате абстрактный экспрессионизм, в качестве крайней краски в спектре плюралистической картины течений, стал представлять США на выставках 1950-х годов в Лондоне, Париже, Сан-Пауло, Токио и Москве. А чтобы не оставалось сомнений, что художественная “левизна” не обязательно и не везде связана именно с левой политической идеологией, директор MOMA Альфред Барр опубликовал в 1952 году статью “Является ли современное искусство коммунистическим?”. В ней он объяснил, что коммунисты в СССР поощряют реалистическое искусство и, напротив, преследуют и запрещают авангард<sup>2</sup>. Тем самым он прямо указал на то, в чем, собственно, состоит асимметрия между двумя геополитическими полюсами в том, что касается искусства: политические и эстетические позиции по две стороны “железного занавеса” связаны между собой зеркально противоположным образом. Благодаря разъяснениям Барра и других критиков (таких, как Харольд Розенберг), абстрактный экспрессионизм постепенно превратился в символ либерализма и американской свободы, пропаганда которой представлялась особенно важной в контактах с Латинской Америкой, Японией, Индией и странами Восточной Европы, куда в течение 1950-х годов посылались передвижные выставки и где многие художники были восприимчивы к идеям абстракции и “живописи действия”. Выставка 1957 года на Московском международном фестивале показала абстрактный экспрессионизм и лирическую абстракцию как своего рода мировую моду, наполненную хорошо считываемым либеральным политическим содержанием. Политические коннотации этой художественной моды были отлично поняты в Советском Союзе, где появление абстрактного искусства породило абсолютно такую же параноидальную шпиноманию, как прежде в США. В соответствии с

1. *Cockroft E. Abstract Expressionism...; Saunders F.S. The Cultural Cold War. P. 267.*
2. *Barr A. Is Modern Art Communist? // New York Times Magazine. 14 Dec. 1952 (перепечатана в кн.: Defining Modern Art / Selected writings of Alfred H. Barr, Jr.; ed. by Irving Sandler and Amy Newman; with an introduction by Irving Sandler. New York: Abrams, 1986).*

принципом культурно-политической асимметрии эта кампания была реакцией ортодоксальных коммунистических кругов, зеркально противоположных правым республиканцам, выступавшим против авангарда в Америке<sup>1</sup>.

В сознании московских художников и просто зрителей появление абстрактного экспрессионизма произвело настоящий переворот. На Фестивале молодежи и студентов были продемонстрированы различные национальные варианты этого стиля в работах художников, в общем, второстепенных. Американских “зачинателей” абстрактного стиля на этой выставке не было, так как США не выделили государственной поддержки на участие в мероприятии явной коммунистической направленности<sup>2</sup>. Однако впечатление о том, что такое “action painting”, сложилось полное: в Парке культуры функционировала изостудия, в которой можно было наблюдать процесс работы художников-абстракционистов; зрителям запомнился американец Гарри Кольман, разбрызгивавший краски по примеру Поллока<sup>3</sup>. На выставке “Искусство стран социализма” (1958–1959) наибольшее внимание также привлекла самая богатая абстракцией польская секция — служащим Манежа пришлось ставить дополнительные ограждения, чтобы сдержать напор публики<sup>4</sup>. И наконец, на Американской национальной выставке зрители познакомились с первоисточником — живописью самих Поллока, Ротко, Мазервела, Стилла, Горки. Среди привезен-

1. Республиканцы подозревали, что абстрактные композиции Поллока могут содержать зашифрованную шпионскую информацию. С нашей стороны можно привести в пример статью в “Комсомольской правде” (15 сентября 1960), где рассказано о том, как молодые люди, интересующиеся современным искусством, стали легкой добычей иностранной разведки.
2. Это сведение без ясной ссылки на источник приведено в кн.: *Jackson M.J. The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. P. 24.
3. *An American Action Painter Invades Moscow // Art News*. December 1958. P. 33, 56–57; *Golomstock I. and Glezer A. Soviet Art in Exile*. New York, 1977. P. 89. Художник Михаил Чернышов вспоминает о нескольких таких персонажах: *Чернышов М.* Москва 1961–67 (В. Volfman, 1988). Фестивальная выставка хорошо описана в воспоминаниях Рабина: *Рабин О.* Три жизни. Paris — New York: CASE / Third Wave publishing, 1986. P. 37–38.
4. *Piotrowsky P.* In the Shadow of Yalta. P. 70.

ных в Москву работ были такие известные, как поллоковский “Собор” (1947)<sup>1</sup>.

Нельзя не отметить постепенных изменений в реакции московской художественной молодежи на эти показы. Фестивальная выставка произвела шоковый эффект, не столько своим материалом как таковым, сколько разнообразием представленных тенденций и атмосферой художественной свободы, которая способствовала консолидации “левых”, знакомившихся между собой в ключевых точках показа современного искусства. Выставка Пикассо (“пропущенная” цензурой благодаря его репутации художника-коммуниста), а затем встреча с классикой современного авангарда на Американской национальной выставке оказали более глубокое влияние на местную ситуацию. Подлинные работы первоклассных западных художников показали, каким может быть воздействие авангардного искусства на зрителя, и дали “левым” конкретные уроки современного художественного языка. Начались эксперименты, период анализа, самостоятельного поиска, глубокого освоения истории современного искусства на Западе. Новая экспозиция Пушкинского музея, книги по искусству, которые попадались в букинистических магазинах, публикации в новых журналах “Америка” и “Польша” способствовали быстрому заполнению пробелов. И ко времени Французской национальной выставки (1961) у московских “левых” уже было, что показать самим; в частности, Гробман и Нусберг для обсуждения своих работ организовали встречу с приехавшим с этой выставкой классиком лирической абстракции Жаном Базеном<sup>2</sup>.

Контакт с искусством США стал наиболее значительным эпизодом этой истории потому, что и политическая ось, и центр художественной жизни переместились из Европы в Америку. И нам, со всех точек зрения, наиболее важно проанализировать эффект художественного раздела Американской национальной выставки, к тому же поддержанной публикациями о художниках, музеях и новых тенденциях в журнале “Америка”<sup>3</sup>.

1. Американская живопись и скульптура. Американская национальная выставка в Москве 25 июля — 5 сентября 1959 года. Детройт: Архив американского искусства, 1959.
2. Встреча происходила у Льва Нусберга (сообщено Гробманом, беседа 2006 года).
3. Начал выходить ежемесячно в 1956 году.



Как и можно было ожидать, контакт с американским искусством и художественной критикой, дав стимул к развитию, заложил также проблемы будущих взаимоотношений с западным художественным миром. Осмысляя это, надо помнить, что медиатором в этом контакте выступали политические структуры, и они вкладывали в него свои идеи, не обязательно совпадающие с теми, которые одушевляли художников, давших произведения на выставку. Это создало эффект “двойного послания”; авангардное искусство соединилось в нем с классической либеральной повесткой дня, вложенной и в журнал “Америка”, и в американскую выставку в целом (которая, помимо художественного, включала в себя и другие разделы, ставящие своей целью продемонстрировать преимущества капиталистического образа жизни). Это объединение авангардного художественного языка и идеологии либерализма было в значительной мере искусственным. Оно не было характерно ни для русского авангарда, ни для попавших на выставку абстрактных экспрессионистов. Сами художники-абстракционисты так называемой нью-йоркской школы сохраняли левый политический импульс и мечтали о радикальном изменении капиталистического общества (пусть даже на этой стадии они понимали это уже не в анархистском или марксистском, а в экзистенциалистском ключе)<sup>1</sup>. Однако сочетание авангарда и праволиберальной программы соответствовало асимметричному по отношению к Западу распределению культурных позиций вдоль политического спектра, отмеченному Альфредом Барром: поскольку коммунисты в СССР (в противоположность западным левым) поощряли консервативное искусство, эстетически радикальные круги, авангард сдвигались по политической шкале вправо. “Двойное послание” подтверждало и закрепляло этот расклад, придавая устремленному вправо сознанию политически конкретный смысл и предлагая аргументы в пользу капиталистического “открытого общества”, основанные на состоявшем-

**1.** В этих кругах были популярны переведенные на английский язык работы Ханны Арендт и Сартра, противопоставлявшего индивидуальное творческое сознание детерминистскому мировоззрению марксизма (см., напр.: *Sartre J.P. The Psychology of Imagination. New York, 1948*). Харольд Розенберг, один из основных критиков, связанных с этим направлением, писал о нем как о “личностном бунте” против существующих общественных и культурных условий и конвенций и интерпретировал жест художника, оставляющий не подчиняющийся сознательной дисциплине след на холсте, как “освободительный” (*Rosenberg H. American Action Painters // Art News. Dec. 1952*).

ся знакомстве с реалиями Запада. Итак, большинство художественных радикалов Москвы, сложившихся под влиянием первых выставок с Запада, сочувствовали правому либерализму (если не считать того, что в неофициальных кругах были также приверженцы консервативно-правых тенденций, связанных с местной старой культурой; раскол по этой линии в радикальной среде произойдет как минимум на десятилетие позже).

Асимметрия по отношению к художественной культуре Запада была характерна не только для Советского Союза — по мере установления социализма она возникала в странах всего Восточного блока, где интеллигенция, в том числе художественная, с ее традиционно левыми пристрастиями, вытеснялась коммунистами с левых позиций и, теряя веру в справедливое устройство общества, переходила к антикоммунистическому протесту<sup>1</sup>. Поэтому, в частности, и в Советском Союзе, и в социалистических странах способы мышления, обычно считающиеся консервативными, такие как религия и традиционалистская приверженность национальной культуре прошлого, на обратной шкале ценностей социалистического мира превращались в протестные и антиортодоксальные. Это не могло не получить отражения и в искусстве<sup>2</sup>. Спиритуальность, граничащая с религиозным сознанием, была чертой, характерной для многих художников московского авангарда не только в его начальной, но и в концептуальной фазе. Однако важно отметить, что именно в этом пункте “асимметрично” устроенные художественные миры определенным образом соприкасались. Свободный спиритуализм, не связанный с религиозными институциями, везде обладал антисистемной направленностью и революционным потенциалом. В социалистической системе, которая официально внедряла грубо-материалистическую идеологию и вводила ограничения на религию, этот потенциал был несколько больше.

Мы увидим далее, что в искусстве Гробмана с определенного момента центральным предметом рефлексии стала традиция иудаизма.

1. См. классическую статью Халупецкого “Интеллектуал при социализме” (1948). Впервые опубликована в английском переводе после смерти автора: *Chalupecký J. The Intellectual under Socialism // Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950 / L. Hoptman, T. Pospiszyl and I. Kabakov, eds. New York: Museum of Modern Art, 2002. P. 29–37.*
2. Ср.: *Piotrowsky P. In the Shadow of Yalta. P. 78–79.*

Поэтому нужно подробнее остановиться на том типе спиритуальности, который был характерен для послевоенного западного авангарда и, в частности, абстрактного искусства, в истории которого иудаизм также сыграл определенную роль. Для многих художников-абстракционистов в Европе и Америке интерес к высшему, к Абсолюту служил вполне реальной основой их творчества<sup>1</sup>. Однако этот спиритуализм нужно отличать не только от религии, но и от теософского мистицизма довоенного авангарда. Остановимся на художниках нью-йоркской школы, давших самый мощный импульс мировой моде на абстракцию, и на их идеях, взяв за основу наших рассуждений статьи Барнетта Ньюмана, который первым сформулировал принципы “идеографической картины”, то есть нового подхода к абстракции<sup>2</sup>. Эти художники и на самом деле вначале были левыми — анархистами или социалистами — и руководствовались стремлением порвать с искусством европейского авангарда, превратившимся, с их точки зрения, в производство предметов роскоши для среднего класса. В то же время их не устраивал американский “социальный реализм”, низводящий искусство на уровень орудия пропаганды: они хотели обращаться к массам, но говорить о сущностном. Сюрреализм стал для них важной ступенью: оторвавшись от вкусов буржуазии, сюрреалисты, как пишет Ньюман, сумели предсказать и показать ужас войны еще до того, как она разразилась. Но война кончилась, а ужас не исчез — он изменился; наступило время “ужаса перед неведомым”, вызова, ответ на который давала современная экзистенциальная философия<sup>3</sup>. Экзистенциализм увидел в субъективном ощущении существования трансцендентную и, по сути, единственную ре-

1. Неслучайно их приглашали украшать капеллы (Ротко), церкви (Жан Базен) и синагоги (Ньюман), и они не отказывались от таких заказов — точно так же, как не отказывались участвовать в выставках, пропагандирующих либеральную Америку, то есть на основе частичного совпадения собственных художественных целей и целей заказчика.
2. *Newman B. Selected Writings and Interviews / Ed. by John O’Neil. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.* См. в особенности его статьи “Сюрреализм и война”, “Живопись индейцев северо-западного берега”, “Идеографическая картина”.
3. Журналы, основанные независимыми левыми в конце 1940-х, соединили американский экзистенциализм и новую живопись на одной платформе, создав почву для сближения. О роли экзистенциализма в развитии художников нью-йоркской школы см. кн.: *Jachec N. The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism 1940–1960. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.*

альность. Для того чтобы передать новое ощущение трансцендентного бытия, непознаваемого и неопределимого в рациональных понятиях, художникам понадобилось возродить индейскую космогонию и магическое искусство примитивных племен (Поллок), ницшеанское учение о трагедии (Ротко) и кантовскую теорию “возвышенного” (Ньюман, Мазервелл), в контексте которой стимулом для воображения служило все безграничное и внушающее ужас, по сравнению с чем удовольствие от “прекрасного” стало неактуальным и старомодным<sup>1</sup>.

Двойственная — субъективная и объективная — направленность экзистенциалистского понятия “существование” порождала субъективный, бунтующий художественный язык, с одной стороны, и интерес к параметрам абсолютного существования, к проблеме его появления из “ничего” — с другой. Барнетт Ньюман в статье “Возвышенное сейчас” (1948) выразил эту двойственную природу нового течения в формуле “мы превращаем в соборы самих себя и наши собственные чувства”<sup>2</sup> и в дальнейшем вкладывал в свои абстрактные картины смысл, связанный со словарем религиозной философии, в основном иудейской мистики. Его первая же работа с полосой-“застежкой” называлась “Opement I”, что означает “единое” в смысле Абсолюта. Разделение поверхности картины вертикальной полосой надвое говорит о первом акте творения, и исследователи творчества Ньюмана уже обратили внимание на то, что в похожих терминах первоначальные этапы творения описаны в лурианской каббале<sup>3</sup>. В самом деле, в лурианских текстах первым проявлением единого и бесконечного Бога, после того как он “сжался”, чтобы дать место творению, стал вертикальный луч<sup>4</sup>. И тем не ме-

1. Роберт Розенблюм ввел в искусствоведческий оборот термин “абстрактное возвышенное”: *Rosenblum R. The Abstract Sublime // Art News. 1961. V. 59. P. 38-41, 56-67.* Подробнее о возвышенном в контексте американского абстракционизма см. во второй главе этой книги.
2. *Newman B. Selected Writings and Interviews. P. 173 (“The Sublime is Now”).*
3. *Hess Th. Barnett Newman. New York: The Museum of Modern Art, 1971; Baigell M. Barnett Newman's Stripe Paintings and Kabbalah: A Jewish Take // American Art. 1994. № 8. P. 32-43.*
4. “...И сжался свет, и удалился,  
Оставив свободное, ничем не заполненное пространство...  
И вот, протянулся от бесконечного света луч прямой,

нее, принимая во внимание эту связь с каббалой, нужно отметить две вещи. Во-первых, картины Ньюмана не имели ничего общего с религиозным или мистическим искусством и лишь свидетельствовали о его уверенности, что внутренняя реальность существования может быть осмыслена и выражена в философских терминах, сформулированных по поводу абсолютного<sup>1</sup>. И во-вторых, каббалистическая коннотация у Ньюмана имплицитна, художник не предъявлял ее публике, и лишь те, кто были знакомы с традицией, могли понять (без большого, впрочем, труда) этот аспект его искусства, которое при помощи каббалы апеллировало к универсальному философскому сознанию, улавливавшему в его картинах идею соотношения “ничто” и “нечто”, а также чувство огромности неведомого.

Московские художники, конечно же, не читали эссе-манифеста “Возвышенное сейчас” (1948), где появилась мысль о “соборах из самих себя”, но они могли видеть основанный на таких же размышлениях “Собор” Поллока (1947) и работы других художников, экспонированные в Москве на выставке в Сокольниках и наполненные аналогичным ощущением. Иначе говоря, визуальные впечатления служили главным каналом, по которому философские и художественные принципы послевоенного авангарда могли проникнуть на московскую сцену, поскольку каталоги и журналы, сопровождающие появление западного модернизма в Москве, не предлагали сколько-нибудь развернутого теоретического дискурса. Философская сторона неизбежно считывалась художниками в контексте идей, не связанных с экзистенциализмом и западной философией вообще, но знакомых из русской культуры и литературы, которые в это самое время поднимались из забвения. Между начинавшимся литературным и философским “возрождением”, с одной стороны, и но-

*Сверху вниз спустился, внутрь пространства пустого того.*

*Протянулся, спускаясь по лучу, свет бесконечный вниз,*

*(Ashlag Y. Talmud Eser ha-Sefirot. Jerusalem, 1956. Vol. 1. P. 1-2; иврит; рус. перев.*

*М. Лайтман).*

1. Даже его более поздняя серия картин “Остановки на крестном пути”, несмотря на религиозную вроде бы тему, согласно самому Ньюману, не была данью христианской иконографии, но выражала экзистенциальное состояние отчуждения: *Newman B. Statement // The Stations of the Cross — Lema sabachtani. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1966).*

выми процессами в искусстве — с другой, установилась прочная связь. Западный авангард показал, что живопись не обязательно является отражением эмпирической реальности в позитивистском смысле, что у нее может быть вообще другой денотат и что художник может быть вовлечен и вовлекать других в исследование разнообразных обозначаемых, — а богатый спектр идей русской культуры давал поддержку этому впечатлению. Русская идеалистическая философия, трансцендентализм русского символизма, борьба с позитивистской картиной мира, которую вел футуризм, давали свои ответы на вопрос о модусах реальности за пределами непосредственного опыта. Не все художники московского круга были вовлечены в самостоятельное исследование умозрительных философских тем, многие просто ловили идеи из воздуха, интуитивно экспериментируя с живописным языком, и продвигались вперед через показ и обсуждение своих работ, в процессе чего происходил обмен идеями и терминологией. Но так или иначе, в ядро группы вошли те художники, которые предложили свои, новые, ранее не существовавшие визуальные знаки, создававшие у зрителя ощущение иррациональных или трансцендентных означаемых. Сам процесс обозначения был одной из самых захватывающих тем московского искусства. Знаки могли быть фигуративными, абстрактными или полуабстрактными; между членами группы не наблюдалось никакого стилистического единства, и только немногие из них хотели просто следовать методу абстрактного экспрессионизма. Наиболее точно существо этих поисков сформулировал Джон Бёрджер, который за несколько лет до написания своей знаменитой книги “Способы видеть” неоднократно приезжал в Москву, вдохновленный творчеством Эрнста Неизвестного<sup>1</sup>. Познакомившись ближе со всей группой московских авангардистов, он написал о ней статью, сказав, что все ее члены, каким бы ни был индивидуальный код каждого из них, предлагали зрителю “упражнение во взаимной ответственности перед лицом несовершенства любого опыта по его природе”<sup>2</sup>. Бёрджер показал, что эти усилия противопо-

1. См.: *Berger J. Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin Books, 1972. Об Э. Неизвестном им была написана монографическая книга “*Art and Revolution: Ernst Neizvestny, Endurance, and the Role of the Artist*” (London: Weidenfeld & Nicolson, 1969).

2. *Berger J. The Unofficial Russians*. P. 50.

ложны деятельности целых государственных институций, учрежденных для того, чтобы насаждать визуальный язык, внушающий рационалистически-позитивистскую картину мира. На Бёрджера сильное впечатление произвело ощущение миссии, свойственное всем — абсолютно разным — художникам, с которыми он познакомился. Таким образом, автор статьи подчеркнул, во-первых, интеллектуальное и философское напряжение искусства московского авангарда и, во-вторых, его особую общественную позицию. Она состояла в том, что художественное творчество брало на себя функцию общественного протеста и осознавалось как более глубокая и эффективная реакция на существующий порядок, чем политическая борьба. И в самом деле, нужно отметить, что эти художники по большей части решительно отрицали наличие в своем творчестве политического элемента как такового (хотя и бывали втянуты в политические события, такие как скандал на выставке в Манеже). Они отделяли свою деятельность от диссидентской — подобно тому, как художники нью-йоркской школы отошли от политического активизма. И те и другие считали именно искусство особой силой и наиболее радикальной антитезой ограничению свободы. По словам Базиотеса, “когда демагоги от искусства призывают тебя делать социальное искусство, понятное искусство, хорошее искусство — плюнь на них и возвращайся в свои сны”<sup>1</sup>. И при этом абстрактным экспрессионистам не чужда была мысль, что сами их абстрактные картины несут разрушение капиталистической системе, как об этом прямо говорил Ньюман<sup>2</sup>. В соответствии с принципом культурно-политической асимметрии московские художники думали примерно так же о своем влиянии на систему социалистическую.

В рамках нашего исследования, посвященного одному художнику, мы не можем поставить себе целью описать и проанализировать все разнообразные компоненты русской культуры, вынесенные на поверхность в результате общения с новым искусством. “Второй авангард” не был идеологически и эстетически монолитен; он состоял из целого ряда пересекавшихся между собой кругов, а также из индивидуаль-

1. New York School, The First Generation. Los Angeles County Museum of Art, 1965. P. 11

2. См.: *Hess Th.* Barnett Newman. New York: Walker, 1969. P. 52.

ностей, не сводимых к группам. Об этом подробно и еще по свежим следам писала Галина Маневич в очерке “Варианты отражений” (1979). Говоря о начальном периоде, конце 1950-х — первой половине 1960-х годов, она выделяет “Лианозово”, салон Цирлина, “круг Соостера-Соболева”, кинетистов во главе с Львом Нусберггом, “группу В. Яковлева и М. Гробмана” и художников, подолгу живших вместе в Тарусе (семья Штейнбергов, Борис Свешников, Валентин Воробьев)<sup>1</sup>. Группировки образовывались почти случайно и не имели продуманных программ, и все-таки они важны, поскольку в каждой были своя атмосфера и общность художественных идей. По крайней мере два таких культурно-художественных “узла” мы должны рассмотреть прежде, чем вплотную заняться Гробманом и его художественной концепцией, так как его творчество сформировалось в их художественной атмосфере, частью которой он себя осознавал. Характерно, что это были узлы противоположной направленности — один шел в основном от совершенства природы, другой — от взгляда на brutальное несовершенство современного человека как он есть. В конечном итоге, как кажется, Гробману удалось соединить эти два подхода в универсальный взгляд на мир и общество.

Итак, первый “узел” — это “группа Яковлева и Гробмана”, как ее называет Маневич<sup>2</sup>. Вся эту группу очень разных по темпераменту и образу жизни людей Илья Кабаков в своих воспоминаниях о том времени почему-то назвал “черной богемой” и “неуправляемыми шаровыми молниями”<sup>3</sup>. Из этого следует лишь то, что даже в таком микроскопическом сообществе, как московский авангард, не насчитывавшем и полсотни человек, существовала разница культур. Культура того круга, к которому в 1960-е годы принадлежал Кабаков, тяготела к книжной эрудиции: в своей работе эти художники исходили из сюрреализма и похожих интеллектуализированных течений в искусстве XX века, строили свой

1. Л. Бехтерева [Галина Маневич]. Варианты отражений: официальная жизнь неофициального искусства. Издание журнала “А-Я”, б.г. С. 4–5.
2. К этой группе, помимо названных самой Маневич Владимира Пятницкого и Игоря Ворошилова, можно отнести также Эдуарда Курочкина, Эдуарда Зеленина, Эдуарда Штейнберга, Алексея Смирнова, Владимира Некрасова.
3. Кабаков И. 60–70-е... С. 219.





*Работа над выставкой “Любимые художники Хлебникова” в Музее Маяковского. Москва, 1965. На полу: Р. Дуганов и М. Гробман. Сидят (слева направо): сотрудница музея А. Ефимова, Н. и Г. Айги, Ира Врубель-Голубкина, неизвестная, Н. И. Харджиев, директор музея Городецкая.*

подход на цитате и нарративе и практически все занимались оформлением книг<sup>1</sup>. Культура круга Гробмана, напротив, не книжная, а “поэтическая”. Поэты — Геннадий Айги, Станислав Красовицкий, Валентин Хромов и другие — были близкими друзьями этих художников, которые и сами писали стихи. Их любимым и главным текстом было поэтическое творчество Хлебникова, а любимым видом книжной продукции, которой они интересовались и которую Гробман собирал и изучал, — гектографические футуристические сборники. На самом деле глубокая эрудиция того же Яковлева, его знание западных художников и русского авангарда видны в его работах, и то же самое можно сказать о Гробмане. Однако в их кругу книжные знания служили лишь средством и не акцентировались: их эстетический интерес концентрировался на

**1.** Об этом см. подробно в: Кабаков И. 60–70-е... С. 125–136; Брусиловский А. Студия. СПб.; М.: Летний сад, 2001.

интуитивном постижении мира, примитиве и других идеях, воспринятых из поэтики русского футуризма.

Центральным элементом в этом наследии выступали (как уже было сказано) поэтические и теоретические сочинения Хлебникова и, разумеется, Малевича, который стал проникать в сознание художников одновременно как живописец и как теоретик (может быть, вначале даже больше как теоретик, поскольку супрематические картины Малевича хранились в запасниках музеев, а брошюры и манифесты, опубликованные в футуристических изданиях, где он выступал вместе и параллельно с Хлебниковым и Крученых, были доступны). Русский футуризм заключал в себе именно тот тип философии, который внутренне соответствовал западному авангарду и совпадал с ним по многим пунктам. Подобно западным дадаистам Хлебников, Крученых и Малевич были не мистиками, а скорее интуитивистами. Их теоретизирование было сконцентрировано на несовершенстве аппарата восприятия, неспособного охватить все измерения реальности, и на отрицательной роли, которую играет логический здравый смысл при обработке этих несовершенных данных. Подобно дадаистам они протестовали против логики и конвенциональных языков и прямо связывали обновление принципов художественного формообразования с перспективой расширения когнитивных возможностей человека вообще<sup>1</sup>. Поскольку проблема перцепции касалась в равной степени всех искусств, сочинения Хлебникова, Малевича, Крученых и только начинавших быть известными обериутов затрагивали и художников, и поэтов. Так, известно, что художник Пятницкий знал всю поэзию Хлебникова наизусть, а поэт Айги, согласно его собственному свидетельству, испытал влияние теоретических трудов Малевича<sup>2</sup>. Интересно замечание Айги о том, что знакомство с теоретическими тру-

1. См.: *Малевич К.* Собр. соч.: В 5 т. / Под ред. А.Д. Сарабьянова и А.С. Шатских. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. М.: Гилея, 1995; Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. München: Fink, 1967.
2. Дипломной работой Пятницкого для Полиграфического института было оформление самого сложного произведения Хлебникова — “Досок судьбы”. Обложка находится в собрании Гробмана. В искусствоведческой литературе есть тенденция связывать искусство Пятницкого с кругом Мамлеева, но это справедливо лишь для более позднего периода его жизни. — См.: *Айги Г.* “Я — малевичеанец” // *Зеркало* (Тель-Авив). 2005. № 25. С. 121–134.

дами Малевича сконцентрировало его на проблеме пространства. В поэзии это — абстрактное качество, связанное не с сообщением, а с организацией стиха. В стихах самого Айги иррациональное пространственное ощущение возникает параллельно со смыслом из синкоп и пустот между словами как вторая реальность. Нечто похожее происходит и в искусстве самого близкого Айги художника Владимира Яковлева, который был ближайшим другом Гробмана, а начиная с 1958 года — едва ли не самой яркой и влиятельной фигурой московского круга. Его пример для Гробмана был очень важен, а ранняя эволюция Яковлева до сих пор мало известна публике именно потому, что самая репрезентативная часть его работ этого времени теперь находится в коллекции Гробмана в Тель-Авиве<sup>1</sup>. Рассматривая их, мы видим, что в начальный период для Яковлева характерны принципы, очень похожие на те, которые под влиянием Малевича сформулировал Айги. В его работах предмет — это результат взгляда на мир “абстрактным” способом: объект то конденсируется из мира абстрактных форм, то растворяется в нем. Изучая пересечение абстрактного и конкретного, объекта и не связанных с объектом абстрактных параметров, Яковлев обнаруживает свое явное и близкое знакомство с синтетическим кубизмом, неоимпрессионизмом, ташизмом, футуризмом, искусством Пикассо, Ларионова, Бурлюка, Клее, Мондриана,



**Портрет Яковлева.** 1968.  
*Бумага, масло, уголь, 28.4 × 22,*  
№ 1686 (кат. 57).

**1.** См. подробнее в ст.: *Kantor-Kazovsky L. Vladimir Yakovlev in the Grobman Collection: A Jewish Interpretation of the Avant-Garde Myth of Artistic Creation // Ars Judaica. 2008. Vol. 4. P. 93–112*



**Владимир Яковлев.**

Форма на голубом фоне. 1960.

*Бумага, пастель.*

Собрание Михаила Гробмана, Тель-Авив.

Малевича, Модильяни, Матюшина, Поллока и многих других, манеры которых он анализирует, сопоставляя между собой неожиданным образом. И все же главное в его работе — это способность, участь, выработать свои собственные формальные идеи. Их разнообразие в его работах 1960-х годов удивляет, так же как его способность меняться: раннее творчество Яковлева нагляднейшим образом воплощает в себе императив формального новаторства, сформулированный футуристами. Для Малевича создание новых форм было абсолютным требованием, продолжением творчества природы, подключением к законам вселенского энергетиче-

ского “возбуждения”, их манифестацией. В духе этих идей новая форма — но не просто новая, а возбуждающая еще не испытанное эстетическое переживание и связанный с ним новый интуитивный смысл, не рациональный и не связанный с объектом, — была главной ценностью для Яковлева и его окружения. Постепенно главным мотивом рисунков и живописи Яковлева стал цветок — один из центральных образов философских и теоретических текстов Малевича, для которого цветок символизировал синтез геометрического и органического формообразования; на примере “вычерченного с циркульной точностью цветка” Малевич доказывает, что “природа состоит из разнообразных знаков”, состав

которых должен бесконечно обновляться<sup>1</sup>. В круге Яковлева культивировались формализм, острота суждения, безошибочность вкуса — и в то же время органическая интуитивная свобода. Примером такой свободы еще футуристам служили примитивы и русская икона. Для московских неофутуристов икона также была важным источником идей, но при этом ценность иконы заключалась для них не в ее религиозном символизме, а в свободном неакадемическом формотворчестве, которое еще в глазах футуристов было художественным завоеванием и выражением интуитивного понимания примитивом скрытых измерений. Алексей Смирнов, сблизившийся с кругом Яковлева, писал о русских иконописцах как о “поклонниках Ея величества формы”<sup>2</sup>.

Противоположным полюсом неофициальной культуры, к которому также тяготел Гробман, была группа поэта и художника Евг. Кропивницкого (1893–1979). Станция Долгопрудная, где он жил, стала очагом, в котором развилась будущая “Лианозовская школа” поэзии. Главная особенность метода Кропивницкого — это переход от “всеохватного” к фрагментарному и более того — индуктивному или атомарному взгляду на мир. Созданное им направление очевидным образом направило глаза московского художественного и поэтического авангарда не “ввысь”, а вниз, не на абстрактно-спиритуальные вопросы, а на бытовые и совсем не поэтические реалии, в грязные углы и бараки, на помойки и мусор. Среди ранних стихов Гробмана есть целый ряд стихотворений, написанных в духе этой поэтики, как будто бы собранных из технических терминов<sup>3</sup>.

Литература о Кропивницком часто отмечает его сходство с его современниками-обериутами, но это сравнение не имеет под собой твердой почвы в силу полного отсутствия связей между ними<sup>4</sup>. Кропивницкий при-

1. Малевич К. О новых системах в искусстве. Т. 1. С. 154.
2. Смирнов А. Древнерусская иконопись и новое московское искусство (1966) // Зеркало. 2012. № 40 / С. 129–133 (первая публикация).
3. Стихи 1966–1967 годов // М.: НЛО, 2006. С. 61–64.
4. Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах // М.: НЛО, 1999. С.14–18. Напротив, Григорий Беневич в статье “Два этюда о творчестве Кропивницкого” (НЛО. 2012. № 113), хоть и избегает историко-литературного анализа его поэтики, справедливо связывает его с русским декадансом начала века.

надлежал, скорее, к ответвлению позднего символизма, связанного с нигилистической философией Шопенгауэра и Ницше (наибольшее влияние на него оказали Фет, Бальмонт и в особенности Федор Сологуб<sup>1</sup>). Мир его стихов — это бессмысленное царство злой шопенгауэровской “воли”, в нем правят эгоизм и животные инстинкты, неизбежны страдания, скука и зло, он наполнен картинами немотивированной агрессивности, эгоизма, животной страсти, бессмысленной смерти. Но парадоксальным образом эти несколько старомодные пристрастия Кропивницкого, соединившись с современной культурой, главным образом художественной, в которой он был хорошо осведомлен, стали основой поэтики, синхронизированной с самыми актуальными культурными процессами на Западе. С одной стороны, можно сказать, что знаменитая и оказавшая такое важное влияние на “Лианозовскую школу” и, шире, на московский авангард конкретность оптики Кропивницкого есть крайнее и очень живописное применение шопенгауэровской концепции индивидуума. У Шопенгауэра каждый индивид, даже, как он пишет, “простое насекомое или червь”, — это вся трансцендентная субстанция воли сполна; и в то же время все они равны в том, что ни один из них не представляет собой центра мироздания, каковым он себя считает, каждый из них может быть мгновенно уничтожен по воле случая и заменен другим<sup>2</sup>. Следуя идее, что каждый атом существования

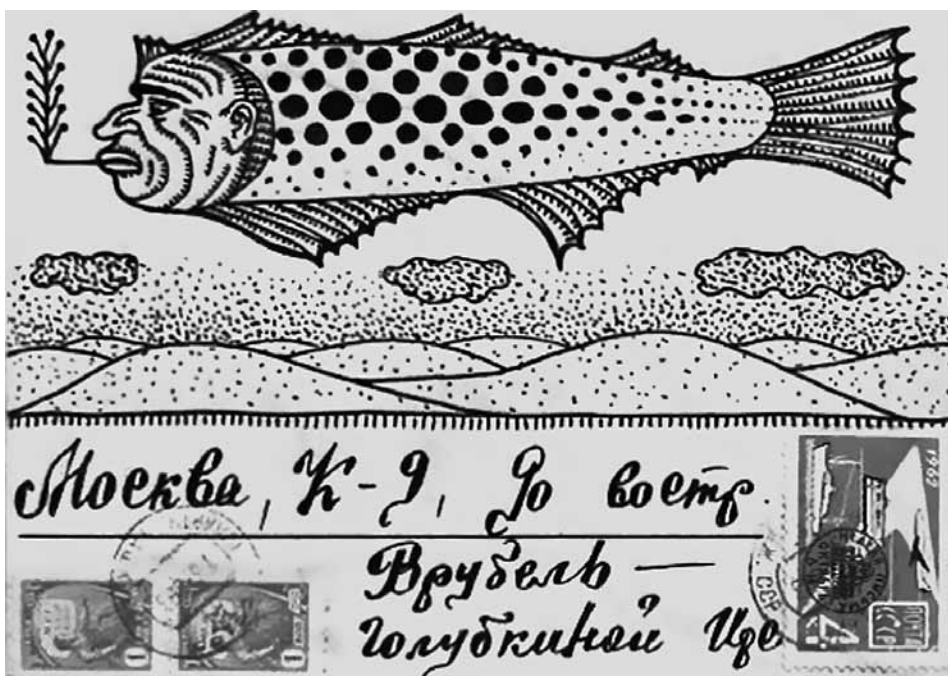
1. Я основываюсь на своем интервью с дочерью поэта Валентиной Кропивницкой (Париж, февраль 2006), которая по моей просьбе специально остановилась на круге чтения и поэтических предпочтениях отца. О том же пишет в своих дневниках Игорь Холин (собрание Арины Холиной, дочери поэта; готовятся к публикации в журнале “Зеркало”). Эти свидетельства полностью подтверждают доминантность влияния Сологуба на поэзию Кропивницкого.
2. “Природа противоречит самой себе, смотря по тому, исходит ли она в своих вещаниях от частного или от общего... В самом деле, свой центр имеет она в каждом индивиде, потому что каждый индивид — это сполна вся воля к жизни. Поэтому, будь этот индивид хотя бы простое насекомое или червь, — сама природа так говорит из него: «Я одно, или я один — все во всем; важно только мое существование — остальное может погибнуть: это, собственно, ничего не значит». Так говорит природа с *частной* точки зрения самосознания; и на этом зиждется *эгоизм* всякого живого существа. С *общей* же точки зрения... природа говорит так: «Индивид — ничто и меньше, чем ничто. Каждый день для игры и забавы уничтожаю я миллионы индивидов: их судьбу отдаю я на произвол самому шаловливому и капризному из моих детей — случаю, который себе на потеху гонится за ними. Каждый день творю я миллионы новых индивидов, и моя производительная сила от этого нисколько не слабеет — как не иссыкает сила зеркала от множества тех солнечных бликов,

и тотален, и бессмыслен в своих стремлениях, Кропивницкий в своей поэзии сосредоточился на частностях, на мельчайших индивидах, начиная, как и ожидалось, с эфемерных насекомых, и на конкретных признаках их ничтожного быта. Мухи, тараканы, вши, проститутки, пьяницы, одинокие старики, простые люди “массы” наделены у него неукротимыми желаниями, потребностями и способностью к агрессии — и так же массово гибнут (ибо биологизм нигилистического взгляда на человека основан на том, что природе важен вид, а не индивид). Чтобы подчеркнуть тотальность их притязаний на жизнь, Кропивницкий ставит этих атомарных индивидов в центр мироздания и делает их лирическими героями-персонажами, от лица которых он ведет повествование, рассматривая конкретные и отнюдь не поэтические в обычном смысле детали их быта как под увеличительным стеклом. Тем самым он положил начало “персонажному” принципу в искусстве и в поэзии (который подвергся сильнейшей разработке и в московском концептуализме в целом, и, как мы увидим, в работах Гробмана).

С другой стороны, очень важно, что Кропивницкий был одновременно и художником и что в его рефлексии искусства большое место занимали размышления об абстракции. В 1956 году, то есть за год до первого настоящего знакомства москвичей с абстрактной живописью, он записал свои мысли об искусстве, где среди прочего сказано: “Искусство наших дней абстрактно, и художник только в абстрактных вещах может быть искренним”<sup>1</sup>. Под абстракцией он подразумевал особый принцип отношения к действительности: как сказано в тех же записях 1956 года, “наивно думать, что это только «цех беспредметников», абстрактное искусство может быть и предметным, но “предметы у абстрактивиста подаются не натурально, а абстрактно”<sup>2</sup>. Глядя с этой точки зрения, мы можем сказать, что, добившись в своей поэзии децентрализации и де-

которые оно один за другим отражает на стену. Индивид — ничто». Этот фрагмент из книги Шопенгауэра “Мир как воля и представление” прекрасно описывает жизнь и смерть атомарно мелких, но психологически выписанных и наделенных волей к жизни и эгоизмом героев Кропивницкого. См.: *Кропивницкий Е. Избранное. 736 стихотворений + другие материалы.* М.: Культурный слой, 2004.

1. *Кропивницкий Е. Избранное.* С. 534. В его окружении абстракция процветала; в частности, абстрактной живописью занималась его жена Ольга Потапова, а сын Лев и его друзья стали самыми горячими последователями action painting.
2. *Кропивницкий Е. Избранное.* С. 536, 538.



Человек-рыба над пустыней.  
1963. Конверт, тушь, 11.1 × 15.8,  
№ 1204.

Рыба над городом. 1963.  
Конверт, тушь, 11.3 × 16,  
№ 1194.





**Король-змей.** 1963.  
 Конверт, тушь, 11.1 × 15.8,  
 № 1206 (кат. 27-30).

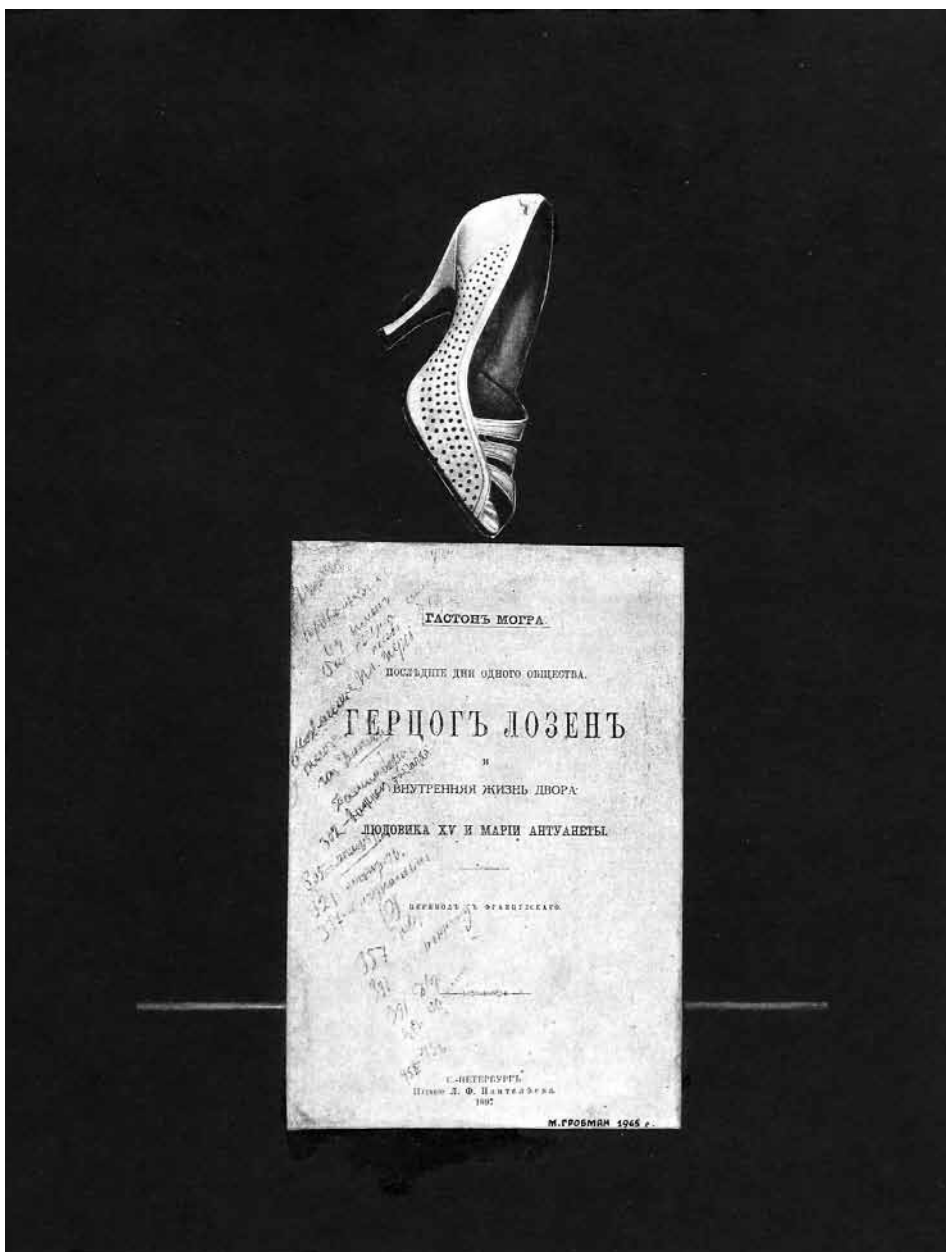
**Смерть над селом.** 1963.  
 Конверт, тушь, 11.11 × 15.8,  
 № 1205.



иерархизации картины мира, центр которой везде и нигде, Кропивницкий шел своим путем в том же направлении, в котором, отталкиваясь от абстракции, шли западные художники, наиболее радикальный авангард того времени. Аллан Капроу в статье “Наследие Джексона Поллока” (1958), подытоживая более ранний дискурс о Поллоке, писал, что последовательно проведенный принцип абстракции приводит к стиранию иерархичности, то есть автоматических понятий верхи и низа, центра и периферии<sup>1</sup>. С его точки зрения тоже, этот принцип тотального равенства всех точек, отказ от различения значительного и незначительного выходит далеко за пределы собственно абстракции и в конечном счете способствует тому, чтобы связать искусство с обыденной жизнью во всех ее атомарных проявлениях, до сих пор отвергавшихся художественным сознанием. Он предположил, что художники будущего “не только покажут нам как в первый раз мир, с которым мы не знакомы, хотя он окружал нас всегда: они развернут перед нами неслыханные происшествия и события, происходящие в мусорных баках, полицейских бумагах, лобби отелей... Запах давленной клубники, письмо от друга, реклама «Дрэйно», три кнопки на входной двери, царапина, вздох, нескончаемая лекция, ослепительная вспышка, шляпа-котелок — все станет материалом для этого нового конкретного искусства”<sup>2</sup>.

Оказывается, что спиритуальная абстракция и новая феноменологическая поэтика обыденного — это не дихотомия, а как бы две стороны одного и того же мироощущения: экзистенциальное в конечном итоге приводит к обыденному, а в обыденном “спит” трансцендентальное. В поистине пророческой статье Капроу была сформулирована не только программа его хепенингов, но и “Флаксуса”, и поп-арта до их фактического появления, и многое из названного здесь Капроу лишь для примера прямо вошло в иконографию искусства 1960-х годов как на Западе, так и на Востоке. В сущности, он предвидел рождение нового художественного словаря, описывающего действительность опыта

1. *Kaprow A. The Legacy of Jackson Pollock // Essays on Blurring of Art and Life. University of California Press, 1996. P. 5.* Он сформулировал принцип живописи Поллока как “anywhere is everywhere”.
2. *Kaprow A. The Legacy of Jackson Pollock. P. 9.* “Дрэйно” — сорт порошка для прочистки канализационных труб.



Герцог Лозен. 1965. Бумага, коллаж, цветной карандаш, 28.6 × 22.9. № 1394

индуктивно, начиная с мельчайших равных между собой частиц реальности. В тот момент это ощутилось как полная переориентация, давшая начало совершенно иному мировоззрению. Московские художники, знакомые с Кропивницким и его школой, восприняли эту революцию мгновенно: первые же сведения о новых тенденциях американского искусства, неодадаизме и поп-арте легко влились в московский контекст. И сегодня уже трудно сказать, “влияния” или традиция были определяющими в развитии московских течений, которые принято называть “русским поп-артом” и “московским концептуализмом”. Ясно одно: представления московских художников развивались под влиянием местных реалий и местной традиции; из описанной Капроу иконографии ими особенно были разработаны не торговые рекламы и лобби отелей, а мусор (Рабин и Кабаков), насекомые (Кабаков, Гробман), бытовые предметы (Рабин, Рогинский) и двери (Рогинский, Янкилевский).

Две только что описанные культурные среды, два модуса существовали в творчестве Гробмана, как было сказано, одновременно. Уже в первой своей, московской, фазе он сохранял, коллекционировал и фиксировал происходящее вокруг без иерархического деления на важное и неважное. Благодаря ему сохранились многочисленные рисунки и эфемерные живописные работы художников его круга, которые теперь украшают музейные коллекции — но это не всё. Гробман одним из первых стал рисовать на почтовых конвертах, сохранять использованную настольную бумагу, обыгрывать политическую иконографию. Каждый прожитый день скрупулезно фиксировался в его дневнике в той же, можно было бы сказать, поллоковской технике — внешне не организованной “пуантелью”, не делящей действительность на высокое и низкое, достойное и недостойное описания. Однако в полную силу этот модус и связанное с ним влияние пессимистического мировоззрения Кропивницкого обнаружится в творчестве Гробмана начиная с 1980-х годов. До этого преобладающей будет, условно говоря, неофутуристическая модернистская линия, связанная с влиянием Малевича, дружбой с Яковлевым и собственным проектом создания современного еврейского искусства.

# Глава

---

# 5

## Гробман и идея современного еврейского искусства

по обе стороны  
“железного  
занавеса”.  
Московский  
период



Гробман, художник еврейский,  
Но он совсем не Шагал  
С тайной своей чародейской  
Взял он да и зашагал.

Мистика — вот основное.  
Мистика — вовсе не блажь  
Все же другое, иное  
Чуждо ему — и шабаш.

Гробман художник! Вот то-то!  
Знает он всех и про все...  
Пусть там Шагал где-то, что-то —  
Гробман в Москве! Ну и все!

Е. Л. Кропивницкий. 1970





Московский период Гробмана завершился эмиграцией. Многие “левые” художники, считая себя частью западного художественного мира, стремились и уезжали на Запад; Израиль нередко оказывался для них перевалочным пунктом. Но в случае Гробмана переезд в Израиль был частью его художественного проекта и узловым моментом на пути осуществления его намерений, сложившихся еще в московский период. Магистральной идеей, которую он разработал, была его собственная оригинальная стратегия создания “современного еврейского искусства”, и он считал Израиль наиболее подходящей ареной для масштабной реализации этих планов.

Кажется, что возникновение у художника этой темы непременно должно быть вызвано потребностью подчеркнуть свое происхождение и свои корни, потому что такого рода работа с национальной самоидентификацией характерна для современной нам художественной практики. А в 1950–1960-е годы исследование проблемы еврейского искусства имело и другой смысл. Об этом свидетельствует интерес к ней, приблизительно в это же время проявившийся по ту сторону “железного занавеса”: о том, что такое “современное еврейское искусство”, писали известные нью-йоркские художественные критики в связи с абстрактным экспрессионизмом и более новыми течениями. При этом основной темой их теоретического дискурса о еврейском искусстве было не национальное чувство, а эстетическая сущность радикального отказа от репрезентации. Полной информации о том, что писалось на эту тему в Нью-Йорке, у Гробмана, конечно, не было, поэтому мы (как и в случае с открытием Кропивницким его новой поэтики) можем говорить

о “синхронизации” или неслучайном совпадении событий, обусловленном наличием общих источников и просачиванием косвенных данных и индикаций, которые теперь очень трудно отследить.

Говоря об общих источниках или общей исходной точке для проектов современного еврейского искусства по разные стороны “железного занавеса”, я имею в виду не национальные корни, а философские предпосылки интереса к этой проблеме в Новое время. Причина того, что и эта проблема, и проекты, предлагающие ее решение, стабильно возникали на протяжении новой и новейшей истории, заключается в энергии, с которой — на философском основании — многократно отрицалась сама возможность существования еврейского искусства, причем как в положительном, так и во враждебном евреям смысле. Принципы, на которых зиждилось это отрицание, можно условно связать с двумя линиями рассуждений.

Первая линия возникла в эстетической теории Канта. Эта теория состоит, как известно, из “аналитики прекрасного” и “аналитики возвышенного”, и как раз последняя включает в себя идею иудейского “анти-иконизма”, то есть второй заповеди, предписывающей отказ от производства изображений. “В иудейской книге законов, — писал Кант, — нет, пожалуй, более возвышенного места, как заповедь: не создавай себе кумира и никакого подобия того, что есть на небе, на земле и под землей и т. д. Единственно эта заповедь может объяснить энтузиазм, с которым иудеи в период расцвета своей жизни относились к своей религии”<sup>1</sup>. Требуется пояснить, почему невозможность искусства у евреев вызывала горячее одобрение философа, враждебно настроенного к ним во всем остальном: в этом эстетическом вопросе иудаизм некоторым образом совпадал с принципами его этики. “Возвышенное” у Канта — это сильное чувство, возникающее из сознания превосходства души над физической природой: природе в физическом ощущении, как бы грандиозна она ни была, не свойственны ни сила интеллекта, который легко может мыслить бесконечность, ни абсолютность морального закона. Если вызвать у человека осознание “способностей души, превышающих всякий масштаб внешних чувств”, он испытывает эмоциональное

1. Кант И. Критика способности суждения. Соч.: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 285.

состояние, “расширяющее душу”<sup>1</sup>. Именно такое состояние “гордости” и “энтузиазма”, по мнению Канта, вызывается отказом от пластических искусств, содержащих физически воспринимаемые образы. Хотя ощущение возвышенного и “отвлеченно” (что в английских изданиях передается словом *abstract*)<sup>2</sup>, то есть интеллектуальное в нем берет верх над чувственным, нет основания опасаться, пишет Кант, что чувство от этого теряет, превращается в холодное и безжизненное, — как раз наоборот. “Ведь там, где внешние чувства ничего не видят перед собой... скорее понадобилось бы сдерживать порыв безграничного воображения, чтобы не дать ему возвыситься до энтузиазма, чем, опасаясь бессилия этих идей, искать для них опоры в картинах и детских вещах”<sup>3</sup>. “Картины”, то есть чувственная художественная красота, казались Канту детской игрушкой по сравнению с безграничностью воображения, стимулируемого трансцендентными представлениями, которые человек получает в себе, и с вытекающим отсюда энтузиазмом, который (что важно для Канта) близок энтузиазму этическому<sup>4</sup>.

Во времена Канта отказ от “картин”, изображающих чувственную реальность, означал невозможность искусства в принципе. Но в XX веке эта теория вела уже к созданию другого типа искусства, не связанного с “детским” увлечением красотой картин, то есть не фигуративного, а основанного на самом ощущении “возвышенного” и порождаемом им “безграничном воображении”, которое не поддается рациональному сдерживанию, и эта задача была решена художниками нью-йоркской школы. Философ Жан-Франсуа Лиотар в одной из своих статей предположил, что кантовский анализ второй заповеди в контексте “возвышенного” спровоцировал художественный авангард вообще как явление<sup>5</sup>. Но все же характерно, что и он нашел конкретное подтверждение этому именно в

1. Там же. С. 287.
2. *Kant I. The Critique of Judgement*. London: Macmillan and Co, 1892. P. 143.
3. Там же. С. 285.
4. “То же самое можно сказать и относительно представления о моральном законе” (Там же. С. 285).
5. *Lyotard J.-F. The Sublime and the Avant-Garde // The Inhuman*. Stanford: Stanford University Press, 1991. P. 89–107.

живописи Барнетта Ньюмана и в его опоре на “возвышенное” при выработке своего абстрактного метода. В самом деле, в 1948 году журнал “Тигринный глаз”, служивший площадкой для выработки новых художественных идей, опубликовал целый ряд принципиальных статей художников-абстракционистов о “возвышенном” как теоретической и эстетической основе абстрактного искусства, и среди них уже упомянутый манифест Ньюмана “Возвышенное сегодня”<sup>1</sup>. Разумеется, критика не могла пройти мимо того факта, что сформулированные таким образом задачи американского авангарда практически совпадали с программой создания еврейского искусства, вернее сказать, с перспективой возможности основать его не на чем-нибудь, а на “возвышенном” умонастроении, характерном для иудейской второй заповеди. То, что Ньюман начиная с 1948 года излагал в своих работах на основе понятий каббалы и в абстрактной форме библейский миф о сотворении мира, считавшийся классическим примером возвышенного, создавало впечатление спонтанного, почти на глазах совершающегося возникновения современного еврейского искусства. И хотя сами художники нью-йоркской школы, многие из которых были евреями, не придавали этому направлению характер национальной программы, “современное еврейское искусство” появилось почти произвольно, и этот феномен не могли не заметить действующие критики и кураторы. Так, Еврейский музей в Нью-Йорке (изначально основанный для того, чтобы поместить в нем собрание иудаики Еврейского теологического семинария) на протяжении 1950–1960-х годов провел целый ряд значительных выставок нью-йоркского авангарда<sup>2</sup>. Причем дело опять-таки было не в еврейском происхождении большинства художников, а в том, что абстрактное искусство приобретало особенное значение в контексте иудаизма. Оно воплощало (как это виделось в определенной философской перспективе) саму идею еврейского искусства, причем художнику для этого не обязательно было быть этническим евреем. Так, в выставке “Нью-Йоркская школа: вторая генерация” (1957), открытой к десятилетию музея, наряду с художниками-евреями (Гэнди Броди, Эйлин де Кунинг, Эллен Франкенталер) участвовал Джаспер Джонс, который

1. Tiger's Eye. 1948. № 6 (Dec.).
2. См.: Kampf A. The Jewish Museum: An Institution Adrift // Judaism 1968. № 17 (Summer). P. 282–298.

позже, в 1964-м, устроил в Еврейском музее свою первую персональную выставку; а через два года там была проведена ретроспектива Эда Рейнхардта. Лео Стайнберг (критик и историк искусства, который вскоре первым уловит и опишет новые тенденции в искусстве Раушенберга и Джонса) в предисловии к каталогу выставки “второй генерации” нью-йоркской школы высказал радикальную мысль о совпадении характера иудаизма и современного художественного авангарда:

*Еврейский народ и современное искусство схожи в том, что и тот и другое оказались способны отречься от всего, что остальным казалось совершенно необходимым для выживания. Евреи сохранились как абстрактная нация, доказав — как и современное искусство, в свою очередь, — что можно спокойно жить без очень и очень многого. Я бы добавил к этому, что иудейская религиозная практика замечательна тем, насколько в ней доминирует самоосуществление и отсутствует намерение репрезентировать некоторое внешнее содержание, носителем которого в других конфессиях является ритуал и которое может быть от него отделено. И, наконец, иудаизм и современное искусство схожи потому, что они выработали и обосновали убеждение в своей исключительности... Трудно быть современным в сегодняшнем искусстве — но и на эту тему уже давно существует старая еврейская поговорка. Этим, по всей вероятности, и объясняется то, что многие молодые евреи с легкостью становятся современными художниками<sup>1</sup>.*

Еще более полно современное искусство и иудаизм совпали у Харольда Розенберга, критика, выдвинувшего экзистенциалистскую концепцию абстрактного экспрессионизма как “живописи действия” (action painting)<sup>2</sup>. Экзистенциализм Розенберга изначально был связан с

1. “The New York School: Second Generation: Paintings by Twenty-Three Artists”. Exhibited from March 10 to April 28 1957. The Jewish Museum of the Jewish Theological Seminary of America, 1957. Стайнберг имел в виду поговорку “швер цу зайн аид” (трудно быть евреем); так назывался, в частности, сценический вариант “Кровавой шутки” Шолом-Алейхема.
2. Baigell M. Clement Greenberg, Harold Rosenberg, and Their Jewish Issues // Prospects. 2005. № 30. P. 651-664.

еврейскими источниками, хотя он совершенно не выпячивал этого и придавал своему дискурсу об искусстве универалистский характер. Тем не менее нельзя не отметить его экзистенциалистской трактовки хасидизма в рецензии на “Хасидские предания” Бубера (1947, на английском языке)<sup>1</sup>. В этой рецензии Розенберг выделил те из хасидских притч, которые доказывали, что “дорога к абсолюту лежит в глубинах «Я»”. Он увидел в хасидизме философский источник того представления, что человек не знает своего истинного “Я” и что его предназначение состоит в том, чтобы стать этим “Я”, обнаружив его посредством деятельности<sup>2</sup>. Философская актуальность этого мистического мировосприятия ощущалась не только Розенбергом — в этой же статье он сослался на “Основные течения в еврейской мистике” Гершома Шолема, где хасидизм был назван учением, овеянным “дыханием современности”. Закономерно, что затем Розенберг внес идею “Я” — как процесса самосоздания, как персонального акта творения — в свои работы, освещающие проблему индивидуума в современном обществе (1950)<sup>3</sup>, и что его появившаяся вскоре концепция “живописи действия” была построена на том же представлении, но уже перенесенном в художественную плоскость. Как он писал, настоящий “художник действия” пересоздает себя в процессе творческого акта, понимаемого им как диалог с живописной поверхностью<sup>4</sup>. Поставив буберовское понятие “диалога”, то есть отношение к поверхности как к полноценной действительности и равноправному партнеру, в центр своей теории, Розенберг в определенном смысле повлиял на появле-

1. Опубликовано в: *Rosenberg H. Mystics of this World // Discovering the Present. Chicago and London: University of Chicago Press, 1973. P. 238–240.*
2. См. разбор этих выводов с точки зрения ученого в статье: *Baigell M. Barnett Newman's Stripe Paintings and Kabbalah: A Jewish Take // American Art. 1994. № 8. P. 32–43.*
3. *Rosenberg H. Jewish Identity in a Free Society // Discovering the Present. P. 259–269.*
4. Эту экзистенциальную стратегию Розенберг противопоставляет теории чистого автоматизма, культивирования импульса, полагая, что такое понимание метода абстрактной живописи содержит в себе опасность впадения в мистический квиетизм, выражающийся в создании “апокалиптических обоев” (определение Розенберга). См.: *The American Action Painters in Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought / Ed. by S. Everett. P. 61.*

ние совершенно новой концепции — искусства как диалогического взаимодействия художника с самой действительностью, которое не предполагает “художественный объект”. Поэтому неудивительно, что он не только заинтересовался течениями, которые последовали за пропагандируемым им абстрактным искусством, но и “опознал” в них настоящую реализацию идеи еврейского искусства. В статье “Существует ли еврейское искусство?” (1966), изначально представлявшей собой доклад, прочитанный в Еврейском музее в Нью-Йорке, Розенберг рассмотрел и отверг все существовавшие до того подходы к этой проблеме, прямо провозгласив, что настоящим манифестом еврейского искусства является “вторая заповедь”, понятая в самом строгом ее истолковании. Поэтому практику Еврейского музея выставлять работы Готлиба, Ньюмана, Ротко и других абстрактных экспрессионистов он назвал здесь полумерой и выдвинул взамен еще более радикальную идею “еврейского искусства будущего”, предположив, что настоящий смысл еврейского отношения к искусству заключается в отказе от материального произведения искусства вообще.

*У меня есть своя собственная фантастическая идея о том, почему Библия отрицает скульптуру, живопись и тому подобное: когда ты находишься в мире чудес, произведения человеческих рук только отвлекают тебя от главного. В пейзаже Ветхого завета все, что угодно (одежда, рогатка, ослиная челюсть) или кто угодно (пастушок или наложница), может начать искриться смыслом и войти в коллективную память. (Что-то подобное происходит в поэзии Уитмена: вместо того чтобы сочинять образы, он просто перечисляет объекты, которые он видит в американском пейзаже, подразумевая, что искусством является все, что является в пространстве чуда.) Таким образом, Библия повествует нам об “искусстве” особого рода, которое мы можем оценить только сейчас: к нему относятся плащ Иосифа, Валаамова ослица, неопалимая купина, жезл Аарона. В наше время, когда развивается новое художественное мышление, направленное против искусства, мы можем утверждать, что у евреев искусство всегда существовало именно постольку, поскольку произведений как таковых и не было. ... Таким образом, еврейское искусство*

*ство существует в негативном смысле, как искусство создавать мысленные объекты, отрицая вещественные*<sup>1</sup>.

Нетрудно понять, какие тенденции в современном художественном мышлении имел в виду Розенберг в 1966 году. На этот раз дефиниция еврейского искусства до неразличимости совпала с концептуализмом, течением, в котором идея существовала вне вещественного объекта, только в интеллектуальном созерцании. Одно только чтение Библии вряд ли могло натолкнуть на эту аналогию, но для человека, знакомого, как Розенберг, с литературой иудаизма в большом объеме, было очевидно, что ее эстетизм и утонченность заключены именно в накопленной веками интеллектуальной работе вокруг Библии, что “искусство создавать мысленные объекты” живет в агаде, мидрашах, пикте, талмуде, каббале, где Библия служит трамплином для создания разветвленных мифологических образов и мистико-философских истолкований. Иудаизм выработал литературу, для которой характерен взгляд на мир как на “творение”, чья тайна постоянно подвергается интеллектуальному анализу и объяснению всеми — как мифическими, так и историческими — участниками философского дискурса. Именно внутри такого типа восприятия текста создается ситуация, в которой “все, что угодно... может начать искриться смыслом”. Поскольку Розенберг считал, что при таком богатстве магического воображения вещественные произведения искусства (за пределами простых прикладных задач) евреям просто не нужны, он иронично относился к так называемой “иудаике”, то есть к традиционной еврейской материальной культуре, состоящей главным образом из декоративных ритуальных предметов.

Рассмотренные здесь американские идеи по поводу еврейского искусства разительно отличаются от того, как эту проблему издавна понимали в России, где во главу угла еврейского художественного проекта всегда ставились именно иудаика и еврейская этнография. Движение еврейского художественного возрождения, начавшееся в России в начале XX века, то есть в то время, когда начинал свою работу его самый яркий представитель, Марк Шагал, сформировалось под влиянием

1. *Rosenberg H. Is there a Jewish Art? // Discovering the Present. P. 223–232, цитата на с. 229–230.*



все того же мнения, что еврейского искусства просто не может быть. Однако характер этого течения в еврейском искусстве определялся иной трактовкой второй заповеди: оно должно было стать ответом на утверждение, что из-за нее, а также в силу своего национального характера евреи вообще не способны к искусствам<sup>1</sup>. Реакцией еврейских художников и писателей XIX — начала XX века на этот явный тип расизма стала, среди прочего, интенсивная историческая рефлексия над материальной культурой, созданной евреями на протяжении столетий в разных странах. Эта рефлексия привела к выводу, что вторую заповедь не следует понимать буквально и что в реальности она не препятствовала полноценному художественному творчеству. Бубер еще в начале XX века предположил, что эмансипация открыла новые возможности для его развития и что художникам-евреям остается только обрести географическую почву на земле Израиля, чтобы в их среде наступил художественный расцвет<sup>2</sup>. На основе его идей в Иерусалиме была создана художественная академия “Бецалель”, названная так в честь библейского художника, украшавшего Иерусалимский храм; его имя стало символом еврейского искусства, существовавшего, как следует из Писания, несмотря на вторую заповедь, со времен царя Соломона. В тот же самый период в России еврейская интеллигенция и молодые художники посвятили себя изучению и собиранию еврейского художественного наследия: надгробий, архитектуры и росписей синагог, иллюминированных рукописей, свитков, ритуальных предметов, которые свидетельствовали о богатой художественной культуре этого региона. Лисицкий, Рыбак, Аронсон, Юдовин видели в еврейском примитиве богатство символики и пластических ходов, которые могли помочь сделать их искусство и национальным, и современным. Они участвовали в этнографических экспедициях (знаменитая еврейская этнографическая экспедиция Ан-ского), зарисовывали объекты народного творчества, писали эстетические размышления на эту тему<sup>3</sup>.

1. *Bland K.P. The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual.* Princeton: Princeton University Press, 2000. P. 25–33.
2. *Бубер М. Еврейское искусство.* Харьков: Улей, 1902.
3. *Рыбак Й.-Б., Аронсон Б. Пути еврейской живописи. Размышления художника // Ойфганг. 1919 (идиш; рус. перевод Г. Казовского в журнале “Зеркало”, № 124, май 1995).*

В частности, Шагал, близкий к этим кругам, объединил традиции бытовой живописи, унаследованные от его витебского учителя Иегуды Пэна, с модернистским художественным языком, и, хотя он и не использовал мотивы народного искусства, его живопись включила в себя целый мир местных обычаев и фольклора на языке идиш<sup>1</sup>. Разумеется, ко времени “второго авангарда” эта линия в России давно находилась в состоянии полного упадка. Еврейская культура в Советском Союзе была дважды разгромлена: сначала нацистами, физически уничтожившими значительную часть еврейского населения, а затем Сталиным, который нанес окончательный удар по еврейским культурным и общественным институциям. Антисемитизм стал той формой расизма, которая сломала интернационалистский климат, характерный для довоенного Советского Союза, и поэтому, хотя в Москве жили художники, которые в ранний период своего творчества являлись частью еврейского художественного “возрождения” (наиболее известны Роберт Фальк и Александр Тышлер, в 1920-е годы работавшие в Еврейском театре), ни один из них уже не идентифицировал себя с еврейским искусством. Еврейская тема если и продолжала существовать, то в основном в книжной иллюстрации<sup>2</sup>.

То, что Гробман вновь поставил задачу создать “современное еврейское искусство”, уже говорит о том, что контуры этой идеи, в том

1. Об идеях и процессах, связанных с еврейским искусством в России, см. подробно в: *Казовский Г.* Художники Культур-Лиги. Иерусалим: Мосты культуры / Гешарим, 2003. О Шагале в контексте еврейского искусства см.: *Amishai-Maisels Z.* Chagall's Jewish In-Jokes // *Journal of Jewish Art.* 1978. № 5. P. 76–93.
2. В станковой графике этого времени еврейская тематика также была связана почти исключительно с литературой: см. литографии Анатолия Каплана 1950–1960-х годов (серии на темы Шолом-Алейхема: “Тевье-молочник”, 1957–1961; “Заколдованный портной”, 1963). От этой чисто иллюстративной тенденции старались отойти художники “второго авангарда”, если они, как Дмитрий Лион или Илья Кабаков, в 1960-х годах пытались так или иначе затрагивать еврейскую тему. Их работы не рассматриваются здесь, поскольку они не были связаны с тем, что нас интересует в связи с Гробманом, — с рефлексией об искусстве евреев. О Лионе в этом контексте см.: *Kantor-Kazovsky L.* Dmitry Lion: Jewish Experience and the Philosophy of Drawing // *Jewish Art.* 1995/1996. № 20–21. P. 146–147. Рисунки Кабакова с изображением местечка и его жителей репродуцированы в кн.: *Jackson M.J.* The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. P. 14, 15; эскиз “шедевра”, в котором, возможно, чувствуется влияние еврейской сценографии, — p. 29.

или ином варианте, были ему известны. Это тем более удивительно, что ни российская, ни тем более американская концепции еврейского искусства в Москве 1960-х годов не лежали на поверхности готовыми к употреблению. Каждую из них еще следовало обнаружить и реконструировать — либо почти “археологическим”, либо интуитивным образом, улавливая их компоненты из воздуха по косвенным и неполным данным, дополняя эти данные своим творческим мышлением. Подобная реконструкция уже является самостоятельным творчеством, источник которого может вообще не осознаваться. Неудивительно поэтому, что направление, в котором двигался Гробман, не было правильно понято даже квалифицированными наблюдателями. Немногие критики, писавшие в то время о “втором авангарде”, и среди них французский искусствовед Мишель Рагон, видели в Гробмане своего рода “нового Шагала”<sup>1</sup>. И тем не менее нужно констатировать, что парадоксальным образом, против всяких ожиданий идеи Гробмана были не близки, а противоположны “русскому” проекту еврейского искусства. В своих заметках, специально относящихся к этой теме, Гробман отрицал подход, основанный на изучении материальной культуры народа, и, подобно американской школе, предлагал основывать еврейское искусство на “абстрактном” содержании еврейской спиритуальной философии, то есть каббалы<sup>2</sup>. Сближая каббалу, философию и современный абстрактный художественный язык, Гробман, разумеется, совпадал с Ньюманом, а не с Шагалом. По той же причине в русском искусстве настоящим “художественным иудаизмом”, по его мнению, была не та линия, которую обозначали именами Шагала, Лисицкого или Юдовина, а абстрактное искусство Малевича. Свою трактовку художественной теории Малевича Гробман подробно изложил в статье, написанной им позже для каталога выставки русского авангарда в Музее Каунти в Лос-Анджелесе

1. *Ragon M. Peinture et sculpture clandestines en U.R.S.S. // Jardin des arts. 1971. Jull. — août. P. 4.*
2. Он писал, что в этнографической эстетике заключена прямая опасность для еврейского искусства, которое при этом подходе неизбежно окажется “ассимилированным”, то есть раздробленным на разные географические вариации, отличающиеся между собой в зависимости от культурной среды, внутри которой жили евреи. См. в наст. книге раздел “Тексты” (“Фрагменты”, № 28).

(1980)<sup>1</sup>, и высказанная им там мысль о супрематизме как “художественном иудаизме”, такая чуждая российскому дискурсу, который соединяет иудаизм исключительно с этническим еврейством, совсем не показалась странной в Америке. Напротив, именно статью Гробмана — как наиболее существенную во всем каталоге — поставил во главу угла Хилтон Крамер, давший обзор этой выставки в “Нью-Йорк Таймс”<sup>2</sup>. В парадоксальном взгляде Гробмана на Малевича, надо сказать, была своя логика еще и потому, что за супрематическим методом стояли философские размышления Малевича о принципах творения, то есть об основной теме философской рефлексии в иудаизме. Эта параллель уже привлекала внимание именно американских исследователей супрематизма, которые пытались искать источники поздней философии Малевича в каббале<sup>3</sup>.

Лишь реконструированная нами в первой главе история влияния американского авангарда на московских “левых” может объяснить, почему направление, в котором пошел в своем творчестве Гробман, соответствует духу американской концепции еврейского искусства. Уточним, что речь идет именно об идейном направлении, а не о самом искусстве Гробмана, в котором он не опирался прямо ни на русские, ни на зарубежные образцы. Для того чтобы перейти далее к анализу “еврейских” произведений Гробмана московского периода, подчеркнем несколько принципиальных моментов, характерных для отношения американских художников к иудаизму и еврейскому содержанию. Во-первых, художественный мир Нью-Йорка выделял из всей еврейской традиции мистическую и экзистенциальную сторону, воплощенную в учениях каббалы и хасидизма. Эти учения, уходящие корнями в древ-

1. *Grobman M. About Malevich // The Avant-Garde in Russia 1910-1930. New Perspectives. Los Angeles County Museum of Art, July 8 — September 28, 1980, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., November 20, 1980 — February 15, 1981. P. 25-27. См. русский текст этой статьи в разделе “Тексты” наст. книги (под более поздним названием “Библейское строение квадрата”).*
2. *Kramer H. The Mystical Basis of the Russian Avantgarde // The New York Times. 20.7.1980.*
3. На связь теории Малевича с каббалистическими источниками указывал Алан Бирнхольц: *Birnholz A.C. On the Meaning of Kazimir Malevich's “White on White” // Art International. 1977. № 21. P. 9-6.*

ность и заново проанализированные современными философами Гершомом Шоломом и Мартином Бубером, которые издали свои книги на эту тему сразу после войны, осознавались интеллектуалами и художниками середины века не как исторические, а как актуальные; они не просто соответствовали современной экзистенциальной философии, а, как оказалось, показывали ей путь. Вторым существенным моментом, отличающим американскую концепцию еврейской традиции от российской, было то, что поднимаемые каббалой и хасидизмом вопросы осознавались не как исключительно еврейские, а как универсальные в своей основе. Поэтому американские художники и критики, размышлявшие о еврейской философии или искусстве, не эстетизировали национальную специфичность, а выражали ощущение связи еврейской традиции со всеми другими. Так, Розенберг сопоставлял библейское сознание с философией Кьеркегора и с поэзией Уитмена, а Ньюман считал отправной точкой своего поиска — наряду с еврейской мистикой — искусство индейцев Америки и, в особенности, племен Океании (он с энтузиазмом курировал выставки этого искусства, найдя в нем идею “идеографической” формы<sup>1</sup>). Более того, Ньюман не избегал христианских мотивов: одну из самых своих знаменитых серий он назвал “Остановки на крестном пути — лема сабахтани?”. Это не означало внезапного обращения к христианству; в тексте, сопровождавшем каталог, Ньюман объяснил, что в вопросе “лема сабахтани — для чего Ты Меня оставил?” звучит универсальная экзистенциальная проблема “отчуждения”, покинутости в этом мире. Ультимативное объяснение этого чувства он видел в еврейской формуле, гласящей, что человек образуется, рождается, живет и умирает против своей воли<sup>2</sup>. Эта формула, которая, как написал Ньюман, должна была быть известна Христу, была им взята из еврейской мистической легенды об Ангеле смерти, который обращается с этими словами к человеку перед кончиной, напоминая умирающему, что он уже сообщал

1. *Newman B. Selected Writings and Interviews / Ed. by J. O'Neil. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990. P. 100, 106.*
2. *Newman B. Statement // The Stations of the Cross — Lema sabachtani. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1966.*

ему эту истину — за минуту перед рождением<sup>1</sup>. Этот текст Ньюмана — очевидное выражение стремления видеть иудаизм в контексте других культур и в связи с ними. И, наконец, третья особенность искусства нью-йоркской школы: несмотря на абстрактность и философский экзистенциализм, оно было социально ориентированным, причем моделью демократического массового искусства этим художникам, как мы уже говорили выше, служила магическая практика примитивных племен.

Все эти элементы — философский поиск, универсализм и “магическая” социальная функциональность — в том или ином виде были свойственны представлениям Гробмана о том, чем должно быть еврейское искусство. С самого начала увлечение этой темой означало для него не “сентиментальное путешествие” к корням и к еврейскому штетлу, где он никогда не жил, а проект нового искусства, в котором универсальные и экзистенциальные вопросы, затронутые в еврейской философской традиции, превалируют над чисто национальными. Этот выбор, как мы увидим, не исключал некоторого синтеза, в который вошли также и элементы — тщательно отобранные — изобразительного фольклора русских евреев. “Абстрактный” дух Библии и выражающей его в философских понятиях каббалы действительно составляет основу его работ начиная с 1962 года, причем центральным сюжетом постепенно становится все та же основная тема каббалистических размышлений — сотворение мира. Однако Гробман не следовал американским абстракционистам в способе визуализации; этот сюжет он трактовал не в чисто абстрактном ключе, а шел тем же путем, что и его друг Владимир Яковлев, то есть глядя на предметное как абстрактное, а на абстрактное — как предметное. При общности главного принципа далее пути двух этих художников расходились: предметные и абстрактные формы Гробмана опирались на теоретические размышления, связанные с множественными источниками, из которых лишь часть были релевантными для Яковлева. Главными среди этих источников являлись художественная теория Малевича и еврейская каббалистическая мысль (которые, как уже говорилось, были сходны между собой в ряде философских положений).

1. Источником Ньюману послужила, скорее всего, книга: *Ginzberg L. The Legends of the Jews: In 7 vols. Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1909–1938. V. 1.*

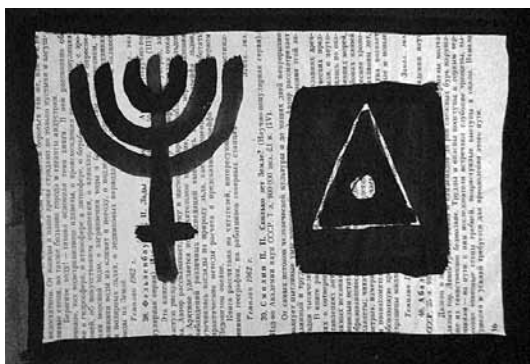
Посмотрим, как подход Гробмана воплотился на практике. Он начал двигаться в избранном направлении с 1962 года, а уже в 1967-м изложил принципы своего нового подхода в манифесте “Магический символизм”, который позволяет понять ход его мысли<sup>1</sup>. В нем художник называет источником своего визуального словаря “точные формы Геометрии и Биологии”. Тем самым он выделяет два типа форм, существовавших до человека, а значит, присущих “творению”, которое и является предметом размышлений философского иудаизма. Несомненно, что в “Магическом символизме” Гробман пока еще в большей степени идет по следам Малевича, нежели по следам еврейских источников. В трактате “О новых системах в искусстве” Малевич тоже отталкивался от тайны творения, или природного формотворчества, видя его принципы воплощенными в оперении птиц, форме веток, цветка, звездного неба<sup>2</sup>. В результате Малевич, как известно, пришел к выводу, что художественное творчество должно стать геометричным. Этот вывод следовал из убеждения, что форма живых созданий является высшей ступенью геометрии, той, которая недоступна человеку. Такую форму нельзя произвести — только изобразить, поэтому она исключалась из супрематической живописи, которая создает, а не повторяет формы. Гробман, в отличие от Малевича, восстанавливает в правах формы живой природы, и с 1962 года целенаправленно разрабатывает подход, включающий “биологию” как элемент его словаря. Он оставляет свою раннюю “неофутуристическую” манеру и от работ 1959–1961 годов, сделанных в технике монотипии и изображавших обнаженных, портреты, фантастические или бытовые сцены, резко переходит в другой регистр. В работах этого года, таких как “Белая веточка и зеленый квадрат” (кат. 17, см. цв. илл. 4), “Натюрморт с белой веточкой” (кат. 16), “Менора” (кат. 20, см. цв. илл. 5), Гробман сопоставляет между собой элементарные геометрические и биоморфные мотивы, сближая их по свойствам, смягчая геометрические грани и формализуя биологические объекты. Эта группа работ представляет собой экспериментальную школу новых принципов формообразования, соответствующих его “каббалистическому” пониманию художественного языка.

1. См. в наст. книге раздел “Тексты”.

2. Малевич К. О новых системах в искусстве // Собр. соч.: В 5 т. / Под ред. А. Д. Сарбьянова и А. С. Шатских. Т. 1. С. 163.

Переходя в “Белой веточке”, “Меноре”, а также в рисунках 1962 года, сделанных поверх книжной страницы с текстом, к изображению форм друг рядом с другом в одной плоскости, Гробман избавляется от последних намеков на конкретное пространство, которое еще присутствовало в монотипиях, и переходит к анализу абстрактных плоскостных соотношений между “слоями” зрительно приближающихся или уходящих в глубину областей цвета. Книжный текст как основа изображения в рисунках этого периода представляет собой попытку найти современный эквивалент еврейской микрографии<sup>1</sup>, которая прекрасно элиминирует пространство. В выработке подхода к биоморфным мотивам с их округлой объемностью, применяя которую было труднее избежать появления

иллюзионистического пространства, и в подходе к пространству вообще Гробман обратился к изучению и использованию иконной обратной перспективы. Это очевидно в “Натюрморте с кувшином и белой рыбой” (набор предметов в котором соответствует еврейской иконографии праздника). Это же влияние очевидно и в “Могиле израильского солдата” 1963 года (кат. 31, см. цв. илл. 9); по тем же принципам построен “Восточный пейзаж” (кат. 18, см. цв. илл. 6), изображающий сад и архитектуру



**Семисвечник и квадрат с треугольником.**

1962. Бумага, книжная страница, тушь, 14 × 29,9, №1126 (кат. 15).

из закругленных геометрических форм, покрытую символическими знаками из мира “геометрии и биологии” (менора, рыба, квадрат-треугольник-круг) и фантастическими иероглифами. Сама архитектура не похожа ни на иконную, ни на реальную и если что и напоминает — весьма отдаленно, — то изображения святых мест в еврейской народной графике.

Влияние иконы не было случайностью: Гробман имел известность в своем кругу как знаток и собиратель икон. Многие, в том числе и неко-

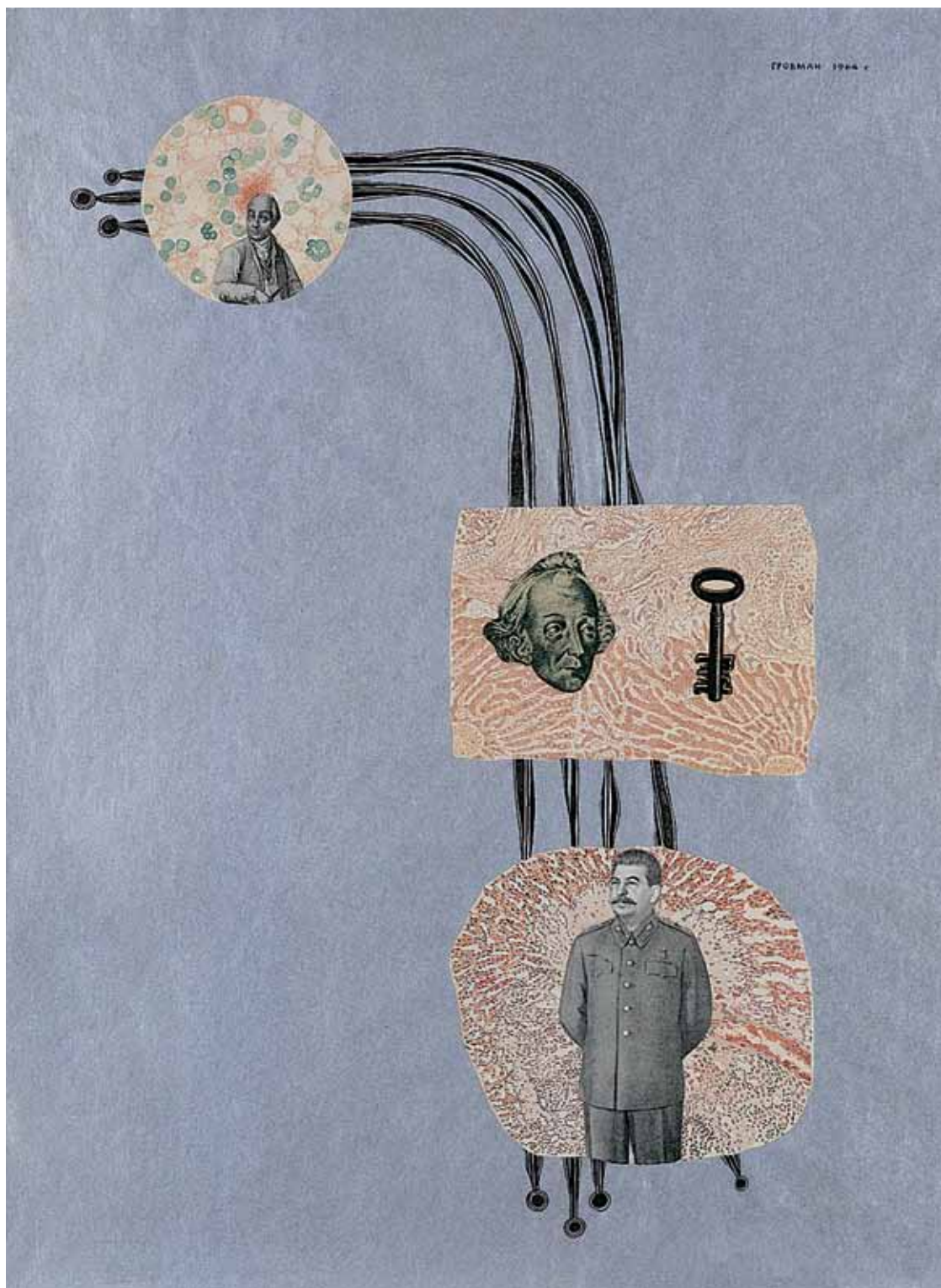
1. Микрография — еврейский вид графики; создание орнаментов, фигур и рисунков с помощью букв еврейского алфавита.



1.  
**Черный квадрат.**  
1959. Бумага,  
монотипия, 23 × 15.5,  
№ 44-а.



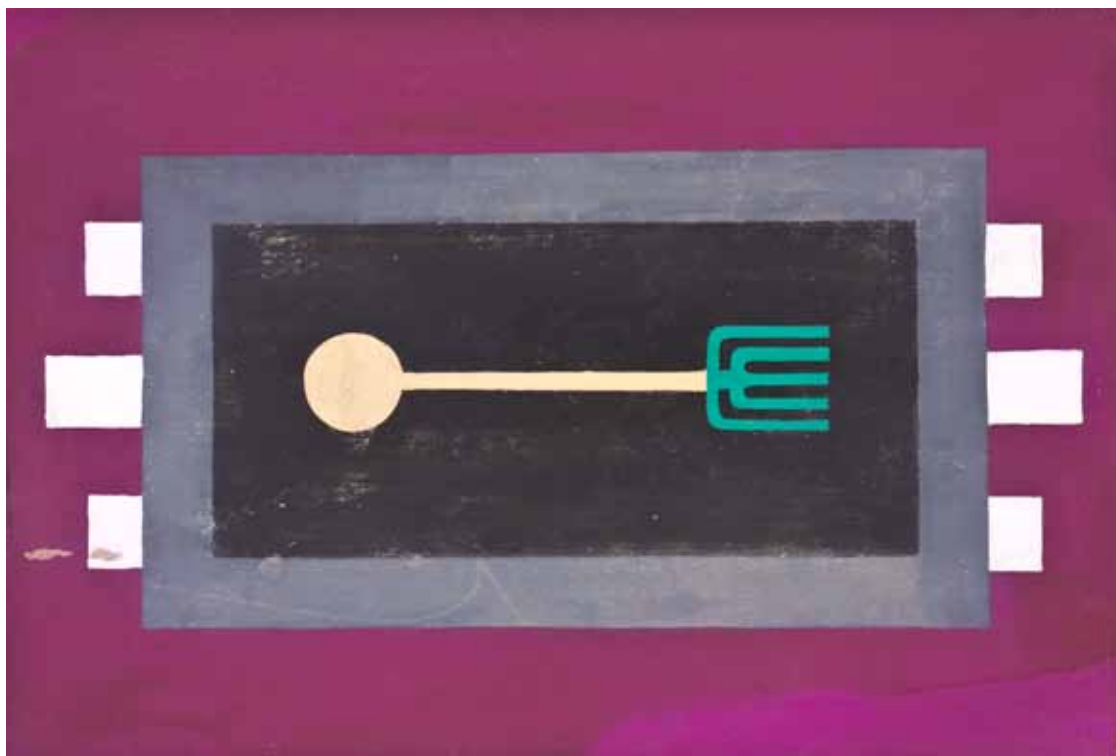
2.  
**Портрет еврея.**  
1960. Бумага,  
акварель, гуашь,  
53 × 46.7, № 912.



3. Генералиссимус. 1964. Коллаж, тушь, бумага, 60 × 45. №1273-а.



4.  
**Белая веточка  
и зеленый квадрат.**  
1962. *Фанера,*  
*гуашь, 27 × 27,*  
№1065.



5. **Менора.** 1962. *Картон, гуашь, 51.8 × 76,* №1129.



6.  
**Восточный пейзаж.**  
1962. Картон, гуашь,  
55 × 70, №1092.



7.  
**Лунная ночь 1.**  
1962. Бумага,  
монотипия,  
масляная  
пастель,  
42.3 × 50, № 1150.

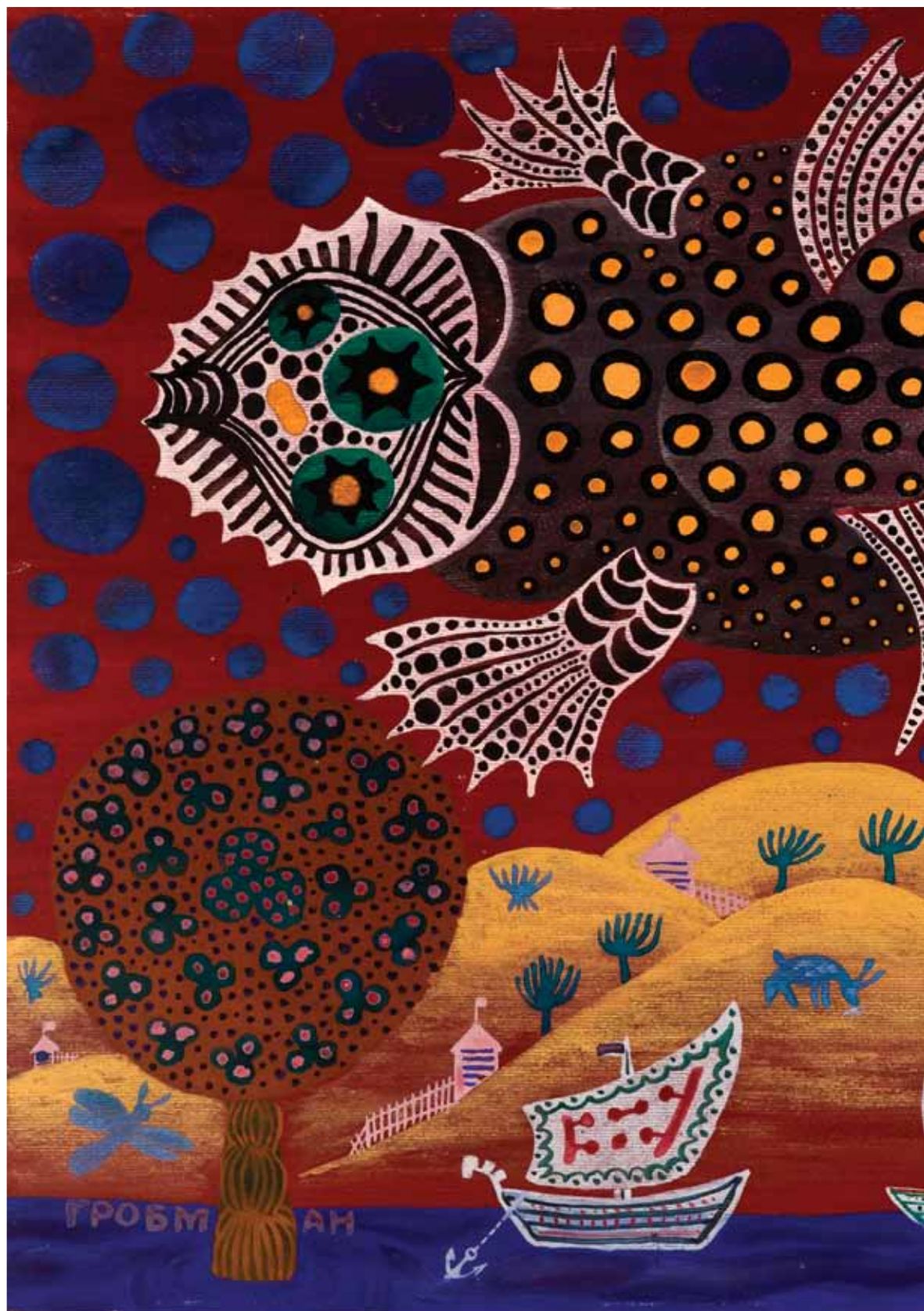


8.  
**Зеленая рыба.**  
1969. Картон,  
темпера, гуашь,  
40.3 × 29.8, №1813.



9.  
**Могила  
израильского  
солдата 1.**  
1963, моно-  
типия, масляная  
пастель, бумага,  
42.3 × 53, № 1212.

На следующем  
развороте:  
10. **Левиафан.** 1964.  
Картон, темпера,  
50 × 70, № 1373.  
Тель-Авивский  
художественный  
музей.



ГРОБМАН



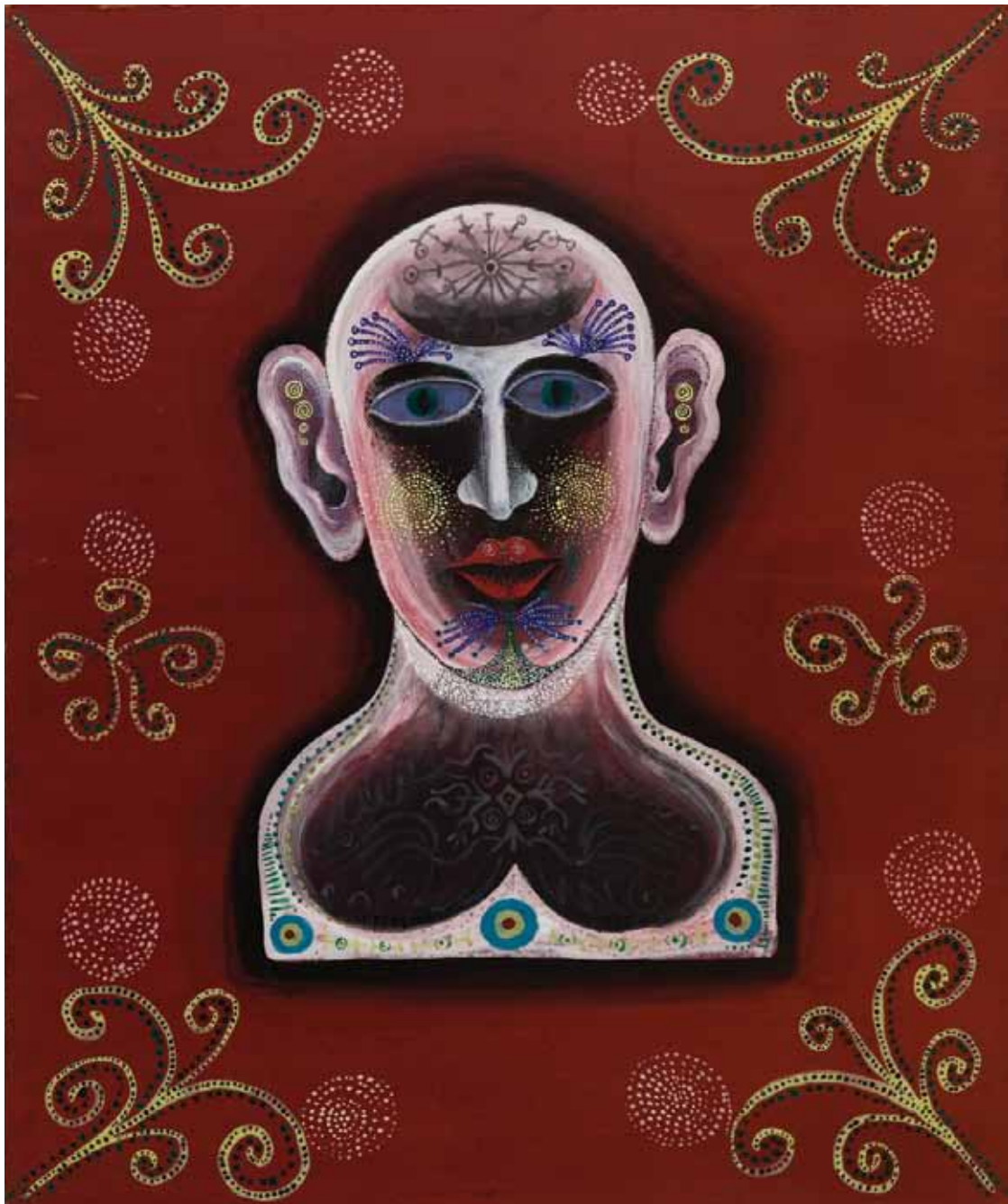


11.

**Фарфоровый человек.**

1965. Картон, темпера,  
гуашь, 54.5 × 45.

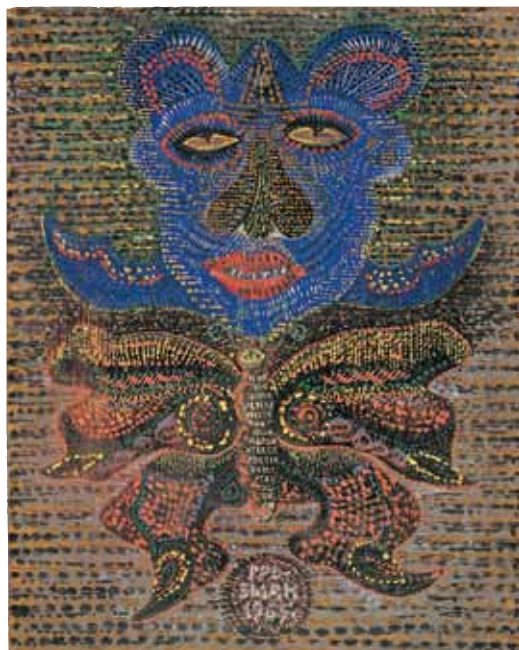
№ 1459. Тель-Авивский  
художественный музей.



12.

**Мертвая голова.**

1965. Картон, темпера,  
гуашь, 45 × 35,5,  
№ 1461. Собрание  
Анжилины Котлик,  
Тель-Авив.



13.

**Полуночное светило.**

1967. Бумага, масляная  
пастель, 64,5 × 64,  
№ 1599.





14.

**Тотальная бабочка.**

1966. Бумага,  
масляная пастель,  
63.8 × 64.6,  
№1601.



15.  
**Вечерняя  
молитва.** 1971.  
Картон, темпера,  
гуашь, 36 × 46,  
№1873.



16.

**Сотворение мира 2.**

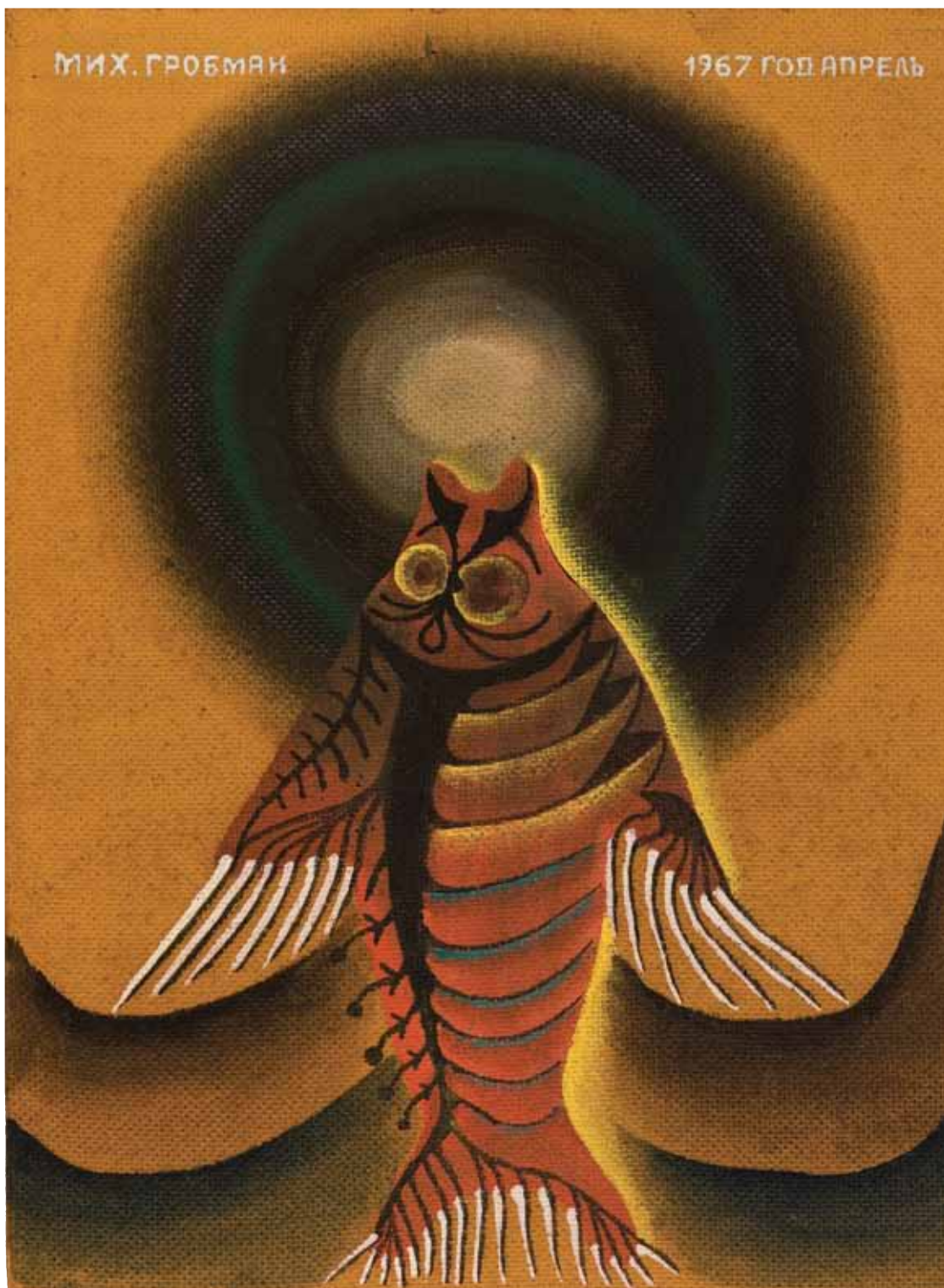
1969. Бумага,  
акварель, 64 × 64,  
№ 1820.



17.  
**Разрушение  
Иерусалима.**  
1970. Бумага,  
акварель,  
58.7 × 42, №1837.

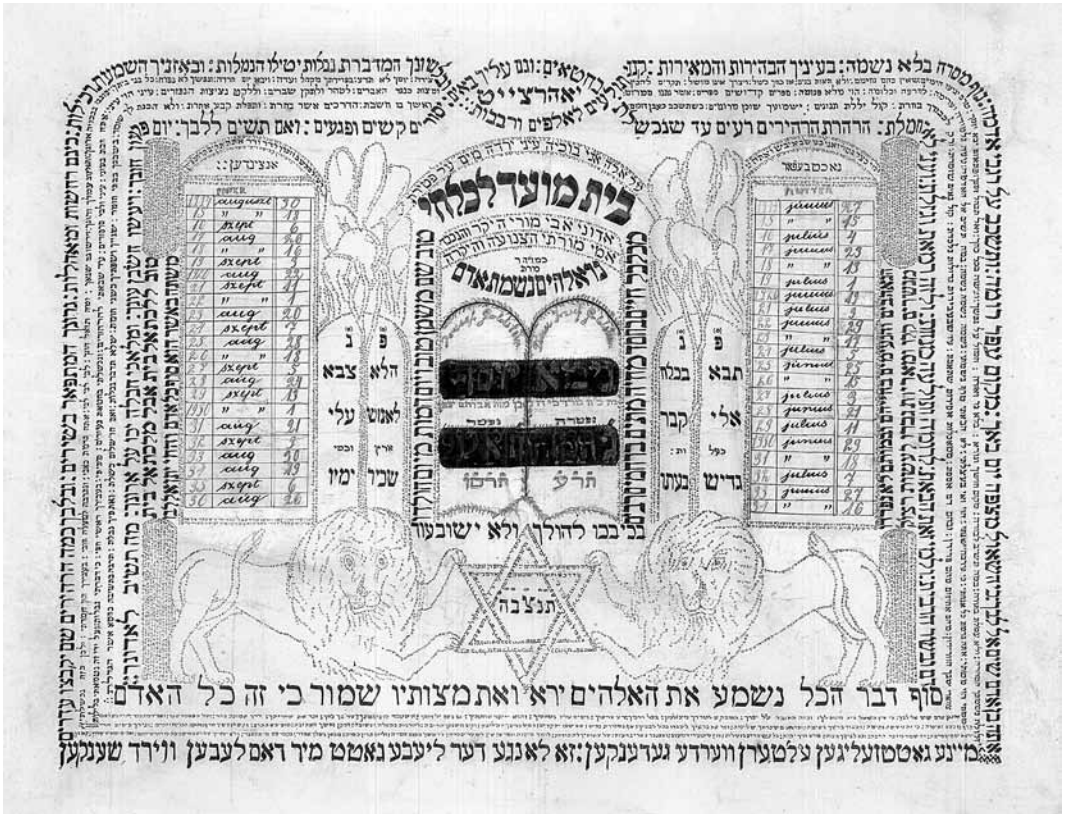
МИХ. ГРОБМАН

1967 ГОД АПРЕЛЬ



18. **Черное солнце.** 1967. Картон, темпера, 40 × 30, №1605. Тель-Авивский художественный музей.





Йорцайт (помяновение усопшего) в технике микрографии. 1900-е. Бумага, литография, тушь, 35 × 44,8. Собрание музея истории евреев в России, Москва.

торые еврейские художники, в это время увлекались древнерусским искусством, но при этом не отделяли мир иконы от его контекста: церкви, православия и религиозного сознания, которое, как уже говорилось, в Советском Союзе находилось по ту же сторону политической раскладки сил, что и авангард. Для Гробмана икона была чем-то другим: можно сказать, что она сыграла в его художественном мышлении ту же роль, какую искусство Океании сыграло в творчестве Ньюмана. Гробман смотрел на икону как универалист, стремящийся добраться до глубинной философской общности еврейской и православной культур, которую он видел в трансцендентализме, интуитивной точности художествен-



**Натюрморт с кувшином  
и белой рыбой.** 1962.

*Бумага, гуашь, 46.8 × 62,  
№ 1093 (кат. 19).*

ных формул и в отрицании натуралистического позитивизма. Поэтому исторический антагонизм между иудаизмом и христианством не породил у Гробмана внутреннего конфликта: вместо этого он подробно интересовался историей взаимоотношений двух культур, искал точки их сближения, собирал материалы о евреях и еврейской культуре в древней Руси и в России и даже писал статьи на эту тему<sup>1</sup>. Одна из статей, “Еврей-иконописец”, содержит сведения об ученике Симона Ушакова, еврее Иване Башмакове, расписывавшем Кремлевские палаты. Побудительным мотивом для этого текста стало, по словам автора, “чувство глубокого интереса к путям соединения если не еврейского духа, то еврейской психологии, таланта и ума с иными национальными культурами земли”. Иными словами, Гробмана интересовал прецедент соединения еврейского трансцендентализма с языком иконописи. А рассказывая в автобиографии о формировании своего собственного сознания в детстве, Гробман объединил с еврейским мистицизмом уже стихи Пушкина. Как он писал, “большое впечатление оставляли в душе еврейские сказки и трансформированные библейские события. Стихи Пушкина

1. “Еврей-иконописец” (о художнике Иване Башмакове) и “Ранние свидетельства антисемитизма на Руси” (о главе Киево-Печерского патерика) (Рукопись. Архив Гробмана).

воспринимались как таинственные истории из жизни евреев”<sup>1</sup>.

Этот отрывок автобиографии Гробмана, свидетельствующий о том, что основой его мировоззрения являются “трансформированные библейские события”, чудесные, как сказки, написан в том же году, что и статья Розенберга о еврейском искусстве, где этот американский критик выделил именно традицию обдумывания, комментирования и трансформации библейского содержания как единственное подлинно художественное начало в еврейской культуре. В зрелых работах московского периода



*Дом Гробмана в Текстильщиках. 1971.*

Гробман переходит к визуализации этого философско-мифологического мира еврейской мысли. Он чувствовал его так же эстетически, как его чувствовал Розенберг, останавливаясь буквально на тех самых мифологемах чудесного и “магического”, которые Розенберг упоминает в своей статье (“Жезл Аарона”, кат. 110, см. цв. илл. 30). Можно рассматривать эту визуализацию как создание своего рода еврейских “икон”, если, конечно, смотреть на икону не как на “образ” в религиозном смысле слова, а как на художественный объект особого функционального вида. Такое отношение к иконе заключено в записках Евг. Кропивницкого: он выражает в них позицию, очень близкую тому, что думал и делал Гробман, работы которого Кропивницкий ценил и понимал, как никто в то время (что следует из стихотворения, поставленного эпиграфом к настоящей главе). В отличие от многих Кропивницкий хорошо видел и описывал грань между художественно-философским спиритуализмом и религией. “Картина должна быть как икона”, писал он. Произведение должно быть

**1.** Автобиография написана в 1966 году, опубликована в переводе на иврит и английский в каталоге первой персональной выставки Гробмана в Тель-Авивском музее (Израиль): Michail Grobman. The Tel Aviv Museum. Dec. 71 — Jan. 72, s.p. (Цит. по рукописи в архиве Гробмана.)

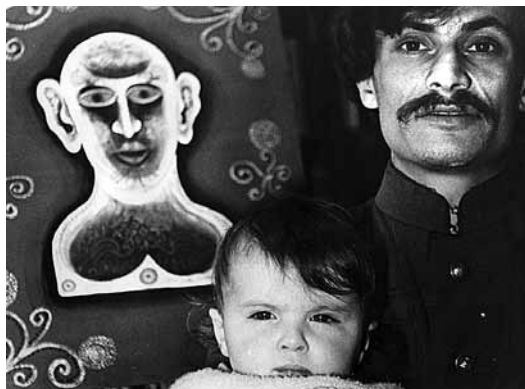
“торжественным, как хвала Богу, и магичным”<sup>1</sup>. Но утверждая, что “картина должна быть как икона”, он имел в виду не ее религиозную функцию, а особого рода воздействие картины на зрителя, меняющее его внутреннее состояние. Он писал, что художник должен требовать от самого себя внутренней гармонии и приподнятости, и тогда эти качества через плоскостность, статику, чистый цвет, внутреннее равновесие перейдут в произведение и передадутся зрителю, которого надо изъять из мира обыденности и сумбура, в душевную жизнь которого надо внести порядок и элемент “благодати”. Из искусства, с его “магией”, он исключал “передачу сюжетов, настроений быта и природы”, динамизм, экспрессионизм, импрессионизм, проповедуя статику, конструкцию и фактуру<sup>2</sup>.

В зрелых произведениях Гробмана московского периода мы также встречаемся с чистым цветом, статикой, конструктивностью, с трактовкой реальных форм как абстрактных, что лишает эти формы всякой чувственности и заставляет зрителя “мыслить” их, складывая части структуры друг с другом, сопоставляя их между собой и осмысляя их функцию в целом произведения. Этот подход окончательно сложился в “Фарфоровом человеке” 1965 года (кат. 47, см. цв. илл. 11) — картине, принципиальной для своего времени и вызвавшей резонанс и даже определенного рода полемику<sup>3</sup>. Каждый функциональный элемент этой картины: концентрические круги, состоящие из точек, группы геометризованных знаков, овалы, ряды штрихов, декоративные завитки, плоскости и “тающие контуры” — это абстрактные структуры, построенные на разных принципах и даже на разной эстетике. Но это собрание гетеро-

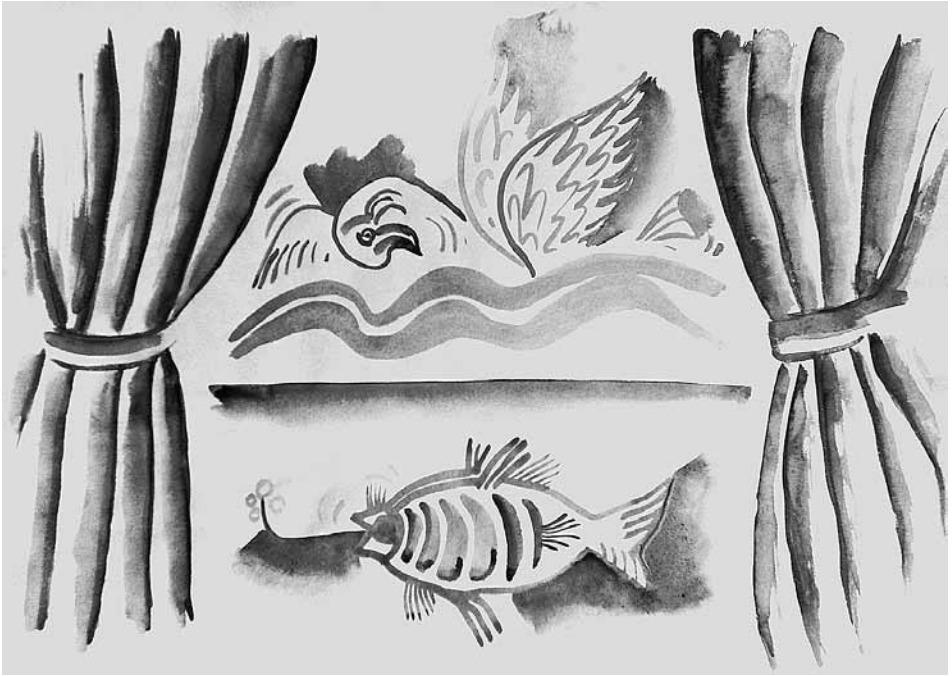
1. Кропивницкий Е. Избранное. 736 стихотворений + другие материалы. М.: Культурный слой, 2004. С. 538, 539. Его теоретические размышления и афоризмы, относящиеся к искусству, — с. 533–545.
2. Это, разумеется, никоим образом не связано с тем, что Е. Кропивницкий делал как поэт, описывающий как раз “мир обыденности и сумбура”. Очевидно, что между его стихами и живописью существовала свойственная Шопенгауэру и Ницше дихотомия: пластические искусства для него были сферой аполлонического “представления”, поэтому ничто временное, текучее, поверхностно-драматическое туда не допускалось.
3. См.: Червоная С.М. Против фальсификации истории советского изобразительного искусства в буржуазном искусствознании // Советское изобразительное искусство и задачи борьбы с буржуазной идеологией / Под ред. В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 1969. С. 211.

генных форм, тем не менее, успешно составляет единый образ-иероглиф, построенный на абсолютной статике и отрицании пространства, в котором геометрическая и биологическая идеи присутствуют на равных правах. Движение в картине заменено пульсацией внутри каждого отдельного комплекса элементов, которые в сумме создают согласованное оживление всей поверхности.

Большинство композиций Гробмана этого периода, выполненные темперой или в технике монотипии, не напоминают прямо ни иконы, ни произведения народного еврейского искусства, обнаруживая лишь отдаленное соотношение и с тем, и с другим. Как правило, они исключают событийный момент и передают идею мирового порядка, который стараются вместить в себя целиком. Это относится и к их формальному и тематическому строю. В них одновременно присутствуют день и ночь, солнце и луна, мир верха и низа, мир людей и животных, жизни и смерти, причем каждой из этих категорий отведено ее строгое место (кат. 24, 31, см. цв. илл. 7, 9). Правда, это всегда не то место, которое мы ожидаем. В одном из рисунков 1968 года (см. илл. на с. 70) Гробман декларативно заявляет, что устройство мирового порядка противоположно так называемому здравому смыслу. В этом рисунке едва намечен сияющий нежными красками пейзаж, поделенный линией на верх и низ, причем в верхней части нарисовано море с плывущей в нем птицей, а в нижней — небо с летящей в нем рыбой. Все строго упорядочено, но порядок противоположен человеческому опыту. Распахнутые занавески, обрамляющие эту парадоксальную сцену, намекают на то, что это окно в обычно скрытый от нас трансцендентный план. Изложение идеи метафизического плана с помощью анималистического символизма — это характерная черта еврейского изобразительного фольклора, хотя визуально эти работы Гробмана не имеют с ним ничего общего.



*М. Гробман с сыном Яшей. Москва, Текстильщики, 1968. Фото М. Шемякина.*



**Пейзаж.** 1968. Бумага, акварель.

Большая часть произведений Гробмана этого времени создана полуабстрактным методом, в котором слиты геометрическое начало и животно-растительные формы, а наиболее частый их мотив, открывающийся взгляду за видимыми или невидимыми занавесками или окнами и проемами, — летящая рыба. Возьмем, например, “Зеленую рыбу” 1969 года (кат. 61, см. цв. илл. 8). Она помещена в “окне”, напоминающем овальную мандорлу, — мотив, взятый из икон. Рыба изображена на черном фоне и состоит из абстрактных линий, кругов и точек, причем точки, светящиеся в темноте, особенно доминантны. Разложение поверхности на точки — один из излюбленных абстрагирующих приемов Гробмана, почти незаметный неискушенному зрителю, который бессознательно “собирает” эти точки в предмет. Зритель рефлексирующий уже воспринимает сами точки, а углубляясь далее, замечает, что точка в произведении — не простая геометрическая точка, она сама представляет собой структуру из нескольких абстрактных элементов, из-за

чего кажется пульсирующей в темноте. Эта концентрация на световой точке характерна для многих работ Гробмана и имеет своим источником те же каббалистические представления, что и “полосы” Ньюмана. Но в отличие от Ньюмана, который построил свою визуальную систему на энергии “луча” в бесконечности пространства, Гробман строит свою на мифологеме “мира точек”, в которые превратился первоначальный свет<sup>1</sup>. Черный фон, окруженный округлой световой аурой, — это пустота, которая образовалась от “сжатия” и в которой и появились первые точки света. Можно любоваться их абстрактным ритмом и сочетанием, но летящая в темноте рыба, “собранная” из точек, также несет в себе смысл: она продолжает и разворачивает тему творения уже в мифологическом ключе, и эта мифология заключает в себе комплекс новых абстрактно-философских смыслов относительно добра и зла, духа и материи. Мистическая рыба — это левиафан, самое прекрасное и удивительное божье творение, его венец по красоте и “забава” Бога, затмевающая солнце сиянием плавников. Как сказано в псалмах: “Это море великое и пространное: там пресмыкающиеся, которым нет числа, животные малые с большими; там плавают корабли, там этот левиафан, которого Ты сотворил играть в нем” (Пс 103:25–103:26). Согласно комментариям автора книги “Зоар” на первые дни творения, после основных стихий в мире возникли мириады духовных существ, разделившихся на приверженцев света и приверженцев тьмы<sup>2</sup>. Одним из первосуществ как раз и был левиафан, другим — огромный бык, который тоже иногда появляется в картинах Гробмана (“Лунная ночь 1”, 1962, см. цв. илл. 7). Согласно другой легенде, левиафан — это духовное существо, составленное из праведных душ, на которых держится мир; этих праведников никто не знает, и даже они сами не знают, что принадлежат к числу избранных. Дожившие до конца мира праведники будут вкушать мясо левиафана, сидя в шатре из его прекрасной шкуры. Таким образом, левиафан, изображенный в “Зеленой рыбе” и других работах этого периода (“Полуночное светило”, кат. 54, см. цв. илл. 13; “Черное солнце”, кат. 56, см. цв.

**1.** Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. М.-Иерусалим: Мосты культуры — Гешарим, 2004. С. 331. У точки есть и другие мистические значения в каббале, ср. значения в: “Zohar”: Genesis, I, 15a.

**2.** “Zohar”: Genesis, I, 17b.

илл. 18), — это символ тайны сотворения мира и в то же время символ его конца, когда никаких тайн не будет и все узнают истину. Начиная с 1960-х годов левиафан вообще стал основной мифологемой Гробмана, означая в его работах и текстах знание, праведность и творческую силу, соединенные в одно понятие. В 1970-х годах Гробман назовет свою группу в Иерусалиме “Левиафан”; так же озаглавит издание, сопровождающее группу, а позже — публикацию своего московского дневника, заключающего в себе “все знание” о жизни московского авангарда 1960-х. Пока же, в московском периоде, левиафан, то рогатый и крылатый, то большой как солнце, наряду с другими фантастическими зверями живет в придуманном Гробманом изобразительном мире, являясь его центром. В картине 1964 года из Тель-Авивского музея (кат. 40, см. цв. илл. 10) чудесная, состоящая из больших и малых точек рыба летит не в пустом пространстве, затмевая светила, а по воздуху — над холмами, деревьями, домиками и морем с кораблями. Наличие здесь элементов цивилизации — архитектуры и кораблей — обусловлено тем, что в каббалистических представлениях сотворение мира не однократный, а вечно продолжающийся процесс. Поэтому картины Гробмана включают на равных первозданные духовные существа и людей, животных и ангелов.



**Благословение.** 1969.  
Бумага, акварель, 64 × 64,  
№ 1821 (кат. 63).



Обобщая, можно сказать, что “еврейское искусство”, созданное Гробманом во второй половине 1960-х годов, не фольклорно (в том смысле, в каком искусство Шагала связано с бытовым фольклором, пословицами, поговорками и обычаями еврейского местечка), а мифологично и космично. В нем встречаются и образ райского сада (кат. 26, 34, 36), и история небесных битв. Летящий левиафан простирает свои плавники-крылья над миром, огромный многогрудый феникс посылает благословение зрителю, закрывая его своим телом от подземных и подводных чудовищ (“Благословение”, 1969, кат. 63). Важная особенность этого мифологического мира состоит в том, что он не идилличен, а дуалистичен и наполнен борьбой, поскольку смерть и зло присутствуют в нем изначально, уже при сотворении. Смерть в виде скелета бывает нарисована внутри живых существ, но может таиться и под землей, где скелетов больше, чем живых на земле (“Все проходит”, кат. 66).

Разверзшийся небесный и подводный мир, наполненный крылатыми демонами, — это, конечно же, особая мифологическая версия космического бесформенного и внушающего страх “возвышенного”, которое проникает в сознание через темный фон, через черные небеса, оскал чудовищ и их скелеты, обозначенные в птицах и рыбах как своеобразное *memento mori*. Задача Гробмана — поместить зрителя внутрь процесса творения, на грань бытия и небытия, и поэтому все чудесное в его изображении связано со смертью, оно всегда страшновато, и от зрителя требуется внутренняя сила для того, чтобы принять этот мир. Отдельным и весьма эффективным символом ощущения грани бытия и небытия у Гробмана стал мотив бабочки. Бабочка — это существо, которое сочетает в себе сказочную красоту и эфемерность, а значит,

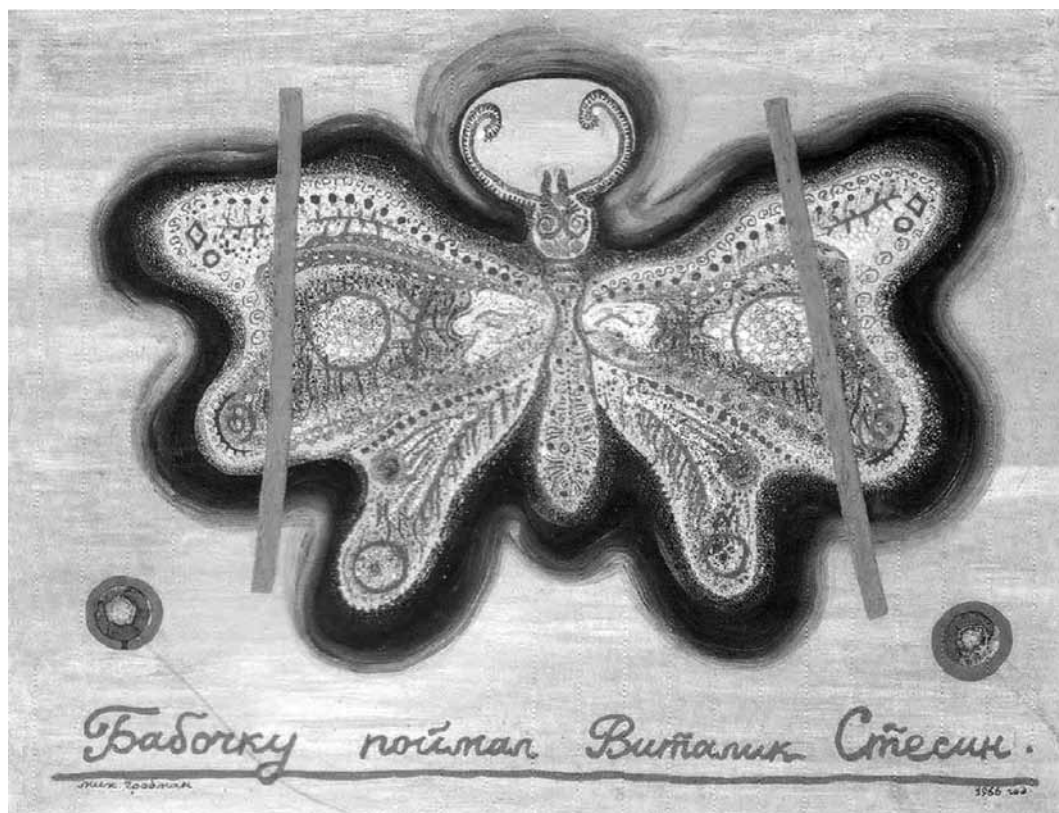


**Все проходит.** 1970. Офорт на цинке, 29.7 × 24.1, № 1847 (кат. 66).

и мысль о смерти. Собственно, в этой функции насекомые уже были исследованы Кропивницким, в системе которого насекомые обладали тотальной волей к жизни и всегда гибли. “Тотальная бабочка” Гробмана 1966 года (кат. 55, см. цв. илл. 14) — это огромный лист, большую часть которого занимают распластанные крылья, представляющие собой абстрактную композицию в светящемся ореоле. В свечении бабочки, в ее тусклых глазах и рогах есть что-то демоническое, и таким же страшным демоном, воплощающим идею гибели, несомненно, является “Мертвая голова” 1965 года (кат. 48, см. цв. илл. 12), вся сделанная своего рода пуантелью. На ее брюшке написано стихотворение Гробмана “Мертвая голова”, посвященное Яковлеву. Это один из первых примеров появления текста в живописных работах Гробмана, причем необходимо заметить, что сопоставление объекта и текста, репрезентирующего этот объект, — это стратегия, которая в 1965 году только появилась в западном концептуализме<sup>1</sup>. Тот же концептуалистский подход к изображению и тексту был применен Гробманом еще более отчетливо в картине, где полуабстрактное изображение распластанной пойманной бабочки сопровождается надписью “Бабочку поймал Виталик Стесин” (1966). В этой работе из Музея Людвига в Кельне уже появляется человеческий персонаж, выступающий в той же функции, что и убийцы насекомых у Кропивницкого: смерть бабочки для него не является мистической драмой — он “припиливает” символ красоты и хрупкости, бытия и небытия к бумаге, а сам не находится нигде. “Возвышенное” в этой работе парадоксальным образом переходит в “обыденное”, и язык абстракции в крыльях бабочки сочетается с текстом, написанным “школьным” круглым почерком.

И наконец мы подошли к заключительному вопросу — о социальной функции “еврейского искусства” Гробмана. Она присутствовала в нем с самого начала, и это и есть его “каббалистическая” сторона. Каббала — не только мышление, но и активность, и в соответствии с этим принципом “еврейское искусство” создавалось Гробманом не для того, чтобы “рассказать” о различных темах и мифах, связанных с сотворением мира, а для того, чтобы вовлечь людей в этот длящийся процесс мирового творчества. И в самом деле, судя по манифесту 1967 года,

1. Archer M. Art since 1960. London: Thames and Hudson, 1997. P. 80.



**Бабочка Стесина.** Картон, темпера, гуашь, 44 × 62.3. Музей Людвига, Кёльн.

Гробман собирался с помощью своего искусства широко воздействовать на людей, чтобы, как он пишет, вырвать их из “клетки” повседневного здравого смысла и “раскрепостить”, “освободить”, приведя их к высшему, интуитивному знанию, продвигающемуся посредством “не подсчета, а постижения”<sup>1</sup>. Эти мысли явно имеют своим источником Малевича, который утверждал, что акт творчества, создающий новые формы, противостоит рациональному мышлению и подобен путям, которыми идет природа. Он считал, что творческая деятельность человека — это средство преобразования всего мира. В “каббалистической” системе мысли Гробмана, как и ожидалось, человеческое творчество — это об-

1. См. в наст. книге раздел “Тексты”.

раз не действий природы, а акта божественного творения. В одной из своих статей московского периода, посвященной художнику Е. Л. Ротенбергу, Гробман решительно провел эту параллель, написав, что, создавая “мысль из материи”, а не материю из мысли, художник “движется в обратной перспективе по следам творца”<sup>1</sup>. Смысл этой сконденсированной фразы заключается в том, что в акте новаторского творчества присутствует образ самого творения, и в этом смысле авангардное искусство, формотворчество действительно является “иконой”. Императив формотворчества понимается Гробманом не в чисто геометрическом стиле, как это понимали Малевич и супрематисты, а посредством создания новых и всегда неожиданных фантастических картин и биологических видов, невиданных птиц, животных и растений. Формальная новация, которая магически влияет на людей, вовлекая их в процесс продолжающегося творения, оказывалась, таким образом, наиболее существенным моментом “еврейского искусства” Гробмана, как оно сформировалось в Москве. В перспективе его переезда в Израиль эта художественная концепция должна была превратиться в искусство по-настоящему “магическое” — то есть широко народное и функциональное, как искусство древних цивилизаций.

**1.** “Евгений Львович Ротенберг” (1969, с. 2). Рукопись. Архив Гробмана.



**Глава**

---

**Отречение**

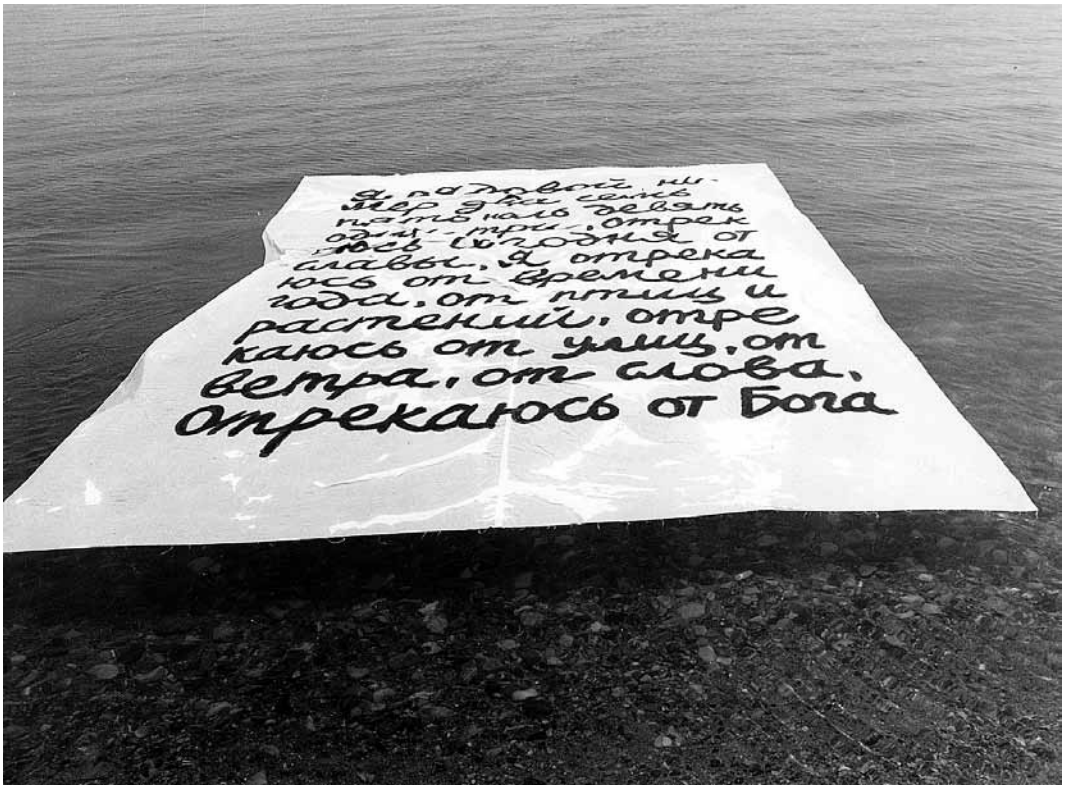


# Иерусалимский период



Я — рядовой номер два семь пять  
ноль девять один три  
Отрекаюсь сегодня от славы  
Я отрекаюсь от времени года  
От птиц и растений  
Отрекаюсь от улиц от ветра от слова  
Отрекаюсь от Бога —  
Ангел смерти укроет меня  
Своим тяжелым крылом  
И только слезы прощанья  
Слезы любви  
Будут мне утешеньем  
В этом вечном безрадостном сне

Михаил Гробман  
26 декабря 1979 года  
Шарм-аль-Шейх



Ангел смерти 6. Кумран и Мертвое море, 5.6.1981.



Стихотворение “Я — рядовой...”, созданное Гробманом в 1979 году в Шарм-аль-Шейхе, — это один из самых важных его стихотворных текстов: неслучайно оно было написано на полотнище, включенном в последнюю серию его “действий в пустыне”, проведенную на Мертвом море. Смерть изображается в этом стихотворении не в героическом и не в анти-героическом ключе, а как крайняя степень отчуждения, добровольно принимаемого на себя говорящим, причем, как и у Ньюмана несколькими годами раньше, символом или вестником этого отчуждения является “Ангел смерти”, который вступает с человеком в отношения, диалог. Мы увидим далее, что “Ангел смерти” станет центральным образом искусства Гробмана в иерусалимский период; что касается “отречения”, многократно акцентированного в стихотворении, то у этой темы есть эстетические коннотации, важные для понимания его подхода. Но чтобы восстановить ее философский контекст, нам нужно вернуться немного назад.

Мысль о том, что добровольное отречение — психологический акт, который может вдохновлять, уже встречалась нам. В начале предыдущей главы говорилось о теории Канта, согласно которой отречение народа от изображений имело своим результатом особое возвышенное состояние души<sup>1</sup>. Эта идея в трансформированном виде вошла в еврейскую философскую и эстетическую рефлексию нового времени: осмысляя вторую заповедь, еврейские писатели не раз возвращались к тому, что способность евреев отречься от того, что непосредственно влечет и привязывает к себе людей, привела их к открытию новых

1. Кант И. Критика способности суждения. Соч.: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 285.

больших областей чувствования. Так возникло представление о существовании эстетической сферы “отречения”, резонирующей или граничащей со сферой этического восторга. В духе этого представления Гейне сравнивал новое моральное сознание, данное еврейскому народу Моисеем, с колоссальным произведением искусства, стоящим всех пластических искусств, которые могли бы появиться, если бы не заповеди, включающие в себя отречение от изображений<sup>1</sup>. Эту идею Гейне о духовно-этическом художественном творчестве, появившемся как результат отречения, развили мыслители начала XX века, в частности Герман Коген, который определил его как род поэзии<sup>2</sup>. Однако в наиболее развернутом и современном виде идея евреев как народа возвышенного отречения была сформулирована Зигмундом Фрейдом в книге “Моисей и монотеизм”, которая писалась в период, предшествовавший его эмиграции, и была переписана и опубликована им уже в Англии. В своем анализе второй заповеди Фрейд перефразировал ее объяснение в “Аналитике возвышенного”, превратив его в описание национальной психологии, построенной на гордости тем, что чувственное восприятие подчиняется высшим интеллектуальным и моральным процессам. Благодаря этому, пишет Фрейд, евреи могли противостоять brutality и жестокости, которые неизбежно возникают там, где физическая сила является идеалом. Он подчеркнул, что Бог требует от своего народа лишь справедливости и морали, все остальное, в том числе и искусство, может находиться в сфере отказа. Разумеется, размышление о евреях как черпающих духовную силу в отречении и благодаря этому противостоящих brutality окружающего мира не случайно было повторено одним из самых видных еврейских мыслителей как раз накануне Катастрофы. Эта мысль была главной идеологической анти-тезой антисемитскому дискурсу Фейербаха, Маркса, а затем и Рихарда Вагнера, утверждавших, что еврейской национальной сущностью были, напротив, материализм, жадность и эгоизм. Проникнув в немецкую и европейскую культуру, это обвинение стало одной из важнейших со-

1. Heine H. *Gestaendnisse* // Heine H. / M. Montinari, ed. Berlin: Akademie Verlag, 1988. Vol. 12. S. 70, 71. См.: Bland K.P. *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*. Princeton: Princeton University Press, 2000. P. 16–17.
2. См.: Bland K.P. *The Artless Jew*. P. 16–19.

ставляющих того комплекса, который привел к всплеску антисемитизма в Германии и к самой Катастрофе, чему и пытался противостоять в свои последние годы Фрейд.

И, разумеется, не случайно мотив отречения окрасил уже рассмотренный нами во второй главе дискурс о современном еврейском искусстве в Соединенных Штатах после Второй мировой войны. Он отчетливо прозвучал во вступительной статье Лео Стайнберга к каталогу выставки “Второй генерации” абстрактных экспрессионистов: “...Еврейский народ и современное искусство схожи в том, что и тот и другое оказались способны отречься от всего, что всем остальным казалось совершенно необходимым для выживания”. По-другому, но столь же ясно эта мысль дала о себе знать и в статье Харольда Розенберга о еврейском искусстве, где духовно-поэтическое творчество евреев описано как антитеза творчеству в материале. Нет сомнения, что эти критики были знакомы с сочинениями Фрейда, а возможно, и шире — с еврейской философской литературой<sup>1</sup>. Будучи связан с логикой художественного процесса и повинувшись ей, Розенберг, как мы видели, провел к тому же интригующую аналогию между еврейским предполагаемым “отречением” от материального творчества и отказом от производства художественных объектов в концептуализме. Эта аналогия интересна, но в ней, несомненно, было и что-то проблематичное: в то время как библейское “отречение” от материального творчества по Розенбергу предполагало возможность сконструировать мысленную поэтическую и мифологическую реальность, одухотворяющую окружающий мир, концептуальный отказ от объектов имел несколько другую, и по большей части не поэтическую, природу.

При уже отмеченном нами сходстве художественной стратегии Гробмана с западной линией в еврейском искусстве неудивительно, что мотив “отречения от искусства”, как и отречения вообще, обнаруживается и у него. Поэтому все эти предварительные замечания нужно было сделать для того, чтобы правильно понять, в каком направлении развивался в 1970-х годах в Израиле еврейский проект Гробмана и в

**1.** Лео Стайнберг был племянником русско-еврейского философа Арона Штейнберга, и его знакомство с литературой по этому вопросу не вызывает сомнения. См.: *Штейнберг А. З.* Философские сочинения. СПб.: Изд. дом “Мирь”, 2011. О Розенберге см. в предыдущей главе.

какое соотношение он вошел с концептуализмом, проходившим в это время свой пик в Израиле. Разумеется, в своей новой стране художник столкнулся с реальностью, которая перевернула его представления о большом мире за пределами Советского Союза. Его прекрасно встретили, сразу устроив ему персональную выставку в Тель-Авивском музее, однако сама художественная ситуация в Израиле оказалась не такой, как он ожидал, и совершенно не приспособленной к тем задачам, которые он перед собой ставил. Гробман хотел делать современное искусство, связанное с иудаизмом, но для этой задачи он, привыкший в Москве находиться в тесном кругу единомышленников, не нашел союзников среди израильских художников. Наиболее авангардные из них, как и везде на Западе, в культурном и политическом смысле были левыми; в 1970-х годах это были уже “новые левые” — они не испытывали никакого интереса ни к традиции вообще, ни к еврейскому искусству, иудаизму и религии в частности. Правые, может быть, и интересовались еврейским искусством, но при этом были настолько несовременны и чужды Гробману художественно, что с ними у него просто не могло возникнуть общего языка. Итак, Гробман, приехавший из мира, культурный расклад которого был устроен асимметрично по отношению к Западу, нашел себя в Израиле в культурном одиночестве. Как он по прошествии времени описал это в дневнике, он увидел себя в ситуации, в которой “против сионизма вся сволочь, за сионизм — все ублюдки; против иудаизма все кретины, за иудаизм еще большие кретины; против еврейского искусства вся шваль, за еврейское искусство — еще большая шваль...”<sup>1</sup>

Но все это не изменило его планов: Гробман по-прежнему собирался превратить современное еврейское искусство, задуманное им в Москве, в по-настоящему широкий “народный” проект. Осознание того, что в реальности этот проект, возможно, наткнется на противодействие и непонимание, только усилило его энергию, заставив более точно и глубоко продумать свою теорию и идеологию и обозначить различие между своим отношением к иудаизму и тем, которое было характерно для консервативной религиозной среды. Как он писал в дневнике, разобравшись в местном культурном окружении: “...Избави Бог от их

1. 14 января 1980. Рукопись. Архив Гробмана.



*Вернисаж первой персональной выставки Михаила Гробмана в Тель-Авивском музее. Павильон Елены Рубинштейн. 1971*

иудаизма, от их морали, от их быта. Иудаизм и евреи нуждаются в революции”<sup>1</sup>.

Гробман стал формулировать и воплощать на практике свои новые эстетические идеи примерно на третий год жизни в Иерусалиме. В первые два года он еще продолжал развивать свой московский стиль, обогащая его все новыми еврейскими мотивами и символами (кат. 71, 72, 73, кат. 79, см. цв. илл. 19). И лишь затем многообразная еврейская символика, интенсивная красочность, мистическая эйфория его первых работ в Израиле исчезают. Возникает новое литературное и художественное “Я”, и с этого момента мысли и эмоциональный строй текстов и художественных произведений Гробмана приобретают совсем другое направление: он ищет в еврейском искусстве не национальные краски, а эквивалент отвлеченности и этической направленности душевной жизни иудаизма. Эта трактовка еврейской эстетики, которая, как мы увидим, включала идею “отречения от искусства” в механизм его художественного языка, не была найдена Гробманом в каком-то конкретном

**1.** 19 января 1980. Рукопись. Архив Гробмана.

источнике, она возникла у него в его собственной оригинальной трактовке, выработанной на основе размышлений, воспоминаний и нового опыта. К этому нужно прибавить и вернувшееся к нему в Израиле переживание Катастрофы, которое обратило его к мысли найти философский и эстетический противовес христианской западной цивилизации с ее гедонистическим культом искусства. Эти новые идеи, которых не было в творчестве и теоретических построениях Гробмана в Москве, теперь проявились и в его теории, и в его собственных работах, и в проектах организованной им группы “Левиафан”.

Особое значение для понимания идей Гробмана, разумеется, имеют тексты — теоретические фрагменты об искусстве и манифесты, которые он писал в Иерусалиме с перерывами в 1973–1980 годах<sup>1</sup>. Однако читая и изучая их, надо помнить, что это не инструкции к художественному творчеству, а литературное произведение, служащее метаописанием всех других художественных и литературных произведений Гробмана и создававшееся параллельно с ними. По сути дела, это — проза поэта, сконденсированные образы мыслей, которые содержат внутри себя фигуру автора, “лирического героя”. Лирический герой фрагментов является создателем особого творческого метода, который он, следуя терминологии московского манифеста 1967 года, называет “магическим символизмом”. Поставленная им перед собой сверхзадача заключается в том, чтобы путем отказа от всего необязательного, внешнего, что накопилось в истории пластических искусств, сделать художественную мысль функциональной и, выйдя за пределы собственно искусства, достичь уровня “практической морали”, которая преобразует человека и приблизит его к счастью (8). В 1973 году в самом первом фрагменте Гробман по-своему формулирует знакомую нам из еврейского дискурса идею отречения от искусства:

*Искусство для искусства, искусство — как самоцель, искусство — как самоутверждение, искусство — как самонаслаждение — это удел равнодушных, это удел жалких и самовлюбленных эгоистов.*

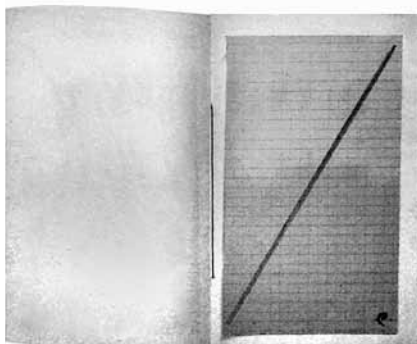
1. См. в наст. книге раздел “Тексты”. В нашей публикации фрагменты пронумерованы, и все ссылки на них даны в тексте с указанием номера фрагмента в скобках.

*Искусство — как зеркало природы, искусство — как память, искусство, цель которого — запечатление исторических или психологических событий, — это удел слабых духом, это удел безвременно состарившихся, это профессия дураков и спекулянтов.*

*...Культ искусства — идолопоклонство. Искусство здоровое и великое заключает в себе нечто, позволяющее отбросить его в один из моментов приближения к истине. Великое искусство, как ненужная повозка, остается у подножия горы. И от подножия идет высшая мистическая дорога, по которой душа поднимается, уже не нуждаясь в помощи функционального, черпая силу и помощь только в себе самой. Функция искусства — подвести, подготовить человеческую душу к началу этого восхождения (1).*

На практике особый род “функционального” искусства, внутри которого уже содержится идея отказа от него, появляется у Гробмана в том же 1973 году. Начиная с этого времени он делает работы, идущие в новом направлении и, что характерно, резко порывающие с известными художественными жанрами и сводящие к минимуму традиционные пластические средства. Первыми в этом ряду были две “визуальные поэмы”, выполненные в технике шрифтового коллажа, в которых пластическое высказывание сжимается до геометрической схемы и преобразуется в вербальное. “Поэма о себе” (кат. 176, см. цв. илл. 51) представляет собой большой лист, на котором из бумажной полоски с типографской строкой, состоящей из многократно набранного имени автора, выложена незавершенная шестиконечная звезда. Идея работы абсолютно прозрачна — автор хотел соединить в одной визуальной формуле автобиографическое содержание и абстрактный еврейский символизм. Все постороннее этой задаче исключено, поэтому работа так проста и минималистична по форме. Очевидно, что за основу здесь взята техника микрографии, применявшаяся в еврейском изобразительном фольклоре исключительно функционально, например в амулетах. (Обычно они были шрифтовыми и включали в себя конфигурации из букв и надписей; среди этих конфигураций часто встречалась “звезда Давида”; см. илл.) В следующем листе “Поэма о вечном путешествии” (кат. 177, см. цв. илл. 52) Гробман изобретает более утонченный ход: он отходит

от традиционных символов и идет еще дальше по пути минимализма, доведя коллаж до одной-единственной строчки со своим именем, положенной на пустой лист “восходящей диагональю” (из нижнего левого угла в правый верхний). На этот раз в эзотерическом, то есть не для всех очевидном, слое работы лежит рисунок Родченко, из экземпляра каталога “ $5 \times 5 = 25$ ”, принадлежащего Гробману. Этот рисунок, со-



**А. Родченко. Линия.**

*Бумага, цветной карандаш.*

Из каталога  $5 \times 5 = 25$ , 1921.

Собрание Михаила Гробмана.

стоящий из одной диагональной линии, процитирован, истолкован и преобразован Гробманом в экзистенциальном и еврейском ключе. Вновь еврейский “функциональный” элемент, автобиографический опыт и футуристическая эстетика соединились в одном жесте.

Две эти работы могли бы рассматриваться и просто как концептуальные, потому что их концепция может быть легко отделена от исполнения, однако в них содержится ряд дополнительных к концепции моментов — главным образом, их многоплановый символизм

и накопленные в них визуально-художественные ассоциации. Такое же непростое соотношение с концептуализмом есть и в процитированных нами выше теоретических положениях: идея “отречения от искусства” сильно напоминает критику искусства в западном концептуализме, но и здесь есть нечто концептуалистам не свойственное, а именно другая философия, которая делает гробмановскую критику искусства и более нагруженной смыслом, и более радикальной. Концептуалисты отвергали то искусство, которое, существуя в капиталистическом мире, выродилось и перестало быть существенным, — что, собственно, и привело их к поиску других его форм, таких, которые сделали бы невозможным превращение искусства в товар<sup>1</sup>. Гробман же утверждает, что искусство по самой своей природе ограничено, и поэтому, выполнив свою

1. Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 / Ed. and annotated by L.R. Lippard. New York: Praeger, 1973.





И все-таки очевидно, что подход Гробмана в работах иерусалимского периода был скорее параллельным, нежели тождественным местному концептуализму, в силу чего его работы практически не находили себе соответствий в тогдашнем израильском культурном пейзаже. То, что прежде всего бросается в глаза, — это разница в отношении к иудаизму, который для израильских художников-концептуалистов вообще не был значительной темой. Они разрабатывали общие для всего западного искусства вопросы с учетом местного ландшафта и местных политических реалий и, усвоив концептуальный язык, метафоризировали только что прошедшую войну Судного дня или рефлексировали по поводу экологических вопросов и связи человека с его естественным окружением<sup>1</sup>. Иудаизм оставался для них чем-то связанным с религиозной частью общества, с консервативной правой культурой, от которой их левое политическое сознание хотело отделиться. Еврейская идентичность (не говоря об идеологии сионизма) на их культурной шкале также лежала в правой части спектра, поэтому только немногие из них — и с большой осторожностью — использовали элементы библейской образности, еврейской мифологии, темы Катастрофы. Между ними и философией иудаизма стоял барьер, которого не существовало для Гробмана, приехавшего из страны, где еврейская традиция и авангард находились по одну сторону спектра в раскладе политических позиций (согласно принципу культурно-политической асимметрии). Это давало ему возможность использовать ресурс еврейской традиции во всей его полноте для своей “иудейской революции”.

Создание им на этой основе нового визуального языка обусловило оригинальность положения Гробмана в художественном мире Израиля 1970-х годов. То сближаясь, то расходясь с ведущими современными израильскими художниками, такими как Арье Арох или Иегошуа Нойштайн (с которым, как явствует из дневника, Гробман много беседовал и спорил в надежде установить взаимопонимание и прийти к сотрудничеству), он по-прежнему главным союзником и единомышленником считал Малевича. В упоминавшейся уже статье для Каунти-музея он на-

1. Perspectives on Israeli Art of the Seventies. Tikkun. The Genia Schreiber Art Gallery Tel Aviv University. Tel Aviv, 26 March — 1 May 1998.

писал и о Малевиче тоже — как о борце с “идолопоклонством”, отрекшимся от искусства или, как он пишет, простившимся “со своей бывшей профессией художника”, то есть как о своем *alter ego*. Неслучайно также, что центральная мысль статьи Гробмана о Малевиче — это мысль о принципиальной разнице между двумя внешне сходными, но, по сути, параллельными течениями — конструктивизмом и супрематизмом. Конструктивизм, в его представлении, — это полностью материальное, “земное” производственное искусство, заключающее в себе “языческое поклонение вещественному миру”. Супрематизм, напротив, — это философский спиритуализм визуальными средствами, или “художественный иудаизм”, имеющий целью не эстетику, а этику, “моральное усовершенствование”. Примерно так же выглядит положение самого Гробмана в Израиле 1970-х годов.

Итак, значение искусства в теоретических фрагментах ограничивалось его “функциональным” применением; оно понималось как средство для того, чтобы привести человека к моральной цели. О том, что это за цель, фрагменты в сумме также дают довольно определенное представление: моральный идеал, цель и смысл существования понимаются “лирическим героем” этих текстов как способность давать и испытывать счастье. Счастье как состояние уверенности и любви, истекающих из душевной гармонии с людьми и миром, — это состояние, которого праведники и каббалисты достигали с помощью эзотерического учения, приближавшего их к Абсолюту. Гробман утверждает, что искусство может иметь такой же эффект (35). Ведь абсолютное начало проявляет себя в мире в акте творения, и потому новаторское творчество является самым эффективным символом Абсолюта (5; 36). Отсюда следует, что восприятие художественного объекта, если он достигает действительной новизны,

*...вводит зрителя в круг каббалистических представлений, в область религиозно-мистических переживаний души, приводящих к мудрости и любви, то есть к счастью. Каббалистическое Слово обращено к посвященным. Магический символизм использует форму как уникальную возможность обратиться с мистическим учением к широким кругам общества без профанации этого учения (35).*

Итак, в эстетике Гробмана унаследованный от Малевича культ новации остается принципиально важным, но при этом несомненно, что идея функциональности придает ему новую окраску. Новаторство тщательно отделяется Гробманом от идеи индивидуализма, самолюбования, наслаждения. В этом он сохранял дух нью-йоркской школы, противопоставлявшей свой “магический” экзистенциализм и анархизм духу французского авангарда, который американцы считали гедонистическим и мелкобуржуазным. “Как ребенок играет с собственным дреком, так современный художник с наслаждением размазывает свое Я на холсте. Это дурное наследие Парижа, от которого надо избавиться”, — писал Гробман<sup>1</sup>. С другой стороны, он дистанцируется и от второй модели, уже переставшей быть новостью, — от образа художника-пророка или шамана, наделенного высшим знанием или претендующего на особую связь с “неведомым”. Корень творчества создателя будущего еврейского искусства (или “магического символизма”), как его понимает Гробман, — этический и снова состоит в “отречении”, на этот раз в отречении художника от самого себя, то есть в очищении души от эгоизма и амбиций. Этот рецепт следует духу еврейской этики. В книгах мыслителей-каббалистов говорится о том, что нужно существовать в состоянии единства с миром, а если человек утверждает свое собственное “Я”, то это обособление нарушает естественные связи так же, как их нарушило отделение плода от дерева познания, и с теми же разрушительными последствиями для личности<sup>2</sup>. У Гробмана, в полном соответствии с этим подходом, эгоизм, амбиции, “высокомерие” объясняются как принцип отделения себя от всех, а значит — корень одиночества, страха перед смертью, душевной боли, ослабления (37). Этот комплекс эгоистических эмоций Гробман уподобляет душевному хаосу и считает их “оптической ошибкой, при которой человек думает, что может достичь счастья без помощи ближних” (51). Преодолевая этот “обман чувств” с помощью интеллекта, человек обретает нормальную оптику и силу в самом себе, становясь готовым для творчества. “Вдохновения не существует, а то, что люди называют вдохновением, — это просто хоро-

1. “Афоризмы” (1968), фр. з. Рукопись. Архив Гробмана.

2. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. М. — Иерусалим: Мосты культуры — Гешарим, 2004. С. 295.

шее настроение, душевное равновесие, чувство уверенности, желание добра. ...Постройте свой быт на чистосердечии и любви, и творчество само прольется на вас легким и щедрым источником” (56). Для этого же духа этического самоотрицания и антииндивидуализма характерно следующее высказывание: “Качество скромности — вот что отличает подлинного художника от поддельного. У ничтожества скромность направлена на публику, как задница павиана. У художника скромность направлена в глубь его души и незаметна никому, ибо она — интегральная часть творческого процесса, а не коммерческий прием” (63). С этим словесным автопортретом можно сравнить серию минималистических графических автопортретов Гробмана 1976 года (кат. 89–96, см. цв. илл. 24). Они похожи на коллажи 1973-го чистотой концепции: в них нет ни объема, ни пространства. Пустой белый силуэт субтильной фигуры на сдержанном цветном фоне не содержит ни лица, ни психологического выражения, в нем нет осязаемого “Я”. Вместо этого Гробман помещает внутрь силуэта изображение или текст, говорящие о чем-то другом, что является значимой гранью сознания художника: война, погром, Москва, письмо Яковлева.

Состояние души, в котором эгоизм занимает место любви, Гробман, в духе традиции, называет словом “Сатана” (послебиблейская традиция отказывается понимать Сатану сущностно и видит в нем неустойчивое состояние духа, состояние искушения). Сатана ведет к смерти и распаду, и неслучайно он, как и его второе мифологическое воплощение, “Ангел смерти”, становится предметом размышления и одним из центральных образов творчества Гробмана начиная с 1970-х годов. Мы видим его огромный черный силуэт на картине “Сатана” из Русского музея (кат. 126, см. цв. илл. 53), где внутри черного цвета смерти с надписью “кривизна” внутри него нарисован Сатана поменьше с надписью “один” (одиночество). Рядом с ним текст, взятый из фрагментов: “Что такое Сатана? Сатана — это состояние человеческой души, когда в ней отсутствует любовь” (37). Сатана у Гробмана — всегда пугающий, но не окончательно страшный: ведь он не существует, это, по Гробману, — “оптическая ошибка”, кривизна. Поэтому в его Сатане всегда есть что-то комическое, может быть, народное, лубочное. А на “эзотерическом” уровне, который Гробман всегда закладывает в свои работы, внутри

Сатаны есть лучи света и имя Бога. В “Сатане” Русского музея — это еврейские буквы “алеф” и “шин” (согласно книге Зоар, обозначающие единство и всемогущество Бога), а в картине “Обратное небо”, на которой также изображен Сатана, это буква “алеф” и обращение к Богу по-русски “о боже” (кат. 210, цв. илл. 55). Дело в том, что в каббалистической картине мира зла отдельного от добра и от Бога не существует, все несовершенство мира — это то или иное состояние божественной субстанции.

Далее, во фрагментах описано художественное следствие правильного этического состояния. Художнику, освободившемуся от индивидуалистического высокомерия, достигшему состояния “чистосердечности”, становится понятен язык архетипически “простых, ясных, чистых по цвету форм, форм, примитивных по характеру” (10). Именно на них, по мнению Гробмана, должна основываться художественная новация, и в этом своем предпочтении архетипических, главным образом геометрических фигур Гробман снова приближается к Малевичу, придавая супрематической геометрии трансцендентально-этическое содержание: “Точка, круг, треугольник, квадрат — так начинался идеологический мир... Геометрическая чистота подразумевала чистоту этическую. Круг, треугольник, квадрат, шестиконечная звезда — это абсолютная справедливость, абсолютный духовный баланс, закодированная программа сверхчеловека” (9). Эти этические по природе формы и обладают функциональной силой, особым (“магическим”) влиянием на человека — они “очищают клетки мозга” и “подготавливают человека к акту мышления: точного и интуитивного, то есть к акту творчества” (11). Кроме теории форм, фрагменты содержат теорию живописного пространства, вернее, его отрицания. Как пишет Гробман, пространство является метафорой времени — прошлого (если это пространство иллюзорное) или настоящего, актуального (если это реальное пространство перед плоскостью, создаваемое фактурой или рельефом). Вне времени, трансцендентальна только плоскость (2), поэтому художественная концепция иерусалимского периода тяготеет к плоскости.

Все эти теории были максимально реализованы Гробманом на практике и являются ключом к ней. Что касается приведенного выше рассуждения о соотношении плоскости и пространства, то этому вопро-

су Гробман уделял максимум внимания и решал его своеобразно. Так, одним из способов радикального преодоления пространственности в его работах стало использование текста — либо вместо изображения, либо в качестве его существенной части. При этом текст играет исключительно визуальную роль, воздействуя не своим смыслом, а своей черно-белой графикой и абстрактностью, совершенно лишенной и глубины, и рельефа плоскостности.

Гробман и прежде использовал типографский текст как основу, на которой выполнялся рисунок, теперь он сам пишет тексты в своих произведениях круглым каллиграфическим почерком. По большей части это тексты его собственных стихов. Одновременно с культивированием плоскости происходит отказ от специфически художественной — живописной или графической — поверхности, которая, как правило, *a priori* заряжена ожиданием иллюзорного пространства. Для того чтобы избавиться от этого “пространственного ожидания”, Гробман переходит с холстов и листов на объекты. В январе 1975 года он окрашивает прямоугольный камень белой краской и сплошь покрывает его текстом, посвященным камню из толкового словаря Даля (кат. 86, цв. илл. 21), а в ноябре того же года изготавливает прямоугольный шрифтовой объект “Из дерева” (кат. 87, цв. илл. 20).

Оба объекта представляют собой строгое функциональное соединение трех элементов: геометрии, материала и текста. В тот же день, когда он закончил “Камень”, Гробман решает создать рукописную газету, которая была вскоре напечатана в 100 экземплярах на одном сложенном вчетверо листе. Она называлась “Левиафан” и содержала описание проектов “практики магического символизма”, публикацию стихов



Михаил Гробман с дочерью Златой около объекта “Камень”. 1976.





и статей<sup>1</sup>. Однако гвоздем “номера” была статья “Моды в стране молока и меда” — о состоянии искусства в Израиле. Осуждая израильских художников за то, что они не произвели свое, а заимствовали чужое направление, на периферии которого и расположились, Гробман пишет:

*Но почему же поп-арт так смехотворно поздно попал к нам? Но почему же триумфальное шествие нашего “концептуального искусства” начинается с таким опозданием? Почему наши “приобретатели авангарда” не поддерживают его тогда, когда он начинается? Почему вообще наши “приобретатели” так склонны импортировать предпоследние идеи и выдавать их за высшее достижение цивилизации? Почему израильский молодой художник вынужден ехать за границу за признанием? Потому что наши “приобретатели” хотят быть авангардными, но, по сути дела, не могут ими быть, ибо, не умея думать самостоятельно, они — только пыльный хвост быстробегущей крысы зарубежного авангардизма. Они выучили историю искусства, но не научились мыслить теоретически. Недостаток темперамента они заменяют вкусом, недостаток ума — остроумием, пространственно-философские построения — литературщиной. Так поступали в свое время противники Сезанна, Малевича, Татлина<sup>2</sup>.*

В заключение автор высказывает свое кредо: авангард — это быть самим собой, невзирая на сложившийся политико-культурный консенсус. “Подлинным и первым нашим авангардистом будет тот, кто, не обращая внимания на презрительные ухмылки снобов, руководствуясь духом Библии и народно-пластической традицией, попробует создать национальные работы на уровне мистического акта возрождения Израиля”<sup>3</sup>.

Новое художественное направление, параллельное, но не тождественное международному концептуализму, было, таким образом, четко обозначено: выйти из мирового консенсуса, отречься от предоставляемого им комфорта и произвести дух художественного новаторства изну-

**1.** Газета воспроизведена в: А-Я. Вып. 2. С. 42.

**2.** Левиафан. № 1. С. 1.

**3.** Там же.

три философии иудаизма. Следующим шагом стало написание манифеста нового направления, который появился в 1976 году. Этот манифест Гробмана согласились подписать еще два израильских художника. Из них он надеялся создать группу единомышленников, которая будет согласна работать в избранном ключе. В этот момент будущая группа уже получила название, как и газета, — “Левиафан”. Манифест звучал так:

*Мы группа ЛЕВИАФАН — израильские художники  
последней четверти 20-го столетия.*

*Наше коллективное выступление — есть начальный опыт постройки всеобъемлющего национального стиля, соответствующего духу строительства Нового Израиля. Наша политическая база — сионизм. Наша духовная база — еврейская мистика.*

*Три основания определяют нашу художественную позицию:*

- 1. Примитив.*
- 2. Символ.*
- 3. Буква.*

*Наши враги:*

*а) Историзм, психология, пафос.*

*б) Литературный сюжет, визуальная иллюзия.*

*в) Пренебрежение материалом.*

*Мы против Леонардо, Микельанджело, Рембрандта.*

*Мы против классики, романтики, реализма.*

*Мы против сюрреальности, игры и концепта.*

*Мы против искусства для искусства.*

*Вечная память нашим византийским коллегам.*

*Народность и религиозность — две колеи нашей дороги.*

*Дороги к новому еврейскому искусству, достойному чуда  
возрождения Израиля<sup>1</sup>.*

Началась работа в избранном направлении. На протяжении следующих двух лет Гробман продумывал собственную стратегию и одновременно направлял своих товарищей.

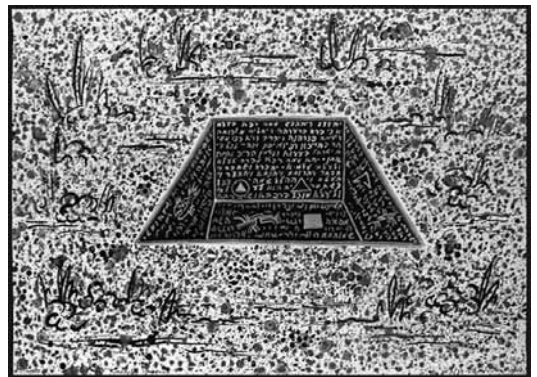
Вернемся к газете “Левиафан”: сложенный вчетверо лист, исписанный каллиграфическим почерком, сам по себе представляет уникаль-

**1.** См. текст вместе с комментариями в наст. книге в разделе “Тексты”.

ное произведение шрифтовой графики. 16 января 1975 года, только начав делать макет газеты и спустя два дня после окончания “Камня”, Гробман записывает в дневнике: “Все мои мысли заняты газетой, и вообще я в шрифтовом периоде. Придумал сделать выставку — заполнить пол галереи шрифтом — все исписать”<sup>1</sup>.

Этот проект, как и многие другие идеи, о которых сообщается в дневниках, никогда не был выполнен, но “шрифтовой период” продолжался еще долго, и текст играл важную роль почти во всех работах, сделанных Гробманом в иерусалимский период. Так, текст являлся существенным элементом задуманных им в 1977–1978 годах объектов и инсталляций. Объект “Человек” должен был представлять собой прямоугольную стелу в человеческий рост, покрытую текстом и геометрическими фигурами (кат. 105). “Контррельеф” — исписанную письменами яму в земле, в сущности, могилу: зритель должен был спуститься и пребывать в ней, накрывшись саваном (кат. 104). Инсталляция “Души” (кат. 109) состояла из нескольких установленных на земле парусов; некоторые из них предполагалось частично покрыть текстом и геометрическими фигурами, некоторые — оставить пустыми или написать на них одну букву. Минималистическое сведение “сообщения” к одной букве еврейского алфавита возможно, поскольку у каждой из этих букв есть символическое значение, что превращает их в традиции иудаизма в объект медитации.

Живопись Гробмана этого периода также тяготеет к тексту, с одной стороны, и к объекту — с другой. В работах 1975 года “Стихи” и “Афоризмы” он просто пишет свои стихотворные или прозаические тексты на холсте или картоне, на белом фоне черным акрилом, помещая один абрис животного, нарисованный той же черной краской, которой



**Эскиз контррельефа.** 1977.  
Бумага, тушь, акрил, 60 × 70,  
№ 2232 (кат. 104).

**1.** 16 января 1975 года. Рукопись. Архив Гробмана.



текстом, изобразительные элементы также приобретают как будто знаковую, иероглифическую природу. Так, в работе “Небесные врата” текст покрывает как минимум три верхних четверти картины, в нижней части которой, в своего рода ауре располагаются несколько фигуративных мотивов: домик, дерево и крылатый бык, которые состоят из абстрактных элементов — точек разного цвета и размера и геометризованных форм. Поскольку эти схематизированные, как в фольклорном творчестве, симметричные изображения поставлены рядом как буквы — в них угадываются графемы, из которых исторически образовались семитские буквы “бет” (дом), “алеф” (бык), “цади” (растение). Взятые вместе, эти “буквы” или знаки обозначают Иерусалим, ибо именно там, по преданию, находятся ворота в небо. Поэтому мы понимаем, что постройка — это “Иерусалимский храм”, крылатый бык (изображение которого встречается в еврейских молитвенниках) — “страж Святая Святых”, а растение с семью ветками — “менора”. Это как будто “чтение” или полуинтуитивное понимание незнакомого языка визуальных знаков подводит зрителя к следующей ступени восприятия, уже никак не связанной с логикой, основанной лишь на его творческой интуиции, которая формирует у него новые ощущения. Эта следующая ступень связана с абстракцией в картине: все формы в ней состоят из ясно очерченных на темном фоне орнаментальных значков, геометрических элементов и точек, соединяющихся в экспрессивные и уникальные комбинации, напоминающие о народном искусстве. Слегка орнаментальный характер этих композиций не случаен. Согласно теоретическим фрагментам, орнамент — хранилище, в котором абсолютное знание, воплощенное в геометрии, или “язык Бога” — продолжал существовать после изгнания Адама<sup>1</sup>.

Текст стихов в картине создает не простое, а особенное ощущение плоскостности, в котором есть своя психологически-иррациональная глубина, не связанная с физическим пространством. Изучая далее разные возможности “трансцендентного” звучания плоскости, Гробман пробует писать не на холстах, а на плоских поверхностях объектов. Если использовать в качестве основы детали старой мебели, то

**1.** “Орнамент, — пишет Гробман, — не мог заменить собой Рая, но помог человечеству сохранить духовное тепло” (9).

они, изначально созданные не для живописи, сохраняют свою объектную природу — толщину, пропорции, которые когда-то были установлены мастером и которые связаны с функциональностью предмета и с пропорциями человеческой фигуры<sup>1</sup>. В 1976–1978 годах Гробман делает несколько таких живописных “стел” из фанеры — произведений, подобно русской иконе, находящихся где-то между объектом и картиной. Визуальные образы текста и букв играют в этих вещах основную роль, над ними доминирует геометрическая организация. Первая из этих работ, “Слово” (кат. 106, цв. илл. 27), представляет собой вертикальную композицию, цвет в которой сведен к минимуму: серое и белое на черном фоне. Она разделена по горизонтали на две части: нижняя часть заполнена текстом на русском языке, взятом из фрагментов, в верхней изображена летящая рыба. Узкий вертикальный формат препятствует восприятию плоскости картины как “окна,” а ее верхней и нижней частей — как метафор “неба” или “земли”. Поэтому текст остается текстом, а рыба читается как выделенный из текста знак. Ее формализованный симметричный силуэт с острыми зигзагообразными краями расположен не горизонтально, а вертикально, повторяя очертания стелы, — это мистический левиафан, в котором не осталось ничего от реальной связи с землей и с водой. Внутри него нарисован сложный иероглиф, напоминающий букву “цади” (что означает “цедек”, или справедливость). В правом углу изображена буква “шин” (шаддай, одно из имен Бога), заключенная в треугольник, который вписан в квадрат. Расположенный в нижней части стелы текст разделен вместо знаков препинания также геометрическими фигурами (круг, квадрат, треугольник — супрематические фигуры, “очищающие клетки мозга”).

Вторая “стела” “Иерусалимская конструкция” (кат. 107, цв. илл. 28) — черно-белая, в ней Гробман предлагает усложнение и развитие принципа, найденного в предыдущей работе. В частности, он отказывается от изобразительных элементов и оперирует только геометрической организацией текста и изменением соотношения цвета фона и цвета текста (черное на белом — белое на черном). На сей раз поверхность делится

1. См. интервью, данное художником автору и опубликованное в каталоге: Michail Grobman. *Diary of a Man in the Land of Antipodes*. Tel Aviv, Kishon Gallery, 30 January — 6 March, 2010.

по горизонтали не пополам, а в пропорции 1:3. Кроме того, каждая часть поделена по вертикали. В верхней части текст, написанный по-русски, занимает площадь неправильной трапеции, расположенной справа, левая часть оставлена белой. Из этой белой субстанции начинается единственная белая строчка, спускающаяся вертикально в черную нижнюю часть. Она уже написана на иврите и представляет собой три из первых стихов Библии: “И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы”. Несомненно, что это ньумановский творящий луч, вертикально прорезающий тьму, который здесь превращен Гробманом в текст о нем самом. Третья работа этой серии, “Земля — алеф” (кат. 108, цв. илл. 29), поделена на свет и тьму в еще более неравном соотношении: бо́льшая ее часть закрашена коричневым цветом, и лишь в верхнем правом углу оставлен белый участок треугольной формы, в который вписана буква “алеф”. “Алеф”, так же как и “шин”, согласно Книге творения, — одна из “материнских” букв, обозначающая Бога и могущая быть объектом бесконечной медитации. С нее же в иврите начинается слово “земля”<sup>1</sup>.

Большинство тенденций этого периода творчества Гробмана достигают кульминации в картине “Кадиш” (1977, кат. 134, цв. илл. 26). На ней изображено антропоморфное существо с петушиной головой, напоминающее образы демонов на каббалистических амулетах. Картина, подобно русским иконам,

*Амулет для ребенка и роженицы.  
Иерусалим, начало XX века.  
Ксилография. Музей истории  
евреев в России, Москва.*



1. Книга творения (Сефер йецира) — один из ранних каббалистических трактатов, посвященный мистическому значению алфавита; Гробман изучал его в этот период. Специальную главу о мистике алфавита содержит и книга Зоар.

“статична и торжественна” и решена в простых основных цветах: красном, желтом, белом, черном. Но, как и в иконах, обращение с цветом продуманно и сложно. Если начинать рассматривать картину сверху, то желтые, черные и белые перья “петуха” кажутся разными слоями изображения, которые лежат один над другим; если смотреть снизу, то они кажутся находящимися в одной плоскости. Красный фон оказывается одновременно и плоскостью, и пульсирующей глубиной — и приобретает ту же иррациональность, что и золотой иконный фон. Фигура симметрична и идеально вписана в свой формат, а внутри ее тела заключена схема, напоминающая каббалистическое древо сефирот. Наверху “древа” расположены мистические буквы “алеф”, “шин” и “йуд”, означающие разные ипостаси Бога, а в середине находится “вав”, то есть соединяющая буква (на иврите она означает союз “и” и в этом значении фигурирует в первых стихах Книги Бытия). “Вав” соединяет правое и левое крыло, желтый и белый кружок на древе, что означает золото и серебро, а метафорически — “строгость” и “милость”, два противоположных атрибута Бога. Идя ниже по “древу”, мы видим слово “восток” (“мизрах”) — это направление, в котором находятся Иерусалим и земной рай. Это слово соединяет добро (написанное в кружке слово “тов” — “добро”) и зло (черный кружок). И наконец, совсем отдельно, ниже всех находится буква “далет”, многообразный символизм которой в еврейской мистике включает в себя понятие самоустранения, истинной скромности. Эту самую красочную из всех работ Гробмана, сияющую цветом и несущую на своей поверхности сумму тайн и формулу мирового порядка, кажется естественным воспринимать как радостную эмблему жизни<sup>1</sup>. Но это ошибка, потому что на самом деле она — о смерти: картина называется “Кадиш” (что означает “заупокойная молитва”); посвящена, как и написано на ней, покойному отцу, а изображенный крылатый демон — это Ангел смерти, который, по еврейским представлениям, приносит душу в мир и является к человеку перед его кончиной, напоминая, что человек приходит и уходит не по своей воле. У Ангела смерти на этой картине петушиная голова, потому что только петух из всех живых существ слышит этот разговор ангела с человеком. Поперек его тела и крыльев на

1. Об этой работе см. также: *Sheps M. Symbol, Letter, and Word in Michail Grobman's Art // Last Skies. Michail Grobman. Loushy Gallery, Tel Aviv, 21.11.2007 — 21.12.2007. S. p.*



иврите написана библейская фраза “земля же была безвидна и пуста...”, возвращающая мысли к началу творения, то есть в хаос небытия. Это соединение идеи смерти с яркой торжественной формой — визуальный код, передающий особую систему представлений, выработанную иудаизмом. Непосвященному человеку естественным образом кажется, что смерть должна выглядеть мрачной, а жизнь яркой, что от смерти и зла надо бежать, а к их противоположности стремиться. Однако каббалистическая рефлексия привела к идее неразрывного единства божественного творения и злого начала, приводящего к смерти, причем это единство, согласно каббалистическим представлениям, коренится в первоначальных стадиях самого творения. Добро и зло, как считается, будут разъединены только в конце времен. “Кадиш” Гробмана и уже обсуждавшиеся нами выше картины, изображающие “Сатану”, показывают, что художник был хорошо знаком с этой кардинальной проблемой.

Вопрос о месте зла и смерти в мистическом процессе творения был настолько сложен и важен в иудаизме, что порождал интеллектуальное напряжение вплоть до появления богоборческих ересей. От решения мистического вопроса о зле зависело понимание конкретных исторических событий, обстоятельств и катастроф в жизни народа<sup>1</sup>. Гробман придал этому напряжению эстетическое измерение, утверждая, что искусство, игнорирующее эту главную мистическую дилемму и просто уклоняющееся от вопроса о зле, неполноценно<sup>2</sup>. Сам он, в свой “левиафановский” период, все больше углубляется в идею смерти и ее места в мире, отходя от более оптимистичных тем. Не сразу, а постепенно он овладевает темой ужаса, народной и вселенской трагедии, Катастрофы, которой посвящена серия работ “Ангел смерти”, выполнявшихся на протяжении нескольких лет. Это задокументированные в фотографиях символические “действия”, перенесенные в природную среду. О том, что речь в большинстве из этих работ идет о Катастрофе и о массовых смертях, зритель может и вовсе не догадаться, потому что в фотографиях нет ничего конкретно-мемориального или нарративного.

1. См.: Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. С. 379.

2. “Всякое произведение искусства надо судить перед лицом смерти. Большинство созданий искусства не выдерживают этого испытания, ибо они развлекательны по существу, и страдающий человек стыдится или раздражается, глядя на них” (4).

Задачей художника было заставить зрителя прочувствовать силу коллективного переживания не на событийном, а на философском уровне, используя, насколько это возможно, абстрактную структуру скалистого пейзажа Иудейских гор.

О начале самого большого своего проекта иерусалимского периода Гробман пишет в дневнике 14 мая 1978 года: “Решил выехать с группой в горы Иудейской пустыни”<sup>1</sup>. Уже сам выбор места был нетривиальным: израильские художники, которых в основном волновала проблема собственной укорененности в этой стране и в природе в целом, предпочитали для своих проектов места гармонического контакта, симбиоза природы и человеческой цивилизации и просто пасторальные мотивы. Так, самой популярной концептуальной работой этого времени, представлявшей Израиль на Венецианской биеннале 1978 года, стали крашенные овцы Менаше Кадишмана<sup>2</sup>. На скалах Иудейской пустыни, напротив, нет ничего, кроме каменной тверди, солнца и ветра. Иными словами, Гробман выбрал пейзаж, наиболее соответствующий размышлению о сотворении мира и тем самым — о грани бытия и небытия, существовании и смерти, а также о моменте появления зла. Камень пустыни, воды

1. Это решение стало следствием целой серии событий. Что “народное” искусство не должно производиться одним человеком, что оно является результатом коллективных усилий — это было ясно с самого начала по определению. В то же время составить группу оказалось не так просто — в силу особенностей позиционирования гробмановского проекта в местной культуре. В конце концов ему удалось привлечь к своей деятельности живописца и монументалиста Авраама Офека и молодого художника Александра (Шмуэля) Аккермана, который приехал из Западной Украины, успев поработать там с Параджановым на картине “Тени забытых предков”. Оба они в 1976 году подписали манифест группы “Левиафан”, обоим не нравилось положение в текущем искусстве, но поскольку каждый из них до этого работал в совершенно другом, более традиционном ключе, до реальной коллективной работы было далеко. Лишь весной 1978 года Гробман записывает в дневнике: “Офек начал делать коробки-объекты. У меня появилась надежда на то, что из Авраама что-то выйдет. Моя работа над ним принесла плоды: он оторвался от проторенного пути и начал эксперименты”. Чуть позже: “Мы... были у Саши Аккермана; он нарисовал хорошие картины и сделал ряд проектов. Мы беседовали о том, что он должен прекратить относиться к своим картинам как к законченным... но считать их проектами пространственных вещей, и также рисовать схемы объектов, планы, эскизы построек”. Сразу вслед за этим был запланирован первый совместный выезд на природу для выполнения “действий”, включающих пейзаж. Место определялось Гробманом, но каждый из участников группы работал над своими проектами отдельно.
2. Perspectives on Israeli Art of the Seventies. Tikkun. P. 207–215.

Мертвого моря, то есть враждебные жизни стихии, с одной стороны; человеческое тело и наскальные росписи, с другой, — вот та дихотомия, с помощью которой Гробман составляет свой новый язык задокументированных “действий”.

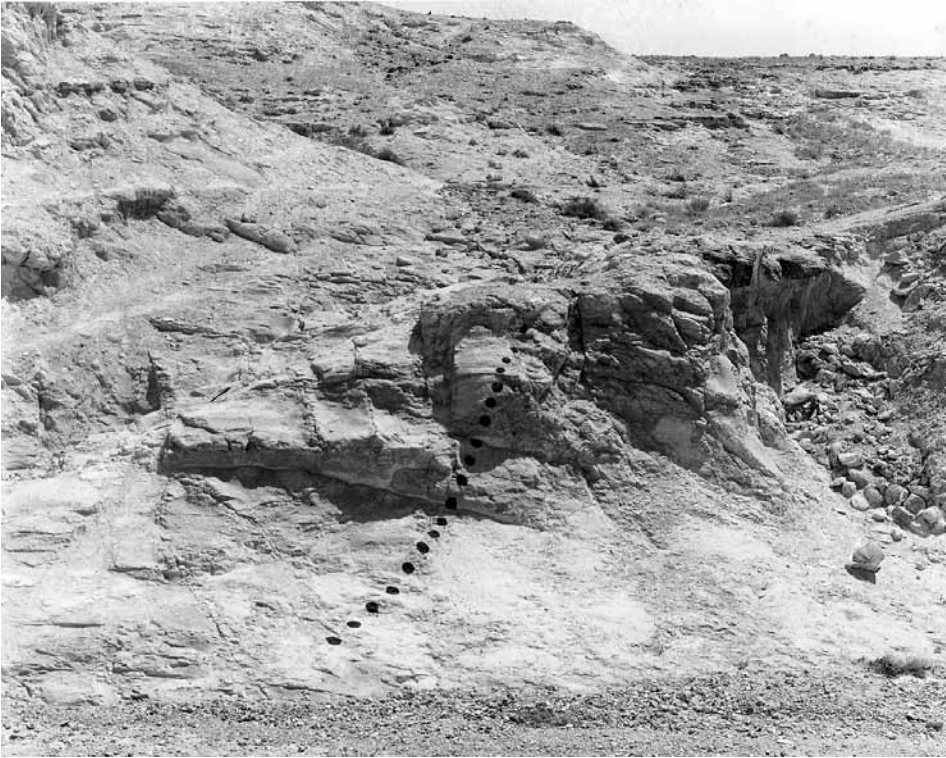
В первый же выезд на натуру со своей группой, 26 мая 1978 года, Гробман делает в пустыне несколько принципиально важных работ, в которых он разрабатывает новый язык. Мы видим, как он начинает действовать путем добавления к дикому природному ландшафту дополнительного элемента. С большинством этих элементов мы знакомы по предыдущему творчеству Гробмана, или же они вообще являются цитатами из него. Но в новой ситуации, исполненные как наскальные росписи в монументальном масштабе, эти мотивы перестают быть произведениями личного творчества и становятся тем, о чем мечтал Гробман, — элементами воображаемого магического народного ритуала. Первый “добавочный” элемент, внесенный Гробманом в пейзаж, — это буква. Буква “шин”, означающая имя Бога, то самое, которым он назвался



Авраму<sup>1</sup>, нарисована высоко на отвесной вертикальной скале. Это не обычный “шин”, так как в его форму внесены минимальные, но очень существенные изменения. Во-первых, он четырехголовый (такая форма не встречается в текстах, а только на сакральных объектах, таких как тфилин). Во-вторых, его верхние элементы (“йуды”) явно превращены Гробманом в силуэты птичек. Благодаря этому изменению “шин” становится живым, подвижным, природным. Эта “свежесть” изображения кажется парадоксальной в камне, но прозрачная вибрирующая тень, укрывающая “шин” в раскаленном пейзаже, подтверждает ощущение легкого движения и свежести, придавая ему почти физическое выражение. Такие эффекты невозможно законсервировать в натуре, но в гробмановском проекте натура и зритель тщательно разделены: в “действиях” Гробмана зритель встречается только с фотографическим снимком. Это отличает “действия” от других концептуальных проектов того времени, таких, например, как известные московскому зрителю “Поездки за город”, которые происходили приблизительно в те же годы. В замысле группы “Коллективные действия” главным моментом “поездок” был опыт участников на натуре, их переживание превращения банального опыта в трансцендентный, о котором фотодокументация могла дать лишь вторичное представление<sup>2</sup>. У Гробмана зритель фотодокументации — это и есть единственный зритель, который лишь в воображении превращается в человека, присутствующего на натуре. Идентифицируя себя с местом и временем произведения действий, он на самом деле встречается с готовым визуальным образом, воздействующим на него, как “икона”, — посредством упорядоченного образа мира, в который включены основные элементы мироздания и символизм высших сил.

То же напряжение между ожидаемой индексальностью фотографии, которая фиксирует происходящее, и очевидной конструкцией визуального образа, в которой участвуют художник, природа и перспектива фотоснимка, сохраняется и в других работах этой серии. Второй уже известный нам “добавочный” элемент, внесенный Гробманом в реаль-

1. Аврам был девяноста девяти лет, и Господь явился Авраму и сказал ему: Я Бог Всемогущий (*эль шаддай*); ходи предо Мною и будь непорочен (Быт 17:11).
2. Поездки за город. Коллективные действия. Библиотека московского концептуализма. М.: Герман Титов, 1990–2009.



**Следы. Ангел смерти 1.** Иудейская пустыня, 26.5.1978.

ный пейзаж во время первого выезда в Иудейскую пустыню, — это точка. В работе “Следы” на фотографии видна — с точки зрения откуда-то сверху — серия круглых точек, пересекающих гряду скал по диагонали. Точки в работах Гробмана — это элемент божественного света, из которого был создан мир. Точки на скалах — черные, это свет, превращенный в тень, в свое земное отражение. Неотчетливые, невидимые “следы” божественного присутствия в мире, хотя бесконечный Бог трансцендентен и не присутствует в нем, — это тоже одна из идей еврейской мистики. Согласно концепции цимцума (сжатия), несмотря на то что Бог создал пространство, “сжавшись” и удалившись из него, в пустоте все-таки осталось нечто, что трудно понять и определить<sup>1</sup>. Такого рода

**1.** О концепции *ршиму* см.: Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. С. 330.

философские размышления — о “следах” Бога, присутствующих несмотря на его трансцендентность и внеположность миру, — зафиксированы в дневнике Гробмана<sup>1</sup>.

Третий добавляемый к природе элемент — текст, который сливается с пейзажем сотворения мира, тем самым показывая присутствие в мире

творческого начала до появления в нем человека. Стихотворение “Смертнкою влагой наполнены чаши безмолвного Хермона...” написано на скале, которая на снимке выглядит как плато, запечатленное сверху, как в аэрофотосъемке; а в начале стихотворения отдельной строчкой расположен треугольник — один из постоянных геометрических символов Гробмана.

И наконец, самая главная работа этого цикла “Ангел смерти 1” — “Пустыня”. Ее основной элемент — отвесная скала, внизу которой черной краской нарисованы злые духи, три фигуры Сатаны. В последовательности нескольких фотографий мы видим изменяющиеся мизансцены, которые исполняют фигуры в белых саванах. Необыкновенно ровный верхний край скалы используется в композиции этого “действия” в качестве

линии, которая делит картину (как это вообще характерно для композиционного мышления Гробмана) надвое по горизонтали, на “верх” и “низ”, на зону света и жизни и зону тьмы и смерти. Точка зрения зри-

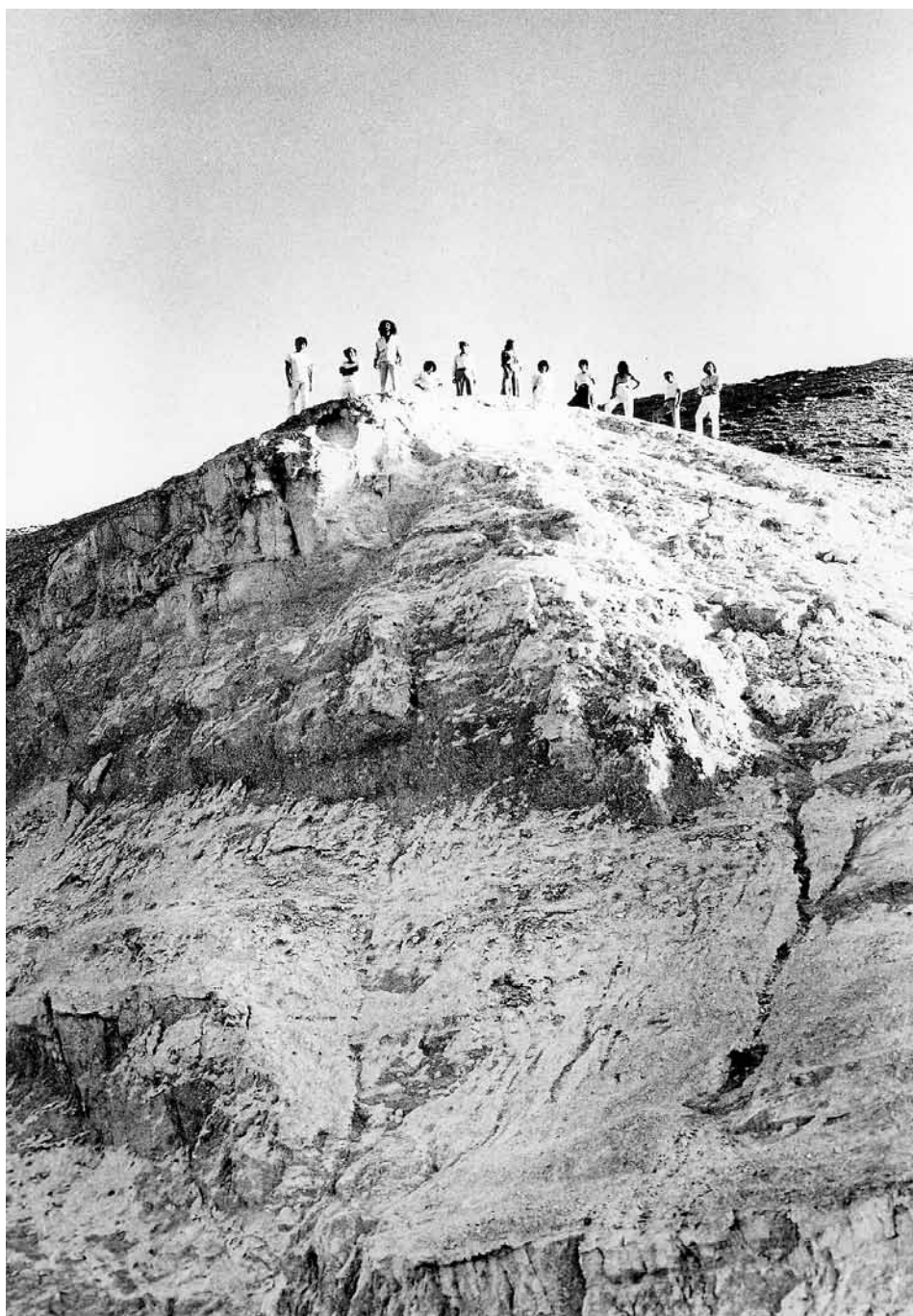
1. 26 декабря 1979: “Определяя Бога, мы отрицаем его (Спиноза). Всякая попытка дотронуться до Бога — есть язычество... Если он не Абсолютен, он не Бог, а если Абсолютен — его нет среди нас, есть только его следы. Любовь — есть один из знаков существования Бога”. Рукопись. Архив Гробмана.



**Стихи. Ангел смерти 1.**

Иудейская пустыня, 26.5.1978.













нией горизонта с таким же точным чувством пропорции, как и живописные работы Гробмана. Лежащий на берегу абстрактный продолговатый объект указывает направление движения. На следующей фотографии тот же белый объект, лежащий на берегу, является продолжением фигуры художника, закутанной в белое до пояса. Их соотношение снимает противоположность вертикали и горизонтали, человеческая фигура как будто парит на фоне пересекающих ее абстрактных полос, одна из которых обозначает прибой, другая — горизонт. Эта почти иконная композиция выражает одиночество и скорбь — и одновременно покой и порядок природного мира.

Фотографии, сделанные в первые два выезда, а также картины и объекты, сделанные участниками за два предыдущих года, были выставлены на открывшейся в октябре 1978-го первой выставке группы “Левиафан”. Она была организована в музее кибуца Ашдот Яков; каталог выполнил сам Гробман — его черная обложка с белым шрифтом воспроизводит принцип “Иерусалимской конструкции” (илл. 28). За



первой выставкой в 1979 году последовала вторая, на этот раз в Доме художника в Иерусалиме.

О культурном значении “Левиафана” говорит то, что его выставками заинтересовался и посетил их, в частности, Гершом Шолем, который в свое время ввел иудаизм в современную культуру и философию. Его ученик, профессор Иерусалимского университета Йосеф бен Шломо, собирался сопроводить рисунками Гробмана первое издание старейшего каббалистического текста “Светлая книга” на английском языке<sup>1</sup>. Однако появление группы, занятой мистическим языком и темой Катастрофы, вызвало раздражение в художественных кругах: национальная традиция и ее роль в культуре стали обсуждаться в связи с “Левиафаном” заново. Как писал один критик, эта традиция всегда была наиболее сильна в Иерусалиме, где любили селиться немецкие эмигранты (к ним принадлежал и Шолем), а не в Тель-Авиве. Таким образом, дихотомия еврейского и израильского (того, что связано не со старой еврейской традицией, а с новым государством) преобразовывалась в дихотомию двух городов<sup>2</sup>. Если этот кри-

1. Проект не осуществлен, но был издан буклет с описанием проекта, репродукциями и биографией Гробмана.
2. *Ofrat G. Tel Aviv and Jerusalem Art // Ariel. A Quarterly Review of Arts and Letters in Israel. 1979. P. 45-62.*

**Ангел смерти 2.** Мертвое море, 2.6.1978.



*Михаил Гробман у своих работ на выставке группы “Левиафан”.  
Музей Нехуштан кибуца Ашдот-Яаков, 1978.*

тик находил работы Гробмана и “Левиафана” слишком еврейскими, то другой художественный деятель был напуган “русским” темпераментом художественных высказываний Гробмана, которые казались ему слишком революционными: “...Достаточно одного взгляда на его яростные картины-манифесты, чтобы понять, что он — из России”<sup>1</sup>. Популярные же газеты, которые тоже не прошли мимо такого события, как “действия в пустыне”, кидали яркие заголовки: “Михаил въезжает в историю верхом на Левиафане”<sup>2</sup>.

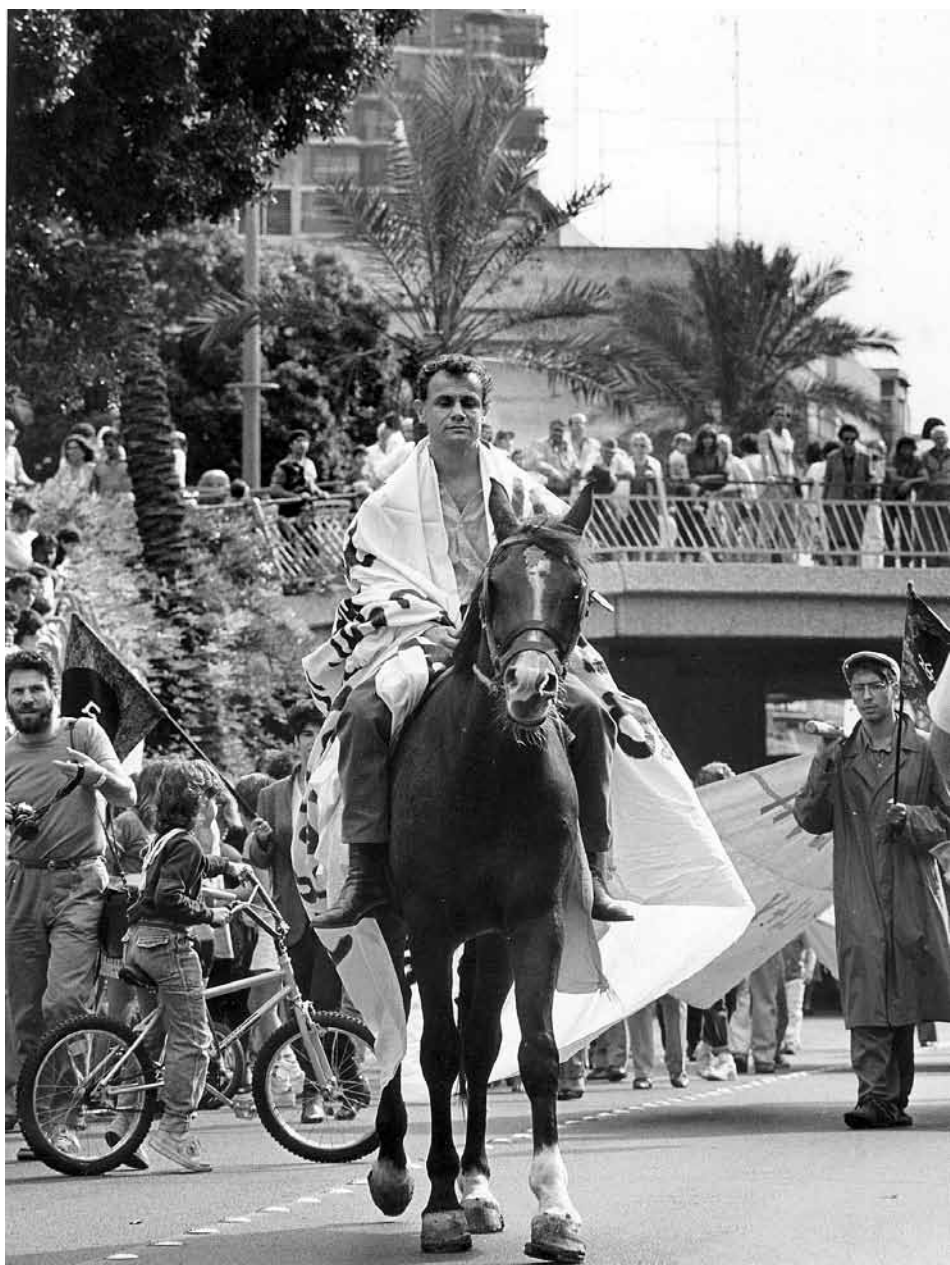
Эти реакции на выставки “Левиафана” не были случайностью, поскольку, как мы помним, группа с самого начала занимала полемическую позицию по отношению к современному искусству Израиля и у Гробмана, при всем параллелизме его развития с концептуальным ис-

1. Ronnen M. Art and Contrivance // The Jerusalem Post Magazine. 1979. № 12 (October).
2. Иерусалимская городская газета “Весь город” (иврит). 12.2.82.

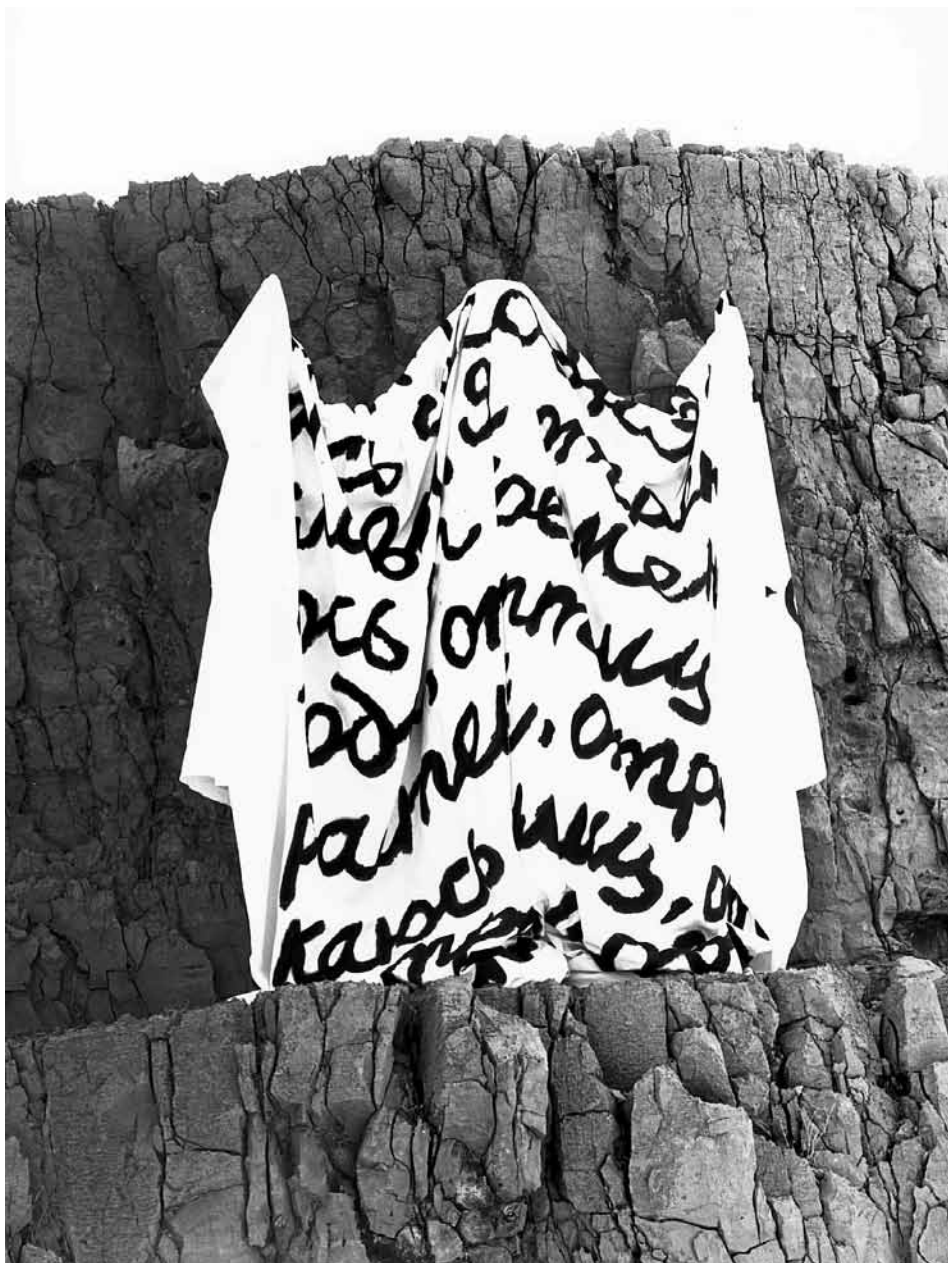
кусством, имелись глубокие расхождения с современными ему израильскими художниками. Накал конфронтации не снижался. Так, каталог второй выставки “Левиафана” (1979) сопровождался еще более резкой декларацией-манифестом, чем каталог первой: в нем критике подвергались уже не столько застарелые академисты и традиционные реалисты, сколько сам концептуализм, благодаря которому, по мнению Гробмана, израильское искусство оказалось снова втянуто в литературность и социальный реализм<sup>1</sup>. Как он писал, никакие новые техники искусства от этого не спасают, поскольку “ни перформанс, ни видео не могут быть сами по себе содержанием, как не может быть содержанием картины тот факт, что она нарисована акварелью или маслом. Реалистическое видение, втиснутое в рамки нового технического исполнения, еще отвратительней”. Война с новым сильным противником предстояла не на жизнь, а на смерть, и недаром 2-й манифест был подписан не только числом и именем, но и местом, где автор находился на тот момент: “30 июня, 4 июля 1979 года. Военный лагерь Аран, Синай. Михаил Гробман”.

Он считал, что лучшая тактика в войне за свои идеи при несовпадении культурных кодов — это ярко и полно выполнить свою программу, тогда идея будет влиять, даже не будучи понятой до конца. Так, впоследствии, когда Гробман отметил столетие Хлебникова торжественным шествием на улицах израильских городов (в Тель-Авиве он возглавлял это шествие верхом на коне), никто не мог, по существу, оценить это событие по банальной причине отсутствия знакомства с русским футуризмом, но оригинальность перформенса произвела большое впечатление, и так или иначе знакомство с Хлебниковым состоялось. С другой стороны, через год после объявления войны “социальности и реализму” Гробман сам начинает экспериментировать в направлении, связанном с социальной жизнью, разворачивая свою систему на “чужой территории”. На самом деле она и не была ему чужой — люди, политика, внешний мир всегда оставались одной из тем его работ и стихов, просто проект “современного еврейского искусства” долгое время доминировал. Постепенно Гробман возобновляет технику коллажа, в которой работал еще в Москве, и, шире, использование “готового объекта” (“реди-мейд”).

1. См. в наст. книге раздел “Тексты”.



Хлебников 100. Тель-Авив, 9.11.1985.



Ангел смерти 6. Кумран и Мертвое море, 5.6.1981.



Параллельно шла подготовка новых “действий”, теперь в районе Кумранских пещер и с измененным составом группы, из которой один за другим вышли прежние участники. Вся последняя серия “действий” 1982 года “Отречение” была связана с коротким стихотворением Гробмана “Я — рядовой...”. Оно было написано на полотнище, в которое заворачивалась стоящая на фоне потрескавшихся скал и делающая медленные движения фигура; потом им накрывался, как саваном, лежащий человек, и наконец полотнище отпускалось в море, и стихотворение читалось в перспективе на морской поверхности. В этом стихотворении понятие “отречения”, которое окрашивает весь левиафановский период, было выражено с новой силой и тотальностью. Экзистенциальное “Я” осталось на позиции первого слога-выдоха в стихе, но имя “Михаил Гробман”, которое многократно повторялось, написанное на иврите и латиницей, в первых зрелых произведениях иерусалимского периода, больше вообще не упоминается, замененное номером “рядового”. Ближайшая к зрителю, самая крупная строчка уплывающего и сокращающегося в перспективе полотнища читалась: “Отрекаюсь от Бога”. Но что означало для лирического героя-мистика отречение от Бога? Из последующего мы знаем, что творчество Гробмана переходило тогда в новую фазу и что его отношения с иудаизмом менялись коренным образом.

# Глава

---

**Бог  
не  
скинут?**



Тель-Авивский  
период





Что происходит после того, как художник отрекается от имени, от природы, от искусства, от Бога? Поэзия и визуальные произведения Гробмана второй половины 1980-х — 2000-х годов дают ответ на этот вопрос: он получает свободу. Уверенность в своей связи с этими субстанциями осталась в прошлом, когда ими владел и распоряжался один “лирический герой”, воображаемая личность необыкновенной красоты и мудрости, рожденная автором как его второе, идеальное “Я”. Разворачивание этого второго “Я” придало большую продуктивность и энергию модернистской утопии Гробмана 1960–1970-х годов, но оно же делало его заложником одной определенной эстетики. Поэтому “состояние постмодерна”, наступившее для него примерно в 1980 году, не привело к кризису, а только постепенно освободило его от этого осевого “героя”, который превратился в устаревшую стратегию.

Это было связано и с другими внутренними изменениями. Стихи этого времени, в частности стихотворение “Я — рядовой...”, дают основание полагать, что отношения художника с Богом, в котором, согласно каббале, коренится не только благо, но также и зло и смерть, перешли в новую фазу — борьбы и даже отрицания. Прежний “лирический герой” стремился прочесть “следы” Бога в мире, хотя отлично понимал, что, “если Он не абсолютен, он не Бог, а если абсолютен — его нет среди нас”<sup>1</sup>. На новой стадии фантазии о следах и замыслах абсолютного, о его визуальном языке были полностью устранены из мыслей, из искусства и из поэзии Гробмана. Принятие полной трансцендентности Абсолюта, то есть отделение себя от всех возможных соображений о божественном и возвышенном стало темой одного из его новых стихотворений, в котором он полусаркастическим тоном пишет, как Бог в по-

1. Дневник, 26 декабря 1979. Рукопись. Архив Гробмана.

следний раз посещает свою могилу на земле и, "...опомнившись, медленно исчезает / За грань до-сотворения-мира"<sup>1</sup>.

В результате в начале 1980-х годов искусство Гробмана поменяло свое направление радикальным образом. Мистический мир "творения", на котором был фиксирован лирический герой, перестал быть для художника центральной темой, и на первый план вышла вторая линия его творчества, связанная с человеческой действительностью, исследуемой на самом обыденном уровне, который не всегда кажется достойным искусства и поэзии. Место природ, как самого возвышенного художественного материала, которым Гробман стал было оперировать в своих "действиях в пустыне", заняли произведенные человеком артефакты (полиграфическая продукция, фотографии, репродукции, обложки, объекты обихода) — их использование в "реди-мейде" и коллаже стало излюбленным приемом художника. Так появляется, например, серия "Еврейских народных пейзажей", где вместо натуральных съемок в Иудейской пустыне иронически используются репродукции картин Левитана, на которые Гробман наносит линии неизвестных созвездий (кат. 222, 223, цв. илл. 59, 60). Но самое резкое изменение заключается в том, что место поэтического мифологизирования и поэтического "отречения" заняли настроения совсем другого ряда: возмущение, издевка и саркастический смех. Если высшее начало — источник зла, то достанется и злу, и высшему началу. Идея "функционального" искусства в новый период начинала приобретать новый смысл — оно должно было быть "прямой наводкой" в обозначенные художником цели.

Первые результаты нового подхода, основанного на резком, а иногда и грубо-резком художественном высказывании, появились в 1980–1982 годах. В 1981 году в серии работ "Могилы Михаила Гробмана" художник предложил новый визуальный символ Катастрофы, где уже не было ни картин природы, ни мифологического Ангела смерти. Новым символом стали закрытые двери, сфотографированные в разных городах и географических точках. На старых репродукциях с изображением закрытых дверей и ворот одним-двумя мазками желтой краски скупно обозначался "скрытый свет" и рисовалась небольшая шестиконечная звезда. На каждой из работ этой серии была подпись, говорящая, что

1. Гробман М. Военные тетради. Тель-Авив: Левиафан, 1992. С. 37 (1985, № 501).

она изображает могилу Гробмана в том или ином конкретном месте, где происходила Катастрофа: “на площади Шевченко в Киеве”, “на улице Вагнера в Мюнхене”. Названия городов — реальные, названия улиц — вымышленные: они символизируют культуру этих мест, которая не помешала случиться массовому убийству (цв. илл. 67, 68).

Другие работы этого периода вообще трудно определить как “художественные” в привычном смысле слова, и это сомнение — находятся они или нет в границах искусства — будет сопровождать почти все дальнейшее творчество Гробмана. В 1981 году им была сделана графическая серия “Лениниада” (Музей Людвига, Кёльн), страшная по неприличию сочиненных для нее обценных текстов. За основу этой графической серии взята популярная фотографическая иконография Ленина, но подписи к снимкам, сделанные Гробманом, создают убийственно издевательскую интерпретацию всем известных канонических сцен из жизни Ильича. Кроме того, он изменил черно-белые снимки минимальным, но символическим добавлением цвета, например закрасил красной краской лежащие на столе кисти рук Ленина в фотографии “Владимир Ильич за работой”. Для этой техники, способствующей “переориентации смысла” чужого снимка или полиграфического изображения с помощью подписи или небольшого художественного вмешательства, Гробман придумал технический термин “полиграф”. Она стала наиболее характерной для его нового периода.

И наконец, часть новых произведений начала 1980-х годов снова имели вид “визуальных стихотворений”. На сей раз это были стихотворения с использованием готового винтажного материала, то есть выполненные в технике графического “реди-мейда”. Вначале Гробман склеивал стихи из заголовков оставшихся у него русских журналов, а потом стал использовать книжные обложки сталинского времени. Обложки, репрезентирующие лицемерно идеальный мир советской литературы, привлекли его короткой, часто многозначительно-метафорической фразировкой заглавий — они идеально подходили для “переориентации смысла” путем дописывания. Гробман превращал их в стихотворные гротески, основанные на народной скоморошьей поэтике со свойственными ей обценным смыслом, безудержной сексуальной фантазией и матерной лексикой (цв. илл. 57, 58). В этих обложках обнаружилась редкая спо-

способность Гробмана создавать убийственно смешные тексты и заставлять смеяться даже отвергающих общенное пуристов.

Переход от “возвышенной” поэтики и стилистики к социальной проблематике и шокирующему гротеску совпал у Гробмана с переменой среды обитания: после двенадцати лет жизни в Иерусалиме в 1983 году он переехал в Тель-Авив. Там, окончательно освободившись от самого себя как организующего образа, он обнаружил плюралистический способ высказывания; этот способ возник прежде в его поэзии, которая отныне стала играть в его художественной системе более важную роль, чем раньше. Если прежде поэтические тексты Гробмана присутствовали в живописи в роли абстрактного орнамента, то начиная со второй половины 1980-х годов стихи Гробмана становятся не менее известными, чем картины, а принципы его поэзии начинают влиять на его художественное творчество. Итак, новый период наступил в его стихах, когда “лирический герой” окончательно исчез из виду и его место заняли другие герои, или — вернее сказать — персонажи, никак не идентичные автору, совершенно не идеальные, подчас примитивные и смешные, каждый со своим видением мира, в центре которого находится он сам. Это их словами автор теперь описывает мир, пользуясь их судьбой, характером и словарем. В предисловии к сборнику “Военные тетради” (1992), который включает стихи, создаваемые начиная с 1980-х годов, Гробман пишет:

*Этот сборник является примером аналитической поэзии, и писатель этих текстов — всего лишь мыслящая мембрана, переводящая на понятный язык смутные мычания, блеяния и щебетания человечества. Автор не просто подобно Пигмалиону оживил своих героев, он отдал им право на первородство, то есть авторство. ...За фольклорной оболочкой скрывается не только физиология общества, но и окончательное и безоговорочное отрицание всей современной нам поэзии. Литературу тошнит от поэтов. Пришла пора понять, что все нужное людям уже давно написано, и есть только один способ спастись от одеревенения — рубить сук, на котором мы сидим. Пусть эта маленькая книжка явится последней заупокойной молитвой над телом нашей любимой гниющей эстетики. Мир праху ее, товарищи!*<sup>1</sup>

1. Предисловие датировано 1990 годом.

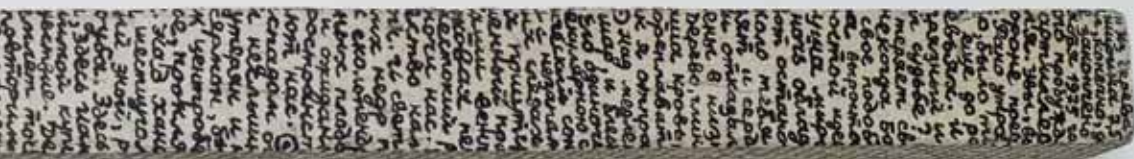


# Левиафан



19. Образ осязаемой вечности. 1973. Холст, масло, лак, 65 × 54, №1999.

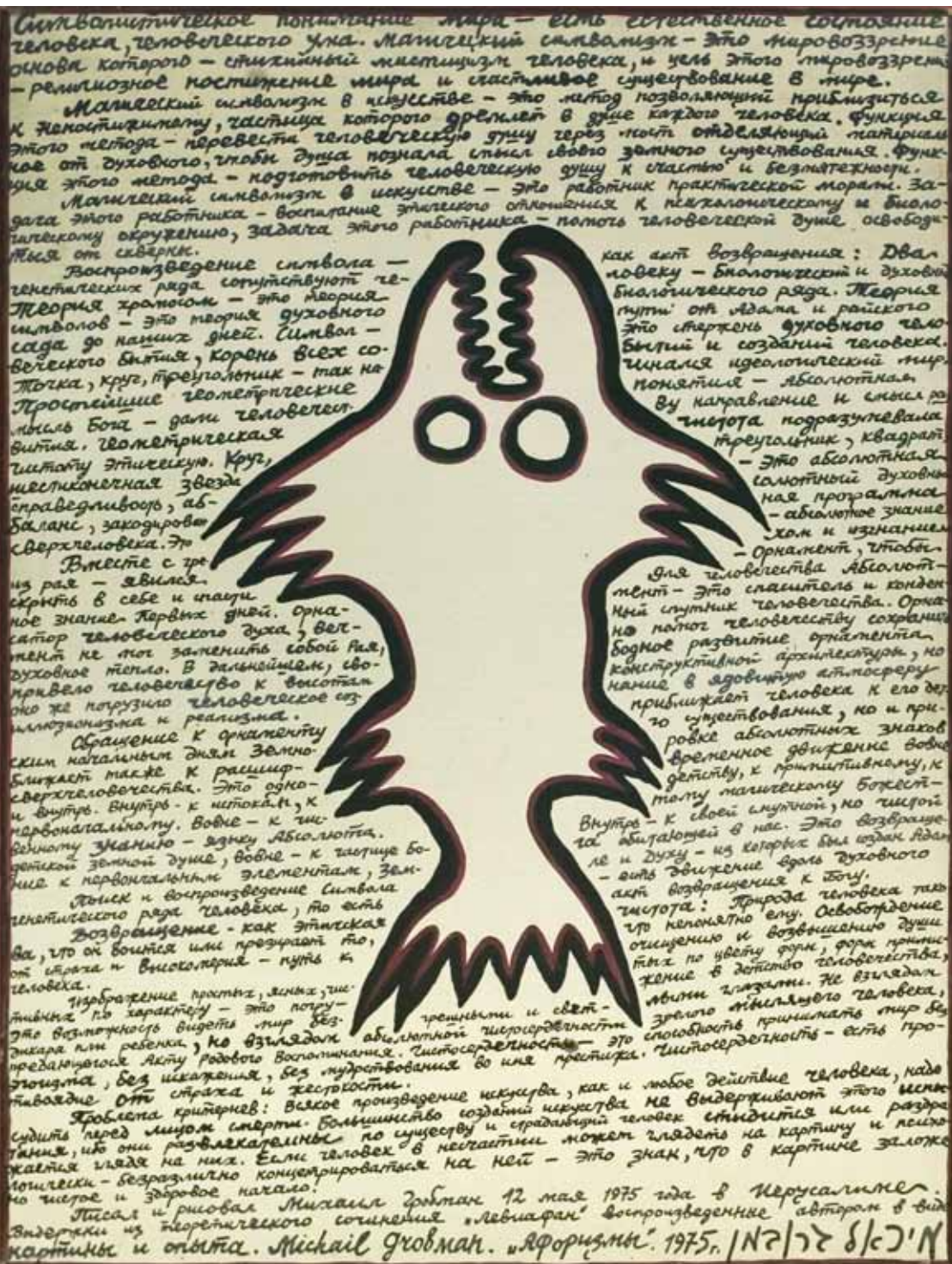




22.

**Земля.**

1971. Картон,  
темпера, гуашь,  
45 x 35, №1871.



23. Афоризмы. 1975. Холст, акрил, 81 × 61, № 2071. Собрание Игоря Маркина, Москва.





25. Небесные врата. 1977. Холст, акрил, 81 × 60, № 2225.











29.

**Земля-алеф.** 1978.

Фанера, акрил,

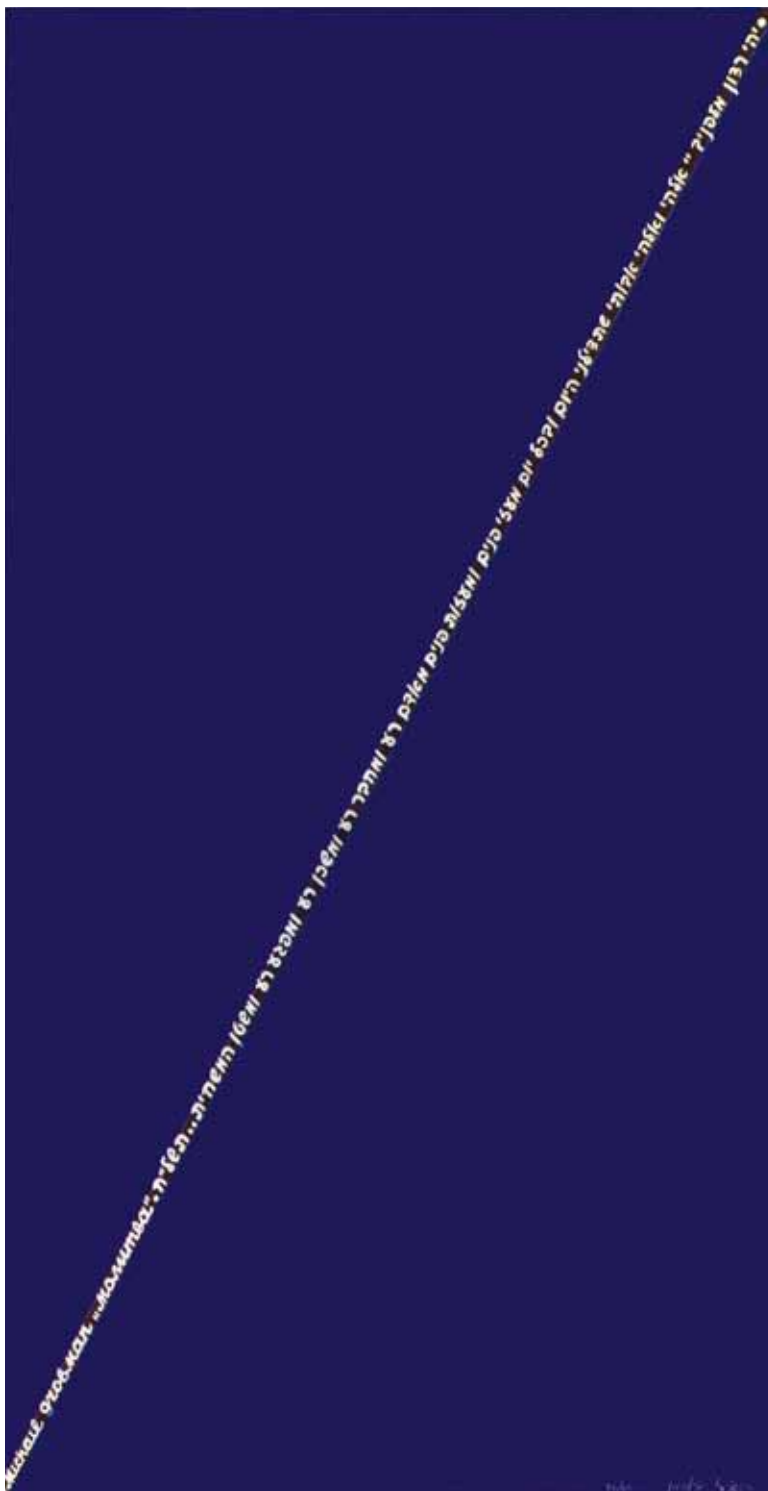
149.5x53, № 2238.



30.  
**Жезл Аарона.** 1978.  
Бумага, цветная шелкография,  
44.5 × 65, № 2239.



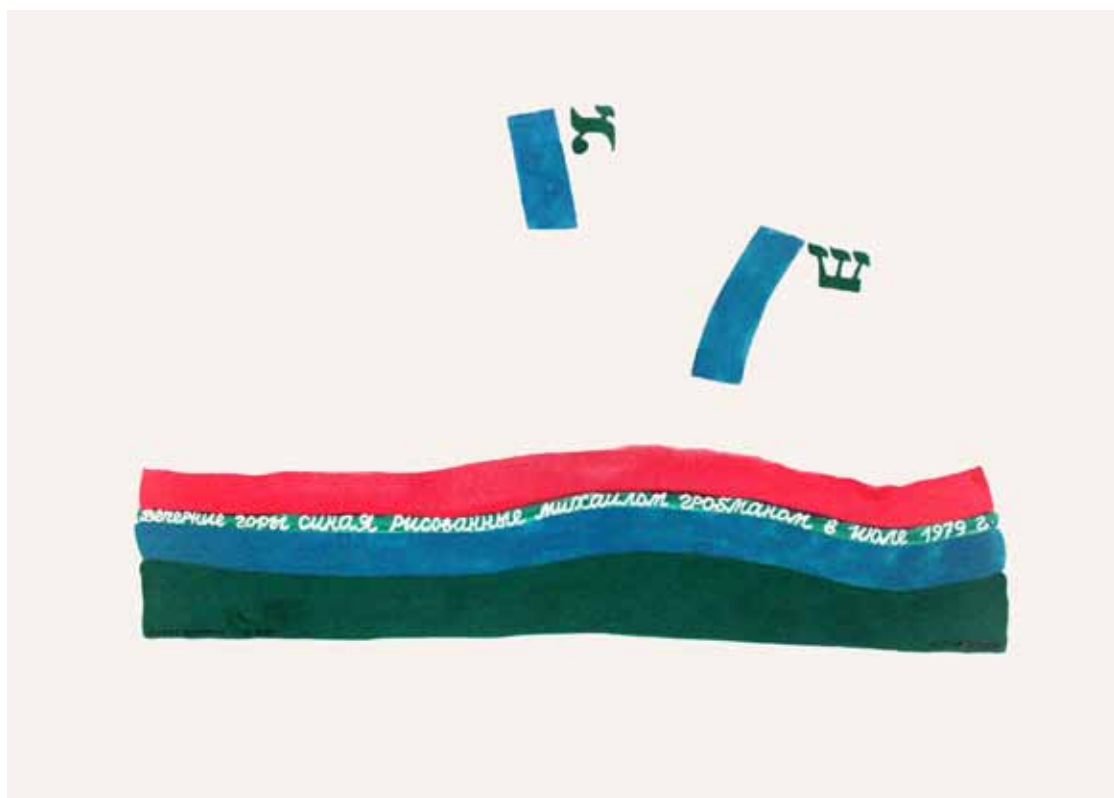
31. Утренняя молитва. 1978. Бумага, цветная шелкография, 81 × 68, №2240.



32. **Молитва рабби Иегуды.** 1978. Бумага, цветная шелкография, 98 × 50, № 2241.



33. Горный пейзаж в пустыне Синай. 1979. Бумага, темпера, 35 × 50, № 2288.



34. **Вечерние горы Синая.** 1979. Бумага, темпера, 35 × 50, № 2298.





За этим внезапно провозглашенным “отречением от поэзии” последовала высказанная почти в тех же выражениях радикальная критика модернистского искусства, с которой можно ознакомиться в интервью, данном им для каталога групповой выставки “Понятное искусство” (1993). Несомненно, что в визуальном творчестве Гробман следовал той же стратегии, которая в поэзии сложилась раньше. Эта новая стратегия, критически заостренная по отношению к прежним практикам, имеет два аспекта — общий и индивидуальный. В смысле общем для всего “состояния пост-модерна” и “лингвистического поворота” Гробман перешел от аутентичного и оригинального авторства и от монологической авторской речи в сферу симулятивных нарративов, в которых сам их язык является одним из главных сообщений. Что же касается его индивидуальной позиции внутри этого состояния, то в упомянутом выше интервью он прибавил важный нюанс к тому, что было сказано в предисловии к “Военным тетрадам”. Вновь услышав от Гробмана о необходимости “срубить сук, на котором мы сидим”, и покончить уже не с поэзией, а с искусством, директор Музея израильского искусства Мирьям Тувия Боне, задававшая ему вопросы, с удивлением спросила: “Что же в таком случае остается?” — “Остается, — ответил Гробман, — свободное падение по направлению к земле, на которой живут люди”<sup>1</sup>. Как и ожидалось, в



*Михаил Гробман — солдат Армии обороны Израиля. Тель-Авив, 1985.  
Фото Льва Бородулина*

**1.** Understandable Art — Понятное искусство. Каталог выставки. Музей израильского искусства, Рамат-Ган, 21.1.1993 — 8.3.1993. С. 56.

новый период творчество Гробмана, перестав быть “магическим”, сохранило этическую подоплеку и социальную направленность. Радикальность своих намерений покончить с художественно-поэтическим миром, таким, как он был до этого, и перейти в сферу художественного производства другого типа, производства “нужного людям”, Гробман выразил в картине-манифесте “Конец искусства” (1994, кат. 229, цв. илл. 61).

Что означало для него “отречься” от своего сложного символически-концептуального языка и делать “понятное искусство”? На самом деле “понятым” Гробман хотел быть всегда. Еще в комментариях к первому манифесту группы “Левиафан”, в своей прежней, спиритуалистической манере он писал: “...Мы имеем в виду искусство, апеллирующее к творческой интуиции всех без исключения зрителей”, — и тогда же утверждал, что “искусство, апеллирующее к избранным, — это фальшивка, наполняющая мир тщеславием и жестокостью” (1). Его новая стратегия стала еще одним шагом в этом направлении. Если раньше новация у Гробмана приобретала форму невиданных по своей фантастической форме символов, на интуитивную постигаемость которых он возлагал надежды, то теперь он стал оперировать в основном легко узнаваемыми мотивами. Произошла такая перегруппировка понятий и лингвистических уровней, при которой тема смерти, тема Бога, тема биологической жизни и человеческой этики быстро вставали в контекст обычной повседневности. В разговоре о смерти и о Боге место ужаса и торжественности как главной эмоции занял смех.

Итак, как мы уже сказали, отказавшись от своего тотального авторства, Гробман переходит к другому типу творчества, связанному с персонажной речью и персонажным взглядом на мир. Принцип устранения автора и конструирования автора-персонажа был не очень известен в израильском искусстве и литературе, он был характерен, скорее, для поэзии и искусства московского концептуального круга начиная со второй половины 1970-х — начала 1980-х годов. Концептуализм, в том числе и московский, начал исследовать действительность в ее языковом аспекте, а речь предполагает адекватного ей субъекта говорения, знаменитого “автора-персонажа” концептуального искусства и поэзии. Автор-персонаж, возникший в русском концептуализме второй половины 1970-х годов, мог зваться именем производителя текстов (“Дмитрий

Александрович Пригов”), полусливаясь с ним, или носить многочисленные выдуманные имена (как “10 персонажей” Кабакова). Несомненно, что творчество Гробмана этого времени начинает возвращаться в контекст происходящего в московском искусстве — несмотря на дистанцию и пока еще существующий железный занавес. В немалой степени это произошло благодаря образовавшейся в Европе диаспоре “второго русского авангарда”: в 1978 году Гробман был в Париже, встречался с Оскаром Рабиным, Львом Нусбергом и другими художниками, а в 1979-м участвовал в состоявшейся в Бохуме (Германия) выставке московской группы (причем львиную часть работ предоставил сам Гробман из своей тель-авивской коллекции)<sup>1</sup>. В 1980 году репродукция газеты Гробмана “Левиафан” была опубликована во втором номере журнала “А-Я”. Принимая во внимание оживившиеся контакты, его обращение к разработке проблематики, наиболее актуальной на тот момент в современном искусстве в России, не удивительно. Более того, в первые годы этого нового периода во многих работах Гробмана на бумаге, где он начинает использовать персонажный принцип, в качестве персонажей фигурируют знакомые художники из московской среды (Илья Кабаков, Герловины, Комар и Меламид), которым приписываются фиктивные произведения и фиктивные события. Так, Илья Кабаков превратился в очередного “художника-персонажа”, но сконструированного уже не им самим, а Гробманом. Этот персонаж в стиле реалистических литографий, отличающемся от стиля рисующих персонажей самого Кабакова, “проиллюстрировал” стихи поэта-персонажа Михаила Гробмана, которых Гробман тоже никогда не писал: “Рыбка”, “Птичка”, “Речка”, “Горка” и т.д., вплоть до “Поэмы о пизде” (кат. 217). К тому же периоду относится серия стихов о воображаемой смерти Кабакова, Янкилевского и Штейнберга, написанных в стиле и характере того “персонажа”, каким Гробман видел каждого из них<sup>2</sup>.

**1.** 20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion: Museum Bochum, Kunstsammlung, Bochum, 3. Februar — 11. März, 1979. Эта выставка (а также целый ряд персональных выставок, в том числе Янкилевского и Гробмана в Бохуме) была организована чешским искусствоведом и куратором Петром Шпильманом, который эмигрировал на Запад из Чехословакии и хорошо знал московскую среду.

**2.** Гробман М. Военные тетради. С. 19–21.



Иллюстрации Ильи Кабакова к стихотворениям Михаила Гробмана. 1982.  
 Бумага, тушь, коллаж, 35 × 50, № 2518.

И все же, несмотря на очевидную контекстуальную связь с московским концептуализмом, поэзия и искусство Гробмана 1980-х — начала 1990-х имели свои особенности. В частности, в поэзии читатель текстов московского концептуализма должен был обладать специальными способностями к анализу, чтобы понять, что перед ним не настоящее, а симулятивное высказывание, построенное по определенным кодам, и вычленить эти коды. Простой читатель того времени не нашел бы никакого смысла в карточках Рубинштейна, “банальных рассуждениях” Пригова или в его же стихах о “милицианере”. Большинство концептуальных стихов Гробмана, напротив, строились как народные “баллады” и были так непосредственно смешны и комичны, что на поверхностном уровне их могли понять “все без исключения” читатели.

Наряду со своей явной демократичностью эти стихи обнаруживают и ряд других новых для того времени качеств. Так, персонажи московских

концептуалистов не выглядывали за пределы того мира, в котором родились и который сформировал их сознание; они предлагали взгляд на жизнь глазами *homo soveticus* в чистом виде. Персонажи “Военных тетрадей” расширяют этот подход, так как они вырвались из Советского Союза и перемещаются в мир “за занавесом”. Но авантюра отъезда не изменила их ни сущностно, ни лингвистически, и поэтому они сообщают о жизни в Израиле, об арабо-израильском конфликте, об Америке или Канаде языком, который остался прежним, и стихотворным размером советской поэзии с гражданственными и романтическими интонациями, гибридируя этот словарь со словарем сионизма и капитализма. Так уже в 1980-х годах в стихах Гробмана создается ощущение единого мира, деление которого на две различные системы разрушается в сознании читателя на уровне языка, а вместе с пониманием, что мир един, разрушаются и упования на хорошую жизнь в его идеализируемой противоположной половине.

Важнее, однако, посмотреть на персонажей “Военных тетрадей” с точки зрения их жизненных стратегий. Во-первых, при всем разнообразии их географических перемещений с израильской визой они рассказывают свою историю от первого лица, являясь для себя единственной живой точкой в мире, в котором все остальное рассматривается только как инструмент для достижения ими счастья и благополучия. И во-вторых, они все как один ошибаются в своих представлениях о том, в чем заключается их собственное благо, и в результате либо попадают не в ту жизнь, в которую стремились, либо обретают благополучное существование таким способом, который грубо противоречит декларируемым ими целям. Возникает картина хаотического кружения человеческих мотыльков, движимых ложным инстинктом, картина, которая включает в себе довольно пессимистический взгляд на человеческую породу — одушевленную эгоизмом и все же при любом раскладе, в любой стране обреченную на разочарования и страдания. Как говорит один персонаж “Военных тетрадей”:

...Куда ни глянь — везде беда,  
 Везде страданья и тревоги  
 Не знаю как унести мне ноги  
 В какие страны города

Жена наполни чемоданы –  
 Чего стоишь как истукан –  
 Я поищу на карте страны  
 Без молдаван и мусульман.

(1, 3 ноября 1989, № 541)

В этом пессимистическом подходе нельзя не почувствовать настроения, близкого нигилистическому миру Е.Л.Кропивницкого, положившего начало персонажной стратегии в московском концептуализме: в созданной им поэтической системе маленький человек или насекомое были заранее обречены на неизбежное страдание. Однако понимание причин страданий в “Военных тетрадах” совершенно иное. Даже при том расстоянии, которое отделяет истории персонажей сборника от спиритуального мира Гробмана иерусалимского периода, нельзя не заметить, что понимание жизненных механизмов в новой книге связано с этической системой бывшего “лирического героя”. Как было сказано в теоретических фрагментах, “эгоизм — это оптическая ошибка, при которой человек думает, что может достичь счастья без помощи ближних” (51). В явном состоянии “оптического обмана” (результатом которого, согласно этической философии фрагментов, могут стать лишь боль, страх и одиночество) и пребывают означенные персонажи. Таким образом, мы видим, что прежний “лирический герой” (подобно поэтическому “Богу” фрагментов) не умер, но стал трансцендентен новым стихам. Его еврейская этика сохранилась и продолжает быть скрытым “сообщением”, в то время как его речь без следа исчезла из текстов.

Зато речь заменившего его автора-персонажа устроена совершенно по-другому и была бы немислима в рамках прежней, “иерусалимской” поэтики. Она расцвечена гражданственными штампами (“военные труды”, “мусульманские враги”, “наш исторический народ”), песенными выражениями (“тайной роковой”, “над твоею головой”) и издевательской симуляцией поэтических настроений (“я родился для тонкой цели писать стихи, любить и петь”). Это плотное соединение политической и поэтической риторики автор разбивает с помощью освобождающего диссонанса, которым в стихах Гробмана является неприличие. Таким образом, характерная для него и часто используемая им в стихах грубая лексика применяется не как

признак какого-то специального “низкого” или “грубого” жанра, а как необходимый элемент поэтической структуры, составленной из нескольких лексических уровней, без которого целое не может существовать.

Кроме того, нецензурная лексика, несомненно, связана с физиологизмом и биологизмом во взгляде на человека, который свойствен стихам Гробмана начиная с “Военных тетрадей”. Этот момент встречался уже в “Лианозовской школе”, у Е. Л. Кропивницкого и Игоря Холина: в их стихах человек одержим слепыми желаниями еды, тепла и спаривания и тем похож на насекомых. У Гробмана физиологизм и биологизм — это целое изображаемое им мировоззрение, у которого много аспектов и функций, и далеко не все они грубо-комические. Автор-персонаж стихов Гробмана много занимается вопросами своей собственной физиологии и патологии — как на войне, так и в гражданской жизни. В особенности его занимает работа пищеварительного тракта, и, несмотря на то что в ней много смешного, в конечном счете это процесс, с помощью которого автор-персонаж конструирует свой философский дискурс о соотношении физиологического естества с общественными конвенциями, тела — с душой и интеллектом, то есть дискурс о природе человека. Наиболее подробно и живописно пищеварительный тракт представлен в специально посвященном ему стихотворении, в котором видно, что “грубая” лексика может являться частью разнообразной поэтической фактуры, составленной из слов научного, хозяйственного, географического и литературного рядов:

Внутри человека большая дуда  
От полости рта и до жопы  
И даже ученый еврей Деррида  
Гоняет по ней изотопы

Там ветер гудит и бегут облака  
Работает там скороварка  
И булькает тихо большая река  
И на берегах ее жарко

И страшно подумать что даже Толстой  
Внутри совершенно был полый  
Летучие мыши в него на постой  
Могли залетать или пчелы

Вот так мы и ходим по бедной земле  
 Какие-то странные трубки  
 Потом исчезаем навеки во мгле  
 Как воши в большом полушубке

(15, 25 сентября 1997, № 646)

Наряду с саркастической аллюзией на известное стихотворение Мандельштама последняя строфа содержит сравнение человека с насекомыми. Это не случайное сравнение: люди, понимаемые как “странные трубки” для переработки пищи, и к тому же смертные, не выделяются из животного мира, не все представители которого эстетичны и даже различимы глазом. Образ насекомого — это вообще симптом, так как он с удивительной регулярностью появляется в поэзии, когда под вопрос ставится существо человека и его место во вселенной. У Гробмана 1990-х тоже много стихотворений о насекомых, и они некоторым образом отличаются от стихов на эту тему, созданных в русской поэзии раньше<sup>1</sup>. Его насекомые не лежат спокойно под увеличительным стеклом и не заключены в природе, как в колбе; не являются отражением человека, разыгрывая его роли, а находятся с ним в непрерывной конкурентной борьбе, равняясь с ним в силе, ценности и красоте. На противоборство с ними переносятся эмоции, пережитые персонажами “Военных тетрадей” на войне. Так, его стихотворение о борьбе с комаром построено на описании военных действий против грозного “крылатого робота” и “юдофоба”. В другом стихотворении таракан — это “кошмарный вертолет”, оборудованный радаром, ракетами и другими военными приспособлениями. И в то же время техника убийства насекомого, того же комара, — это не уничтожение его арсенала, а разделение его души с телом: герой побеждает комара и может идти спать спокойно, лишь ударив “по мембране, где живет его душа”<sup>2</sup>. Итак, биологический мир у Гробмана не только может конкурировать с человеком в силе и

1. См.: Жолковский А. Еще раз о мандельштамовском “Ламарке”. Так как же он сделан? // Вопросы литературы. 2010. № 2; Ронен О. Персонажи-насекомые у Олейникова и обериутов // Звезда. 2000. № 8. С. 192–199.

2. См.: Гробман М. Последнее небо. М.: НЛО, 2006. № 602. С. 154.



численности, он еще и одушевлен подобно человеку. Можно сказать, что в его поэзии этого времени мир вездесущих “докучных” насекомых-вредителей Е. Кропивницкого удивительным образом синтезируется с миром бабочек и прекрасных природных существ, унаследованным от натурфилософии Малевича. В результате этого соединения рядом с населяющими эти стихи насекомыми человек кажется то самым хрупким, то самым никчемным, то самым безобразным существом.

Вот ебутся тараканы  
 Бог их создал для любви  
 Удивительно и странно  
 Сняли панцыри свои

Вот слились в экстазе мышки  
 Сняли шубы на меху  
 Тельца голые так зыбки  
 Он внизу она вверху

Вот лошадка примостилась  
 Скинув обувь на пенек  
 Ей оказывает милость  
 Прехорошенький конек

Ну а вот и человеки  
 Улеглись на кровать  
 Эти мерзкие калеки  
 Стали хрюкать и орать

И совсем не эстетично  
 Совершая этот акт  
 Обоюдно неприлично  
 Все закончили не так

А теперь скажите дети  
 Кто рожден от обезьян  
 У кого на этом свете  
 Все ужимки да изъян

(1998, № 657)

Ссылка на обезьян, завершающая этот опус, как кажется, ведет читателя в направлении дарвинизма. Но это обманчивое впечатление: в материалистически-дарвинистском дискурсе человек не унижен и не уродлив, он представляет собой высшее звено эволюции и совсем не уступает низшим животным. За биологизмом у автора-персонажа Гробмана стоит не материализм, а трансцендентализм. Отсутствие связи с Создателем — это драматическое мировоззрение, чреватое гностическим дуализмом, абсурдом и гротеском. Автор-персонаж ощущает себя полностью во власти природы — своего собственного организма, дарвиновской конкуренции с другими организмами и смерти. “Потеряв” свое место в мироздании, он выражает драму своих отношений с безразличным к нему абсолютным началом в поэтическом монологе, заряженном комплексом покинутости и обиды. В тот же самый день, когда было написано стихотворение о тараканах, Гробман написал опус “богоборческого” характера; в нем этот персонаж обращается к трансцендентному Богу с претензиями — как к родственнику, с которым он находится в конфликте:

\* \* \*

Огражденный херувимами  
 В груди девственных грудей  
 Окружен крылами львиными  
 Ты блаженствуешь злодей

А я лежу — твое создание  
 На кушетке костяной  
 Выполняю я задание  
 Сочиненное тобой

Надо мною в стиле греческом  
 Виснет меч на волоске  
 В этом виде человеческом  
 Я лишь зернышко в песке

Это ль значит по обличию  
 И подобью твоему  
 По уму и по величию  
 Надеваю я суму

И бреду с рукою нищенской  
 Твой любимец и двойник  
 На пути к дыре кладбищенской  
 Где навстречу червь возник

(1998, № 655)<sup>1</sup>

Смерть как единственная перспектива, порча тела, болезнь то в комическом, то в трагическом ключе остается важнейшей темой стихов и искусства Гробмана 1990-х годов. Единственная стихия, которая противостоит смерти и злу, пронизывающим мир, — это любовь, которая всегда прежде у Гробмана была антиподом смерти и Сатаны. Но в новый период любовь из божественного дара космического порядка становится абсолютно человеческим делом, тем, что скрашивает безрадостную жизнь обреченных на смерть существ, делая их существование смягченным и цивилизованным. Об отделении любви от Бога прямо говорится в одном из стихотворений (курсив мой. — Л. К.-К.):

*Боже ты абсолютен — нет смысла в общении с тобой  
 Ты не умеешь любить — .....*

А если ты не абсолютен  
 То место тебе среди мелких жуликов  
 А не между наивных людей  
 С передниками прикрывающими причинное место

Обреченные на одиночество и смерть  
 Мы утешены окружением близких людей  
 Утешены природой домом едой  
 Мы утешены своей коллективной душой  
 Бесконечной  
 Если видеть ее в пропорции  
 Единицы к ста двадцати

(1997, № 626)

Из всех видов любви в стихах Гробмана присутствуют два. Первый вид — любовь к существам, которые равны человеку по судьбе и кото-

**1.** См. также № 656.

рых люди, как правило, таковыми не считают и относятся к ним не так серьезно и бережно, как они того заслуживают, — то есть к животным. Тема животных, из чисто натурфилософской превратившаяся в, условно говоря, экологическую, начиная с 1990-х годов становится важной для Гробмана не только в поэзии: он развивает ее в живописи (“Не убивайте кошек!”, “Спасем куропаток”) и коллаже, а также посвящает ей одну из самых своих крупных инсталляций (Белград, 2002). Второе проявление смягчающей и цивилизующей жизнь любви — эротическая любовь. В стихах этого времени она всегда предстает как тема стихотворной новеллы, описывающей единичное эротическое событие, при котором “передники, прикрывающие причинное место”, сняты. Краткость и неповторимость этого “бесстыдного” события лежит в основе дискурса и всегда подчеркивается; “голое естество” как оно есть выглядит неловко и неприлично, оно находится в явном для рассказчика конфликте с общественными условностями и с внутренними нормами, о чем напоминает, в том числе, неконвенциональная лексика. Но именно неприличие, то есть освобождение от этих норм, вносит покой, счастье и смысл в человеческую жизнь. Более того, подчас чувства, по необходимости сюжета выраженные грубыми словами, ведут героя-персонажа прямо к ощущению сакрального.

Весь этот стихотворный корпус Гробмана с его рассуждениями и историями представляет собой конструкцию, которая дает ключ к визуальным произведениям этого периода, так же как теоретические фрагменты дают нам основу для понимания работ периода “Левиафана”. Первая и наиболее очевидная особенность нового направления в живописи Гробмана конца 1980-х — 2000-х годов — это персонажность. На волне трансавангарда и неоэкспрессионизма 1980-х Гробман сделал серию живописных произведений, в которых экспрессивный живописный язык и открытый цвет используется именно “персонажно”, как чужой, символизирующий “живопись вообще”, так же как в стихах автора-персонажа создавался образ той “поэзии вообще”, с которой, по мнению Гробмана, нужно было “покончить”. Речь в работах нового периода становится основным их содержанием — о чем говорят уже сами названия таких вещей, как “Русские беседы” (1992, кат. 257) или “Детские разговоры” (2001, кат. 235). Одна из возможностей, которой пользует-

ся Гробман, чтобы ввести речь в визуальное искусство, — это надписи. Если в “левиафановский” период текст в картине был орнаментальной плоскостью, то теперь он становится голосом, произносящим фразы, как “голос за кадром”, например: “Не убивайте птиц!”, “Привет из Израиля!” или “Здравствуйте, товарищ Левитан!” (кат. 144, цв. илл. 36). Наряду с этим Гробман почти всегда изображает субъекта речи, который рисуется всегда в профиль, контуром или силуэтом. В тель-авивский период профиль, носящий более или менее явные признаки дегенеративности, становится одним из главных мотивов искусства Гробмана. В этих примитивных по стилю изображениях человека есть что-то от граффити — но в русском исполнении, то есть от аутсайдерских рисунков на асфальте, стенах или в туалетах. Комментируя этот профильный образ в одном из интервью, Гробман объяснил его как олицетворение определенной позиции в лингвистической структуре своего собственного внутреннего дискурса: “...В сущности, это некое грамматическое «третье лицо». Первое — это я, второе — это окружающий меня мир, город, природа, разного рода обстоятельства. А это — некто третий. Он безнадежный раздолбай с деревянными мозгами. Я рисую его в профиль — нос и лоб в этом ракурсе особенно приспособлены к выражению идиотизма. Это собирательное человечество, в котором все похожи и все чем-то отличаются”<sup>1</sup>. Деление на первое, второе и третье лицо является первичной и естественной конструкцией, но персонажная речь становится по-настоящему увлекательной и многоплановой, когда строится на совмещении первого и третьего лица. Как писал Гробман в предисловии к “Военным тетрадам”, “любовь к героям иногда приводит к такому слиянию, что писатель, поддавшись запретному вдохновению, оттирает в сторону своего героя и на минуточку опять становится автором”. Поэтому именно “раздолбай с деревянными мозгами” на этой стадии нередко поднимает темы, обсуждение которых прежде было прерогативой лирического героя. Так, именно он может вдруг провозгласить отречение от искусства (картина “Конец искусства” 1994, цв. илл. 61). В картине “Детские разговоры” (2001, кат. 235) сталкивающиеся между собой “пузыри” агрессивной речи носатых подростков про-

1. Michail Grobman. Diary of a Man in the Land of Antipodes. Catalogue of the exhibition. Kishon Gallery, Tel Aviv, 2010. P. 87.

изводят общее облако, включающее священные буквы “алеф” и “шин”, которые Гробман, может быть, и не стал бы писать в этот период “от первого лица”.

В серии коллажей 2004 года (“Концепция”, “Тяжелое поле”; кат. 238, 239, цв. илл. 65, 66) Гробман делает попытку совместить “третье” лицо со “вторым” — природой. Фрагменты пейзажей в хорошем фотографическом качестве вписываются в контур низколобного носатого профиля персонажа как в раму, совмещаясь или контрастируя с другой фотографией, взятой как фон, — таким образом, героический стиль фотографий периода группы “Левиафан” тут тоже оказывается как будто преломленным чужой речью.

Нет никакого сомнения, что как в стихах Гробмана, так и в его визуальном творчестве этого периода персонажная стратегия приводит к тому, что философское и даже спиритуальное содержание каким-то образом приходит к зрителю в контексте реального, смешного и отчасти неприличного. Но что означает это соединение, приводящее к деформации спиритуального образа мыслей “лирического героя”, — его смеховую деконструкцию? Или оно до какой-то степени живо в своем новом изводе? Гробман оставляет зрителя в нерешительности. Лишь в одном месте мы, возможно, находим косвенный ответ на этот вопрос. В 1991 году Гробман написал статью об Исааке Левитане, которая опять, как и его давняя статья о Малевиче, была напечатана в каталоге к выставке<sup>1</sup>. Хрестоматийный реалист Левитан кажется довольно неожиданной темой размышлений для художника, который большую часть жизни отождествлял иллюзию реальности и реальное пространство в картине со злом. Левитан — полная противоположность Малевича, который был для Гробмана самой главной фигурой. В самом деле: Малевич абстрактен — Левитан реалист, Малевич элитарен — Левитан популярен, Малевич отвергнут Советской властью — Левитан канонизирован ею, Малевич метафизик — Левитан... скрытый метафизик. В этом последнем утверждении и заключается главный тезис статьи: Гробман пишет, что “в иных условиях Левитан, родившийся быть каббалистом,

1. *Grobman M. The Enigma of Isaak Levitan // Isaak Levitan, 1860–1900: Sketches and Paintings. Tel Aviv Museum of Art. Tel Aviv, 24 July — 28 September 1991. См. русский вариант статьи в наст. книге в разделе “Тексты”.*

провел бы всю жизнь в магических глубинах «Светлой Книги» (Ha'sefer ha'bahir)". На основе анализа света в пейзажах Левитана он приходит к выводу, что "французские импрессионисты стремились к солнечному свету и пришли к нему, Левитан стремился к «скрытому свету» (Ha'or ha'ganuz) — то есть вступил на дорогу, которая ведет в бесконечность". Интерпретация Гробманом Левитана как скрытого иудейского метафизика — это, во-первых, самый глубокий из его очерков, посвященных теме взаимодействия русской и еврейской культуры. "Какой невероятный расклад судьбы — еврейская Волга Левитана и русский Кинерет Поленова — концептуально исторические игры Бога", — пишет он. И во-вторых, размышляя о Левитане, он непроизвольно описал самого себя нового — художника, который не декларирует своих спиритуальных идей и ощущений прямо, но умеет оперировать "скрытым светом", даже занимаясь повседневными и как будто низкими темами. Его работа "Здравствуйте, товарищ Левитан" (см. цв. илл. 36) выражает новую позицию очень резко. Вольный перевод названия известного произведения канонического французского реалиста Курбе ("Bonjour monsieur Courbet!") на русско-советский язык звучит зловеще, с оттенком чекистской угрозы. Под надписью изображен неприятный покосившийся забор — как будто бы деревенский мотив Левитана, но тот, кто знает о теории скрытого света в его картинах, найдет в изображении второй план. Гробман возвращается здесь к символическому делению композиции на верх и низ, жизнь и смерть; нижняя зона смерти — абсолютно черная, верхняя зона — зона мистического света — состоит из красной и желтой полос, напоминающих "плавающие прямоугольники" Ротко; небо, как в "левиафановских" работах Гробмана, занято текстом. Это одна из самых наполненных ассоциациями живописных работ нового периода, построенная на скрытом цитировании и самоцитировании. Она дает ключ и к другим неоекспрессионистическим работам этого времени, в которых свет метафизической рефлексии может быть глубоко скрыт под оболочкой грубо-обценного, трансформироваться в смех или быть экранированным через восприятие дегенеративного персонажа. Так, работа "Победа духа над телом" (кат. 148, цв. илл. 41) напоминает о функции магического символизма "перевести человеческую душу через мост, соединяющий материальное с духовным", коми-

чески разыгрывая эту идею как сцену в лицах. При взгляде на “тело” вспоминается автор-персонаж стихов и его недоумения того же времени по поводу своей физиологии: “сосудов полон и кишок, я похож на какой-то мешок”<sup>1</sup>. Расслабленная поза этого “мешка” с опорой на руку — явная аллюзия на Адама в “Сотворении Адама” Микеланджело. “Дух” — зооморфное крылатое существо — передает ему энергию не через руку, а трогая его за ногу, и выжидающе смотрит на него, но “тело” не просыпается. Особую смесь новой нарочитой грубости и спиритуалистического языка представляет собой картина этого же периода “Жид крещеный” (1995, кат. 154, цв. илл. 42) — работа, которая возвращается к мифологическому миру иудаизма, используя при этом язык грубого оскорбления. На ней изображена змея с человеческой головой, увенчанной крестом; ее тело украшено мистическими точками, которые распределились и на фоне; на профиле, как в работах периода “Левиафана”, горят два глаза, но это уже не звериная морда, а профиль “раздолбая”, который в придачу к его обычным уродствам получил карикатурный горбатый нос.

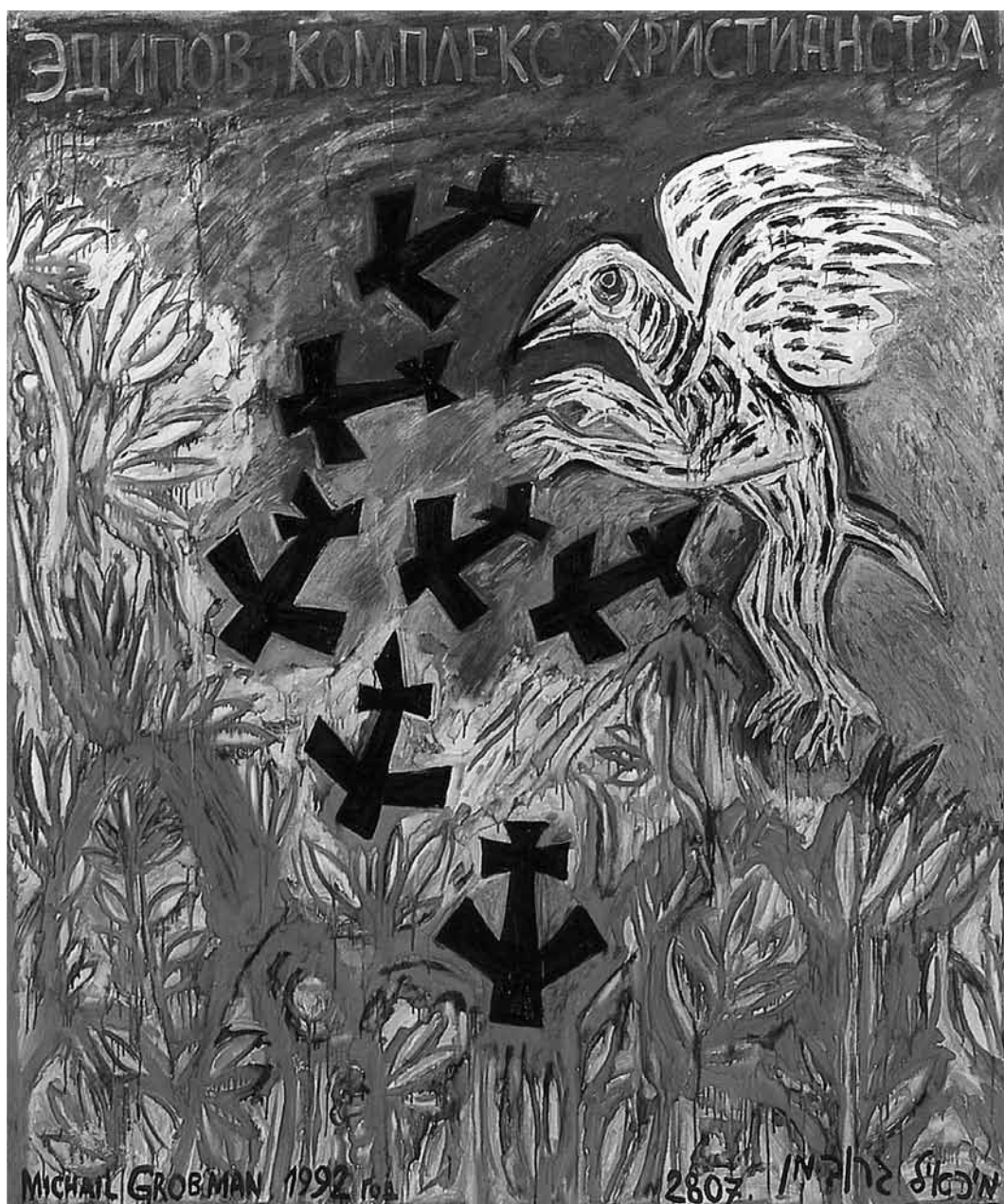
Из всех философских тем особенно обширна и важна в этом неоэкспрессионистическом периоде тема смерти. Тут есть и прямые призывы не убивать птиц или кошек, и такие же прямые слова “не хочу”, написанные над изображением могилы. Но Гробман не упустил из виду и другой, более значительный аспект этой темы, тот, который уже поднимался “действиями в пустыне”, — отождествление смерти и метафизического зла. Эта идея, разработанная в предыдущий период, стала основой, на которой теперь строится позиция Гробмана, его политическая и художественная концепция как актуального художника. Главным визуальным символом смерти на этой стадии становится не пустыня или Мертвое море, а ленинский мавзолей. Серию мавзолеев Гробман начал в 1988 году. “Мавзолей Ленина в Тель-Авиве”, “Мавзолей Троцкого на Красной площади” (кат. 139, цв. илл. 43), “Москва 2017 год” (1989, кат. 141) — это как будто бы визуальные аналоги тех стихов Гробмана, которые перемешивают политические реалии коммунизма и сионизма, издевательски переиначивают официальную советскую историю и вплетают в нее “еврейский фактор” — миф о сионистском заговоре.

1. Гробман М. Военные тетради. С. 98.



Но дело здесь не ограничивается всем понятной постмодернистской игрой с советской символикой. Гробман не изображает мавзолеей на его месте, он изымает его из историко-политического контекста и помещает в симметрично, почти иконно организованный пейзаж, тем самым превращая в элемент мироздания. Это настоящий храм смерти, место ее культа, наполненное зловещим “скрытым светом”, который горит в его окнах ровным тусклым огнем. Лозунг “Ленин жив” в одной из гуашей этой серии звучит как напоминание о том, что идеология, оправдывающая и поощряющая убийство, то есть идеология смерти, до сих пор никуда не исчезла. Все, что связано с идеями большевизма, изображается Гробманом как “некротное” начало, не оставшееся в прошлом, а до сих пор транслирующее и несущее с собой смерть и духовное разложение. Только это объясняет тот факт, что, быть может, самые острые, жестокие и издевательские стихи и визуальные работы Гробмана посвящены именно Ленину (а не сталинской или брежневской иконографии, которой в тот же самый период занимался соц-арт). Вторая “некротная” идеология, которая входит в политическую поэзию и иконографию Гробмана, — это немецкий нацизм. Гробман, может быть, единственный из современных художников, кого и сейчас всерьез волнует эта тема — не проблемы тоталитарного общества или эстетика тоталитарного искусства, а именно нацизм как явление, воплощающее метафизическое зло и смерть, без всякой ревизии этого понятия в духе “банальности зла”.

Сам Ангел смерти также не исчезает из искусства Гробмана, он только изменяет свой вид. Так, размышления о Катастрофе, об иудаизме и нацизме по-новому воплотились в большой картине “Эдипов комплекс христианства” (1992). На этой картине Ангел смерти появляется в своем “петушином” обличье, но здесь он не торжественный, как в “Кадисе”, а сгорбленный и уродливый, как хвостатый ящер; он сбрасывает на землю черные самолеты, которые внизу превращаются в могильные кресты. В еще более тощем и жалком виде Ангел смерти появляется на крыле пикирующего самолета в картине “Пиздец империи” (1991), связанной с развалом Советского Союза. Две эти большие и намеренно шокирующие картины были показаны на выставке “Понятное искусство”, о которой мы уже упоминали. Наряду с Гробманом в ней участво-



**Эдипов комплекс христианства.** 1992.  
Холст, масло, 195 × 161. Частное собрание, Тель-Авив.

вали художники, недавно приехавшие из России; все абсолютно разные, но, подобно группе “Левиафан”, объединенные Гробманом под знаком одной идеи. Все они в рамках этого проекта оперировали актуальным в то время языком соц-арта и тотальной инсталляции, с той разницей, что по сравнению с московским искусством здесь было много актуального содержания, адресованного не советскому прошлому, а ситуации сегодняшнего дня. Сквозной темой выставки стала массовая эмиграция из бывшего Советского Союза; осмысляя ее, участники проекта создали образцы языкового гибридизирования, соединяя сионистское с советским, еврейское с арабским. Главная особенность этой выставки, ее программная “понятность”, уже тогда вызывала споры. Во-первых, эта “понятность” не была абсолютной: все новое понимается не сразу, а выставка оперировала новым сочетанием кодов, “встреча” которых оставалась еще относительно свежим событием. Во-вторых, прямота и резкость сообщения, несомненно, присутствовали у большинства участников этого проекта, но у этих прямоты и резкости есть другое, более точное название. Если бы Гробман, как автор проекта, или куратор выставки хотели определить ее суть точно и дескриптивно, они назвали бы ее не “Понятное искусство”, а “Политическое...”. Именно этим качеством выставка отличалась от соц-арта: в соц-арте политическая проблематика служила материалом для концептуальной игры и художественных аллюзий, и он ставил своей целью изменение сознания, а не актуальное сообщение. В работах Гробмана этого периода политика не только язык, но и прямая цель. Искусство на этой стадии все больше отождествляется им с конкретной политической акцией. Так, уже упомянутые “Эдипов комплекс христианства”, “Пиздец империи”, как и картина “Вперед на Багдад”, четко обозначали три важные для Гробмана в этот момент политические цели. Четвертая и, может быть, самая актуальная тема была затронута в его инсталляции, созданной для этой выставки. Она состояла из раскрытых чемоданов, оклеенных изнутри репродукциями, открытками и рисунками, которые в совокупности составляли интеллектуальный, эмоциональный и политический багаж еврея — выходца из России. Посередине, на раскрытом чемодане, повернутом внешней стороной к зрителю, был написан лозунг палестинской интифады “Зарежь еврея!”. Это был политический акт средствами искусства, и за ним последовали



**Чемоданы.** 1990. Инсталляция, смешанная техника. Выставка "Понятное искусство" в музее Израильского искусства в Рамат-гане, 1993.

еще несколько подобных. В 1995 году, в период после Норвежских соглашений между Израилем и Организацией освобождения Палестины, который сопровождался взрывами автобусов, Гробман сделал инсталляцию в городском парке Раананы. Она состояла из разбитых и перевернутых сидений, помещенных в середину загона с такой же надписью по его периметру. Работа была сочтена городскими властями слишком смелой и разобрана на следующий же день.

Итак, с начала 1990-х годов Гробман, с присущим ему "функциональным" и этическим подходом, уже эволюционировал в сторону политиче-



**Зарежь еврея!** Инсталляция в городском парке Раананы. 1995.

ского искусства — направления, в котором многие художники в последние годы видят главную перспективу современного художественного процесса. Мы помним, что когда-то так называемые “левые” художники Москвы отрицали чисто политический путь, но времена изменились, и изменилась работа со зрителем. Прежний зритель, с которым Гробман имел дело в Москве, был не знаком с искусством, и именно поэтому можно было рассчитывать на его восприимчивость к новым визуальным стимулам, теперешний же — чувствует себя в мире искусства слишком комфортно, и поэтому, чтобы задеть его, к нему надо идти с прямым сообщением. В 2008 году Гробман снова написал манифест, в котором сформулировал свои художественные цели этого периода<sup>1</sup>. Там мысль о том, что искусство “умерло” и что художник должен заняться функциональным творчеством, была подана в новом ключе. Он подвергает критике современный художественный мир, который в силу разных процессов, по его мнению, перестал различать настоящее и рыночное, осмысленное и неосмысленное. Теперешней публике, испорченной этой всеядностью, и не нужно искусство, в сущность которого она перестала верить, — для нее годится другой путь. Поэтому, пишет Гробман, “начи-

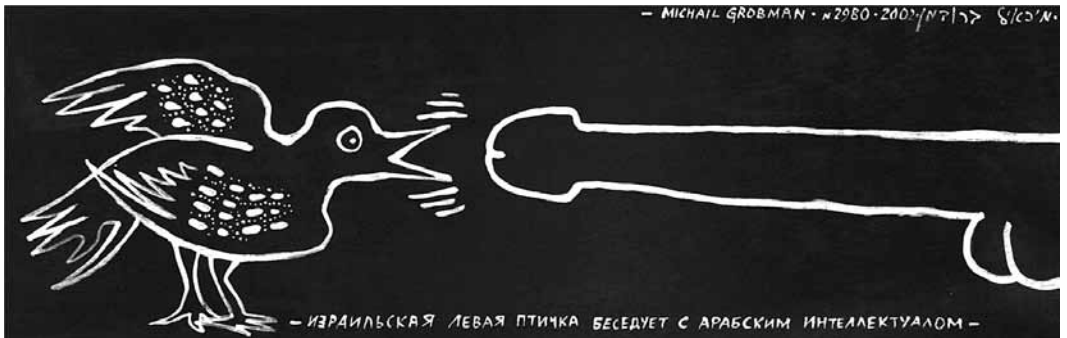
**1.** См. в наст. книге раздел “Тексты”.

ная работу над произведением, художник должен задать себе вопросы: «Что я хочу сказать? Что меня возмущает в обществе? Что я хочу изменить? Что в моем обществе является лживым, несправедливым, подлым? Что тянет нас в угнетающую безысходность и беспросветность?» Он убеждает собратьев-художников, которые хотят работать в этом направлении, оставить территорию “высокого” современного искусства, где делаются карьеры и деньги, и искать потенциал художественной свободы в незахваченных, полузабытых, функциональных жанрах. “Эстетически осмысленными, аккумулятивными художественный опыт могут быть самые разные жанры визуального творчества, ныне исполняющие по большей части простые служебные функции — от карикатуры, плаката, лозунга, объявления, журнальной рекламы, граффити до салонных, эротических или исторических изображений. Все можно и нужно утилизировать, во все можно вдохнуть вторую, уже настоящую жизнь, построенную на этических основах”.

Вопрос, должен ли политический художник отождествлять себя с определенным общественным и политическим направлением, даже не встает в этом манифесте: если он не формирует направление мысли общества, а следует чужому, готовому дискурсу — то это не художник. Позиция, которую занимает сам Гробман в своем политическом искусстве сегодня, — это особая позиция человека, с опытом жизни в противоположных политических реальностях, глубоко освоившего разные традиции этики и философии на основе этики иудаизма. При всей сложности и разветвленности подводных к этой позиции размышлений в итоге можно ее сформулировать просто — как безоговорочное противостояние злу, которое заключено в идеологии смерти и убийства. Все политические идеологии и движения, проповедующие и оправдывающие убийство в политических целях, — фашизм, коммунизм, воинственный исламизм организаций типа ХАМАС и Аль-Каиды — подверглись им анализу, уничтожающей критике, окарикатуриванию и издевательствам в искусстве и стихах. Для этих целей Гробман в 2000-х годах выработал особый минималистический язык, рисуя в основном белым контуром по синему фону, в манере, напоминающей грубые граффити, и с обильным использованием надписей и шокирующей “казарменной” эротической символики. Примером этого стиля служит картина “Израильская левая

птичка беседует с арабским интеллектуалом” (2002, кат. 236), посвященная попыткам израильских идеологов мира наладить диалог с руководством ООП. Здесь в прямой плакатной манере противопоставлены друг другу миролюбивая риторика и неприкрытое “естество”, левый дискурс и “голый” экспансионизм. Редукция живописи к карикатуре, цвета — к контуру, образа — к визуальному эквиваленту мата — это программные особенности новой художественной системы.

Со своим подходом к арабо-израильскому конфликту художник вновь оказался вне течений и партий. Израильское искусство сегодня однозначно связывает себя с левой идеологией, художники единодушно выражают одну и ту же мысль: палестинский народ — угнетен-



**Израильская левая птичка.** 2002. Дерево, масло, 49 × 150, № 2980.  
Собрание Алекса Клевицкого, Тель-Авив.

ный, и Израиль следует любой ценой подтолкнуть к тому, чтобы прекратить “оккупацию”, для чего искусство может послужить в качестве инструмента. Большинство израильских фильмов, литературных и художественных произведений поддерживают эту идею. В политическом искусстве Гробмана нет ни этого, ни противоположного тезиса, то есть такого, который поддерживал бы “оккупацию” как политическую цель. Для него отправной точкой служит не положение народа, человека или страны, а их философия. Он исходит из того, что если эта философия античеловечна, убийственна или самоубийственна, то изменение положения этому человеку или народу не поможет — изменив его, он далее

уничтожит и самого себя, и все вокруг. Нужно исправлять саму эту философию, выступать против нее, изменять вокруг нее консенсус, иначе не уничтожить зло. С этой мыслью Гробман пишет картины, делает графику и коллажи, пишет на бумаге рифмованные политические лозунги с подписью “Окна РОСТА”. В них он часто напоминает о том, о чем многие предпочитают забыть, — в частности, об идеологии и риторике ХАМАС и ООП, в которых идея убийства стоит на первом месте. Острые и спорные работы, такие как “Я убивал евреев, а теперь гнию в песках Газы”, где эта речь от первого лица, написанная в стиле неоновых надписей Брюса Наумана, принадлежит улыбающемуся мертвецу, рассматривать не очень приятно, но такие образы так просто не выкинешь из памяти (кат. 268).

Гробман не только обрушивается на то, что является, в его представлении, злом, но и всей силой противостоит тем течениям мысли, которые выражают и распространяют сомнение в том, что “настоящее зло” существует. Постмодернизм разрушил “сущностное” понимание проблем, заменив его анализом общественных нарративов и консенсусным институциональным мышлением. Гробман, поддерживавший постмодернистские стратегии, когда они были направлены против порабощения человека советским режимом, теперь начинает деконструкцию левого политического дискурса как новой идеологии, по-новому вводящей людей в обман. Он расходится с ней потому, что она не признает добра и зла, опираясь на идею права. Об этом наделении правового сознания высшей ценностью, заставляющем игнорировать отношение субъекта права к человеческой жизни, Гробман пишет в 4-м манифесте: “Смерть несет, в первую очередь, новая общая европейская псевдоидеология. Плоть от плоти и кровь от крови победившей, а потом и деградировавшей социал-демократии, она залила слабые мозги тотальным нейтралитетом, тотальным сочувствием, тотальным оправданием любого насилия... Но тот, кто любит всех, — не любит никого. Сжалившийся над убийцей — издевается над жертвой”. Итак, эпоха, когда еврейское искусство черпало вдохновение в разных толкованиях “второй заповеди”, закончилась. На нынешнем этапе еврейский художник Гробман с помощью искусства стремится довести до сегодняшнего общества философскую суть и неотменяемость шестой заповеди — “не убивай”.



Чем стал мир, ее отвергший? В 2009 году Гробман сделал большую серию живописных произведений в стиле грубых граффити, на картоне, вновь используя книжные обложки<sup>1</sup>. Если кто-то сомневается в существовании “зла” и его воздействию на человека и общество, здесь его можно увидеть сконденсированным по капле из неврозов коммунистического прошлого. Не менее сотни работ изображают в основном “говорящие профили” — по одному или по два, вместе с текстом. Тексты такие: “Где, бля, наш Сталин?”; “Катынь”; “Освенцим”; “Вперед уроды, вас ждут заводы”; “Закрой пасть”; “Пошли ебаться”; “Хоронить будем — или?”; “Исламо-фашизм”; “Еб твою мать”; “Жру тараканов”; “Все вижу”; “Мясо”; “Сука блять”; “Мозги на органы” (кат. 283, 293, цв. илл. 70-72). С помощью гротескных, нарочито грубо “наляпанных” профильных силуэтов и их “голосов” художник конструирует мир, в котором не осталось ничего, кроме инстинктов, агрессии, любви к убийству и к политическим людоедам. Это мир, в котором все умерло, распалось и сгнило, и этого никто не заметил. Он не выдуман, а вполне реален, узнаваем и спокойно себе существует — вне нас, а иногда и в нас.

При такой позиции и при таком взгляде на жизнь по-прежнему, как и в первые годы в Израиле, объединиться нельзя ни с кем, можно создавать только свои школы и группы, которые до сих пор, даже независимо от его желания, возникают вокруг Гробмана.

И по-прежнему

...неизвестно, где похоронен Моисей —  
 Летают тарелки, наполненные мертвыми телами  
 Господа Бога  
 Эксперимент продолжается  
 (1985, № 502)

**1.** Выставлялись в галерее Кишон (Тель-Авив, 2010). Michail Grobman. Diary of a Man in the Land of Antipodes. Catalogue of the exhibition.

Михаил Гробман

# Тексты



# Магический символизм

## Манифест

На московском горизонте появилось понятие символизма. Оно не имеет ничего общего с тем старым символизмом начала нашего века, утонченной идеологией великих ретроспективистов, душой одиноких гениев, наполненной печалью, чуждой земного и народного. Мир праху их тоски, она была достойна их величия. Теперь, через более чем полстолетия, мы видим — они, неземные, были слишком во власти земли. Их любовь к Абсолютному слишком напоминала любовь к прекрасной женщине. Туманности их печалей закрывали от них Млечные пути человечества.

Сквозь предметы и действия просвечивает некоторая сущность, максимально приближенная к Вечному. Это та степень, которая доступна человеческому сознанию в его высших проявлениях. Цивилизации, существовавшие до нас, появлялись и откатывались, как волны прибоя. Исчезали города, психология, быт, исчезали оригинальные человеческие понятия, исчезали лучезарные миры, но Некто едва уловимыми паутинками связал овалы разорванных связей, и всякая новая культурно-психологическая формация получает в вечное пользование таинственные знания, непостижимые для разума, но отвечающие на все вопросы просыпающегося Духа. Эта трансцендентная паутина окутала мир светом и мыслью, она поддерживает разум и лелеет его, как милое, но дефективное дитя.

Разум — это столп, на котором зиждется человечество, клетка, на которую мы обречены, коварный наркотик, создающий иллюзию могущества, скальпель, рассекающий время и пространство, строитель государств, машин, остроумных теорий, пожирающих друг друга с яростью пауков, ангел-хранитель, опекун, убийца, призрак, придумавший сам себя. Разум — дедушка здравого смысла, апелляция к которому, как сказал знаменитый кенигсбержец, есть не что иное, как ссылка на суждение толпы, от которой философ краснеет, а популярный болтун торжествует.

Мы в состоянии прикоснуться только к одной ниточке трансцендентной вуали, этого Абсолютного покрова, и, прикоснувшись, остановиться перед самой оптимистической тайной, которая нас когда-либо поражала. И наш универсальный метод — это взгляд внутрь феномена, дарованный нам Вечностью.

Зримым воплощением такого опыта и знания является Символ. Не нищенские одежды склерозной аллегии окутывают его, но точные формы Геометрии и Биологии, содружеская сила которых служит не подсчету, а постижению. Магическое раскрепощение мира — вот цель, которой Символ служит как оружие.

МАГИЧЕСКИМ СИМВОЛИЗМОМ называется метод в искусстве и жизни, освобождающий человека.

26, 27 сентября 1967 г.  
Москва

# 1-й манифест группы “Левиафан”

Мы группа ЛЕВИАФАН — израильские художники последней четверти XX столетия.

Наше коллективное выступление — есть начальный опыт постройки всеобъемлющего национального стиля, соответствующего духу строительства Нового Израиля. Наша политическая база — сионизм. Наша духовная база — еврейская мистика.

Три основания определяют нашу художественную позицию:

1. Примитив.
2. Символ.
3. Буква.

Наши враги:

- а) Историзм, психология, пафос.
- б) Литературный сюжет, визуальная иллюзия.
- в) Пренебрежение материалом.

Мы против Леонардо, Микельанджело, Рембрандта.

Мы против классики, романтики, реализма.

Мы против сюрреальности, игры и концепта.

Мы против искусства для искусства.

Вечная память нашим византийским коллегам.

Народность и религиозность — две колеи нашей дороги. Дороги к новому еврейскому искусству, достойному чуда возрождения Израиля.

## Комментарии

Мы исходим из предпосылки, что каждому цельному историко-духовному периоду соответствует цельное художественное мировоззрение. Мы полагаем, что сионизм является той универсальной системой, которая влечет за собой не только психическое оздоровление народа, но и возрождение коллективного стиля в искусстве, эквивалентного историческому возрождению.

Мы полагаем, что пришла пора перейти от утонченных индивидуалистических игр к общенациональной художественной работе. Мы видим израильского художника умным работником, но не томным маэстро.

Мы не предлагаем рецептов, готовых моделей или догм, мы даем только ясное *направление* поиска. Это направление ведет не в богатые закрома Европы и США, это вектор — в сердце и мозг еврейской духовности.

*Примитив*: фантастический фольклорный образ, идущий от конкретных явлений бытия, — язык народа, передающий из поколения в поколение закодированную историю тела и духа, — Агада.

*Символ*: мистический язык пророков — зрительный акт нашего единства с Богом — точный знак связи тела и духа — Каббала.

*Буква*: магическое воплощение логики — инструмент морали, истины и чистоты — способ общения с Богом — Десять заповедей — Талмуд.

Наше действие — работа с пространством и временем во всех видах материала, доступных зрению.

События еврейской истории нас вдохновляют не романтически осмысленной прозой происшествия, но тем комплексом символов, которые заложены в каждом движении народа.

Худшая из порнографий — изображение бороды пророка.

Худший из развратов — изображение психологически чувственного человеческого лица.

Эту тупую визуальную игру мы получили из рук великих циркачей и эквилибристов Ренессанса, не пожелавших служить Богу, но попавших в услужение собственному эгоизму.

Мы категорически отрицаем право художника на литературно-логическое (или алогическое) мышление.

Мы категорически отрицаем право художника на механическую подмену материалов. Дерево, пластик, бумага, грязь, мрамор, вода, сломанный предмет, кусок жести — все одинаково благородно и пригодно для высокой работы художника, но при условии точной взвешенности материала, его взаимоорганичности и его ответственности пластической идее.

Проклятье искусства для искусства довлеет над нами, как первородный грех. Мы призываем вспомнить о том, что искусство — это не самоцель, а лишь ступень на пути к Богу в собственной душе.

Искусство — это только функция. Через преодоление пространства и времени мы очищаем себя и возвышаем себя — такова роль художника — таково его положение по отношению к тому материалу, с которым он работает.

Наши предшественники: создатели древних синагог, художники Древнего Египта, художники Византии, художники ацтеков и майя, Малевич, конструктивисты. Нас объединяет с ними одинаковое понимание природы художественного творчества, то есть практические методы работы.

Говоря о народности — мы имеем в виду искусство, апеллирующее к творческой интуиции всех без исключения зрителей.

Говоря о религиозности — мы зовем к мистическому постижению мира средствами изобразительного искусства.

29, 31 января; 17, 18 марта 1976 г.  
Иерусалим

## Манифест №2 группы “Левиафан”

Пришло время снова поднять знамя войны против реализма. Под этим знаменем работали великие авангардисты первой четверти нашего века, и это знамя теперь затоптано в грязь прислужниками классов и партий.

Прикрываясь именем плюрализма, сытая публика подрывает эстетические и моральные основы нашей цивилизации. Буржуазия всех сортов и оттенков, клерикалы и коммунисты, чиновники и функционеры единым фронтом ратуют за искусство, обслуживающее их низменные интересы. Реализм — их любимец, ибо реализм в искусстве — есть торжество эгоизма, самолюбования, самонаслаждения. Ибо реализм в искусстве — есть отец самой наглой пропаганды во имя интересов отдельных безнравственных групп.

И художники радостно идут навстречу могильщикам духа, радостно надевают лакейские ливреи и в почтительном сутенерском поклоне подносят самих себя за любую плату.

Художник сегодня — это только помесь проститутки и владельца бакалейной лавки. Вот результат тупого следования реалистическим принципам в искусстве, принципам иллюзорности и подражания природе.

Реализм — есть яд, висящий в воздухе и проникший во все формы искусства. Реализм создает на двухмерной плоскости иллюзию трех-



мерности; следует прямой и воздушной перспективе и таким образом кастрирует человеческую фантазию, подменяет пространство театрализованной глубиной; строит скульптуру, беря за основу положение живого тела в воздухе; в своих объектах или художественных акциях апеллирует к прозаической логике домашних хозяек.

Реалист — есть каждый, для кого психология, история или этнография — это почва, а не конечная цель.

Реалист — есть лживый свидетель человеческого существования, осквернитель воли Творца. Это смехотворно, но факт — до сих пор еще летают в воздухе вонючие птеродактили импрессионизма, фовизма или экспрессионизма. Как будто свет и глубина в картине не являются для цивилизации ее юрским периодом мысли.

Еще, поощряемые денежными мешками, вырисовывают сюрреалисты гладкие объемы, вылизывают холст, как жопу, еще бормочут свои болезненные басни, лишенные всякого смысла.

Еще рекламируют гиперреалисты при помощи цирковых иллюзорных трюков быт и мысли сытой публики, еще вываливают содержимое городских помоек в уютные гнезда духовно ожиревшего обывателя.

Рука об руку с бывшим изгоем поп-артом гиперреалисты услужливо подносят пресыщенному буржуа самые острые и пикантные отбросы в их максимально реалистическом отображении. И, как высшая, идеологизированная степень деградации, явилось концептуальное искусство, которое отбрасывает нас в гнусные глубины реализма XIX века, где форма, конструкция и материал были поработаны дешевыми политическими, социальными, психологическими сентенциями, где плоскость, цвет и линия были похоронены под словоблудием философско-недоучек. Так называемые концептуалисты, большая часть которых не умеет держать в руках карандаш, с тем большей легкостью копают могилу высшему языку человечества, символике чистых божественных визуальных форм. Борьба концептуалистов с формой есть один из симптомов тяжелой нравственной слепоты этого сытого мира. И в этой борьбе концептуалисты снова и снова апеллируют к прозе и псевдонаучности гниющего реализма.

Как слепые щенки, тычутся художники в новые техники искусства, но ни перформанс, ни видео не могут быть сами по себе содержанием,

как не может быть содержанием картины тот факт, что она нарисована акварелью или маслом. Реалистическое видение, втиснутое в рамки нового технического исполнения, еще отвратительней, ибо там, в старом реализме, были по крайней мере свои рембрандты, а здесь — одни подмастерья.

Есть только один реализм, имеющий право на существование, — реализм целенаправленного, функционального действия, которое объединяет реальность искусства с реальностью жизни.

Мы зовем молодых художников в беспощадный поход против пошлых манипуляторов иллюзиями, против врагов чистой мысли, против ретроградов, прикрывающихся именем современности, против паяцев, щеголяющих в застиранных языческих рубашонках эллинизма и Рима.

Сюжет и иллюзорность, перспектива и психологизм, проза и наукообразность — это черви на теле художественного авангарда.

Реализм — смертельный враг искусства.

Сострадание в жизни ведет к жизни, сострадание в искусстве ведет к духовному разложению.

Смерть реализму!

30 июня, 4 июля 1979 г.  
Военный лагерь Аран, Синай

## Фрагменты

**[1]** Искусство для искусства, искусство — как самоцель, искусство — как самоутверждение, искусство — как самонаслаждение — это удел равнодушных, это удел жалких и самовлюбленных эгоистов.

Искусство — как зеркало природы, искусство — как память, искусство, цель которого — запечатление исторических или психологических событий, — это удел слабых духом, это удел временно состарившихся, это профессия дураков и спекулянтов.

Искусство — есть орудие человека на его пути к Абсолютным ценностям, на пути к Богу. Культ искусства — идолопоклонство. Искусство здоровое и великое включает в себе нечто, позволяющее отбросить его в один из моментов приближения к Истине. Великое искусство, как ненужная повозка, остается у подножия горы. И от подножия идет высшая мистическая дорога, по которой душа поднимается, уже не нуждаясь в помощи функционального, черпая силу и помощь только в себе самой, функция искусства — подвести, подготовить человеческую душу к началу этого восхождения.

Искусство должно быть демократическим, всеобъемлющим, чтобы каждый человек мог воспользоваться им и приблизиться к Истине, т. е. приступить к освобождению собственного Духа. Искусство, апеллирующее к избранным, — это фальшивка, наполняющая мир тщеславием и жестокостью.

Подавляющее большинство художников нашего времени — это корыстные производители бессмысленных предметов на забаву пресыщенного буржуазного меньшинства. 1973.

- [2]** Реальное пространство (перед плоскостью) — время настоящее, текущее. Предмет этого пространства можно потрогать рукой, взять, как вещь (достигается рельефом, коллажем, пастозностью и другими средствами, создающими ощущение материальности происходящего).

Иллюзорное пространство (за плоскостью) — построено на принципах воспоминания, ассоциации, истории, опыта. Ощущая это пространство, мы ощущаем все как бы в прошлом.

Достигается иллюзорно-объемными формами.

Изобразительное пространство (на плоскости) — пространство трансцендентальное. Оно пожирает время, оно ускользает от времени. Это пространство создается двухмерными формами, двойственными в оптическом и психологическом восприятии. 1973.

- [3]** Символ времени — один и тот же знак, повторенный неоднократно в уменьшающейся пропорции. Это также символ движения.

Круг — знак природы. Треугольник — статика и движение одновременно. Чисто абстрактное мышление. Вносит гармонию в глаз и душу. Успокоение.

Рыба-Левиафан: символ неба, земли, воды, моря, ветра, движения, направления. Символ народа; двойственный символ животного и камня. Образ, лишенный психологических оттенков. 1973.

- [4]** Всякое произведение искусства надо судить перед лицом смерти. Большинство созданий искусства не выдерживают этого испытания, ибо они развлекательны по существу, и страдающий человек стыдится или раздражается, глядя на них. 1973.

- [5]** Жук, бабочка, носорог, дерево — совершенные произведения искусства. Пейзаж — среда, обладающая совершенными эсте-

тическими качествами. Композиция таких произведений может быть замкнута или бесконечна. Это творения Непостижимого. Совершающий копию с этих произведений — вор, плагиатор, жалкий подражатель, в котором умерло чувство свободы.

Мы созданы по образу и подобию Божьему — это значит, что мы потенциально в состоянии создавать новые миры. Созидание — это высшая сфера практической деятельности человека, уподобляющая его Богу. 1973.

- [6]** В гиперреализме — Запад обрел себя, свое искусство, точную эквивалентность своему прагматическому существованию. Полное отсутствие духовности. Тяга к патологии (особенно во французском гиперреализме. Самый здоровый и мирный — американский). Гиперреализм многолик: часть его идет от идей поп-арта, часть носит характер сюрреалистический, часть является натурализмом почти классического типа, часть, по сути дела, является концепт-артом. Гиперреализм — как тихий фашизм, фашизм под сурдинку — искусство сытой сволочи. 1974.

- [7]** Евреи для других — это всегда некий тайный орден, проникнуть в который практически невозможно, несмотря на то, что у всех на виду. Таинственность евреев — важный источник антисемитизма.

Еврейские погромы в литературе, в политике, в жизни постоянны и жестоки, потому что евреев боятся. Другие народы почти не воспринимают образ еврея-работника, еврея эксплуатируемого или социально-несчастливого, ибо вера их в сильную, таинственную еврейскую жизнь носит гипнотический характер.

По сути дела, в умах иных народов целиком властвует представление о еврейской исключительности. Неевреи сторожат представление о еврейской народной исключительности не меньше, чем мистически настроенные евреи.

Антисемитизм, в совокупности этого понятия, часто является скорее актом самозащиты, нежели актом агрессии. Самые

жестокие погромы исходят от тех народов, которые страдают от комплекса национальной неполноценности или обиды. Еврейская экспансия действительно существует (благодаря ей была создана европейская цивилизация), но только в области духа. Будучи не в состоянии защититься духовным оружием от этой экспансии, неевреи прибегают к пролитию еврейской крови, и в этой неэквивалентной войне — один из величайших парадоксов истории. Миллионы евреев были убиты, но еврейский дух оказался недосыгаем для насилия и продолжает вызывать все новые пароксизмы страха и отчаяния, ибо народы боятся быть поглощенными еврейской мыслью.

Нравственная и интеллектуальная активность евреев — вот причина антагонизма, который испытывает на себе еврейский народ.

Евреи обладают в своем генезисе одним из наиболее устойчивых и уникальных психологических типов.

Евреи с комплексом национальной неполноценности — это деградировавшая в исторической борьбе часть иудейского народа, находящаяся, как правило, на низкой ступени интеллектуального и религиозного развития. 1974.

**[8]** Символическое понимание мира — это естественное состояние человеческого ума.

Магический символизм — есть мировоззрение, основа которого — стихийный мистицизм человека, и цель этого мировоззрения — религиозное постижение мира и счастливое существование в мире.

Магический символизм в искусстве — это метод, позволяющий приблизиться к непостижимому, частица которого дремлет в душе каждого человека. Функция этого метода — перевести человеческую душу через мост, отделяющий материальное от духовного, чтобы душа познала смысл своего земного существования. Функция этого метода — подготовить человеческую душу к счастью и безмятежности.

Магический символизм в искусстве — это работник практической морали. Задача этого работника — воспитание этиче-

ского отношения к психологическому и биологическому окружению, задача этого работника — помочь человеческой душе очиститься от скверны. 1974.

**[9]** Воспроизведение символа как акт возвращения:

Два генетических ряда сопутствуют человеку: биологический и духовный. Теория хромосом — это теория биологического ряда. Теория символов — это теория духовного пути от Адама и райского сада до наших дней. Символ — это стержень духовного человеческого бытия, корень всех событий и созданий человека. Точка, круг, треугольник, квадрат — так начинался идеологический мир. Простейшие геометрические понятия — Абсолютная мысль Бога — дали человечеству направление и смысл развития. Геометрическая чистота подразумевала чистоту этическую. Круг, треугольник, квадрат, шестиконечная звезда — это абсолютная справедливость, абсолютный духовный баланс, закодированная программа сверхчеловека. Это абсолютное знание.

Вместе с грехом и изгнанием из Рая — явился Орнамент, чтобы скрыть в себе и спасти для человечества абсолютное знание первых дней. Орнамент — это спаситель и конденсатор человеческого духа, вечный спутник человечества. Орнамент не мог заменить собой Рая, но помог человечеству сохранить духовное тепло. В дальнейшем свободное развитие Орнамента привело человечество к высотам конструктивной архитектуры, но оно же погрузило человеческое сознание в ядовитую атмосферу иллюзионизма и реализма.

Обращение к Орнаменту приближает человека к его детским начальным дням земного существования, но и приближает также к расшифровке абсолютных знаков сверхчеловечества. Это одновременное движение внутрь и вне. Внутри — к истокам, к детству, к примитивному, первоначальному. Вне — к чистому магическому Божественному знанию — языку Абсолюта. Внутри — к своей смутной, но чистой детской земной душе, вне — к частице Бога, обитающей в нас. Это возвращение к первоначальным элементам, Земле и Духу, из которых был создан Адам. Поиск и

воспроизведение символа — есть движение вдоль духовного генетического ряда человека, то есть акт возвращения к Богу. 1974.

- [10]** Освобождение от страха и высокомерия — путь к очищению и возвышению души человека.

Изображение простых, ясных, чистых по цвету форм, форм, примитивных по характеру, — это погружение в детство человечества, это возможность видеть мир безгрешными и светлыми глазами. Не взглядом дикаря или ребенка, но взглядом абсолютной чистосердечности зрелого мыслящего человека. Чистосердечность — это способность принимать мир без эгоизма, без искажений, без мудрствования во имя престижа. Чистосердечность — есть противоядие страху и жестокости. 1974.

- [11]** Круг, треугольник, квадрат — нет точнее этих понятий, нет ничего абстрактнее. Конструктивная функция этих знаков в визуальном мире — установление покоя, баланса, аналитической ясности. Эти Божественные фигуры очищают клетки мозга, наполняют их воспоминанием о Нем, подготавливают человека к акту мышления: точного и интуитивного, то есть к акту творчества. Эти фигуры, в любом их виде, пронизывают человека ощущением мистической структуры мира. Они — язык, которым Бог говорит с нами. 1974.

- [12]** Мысль, как истина, недоступна человеку, ибо она — функция Бога; мысль — гипотеза, это высшая степень логического постижения мира, доступная человечеству. Гипотеза — это слово должно открывать все теоретические книги, созданные на земле.

Жизнью можно пожертвовать только за другую жизнь, но не за гипотезу, не за тень истины. 1974.

- [13]** Принципы магического символизма требуют движения от настоящего к прошлому, ибо абсолютно понятое прошлое — есть будущее. Абсолютно понятое прошлое — есть осознание символических абстракций, заповеданных Абсолютным. Но надо учесть,



что лишь знание Бога — есть знание. Знание же человека — есть процесс движения к знанию. 1975.

- [14]** Пространственно-реалистическое построение (театральное) — является воспоминанием о подлинном времени и таит в себе опасность изнурительного движения в замкнутом кругу. Пространственное построение этого типа ведет к нарциссизму.

Пространственно-абстрактное построение (магический символизм) — есть построение, не встречающееся в реальной жизни, оно — плод иррационального движения души. В этом построении плоскость может существовать в нескольких психологических аспектах одновременно — и это есть важный прорыв в сторону многовекторной логики Абсолюта. Пространственно-абстрактное построение полностью уничтожает всякий прозаический смысл формы и учит человека читать этот мир по чистой азбуке форм, очищенных от бытовой психологии, этнографии, истории, форм, имеющих тенденцию вырваться во вневременное состояние. 1975.

- [15]** Плоскость, покрытая золотом или серебром, — есть ничто в пространственном смысле. Это ничто, нигде, никогда. Реалистическое изображение не допускает употребления золота или серебра, ибо реальность и ничто несовместимы.

Абсолют — есть недостижимость, но человек в состоянии идти к нему. Ничто — есть понятие не только непостижимое для человека, но и не существует дорог для приближения к нему. Золото и серебро — есть символы Ничего, то есть такого понятия, которое может воспринять только Бог. Золото и серебро — это символы состояния мира до сотворения мира. 1975.

- [16]** Произведение искусства — есть материализованное время, выраженное в пространственных построениях. 1975.

- [17]** Подлинный анализ картины включает в себя следующие элементы анализа:

1. Рисунок (соответствие прототипу, характер линии).
2. Колорит (антиколоризм, аколоризм) (логическая, психологическая, физиологическая оправданность цвета).
3. Перспектива (прямая, обратная, воздушная).
4. Тема (или литературный сюжет).
5. Изобразительный сюжет (изобразительное явление, которому соподчинены остальные).
6. Композиция (цветовая, линейная, пятновая) (вертикали, горизонталы, треугольники, круги).
7. Динамика (статика) (цвет, форма, линия).
8. Симметрия (асимметрия).
9. Геометрия.
10. Фактура (поверхность, материал).
11. Присутствие перед произведением (рельеф, связь со средой).
12. Размер (по отношению к фигуре человека).
13. Внешний вид (материалы, рама, стена).
14. Общая экспозиция (интерьер, экстерьер).
15. Время.  
1975.

**[18]** Как Бог создал мир из хаоса, так художник обращает плоскость в сгусток энергии. Формы, построенные из линий, пятен и цвета, образуют энергетическое пространство.

Энергия, создаваемая произведением искусства, есть единственный вид энергии, созданный человеком. Человеческое творчество — есть доказательство того, что душа является интегральной частью Бога. Человек создан по образу и подобию Божьему, и творчество есть продолжение Бога в человеке. Создание человеком энергетически напряженного пространства приводит его к преодолению времени, то есть к одному из высших состояний человеческого духа. 1976.

**[19]** Магический символизм говорит о сущности изображаемого, абстрагирует форму вещи, создавая таким образом знаковую систему, читаемую внутренним, духовным взором. 1976.

**[20]** То, что в современном творчестве называют плюрализмом, на самом деле есть наступление Леванта на творческую активность.

Левант в идеологии — это отрицание волевого движения, стремление к слиянию с существующими уже художественными движениями, даже ценой отказа от собственного прошлого и будущего. У отсталых и менее интеллигентных — это подражание западному авангарду 100-летней давности, у более культурных — подчинение западным движениям последних 15 лет. 1976.

**[21]** Произведение подлинное заставляет человека жить сейчас; энергетически образованное, оно служит стимулятором духовных способностей человека и приносит чувство полноты и счастья. Таков магический характер чистых абстрагированных форм, организующих пространство.

Произведение, пользующееся визуальной иллюзией, то есть иллюзией глубины (в литературе — историчность), вызывает в человеке чувство воспоминания и является лишь катализатором, который провоцирует процесс, но не участвует в нем. Таким образом, мы наблюдаем грубую психологическую ошибку, зритель живет самим собой, своими прошлыми впечатлениями, предполагая, что получил их от произведения искусства. В итоге этого психологического самоудовлетворения зритель не только теряет для себя часть этого прекрасного мира, но и снижает активность своей духовной деятельности. 1976.

**[22]** Пространство — есть некое объективное качество материи. Глубина — есть прозаически осмысленное во времени пространство, используемое для конкретных нужд бытия человека. Глубина — есть логически определенное пространство.

Прямая перспектива является той системой координат, которая позволяет нам утилизировать пространство. Таким образом, мы обуздываем знание во имя создания среды, необходимой нашему телесному существованию. Но этой необходимости нет в процессе чистого мышления, каким является создание или созерцание произведения искусства. Прямая перспектива,

являясь сама по себе (как и логика) орудием чистым, тем не менее ограничивает наш духовный взор. Система координат, подходящая для телесного передвижения, сковывает нашу мысль на путях к Богу в нашей собственной душе. 1976.

**[23]** Китайское искусство — есть высшее достижение реализма.

Китайская картина — это утонченное состояние души, зафиксированное и передаваемое зрительными формами. Западное искусство пришло к этим высотам в абстрактном импрессионизме. Такой тип искусства чрезвычайно изыскан, индивидуалистичен, рассчитан на развитую личность, способную к сложным переживаниям. Такой тип искусства воспитывает человека в духе созерцательства и пассивности. Не случайно китайская цивилизация, не уступающая европейской в интеллекте, оказалась поработанной политически. 1977.

**[24]** Создание произведения искусства — есть акт жертвоприношения, ибо материализация свободного движения духа — коим является создание произведения — есть акт ввержения бессмертности в смертное состояние.

Мысль, обращенная произведением искусства, несет в себе смерть как свою интегральную часть, но смерть — во имя соприкосновения с Вечным.

Художник — есть священнослужитель, а рисующий всеу — есть худший осквернитель чистоты. 1977.

**[25]** Картина → шрифт → белая плоскость — это путь Отказа, это путь освобождения и возвышения, путь Постижения, путь Приобщения.

Белый лист → шрифт → картина — это путь родового воспоминания, путь осознания мира методом высвобождения энергии, путь очищения души. 1977.

**[26]** Энергетически-организованный хаос (белый лист или воздушная глубина, обращенные в пространство) — это поле, где силы архангела Михаила преодолевают силы Ангела смерти перед лицом Бога. 1977.

- [27]** Греческая трагедия научила Европу быть душевно-раздвоенной, научила страдать по выдуманным поводам, научила душевной инертности, научила мелочному копанию в собственном эгоизме, научила ходульности и литературности. Современная Европа получила эти греческие болезни через Шекспира. 1977.
- [28]** Этнография, история и народная психология еврейской нации носит множественный характер. Но еврейская нация едина в своей абстрактной духовной устремленности, в своих экзистенциальных концепциях и в своей судьбе. Создатели еврейского искусства не могут игнорировать этот факт. Интерес еврейского художника к проблемам этнографическим, историческим, психологическим приводит к духовной ассимиляции. Новое еврейское искусство, если оно желает быть национальным, должно базироваться на формах, отвлеченных от истории и психологии, ибо только такие формы позволяют мыслить тотальными категориями еврейского духа. 1977.
- [29]** У подлинного художника на первом месте: его дети, его близкие, его народ; на втором — его искусство; на третьем — он сам. 1977.
- [30]** Из всех искусств изобразительное является самым тонким инструментом для измерения настроений, идеологии и душевного направления общества. Изобразительное искусство наименее консервативно из всех искусств, и реакция его мгновенна. Надо только уметь анализировать форму, надо только научиться расшифровывать идеологические тенденции художественных направлений. 1977.
- [31]** В магическом символизме борьба с линейной перспективой ведется путем ее игнорирования, борьба с воздушной перспективой заключается в том, что она употребляется в контексте иррациональном или абстрактном. Однако идеальное творение — полностью игнорирует оба вида перспективы.  
Магический символизм — враг иллюзии. 1977.

**[32]** Магический символизм изображает то, что невидимо в жизни, то, что непредставляемо человеческим воображением ни во сне, ни в кошмаре, ни в сознательном мысленном акте. Магический символизм создает зрительные прецеденты и новые реалии. 1977.

**[33]** А.С.Пушкин в свое время, бедное литературной мыслью, был поэтом выдающимся, но на фоне русской литературы XX века обнаруживается вся бледность и пошлость или, мягче сказать, слабость большинства пушкинских произведений, их временная ценность. Нравственное лицо Пушкина было также сомнительным, он принадлежал определенному классу и разделял все предрассудки этого класса. Он был сторонником цензуры, крепостничества и многолетней солдатчины, он был сторонником русского колониализма. Притом, будучи человеком восприимчивым, Пушкин легко поддавался влиянию различных идей, в том числе и радикальных, но это влияние не выходило за рамки светской фронды.

Пушкин не национальный поэт, он поэт дворянский. Пушкин — это один из самых больших русских мифов. 1977.

**[34]** Человек создан по образу и подобию Божьему, но все богословы рассуждают так, как будто Бог создан по образу и подобию человека. 1977

**[35]** Магический символизм является системой, позволяющей интуитивное постижение мира путем визуальных запечатлений. Объект, отвечающий стандартам магического символизма, является визуально-статической формулой, интерпретация и постижение которой есть интерпретация и постижение мира. Созерцание магиико-символистического объекта вводит зрителя в круг каббалистических представлений, в область религиозно-мистических переживаний души, приводящих к мудрости и любви, то есть к счастью. Каббалистическое Слово обращено к посвященным. Магический символизм использует форму как

уникальную возможность обратиться с мистическим учением к широкому кругу общества без профанации этого учения. 1977.

**[36]** Производство искусства — есть организованная материя, доведенная до состояния чистой энергии. Воспринимая энергию, мы воспринимаем чистую тайну Сотворения мира во всей ее непознаваемости. Осознание таких свойств материи, как пространство и время, — есть дорога, направленная к Богу.

Мнимая трехмерность произведения искусства ведет к мнимой жизни, к мнимой любви, к мнимой мудрости. Рукой создателя первой зрительной иллюзии в искусстве водил Сатана.

Зрительная иллюзия — есть орудие Сатаны. 1977.

**[37]** Что такое Сатана.

Сатана — есть состояние человеческой души. Такое ее состояние, когда в ней отсутствует любовь и место любви занимает эгоизм. Это приводит человеческую душу к полному одиночеству, к оторванности от родовой души, то есть к состоянию зримости смерти и состоянию страха перед смертью. Сатана — есть состояние человеческой души, ведущее к боли, страху и отчаянию.

Сатана поселяется в каждой человеческой душе, и тот из нас, кто побеждает его, — называется праведником.

Праведник узнается по любви, которую он излучает. 1977.

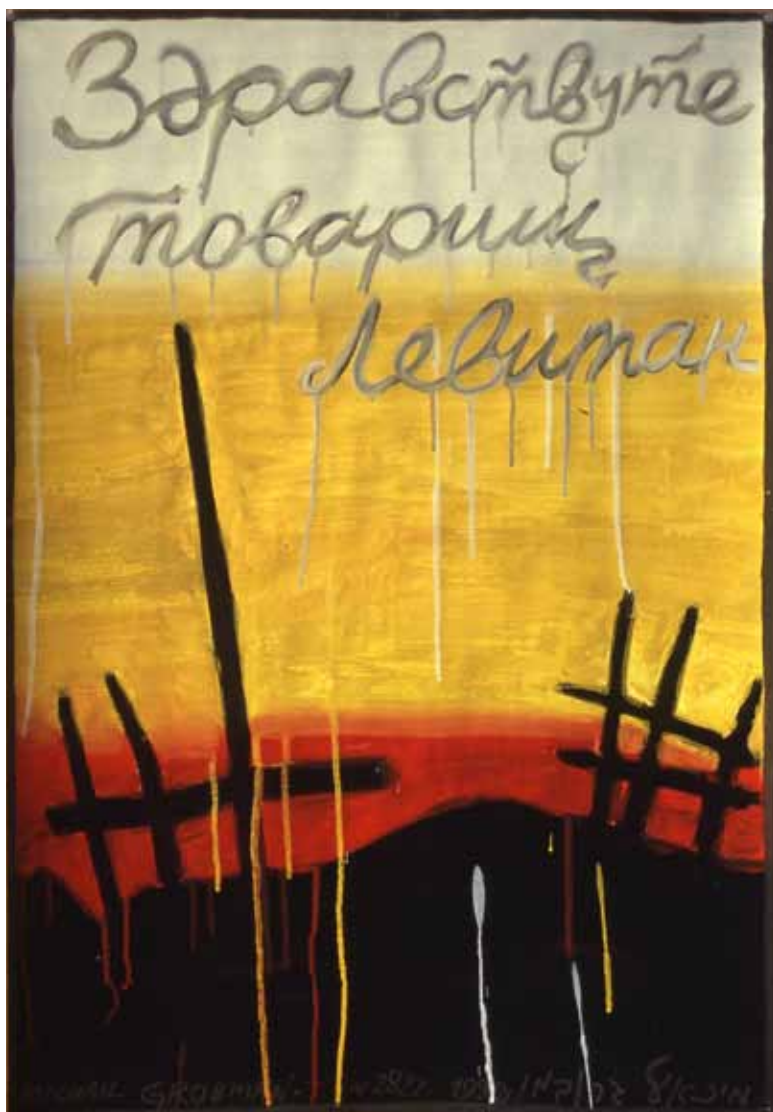
**[38]** Есть два способа узнать, что материя есть энергия. Способ аналитический — взгляд внутрь молекулы, внутрь атома и далее. И способ интуитивный — моделирование пространства и времени на плоскости или в воздушной глубине. 1977.

**[39]** Производство искусства как подобие вещи или как рассказ о событии — есть забава слабоумных.

Подлинное производство искусства — есть событие, совершающееся во времени и в пространстве. Подлинное производство искусства — есть энергия. 1977.

- [40]** Страх перед Ангелом смерти прямо пропорционален душевному хаосу и эгоизму человека.  
Наш страх перед Ангелом смерти — есть сам Ангел смерти. 1977.
- [41]** Велимир Хлебников — первый подлинный гений русской литературы. Велимир Хлебников — первый подлинно славянский национальный русский поэт. В лице Велимира Хлебникова и футуризма Россия впервые освободилась от западных влияний и от азиатчины. Футуризм очистил русскую культуру от шовинизма, от комплекса национальной убогости, от восточного рабства, футуризм вывел Россию, как равную среди равных, на всемирную духовную сцену. 1977.
- [42]** Задача искусства — погрузить человека в атмосферу сверхпознаваемого, но не в сентиментальность прошедшего личного опыта.  
Задача искусства — привести человека не к его личным воспоминаниям, но к воспоминаниям родовым. 1977.
- [43]** Тот, кто любит всех, — не любит никого, тот, кто ненавидит всех, — ненавидит самого себя. 1978.
- [44]** За каждым действием человека, в том числе за каждым произведением искусства или литературы, стоит Прimitивная Мысль, указывающая Направление или Цель. Анализ следует начинать с выявления этой Цели. Во многих случаях определение Цели есть не что иное, как логический конец анализа. Стиль есть одежда мысли, он важен как способ убеждения, но не является существенным в областях познавательных. 1978.
- [45]** Рим дал Европе государственность, Эллада — красоту и интеллигентность, иудеи дали Европе Душу. Иудаизм, пусть даже искаженный, искаленный и опрошенный в христианстве, — явился зерном, из которого на земле Европы выросла европейская цивилизация. Искаженность иудаизма в христианстве не случайна; Европе было бы просто не под силу усвоить стопро-





**Картина = символ + концепт**



37. **Последнее небо.** 1995. Бумага, гуашь, 80 × 121, №2856. Собрание Ирины Прохоровой.

↓ 38. **Зеленый мир ислама.** 1993. Бумага, гуашь, 80 × 121, №2830. Собрание Ирины Прохоровой.

→ 39. **Портрет Володи Яковлева.** 1992. Бумага, гуашь, 100 × 70, №2813.







40. **Двадцатый век.** 2001. *Фанера, масло, 70 × 190, № 2964.* Собрание Бориса Агами, Тель-Авив.





41. Победа духа над телом. 1993. Бумага, гуашь, 70 × 100, №2828.

42. Жид крещёный — змей верчёный. 1995. Бумага, гуашь, 80 × 121, №2852.





43. Мавзолей Троцкого на Красной площади. 1988. Бумага, гуашь, 64.6 × 94.4, № 2760.

44. !America. 1993. Бумага, гуашь, 80 × 121, № 2832.





45. Рождение мира. 2002. Фанера, масло, 64.8 × 204.6, № 2985.







46. **Дурак.** 1994. Бумага, гуашь, акрил, 80 × 121,3, № 2840.

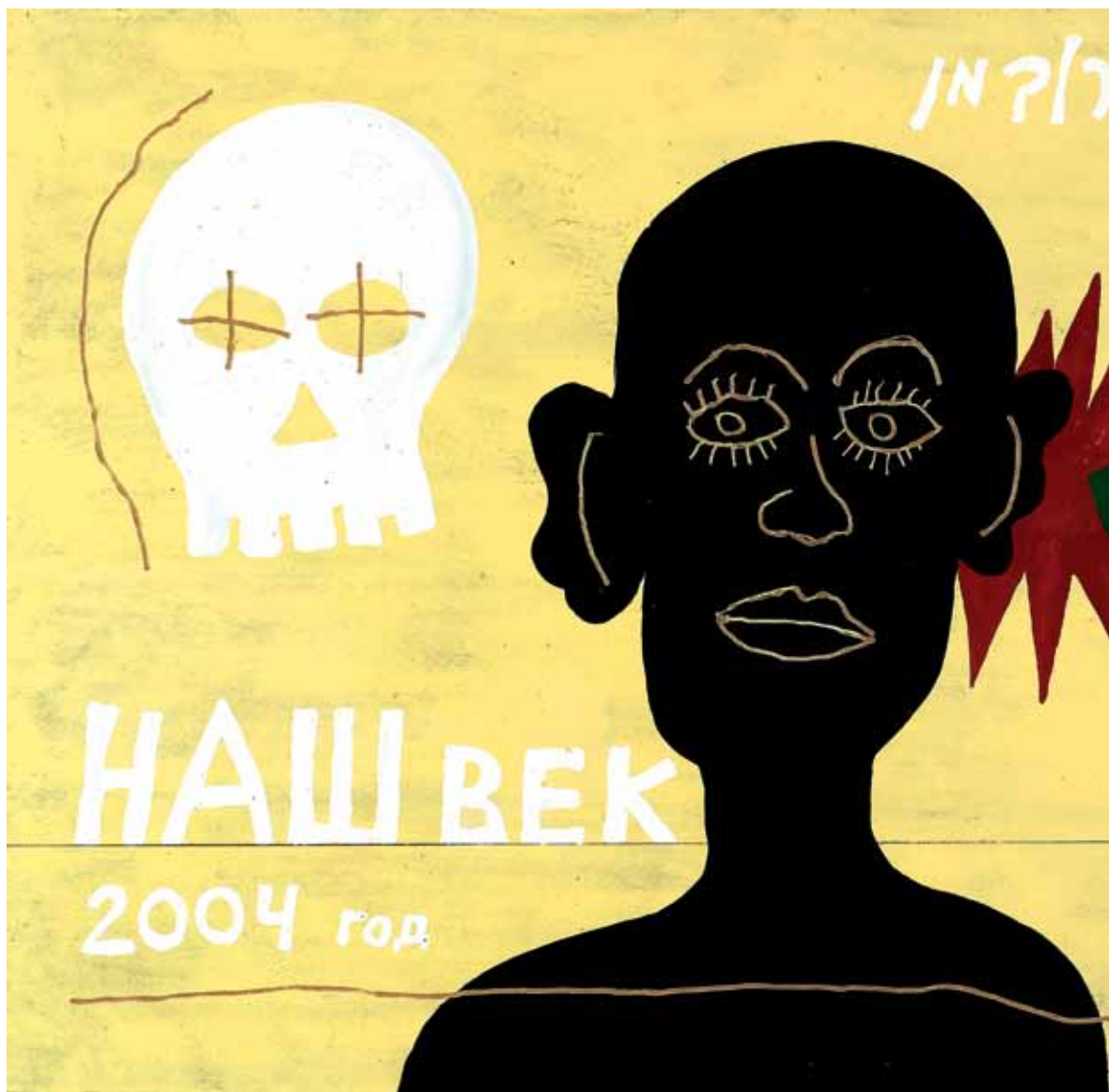


47. **Лилит.** 2008. Холст, масло, 100 × 190, № 3447.



48. **Эрец Израэль.** 2003. *Фанера, масло, 72 × 181, № 2994.* Собрание Бориса Агами, Тель-Авив.





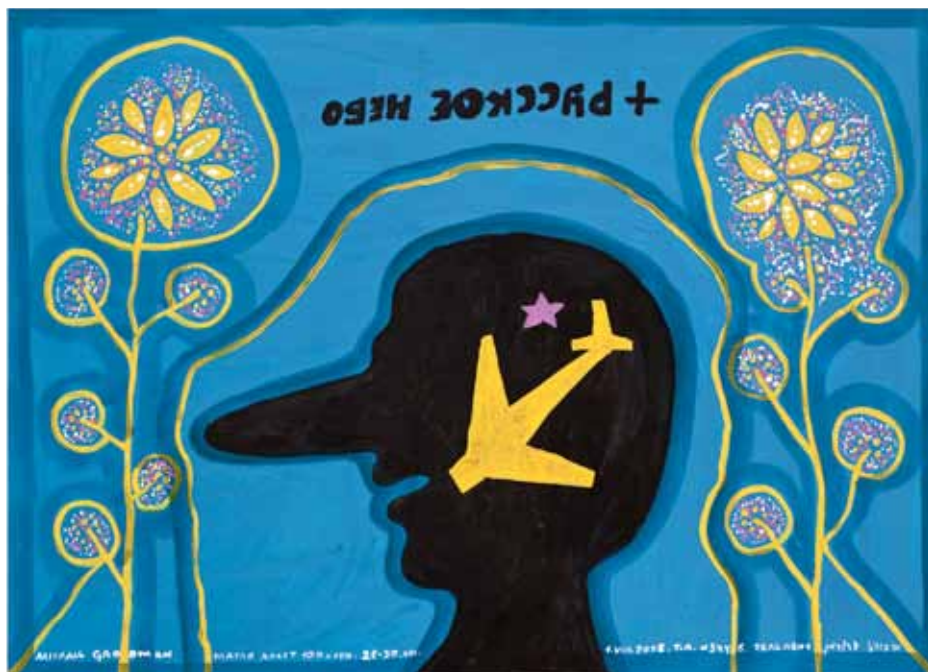
49. **Наш век.** 2004. *Фанера, масло*, 69,5 × 140, № 2998. Собрание Бориса Агами, Тель-Авив.





50. Небо Владимира Бурлюка. 2008. Холст, масло, 100 × 140, № 3444.

51. Русское небо. 2008. Холст, масло, 100 × 140, № 3446.





центный концентрат иудейской духовности, ибо чистый иудаизм не терпит компромиссов, он растворяет в себе без следа искусство, литературу, законы и логику. Иудаизм — есть религия сверхчеловечества, оплодотворяющая и одухотворяющая нашу цивилизацию, но находящаяся всегда вне рамок доступности; среди евреев подлинный иудаизм также доступен немногим.

Христианство воздвигло европейскую цивилизацию, но христианство же ведет ее к духовной деградации, так как оно является только осколком подлинной полной религии. Оздоровление цивилизации — в медленном поэтапном возвращении к материнской религии, к иудаизму.

Историческая функция Израиля сегодня — синтезирование достижений европейской цивилизации в иудаизме. 1978

**[46]** Символ — есть самое честное и чистое обозначение явлений мира, ибо символ не претендует на подмену, не конкурирует с природой, не является иллюзией, не подражает формам, уже созданным однажды. Символ не развлекает человека воспоминаниями о пережитом, но возвращает его духовный взор к вечной тайне Сотворения мира, то есть тайне творчества. 1978.

**[47]** Доброта — ум — красота: земные качества Бога.

Доброта человека — есть рука Бога на земле, умный человек — есть слава Бога на земле, красота — есть тень Бога на земле. Человек, обладающий этими тремя качествами, — праведник.

Пренебрегающий красотой — пренебрегает своей душой. Глупость равна богохульству. Злой — пожирает самого себя. 1979.

**[48]** Смысл нашей жизни в ней самой. Дьявол гонит нас и подчиняет наше существование призрачному завтрашнему счастью. Страсть к завтрашнему счастью изгнала нас из Рая. Но Рай — вокруг нас и в нас. В чистом воздухе, в свисте птиц, в солнечном свете, в любви. Мы пропускаем золотые мгновения нашего

земного существования, не подозревая, что пропускаем соучастие в Божественном ритме Абсолютной мысли. Жизнь — есть творческий процесс. Творчество позволяет нам приблизиться к тайнам непостижимого, прикоснуться к внепространственному миру. Жизнь не есть жертва во имя иной жизни. Жизнь — есть Рай, который ежесекундно просит себя расшифровать. Жизнь — есть дыхание Бога на земле. 1979.

- [49]** Какому бодренькому идиоту пришла в голову мысль, что по изгнанию раба из человеческой души его место займут оптимизм и самоуверенность? Оптимизм — есть свойство того же раба, самоуверенность — есть свойство рабовладельца.

Те, кто изгонял из нового израильского человека печаль (называя ее свойством изгнанничества), те изгоняли из израильского общества душу. Печаль — есть душевное качество, которое свидетельствует о высоком духовном развитии, печаль — одно из великих свойств еврейского народа. Печаль еще никому не мешала мыслить, писать божественные стихи или быть бесстрашным воином и строителем. Печаль — есть признак любви. Печаль — есть признак полной интеллектуально-духовной жизни. Печаль открывает ворота Рая на земле. 1979.

- [50]** Пошлость — вот позорная болезнь, ежесекундно разъедающая силы человека и общества. Она начинается с малого — с плохих стихов, с некрасивой одежды, с инерции быта, и, обнаглевшая, оправдывает убийство и насилие. 1979.

- [51]** Эгоизм — это не любовь к самому себе. Эгоизм — это оптическая ошибка, при которой человек думает, что может достичь счастья без помощи ближних. 1979.

- [52]** Еврейская вера в единого и абсолютного Бога отдает человеку весь существующий мир в безраздельное и свободное пользование. Вера в Абсолют — есть система жизни свободного человека. Еврейский Бог во всем, и, следовательно, Он недостижим;

еврейский Бог во всем, и, следовательно, Он в нас. Еврейский бог отдал этот мир человеку, и единственная плата, которую Он ежесекундно требует от человека, — быть подобным Богу, то есть — быть свободным.

Раб временной идеи (которая всегда есть языческий божок) сам себе произносит суд и сам себя ввергает в страдание. Коммунизм или нацизм — есть отчаянные усилия раба остаться рабом, вернуться к удобному собачьему языческому богу, который хоть и пожирает человеческие жертвы, но зато достаточно близок, чтоб поручить ему любое действие, требующее усилия воли или ее свободы. Отвергающий Абсолютного Бога кончает тем, что на плечах его вырастает собачья морда. 1979.

**[53]** Люди думают, что беды общества начинаются с экономического неравенства. Эта наивная точка зрения привела ко многим еще большим несчастьям. Равенство возможностей — вот закон свободного общества, но это равенство не делает всех одного роста.

Червь, подтачивающий основы цивилизации, — жажда наживы, жажда богатства, которые одинаково характерны для всех слоев и классов. Публика стремится к деньгам, смутно представляя себе свое будущее миллионеров. И в ежедневной погоне за наживой человек пропускает свою жизнь сквозь пальцы, как воду в пустыне. Большинство людей видят в деньгах панацею от всех своих бед. И для большинства людей деньги закрывают последний выход на свободу. Только люди большого ума, большого таланта, больших амбиций в состоянии преодолеть нечеловеческую тяжесть богатства, все остальные оказываются раздавленными, и память о них быстро стирается в умах. 1979.

**[54]** Тела наши и действия принадлежат семье, обществу, народу — в этом их смысл и жертвенность, без которой человечество не может продолжать свое земное существование. Но в мире мыслей, в мире интеллекта — все наоборот. Общие всем понятия, представления, мировоззрения, привычки, теории — все,

все приносится в жертву свободному, бескорыстному полету интеллектуального воображения. Подлинно свободный человек — есть индивидуум, вышедший за рамки конвенционального стандартизированного ограничительного мышления, вышедший из-под магнетического влияния всеобщих верований. Свободный человек — есть создатель новых общественных интеллектуальных стереотипов. Свободный человек — есть Исаак в обществе и Авраам в вере. Исаак и Авраам — есть не что иное, как символ одного лица, высокоразвитого и свободного индивидуума. 1979.

- [55]** Отличительное свойство развитого общества — есть высокая степень восприимчивости и понимания чужих культур. Но восприимчивость эта далека от механической, а понимание не есть подчинение. Таким образом, даже примитивные культуры осмысливаются и усваиваются цивилизованным обществом, в то время как для самого примитивного общества встреча с чужой культурой всегда есть конфликт или катастрофа.

Секрет жизнеспособности средиземноморской цивилизации в ее синтетичности, в ее мощном универсальном теле, спянном духовной культурой иудаизма. 1979.

- [56]** Вдохновения не существует, а то, что люди называют вдохновением, — это просто хорошее настроение, душевное равновесие, чувство уверенности, желание добра. Художники и поэты — постройте свой быт на чистосердечии и любви, и творчество само прольется на вас легким и щедрым источником. 1979.

- [57]** Подлинность искусства определяется не историей, а судьбой.

Есть искусство Ренессанса, созданное великими виртуозами, но родились от него жабы и змеи пошлости, банальности и лживости, родилась от него подлая эстетика маленького сытого и самодовольного человека.

Духовное искусство, умирая, не вырождается, но бесследно уходит в фольклор, как вода в песок. 1979.

**[58]** Буква есть функциональный элемент языка, но она же есть код нашего бытия. Мы с детства умеем читать слова, но мало кому доступно прочтение Буквы. Как души человеческие скрыты друг от друга в оболочке тела, так Буква — душа языка — скрыта от нас в оболочке слова. 1979.

**[59]** Ценность произведения искусства в том, что оно излучает энергию, которая усиливает духовный ритм человека. Учащение духовного ритма приводит к тому, что человек живет бóльшим количеством жизни в тот же самый, отпущенный ему судьбой, промежуток времени.

Иллюзорные элементы в воспроизведении экранируют на зрителя ретроактивные психологические состояния, которые оглушают и ослепляют, мешают зрителю получить максимальное энергетическое количество, излучаемое организованным пространством.

Иллюзия в искусстве сокращает жизнь человека, в этом она родственна картежной игре. 1979.

**[60]** Иллюзорное предметное рисование говорит нам о том, что жива еще в человеке инстинктивная вера в магическую силу рисунка. Обладая реалистическим изображением, обыватель как бы распространяет свою власть на море и цветы, на женщин, на горы, на дома и на машины. (Недаром дикари боятся, когда их рисуют реалистически.) Именно телесного изображения требует человек с психологией мелкого буржуа, ибо цель его — обладание многими предметами, но, не будучи миллиардером, он сублимирует — он приобретает реальные подобию вещей. Реалистическое искусство — есть симптом тяжелой капиталистической паранойи, когда навязчивая погоня за материальным благополучием заслоняет от человека самую прекрасную жизнь. Не случайно реалистическое искусство расцвело вместе с эпохой капитализма. Ренессанс и капитализм — общественные состояния одного порядка.

Изображение из лекарства превратилось в тяжелый наркотик и душит в человеке волю и любовь к миру. 1979.

**[61]** Есть только одна группа, одна категория людей, достойная полного уважения, без снисхождения и оправданий, — это интеллигенция. Интеллигенция — цвет человечества, высшая форма человеческого развития, единственный двигатель цивилизации. Полноценность рас и народов определяется количеством воспитанных ими интеллигентов.

Простонародье — есть низший слой общества, лишенный угрызений совести, моральных сомнений и чести по отношению к обществу. 1979.

**[62]** Разделение искусства на станковое (самостоятельное) и прикладное — есть реакционный принцип, тормозящий развитие пластических идей.

Искусство едино, монолитно, универсально и подчиняется не цеховому делению, но идеологическому. 1979.

**[63]** Качество скромности — вот что отличает подлинного художника от поддельного. У ничтожества скромность направлена на публику, как задница павиана. У художника скромность направлена в глубь его души и незаметна никому, ибо она — интегральная часть творческого процесса, а не коммерческий прием. 1980.

**[64]** Физическая лень замедляет процесс творчества, но награждает нас не менее важным состоянием созерцательности.

Лень умственная — есть родная сестра бездарности и очень часто принимает личину трудолюбия. Нет страшнее трудолюбивой бездарности, заполняющей мир своими многочисленными убудками. 1980.

## Библейское строение квадрата

Малевич умер, прах его скрыли и забыли о нем. Живая душа Малевича скитается с тех пор, но нет ей любви и нет ей родственности. После лет забвения взяли имя Малевича, облепили разноцветными бумажками и если бы могли откопать его тело — то сожрали бы его, как лакомое и модное блюдо. Малевич — мода, Малевич — предмет рыночных спекуляций, Малевич — тема литературных антропофагов — такого Малевича нет, не было и не будет. Подлинный Малевич — революционер и пророк — до сих пор наглухо скрыт от глаз и пальцев сытых интеллектуалов. Чтобы понять Малевича, необходимо понять дух и букву революционно-мистического созидания мира. Основная и грубая ошибка всех, почти без исключения, исследователей русского авангарда там, что они, как некогда Линней в естествознании, определяют духовную связь явлений искусства по внешним формальным признакам, не понимая внутренней логики направления. Таким образом Малевич попал в конструктивисты, в те самые конструктивисты, которые были не только чужды Малевичу, но и, более того, он боролся с ними всю жизнь. Нет ничего удивительного, что наше потребительское общество, в лице потребительски настроенных историков искусства, предпочитает считать Малевича праотцем холодильника или сушилки для волос и полностью игнорирует и не понимает того факта, что Малевич является одним из

пророков XX века. Величие конструктивизма — в его революционной практике. Конструктивизм — есть борьба с аристократической вычурностью, конструктивизм — есть знак высшего развития капиталистического общества, конструктивизм и социализм — родные братья. “Конструктивизм — стройное дитя индустриальной культуры”, — говорит Алексей Ган. Конструктивизм видоизменяет формы, он работает бескорыстно во имя социального идеала. Конструктивизм в состоянии построить дом для не родившегося еще человека, ибо конструктивизм пришел из науки, из точной мысли, из технологии. А наука бесстрашна, она намного обогнала человечество, и ее не волнует, что атомной энергией распоряжаются орангутанги и что программы электронно-счетным машинам дают носороги. Величие конструктивизма, как и величие юриспруденции, в том, что они работают на общество, но независимы от него. Конструктивизм не вмешивается во внутреннюю духовность человечества, он только создает материальные формы, максимально удобные для цивилизации. Малевич и супрематизм — все иначе, все наоборот. Линия у Малевича — это не признак логики, это признак духовной чистоты. Черный Квадрат Малевича — это символ духовного строительства, не физического. Малевич — есть плоть от духовной плоти и кровь от духовной крови библейских пророков. Поиски Малевича — это поиски Бога, далекие от поэзии технологической мысли; и не потому, что Малевич презирал или игнорировал технологию, но потому, что он стремился к переустройству, прежде всего, внутреннего мира человека. Конструктивизм — есть мера, Малевич стремился к безмерному. “Ничего отдельного не существует, и потому нет и не может быть предметов и вещей, и потому безумна попытка достигать их”, — говорит Малевич. А Татлин в это же время двигается к ВЕЩИ, к ПРЕДМЕТУ, к практической эстетике, ибо верит в ее благотворное влияние на общество. “Первый лозунг конструктивизма — долой спекулятивную деятельность в художественном труде”, — прокламирует А. Ган. Малевич же настаивает, что искусство не есть делание вещей, но в первую очередь — спекулятивное мышление. Искусство — мысль, против искусства — вещи. В то время как конструктивисты объявили “непримиримую войну искусству” (А. Ган) и провозгласили “интеллектуально-материальное производство” (А. Ган), Малевич объявил непри-



миримую войну ВЕЩИ во имя чистой Божественной мысли. Когда Малевич говорит — “Ниспровержение старого мира искусства да будет вычерчено на ваших ладонях” — это не есть отрицание стиля во имя иного стиля, не есть ломка вещи во имя новой вещи, как у конструктивистов, — это есть ниспровержение искусств, цель которых — вещь. То есть, по Малевичу: конструктивизм — это тоже старый мир искусств, ибо борьба конструктивизма с барокко вытекает не из разницы духовных структур, но из Эдипова комплекса новой культуры. Конструктивисты были великими детьми своего времени, детьми новой социально-идеологической эпохи. Конструктивисты родились в недрах капиталистического искусства, чтобы объявить войну родившему их чреву. Малевич, при всей его связанности и неразрывности с революционной эпохой, есть тип провидца и жреца, духовному взору которого раскрыты вневременные перспективы человеческого бытия. Конструктивизм — есть строительство нового мира в муках отрицания, супрематизм — принципиально отличная от стандарта установка. Супрематизм — есть своего рода художественный иудаизм, не имеющий и тени соприкосновения с языческим поклонением вещественному миру. Супрематизм — есть путь к Богу. Мир в слепоте своей не увидел, что Малевич давно вышел за пределы искусства, Малевич построил визуально-мистическую систему, цель которой — моральное усовершенствование и движение по пути к Абсолюту. После раннего христианства Малевич есть второй опыт проникновения идеи абсолютного Бога в языческую среду. И снова, как некогда, это произошло во время наибольшей духовной смуты и неопределенности в жизни человечества. “Что же возможно обнять, когда не существует ни линии, ни плоскости, ни объема; нет того, что возможно обмерить, и потому геометрия — условная видимость не существующих фигур”, — так Малевич возвращает геометрию из области вещности в область чистых и абсолютных мистических переживаний. “Человек, держащий зерно, держит вселенную и в то же время не может ее разглядеть...” — говорит Малевич. Черный квадрат — есть то зерно, которое, являя собой вселенную, до сих пор скрыто от глаз досужих исследователей, которые пытаются вдолбить в наши головы, что этот самый “черный квадрат” — не что иное, как первоначальный эскиз чернильницы, унитаза или парохода, то есть конструк-

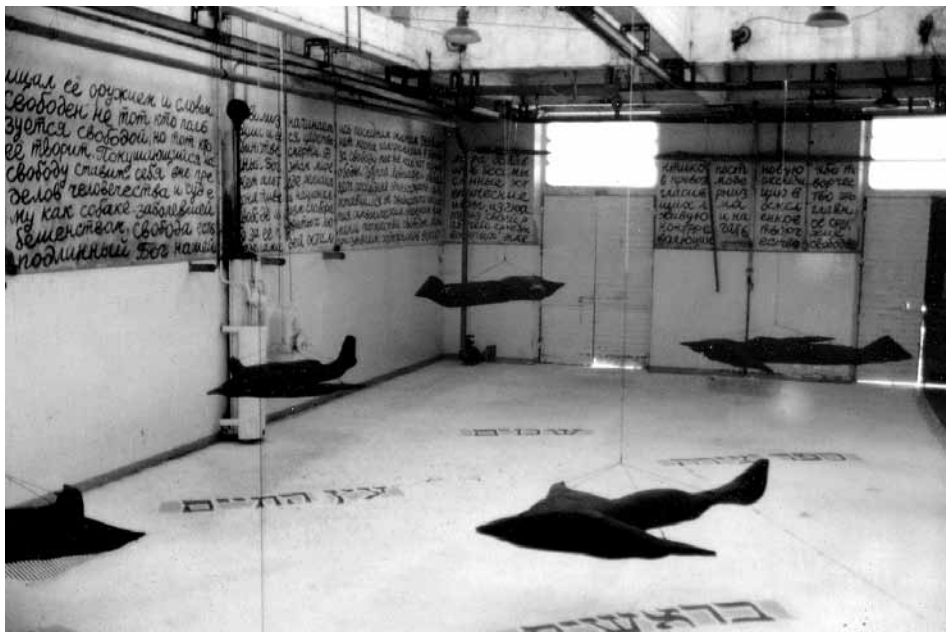
тивный элемент, позволяющий построить вышеозначенные предметы. “Природа скрыта в бесконечности и многогранности и не раскрывает себя в вещах...” — этим Малевич сказал многое, в этих словах кроется и его отношение к философии технологии. “То, что называем действительностью, — бесконечность, не имеющая ни веса, ни меры, ни времени, ни пространства, ни абсолютного, ни относительного, никогда не очерченного в форму. Она не может быть ни представляемой, ни познаваемой”, — такими словами Малевич прощается со своей бывшей профессией художника, и отсюда начинается таинственный путь, роднящий его с монахами Рублевым и Савонаролой. Конструктивизм повернул искусство лицом к жизни, супрематизм — есть поворот искусства к Вечному. “Через все свои производства он [человек. — М.Г.] в надежде достигнуть Бога или совершенства собирается достигнуть трона мысли, как абсолютного конца, на котором он уже не как человек будет действовать, но как Бог, ибо он воплотится в Него, станет совершенством” — вот ключ к тому, как понимал Малевич свою работу. Искусства и производства — есть, в понимании Малевича, путь к достижению духовного совершенства, то есть путь к сверхчеловеку и сверхчеловеческому обществу. Там, где конструктивисты останавливаются, совершив гигантскую работу, — Малевич продолжает свой путь, не останавливаясь ни на минуту. Конструктивизм — есть чистое мечтание и работа молодости, супрематизм — зрелая мистическая программа совершенствования. “К абсолютной мысли движется человечество через свои производства...” — так Малевич возвышает ВЕЩЬ и так определяет ее временное и второстепенное место. В этих словах кроется одна из причин, почему у себя в стране Малевич до сих пор остается объектом наиболее ожесточенных нападок. Советские партийные идеологи, как это ни парадоксально, выказывали большую интеллектуальную зрелость, чем западные историки изобразительного авангарда. Малевич не был признан в России, несмотря на тотальные реабилитации целых художественных стилей 20-х гг., потому что в Малевиче за художником партийные власти видели революционного философа-мистика, идеологически вредного им и опасного. “И думается многим, — говорит Малевич, — в особенности социалистам, что искусство для того, чтобы писать понятные бублики, — тоже полагают, что

автомобили и вся техническая жизнь служит только для удобства экономического харчевого дела”. “Совершение актов в чистой мысли достигнет того, что мысль будет средством перевоплощений...” — так Малевич погружается в пучину практической мистики, так он словом и делом преодолевает насильственные рамки системы, имеющей предел, так Малевич принимает искус богоборчества в библейском духе. И супрематические построения Малевича есть не что иное, как та же самая попытка преодоления времени и пространства визуальными средствами, то есть опыт воспитания сверхчеловеческого сознания, и он неоднократно пишет об этом, и подчеркивает это, и вместе с этим, следовательно, прямо противопоставляет свое учение идеологии конструктивизма. Малевич идет дальше и отождествляет поклонение технологии — язычеству, где место божка заняла фабрика или научная мысль, преодолевающая физическую слабость человечества. Малевичу, как подлинному мистiku, глубоко чужд дуализм такого состояния, где религия занята проблемами духа, а технология есть голое тело физической жизни. Духовное и материальное у Малевича — есть нечто единое и не противоречащее друг другу, то есть начала не враждебные, но существующие в целом и неделимом. Расшифровка зримого и осязаемого мира — есть расшифровка духовных и вечных проблем бытия. Проблемы Малевича — это проблемы религиозного философа, но не социального работника — в этом кардинальное отличие супрематизма от конструктивизма. Прямой угол, линия, круг — это лишь общие исходные материалы двух великих движений мысли — супрематизма и конструктивизма, но цели различны, методы различны, и только стиль кажется тождествен незрячим. “И так один человек строит жизнь или здание на материальном законе или реальности, другой на духовном, и оба видят, но видит материалист то, что человек с духовным реализмом строит здание без крепкого фундамента, даже вовсе не верит, что существует фундамент; другой то же видит у материалиста, в результате объективной реальности для них не существует, у каждого своя субъективная”. Выход из тупика субъективизма Малевич видит в возвращении к религиозному сознанию с багажом технической мысли. “Одинаково высоко Бог совершенства Религиозного и Гражданского техникумов...” — эта идея мистического единства мира ставит Малевича

ча над христианским дуализмом и над языческой страстью социализма (выразителем коей страсти был конструктивизм). Малевич создал термин “возбуждение” — и этот термин является ключом для понимания стиля супрематизма как стиля, отличного от других геометрий. Опыт конструктивизма весь построен на высшей логике, ибо по мысли конструктивиста — логическая структура организованного пространства ведет к нравственному и социальному счастью. В геометрии конструктивисты нашли альтернативу несправедливости, в точных формах, наполненных краской, воздухом и солнцем, конструктивисты искали лекарство от человеческих несовершенств. Принцип конструктивных построений противоположен пластическому опыту доконструктивистского мира. Там земное тяготение — было враг. Там ошибка вавилонского строительства — насилие над телом, пренебрежение к земле, ненависть к весу, попытка всеми средствами (а средства не были найдены) оторваться от земли — и в итоге — нечеловеческая нежилая красота готики и ложь барокко. Вектор борьбы был всегда — к небу. Конструктивисты первые освободились от “вавилонского” комплекса, от “небесной паранойи”. Конструктивисты внесли в мир парадоксальный, на первый взгляд, вектор — к земле. Конструктивисты были первыми, не постыдившимися своей матери Геи, и она не замедлила дать им, как Антею, новый стиль, новую свободу, новую силу. Там, где люди пытались преодолеть силу земного притяжения, конструктивисты заставили ее работать на себя. Раньше в воздухе висели только ангелы; конструктивисты повесили в воздухе целые организованные комплексы. Земное тяготение обернулось другом человечества. Малевич со своим термином “возбуждение” и своим пластическим опытом равно далек как от Вавилона, так и от преодоления “вавилонского” комплекса. Пластическая динамика Малевича никогда не нарушает линию земного притяжения и никогда не движется согласно с ней. Даже в ранних работах Малевича мы наблюдаем космогонические композиции, базирующиеся на внутренних волевых связях. “Возбуждение” есть та сила свободного волетворчества, которая уподобляет человека Богу. Так Малевич терминологически интерпретирует библейское “по образу и подобию Божьему”. В любом творчестве композиция является наиболее прозрачным и объемлющим отражением миросо-

зерцания. Диагональная динамика Малевича есть отражение философии “возбуждения”, а в мнимом параллелизме композиций Малевича кроется отрицание логики во имя интуиции. Но наиболее важным и скрытым элементом супрематической композиции является движение вне логики центра притяжения, которое выражается в систематизированной энергетической вибрации плоскости как пространства. Плоскость, преобразованная в энергетический сгусток, материя, волей человека преобразенная и приближенная к Истине, воспринимаемая не только глазом, но и душой, магически апеллирующая, — вот что кардинально отличает практическую мистику Малевича от социоматематики технологистов. “Погоня за совершенной культурой напоминает мальчика, выдувающего мыльный пузырь...” — так Малевич определяет мир искусства во имя искусства. Малевич бросил наше сознание за пределы детских игр с искусством, за пределы утилитаризма и потребительства, за пределы царства вещи. “Сегодня интуиция мира меняет систему нашего зеленого мира мяса и кости, происходит новый экономический порядок сложения рытвин нашего творческого мозга для совершения дальнейшего плана своего продвижения в бесконечное, в том лежит философия современности, по которой должны двинуться наши творческие дни”, — эти слова Малевича продолжают быть актуальными и сегодня.

Иерусалим, 1980



Инсталляция группы "Левиафан"  
на международном фестивале "Abattoires 89", Марсель.

## Манифест №3 группы “Левиафан”

Часть инсталляции группы “Левиафан”  
на международном фестивале в Марселе  
“Abattoires 89”, Festival International d’art de groupe

Свобода ничего не стоит, когда она дана человеку бесплатно. Бесплатная свобода в течение одной исторической секунды оборачивается самым гнусным рабством. Те, кто предпочитает быть красными (черными), но живыми, — завтра примут активное участие в строительстве нового Аушвица для человечества.

Свобода требует от человека, чтобы он ежедневно защищал ее оружием и словом. Свободен не тот, кто пользуется свободой, но тот, кто ее творит. Покушающийся на нее ставит себя вне пределов человечества, и суд ему — как собаке, заболевшей бешенством.

Свобода — есть подлинный Бог нашей цивилизации и ее единственный Бог. Ей нет альтернативы, ибо за ее пределами начинается царство смерти. В этом мире, где религия и национализм слаборазвитых людей остались последним оплотом дьявола, нет места компромиссам в борьбе за свободу. Так же, как нет полусвободы.

Группа “Левиафан” объявляет последние одиннадцать лет, оставшиеся от двадцатого столетия, символическим отрезком времени торжества свободы. Мы призываем художников всего мира оставить бессмысленные эстетические игры, изгнать из своей среды вонючих эклектиков, провозгласивших лживую контрреволюцию постмодернизма, и начать новую экспедицию в осмысленное творчество, ибо творчество — это главное оружие свободы.

## Загадка Левитана

Если существует принципиальная разница в психологии и творчестве народов — то где проходят эти эзотерические водоразделы, которые могут дать нам возможность проанализировать географию культур, их взаимодействие и взаимооплодотворяемость? В общей колористической массе национальных конгломератов земного шара легко определить центральные цветовые доминанты — пограничные же области вводят философов в панику. И небеспричинно.

Творчество Исаака Ильича Левитана является как раз великолепным примером такой таинственной загадки, ждущей своего Христофора Колумба.

Естественно, что можно пойти по тому легкому пути, который предложил русский писатель Александр Солженицын. Устами своего героя, художника Кондрашева (роман “В круге первом”, глава “Замок святого Грааля”), Солженицын объявляет Левитана чужим в русской живописи, то есть в русской культуре. “Поймите, публика поддалась Левитану! Вслед за Левитаном мы привыкли считать нашу русскую природу бедненькой, обиженной, скромно-приятной” — в этом суворинском заявлении Кондрашева/Солженицына прячется не только вызов “Униженным и оскорбленным” Достоевского, не только шовинистическое неприятие “чужаков”, но также инфантильное понимание природы национального



творчества, всегда питающегося из самых многочисленных и разных источников.

Зеркальными близнецами Солженицына являются и те еврейские “патриоты”, которые понимают Левитана как “еврейскую вечную грусть”, семитскую печаль. Еврейские печальные глаза легко обнаруживаются, кроме как у самих евреев, не только у славянских, романских и северных народов, но также и у кошек, собак и коров. Совершенно очевидно, без всякой псевдофилософии, что одно из таких основных для всякого живого существа чувств, как печаль, не может служить ни расовой, ни культурной характеристикой. Истина лежит в совершенно иных пластах нашего общечеловеческого существования.

Без всякого сомнения, вся стилистика Левитана возникла из опыта русской живописи. И в этом плане интересно проанализировать те произведения русского искусства, которые оказались близки Левитану как еврею. Левитан не случайно присоединился к тем художникам русской школы, для которых вещь как таковая, с ее языческой вероятностью, явилась чуждым и ненужным фактором. Левитан смотрит на природу, но видит не ее, вернее — видит через нее. Через дерево, через облако, через воду и траву. Цвето-пятновые построения Левитана поспешно проводят зрителя за оболочки вещей к чему-то более важному, иначе звучащему. Французские импрессионисты стремились к солнечному свету и пришли к нему, Левитан стремился к “скрытому свету” (Ha'or ha'ganuz) — то есть вступил на дорогу, которая ведет в бесконечность. Левитан не отрицает птолемеевскую схему мира, он игнорирует ее. Мир Левитана — это мир относительных величин, которые ориентируют человечество на посткапиталистическую цивилизацию.

В иных условиях Левитан, родившийся быть каббалистом, провел бы всю жизнь в магических глубинах “Светлой Книги” (Ha'sefer ha'bahir) — но вечный круговорот еврейской судьбы самым парадоксальным образом заменил Ешибот на Училище живописи, ваяния и зодчества, и место наставников-раввинов заняли русские художники Саврасов и Поленов. Случайность ли это, что у еврея Левитана, изгоя в русской столице, не имеющего в ней права на жительство, у этого презренного пятисортного жителя русской империи, случайность ли это, или перст судьбы — эти учителя. Гениальный Саврасов, нежный лирик, колорист, поэтическая

душа, любимая учениками, алкоголик, люмпен, полная противоположность кандально-мундирной России, ее антипод, ее спаситель на Страшном Суде. И Поленов — тоже лирик, поэт, колорист, философ, вечно ищущий той основной человеческой правды, которая стоит за каждым изгибом дерева и каждой излучиной реки. Эти поиски в итоге привели Поленова на духовную родину Левитана, в Землю Израиля, откуда художник привез пейзажи, украсившие русское искусство, и опыт для картин о тех временах, когда христианство еще не выпало в языческий осадок Европы. Какой невероятный расклад судьбы — еврейская Волга Левитана и русский Кинерет Поленова — концептуально-исторические игры Бога.

Если Левитан — еврейский художник, то он ведет за собой в Святую Землю и Саврасова с Поленовым. И эта духовная и душевная близость Левитана с его русскими учителями, друзьями и учениками снова и снова ставит перед нами вечный вопрос: в чем же разница? в чем особенность? в чем конкретно осязаемом выразилась еврейская сущность Левитана?

Адам, получив во владение Райский Сад, получил и способность называть элементы этого нового мира, определить их и таким образом овладеть ими. Но в Райском Саду не было Левитана и не было его картин. Таким образом, сущность еврейского творчества осталась неопределенной, неназванной. И если сионизм своей практикой умертвил идею Вечного Жида в ее лживом историософском облике, то еврейское искусство еще ждет своего идейного избавления, и есть только одно место, откуда может прийти это избавление, это место — Земля Израиля.

Левитан открыл новые пути строительства условного мира плоскости картины. Современник французских импрессионистов — Левитан создал автономный мир художественных переживаний. Русская терминология теории искусства не совпадала с западной, но, как и парижские новаторы, Левитан явился предтечей живописной раскрепощенности новой эры.

Вышедший из генетических глубин еврейской духовности, Левитан был одним из тех немногих путешественников в неизвестное, кто установил вектор движения в сторону невероятного расцвета русского искусства начала XX века.

Тель-Авив, 1991

## Несколько слов о русском авангарде

Сталинский железный занавес не просто отгородил Россию от всего мира, он нанес огромный ущерб европейскому искусству. Россия начала XX века — это огромный экспериментальный котел, где вырабатывались новые волшебные эстетические средства нашей цивилизации. Во всех областях искусства и литературы были начертаны линии, ведущие в XXI век. Три долгих века училась Россия у Европы, чтобы в итоге выдать на гора Новый Ренессанс, который, как ураган, вторгся в культурную генетику мира. Но очарованная Европа не успела воспользоваться плодами русского Ренессанса, не успела его осмыслить, не успела переварить. Некоторые формальные элементы русского авангарда осели в сознании Европы, но его философия, его религия, его логика, его прорыв в будущее остались недоступными для европейского общества. Европа, и за ней Америка, остались с Достоевским, Львом Толстым и прочими бородатыми пионерами новой русской культуры, даже не подозревая о том, что они только предвестники качественно иного мира будущей культуры. Русская бюрократия, раздавив революцию, отгородилась от Европы утысяченной китайской стеной, Русский авангард ушел в марраны. Европе для подтирания человеколюбивых слез были брошены сопливые тряпки Горького. Но вскоре после этого Европе, раздавленной совместными усилиями Чемберлена и Гитлера,

уже было не до культуры — последние слабые знания о русском авангарде бесследно растворились в европейском сознании.

После Второй мировой войны европео-американское искусство, освободившееся от бремени нацизма, опять вступило в период расцвета, и даже более того, в некоторых областях интуитивно повторило достижения русского авангарда. В частности, основы того, что потом стало называться ташизмом, поп-артом, были заложены русскими художниками за много лет до этого. Должны были пройти долгие годы, чтобы атлантическое искусство почувствовало кислородную недостаточность, и тогда оно открыло для себя наново русский авангард начала века. Это произошло в 1960-х годах; с оговорками и скрипом, причем торговцы — эти подлинные творцы искусства нашего времени — намного быстрее, чем художники, поняли взрывчатую силу этого забытого периода европейской культуры. Но было поздно. Атлантическая культура, до этого неправильно расшифровавшая для себя русскую революцию, не смогла понять и усвоить русское искусство того времени. Дыра, образовавшаяся в европейском сознании, привела к торможению творческих процессов, и на сегодняшний день можно наблюдать тотальную передачу власти в искусстве в руки городской и правительственной бюрократии, которая диктует направление художественной мысли, диктует стиль, диктует тему, диктует даже количество, технику и размеры. Диктат бюрократии привел к соскальзыванию современного атлантического искусства в сторону повторения классических приемов, в сторону эклектики, компиляции и иллюзионистских трюков. Оголтелый и наглый фигуративизм вновь воцарился в искусстве. Мы живем в эпоху реакционного реванша реализма в искусстве, и у этой контрреволюции есть свои певцы и адвокаты. И одной из самых популярных и лживых выдумок является теория постмодернизма. Эта теория, на радость рынку, перекраивает историю художественных идеологий так, что все выброшенное европейским авангардом начала века на помойку истории снова обретает легитимацию. Художественный упадок нашего времени сравним разве что только с эпохой, в которой жили и с которой боролись импрессионисты (и постимпрессионисты).

Какова была высота взлета русского авангарда начала века, такова была глубина падения русского искусства в период сталинизма.

Разложившийся реализм на долгие годы стал официальной религией советского художника. Но русский авангард продолжал существовать так, как существуют подземные реки и озера, и он вышел на поверхность, но уже в совсем ином виде, во второй половине пятидесятих годов (то есть во времена Хрущева). Логика развития нового русского авангарда иногда была параллельной творческой мысли Запада, иногда же резко отличалась от нее. В некоторых областях русские художники опередили западное искусство. В первой половине шестидесятых годов уже существовало русское концептуальное искусство (И. Кабаков и др.); когда Запад еще занимался хепенингами — Л. Нусберг с его группой “Движение” уже создал свои первые перформансы; В. Яковлев наряду с абстрактными вещами создал новый фигуративный экспрессионизм (его работы 25-летней давности поражают сегодня своей актуальностью); автор этих строк в середине шестидесятых годов, наряду с концептуальными вещами, работал над семиотической системой нового символизма. Русский авангард начала века редко влиял стилистически на новый авангард, но существовала преемственность интеллектуальная, мировоззренческая и духовная. Но самое забавное в этой ситуации было то, что между поколением дедов и внуков полностью отсутствовало поколение отцов. Неизвестно, что было с Христом, но русский художественный авангард 1960-х точно зародился от Святого Духа. Сегодняшний русский художественный авангард обширен не только по объему разрабатываемых проблем, но и количественно и географически (за счет эмиграции): Москва, Нью-Йорк, Европа, Израиль. Острием современного авангарда является искусство политико-социальное. Интересно сравнить некоторые аспекты западного и русского искусств сегодня. В Европе и Америке мы наблюдаем симуляцию стилей или же просто вещей, в русском искусстве происходит симуляция идеологических структур: симуляция мифов, символов, общественных понятий. На Западе искусство — это игра сытых и богатых, в русском искусстве — активный участник исторического процесса. Западное искусство стремится быть монументальным в своей симуляции (от подражания предмету до подражания целой фабрике, дому и т.д.) — разбуханию способствует не идея, но жирные бюджеты богатых фирм. Русское искусство интимнее, человечнее, если его не толка-

ет идея, оно старается не выходить из пропорции ежедневной человеческой жизни. В русском искусстве много поэзии; и это несколько не мешает его атакующему интеллектуализму. Западное общество ведет свое современное искусство, русский художник является ведущим в своем обществе. Впрочем, коммерциализация русского авангарда сегодня тоже идет полным ходом, и только время покажет нам, какова степень устойчивости потомков русского футуризма.

Как это ни парадоксально, но та сила, которая стерла достижения русского искусства 1920-х годов, та же самая сила привела к новому взлету русского авангарда. Русская империя, последняя империя в мире, не просто объединяет в себе десятки стран и народов, но и имеет центр, мозг, Москву, куда вот уже много-много лет стекается со всей империи вся наиболее активная и ищущая часть интеллигенции. Когда мы употребляем термин "русское искусство", мы не имеем в виду искусство только русского народа, ибо на сегодняшний день представители многих народов участвуют в единой культуре империи. В частности, евреи занимают ведущую роль в современном авангардном русском искусстве наряду с собственно русскими. Евреи внесли в имперское искусство ироничность, остраненность и анализ.

Еврейские художники были практически пионерами в деле использования официозной советской культуры как материала, материала не просто легитимного, но важного как воздух, в зарождении новых художественных концепций. Таким образом, агрессивная и реакционная официозная советская эстетика, задушив ранний авангард, сама стала жертвой и пищей нового русского авангарда. Западная культура, ослабленная тепличными условиями бесплатной свободы, инфантилизировалась, и вновь ее осеняет жалкий дух Чемберлена. Русская интеллигенция не только выжила в годы террора и тотального мрака, она сохранила свой творческий дух и во враждебной среде смогла создать новую философскую структуру литературы и искусства. Новейшая русская эмиграция на Западе является первой ласточкой объединения двух дочерних культур, но если этот синтез не произойдет, то есть опасность, что свет не только не придет с Востока, но и навсегда останется на Востоке.

Тель-Авив, 1991

## Местный, но не израильский

В истории современного нам израильского искусства Рафи Лави занимает особое место. В наши дни закончился некоторый период, к которому принадлежал Лави и на который он оказал большое влияние. Это дает нам основание сегодня подсчитать доходы и убытки, связанные с его деятельностью.

Рафи Лави, в отличие от художников его поколения, не просто одна из фигур на интенсивной израильской сцене. Рафи Лави — это институция, явление, школа и образ мысли.

Как Афродита родилась из морской пены, так Рафи Лави родился из пены Зарицкого. И в некоторой степени повторил судьбу своего киевско-тель-авивского предшественника. Зарицкий отставал со своим экспрессионистическим импрессионизмом, а потом с экспрессионистическим абстракционизмом от своего поколения (это было поколение русских футуристов). И Рафи Лави присоединился с опозданием к открытиям Раушенберга и достижениям Дюбюффе — даже Томбли не помог ему освободиться от чарующего пения этих двух сирен. Парадоксальным образом — Рафи Лави, самый местный и преданный Тель-Авиву человек, оказался в своем стиле самым далеким от израильской жизни и культуры художником. Впрочем, это не вина Рафи Лави, а беда всего нашего местного искусства — вассальная зависимость

от атлантических властителей дум. К тому же слуга всегда смеется с опозданием вслед за смехом своего господина.

Но тем не менее работы Лави обладали той неожиданной остротностью, смелостью и неконформистским лиризмом, которые привели к нему молодежь и создали вокруг него атмосферу любви и почитания. Рафи Лави, блестящий культуртрегер и педагог, воспитал целое поколение молодых художников. Он внушил им преданность идеалам на фоне возрастающей коммерциализации нашего отечественного искусства. Фанатическая любовь Рафи Лави к музыке придала особый, почти религиозный характер его занятиям с учениками. Во всех действиях и привязанностях Рафи Лави прослеживается тот до-технологический гуманизм, который был так характерен для XIX века. Но в двух вещах система Рафи Лави вступает в категорический конфликт с его душой, погруженной в прекрасные сны Песталоцци. XIX век в искусстве был насковзь нарративен, что через головы многих десятилетий соединило его с нехитрыми рассказами концепт-арта 1960–1970-х годов. Рафи Лави — верный последователь модернизма — признает только чисто пластический язык форм, и даже его коллажная игра целиком подчинена бестелесному языку ангелов чистого искусства. Кроме того, XIX век требовал от художника прежде всего тотального технического умения, “тотального профессионализма в рисунке, в живописи, в перспективе и композиции”. Рафи Лави легитимировал в своей системе сладкие дилетантские наслаждения, когда рука не является рабой глаза, т. е. не поспевает за движением мысли. Таким образом, система Рафи Лави способствовала тому, что в молодом израильском искусстве появились талантливые художники-“инвалиды”, у которых было все, кроме одного, — их руки не подчинялись их мозгу. Так возникло среди молодежи пренебрежение к главному, на чем стоит всякое творчество, — к технике и материалу. Так возникла мода “запрыгивать” в искусство, не затрудняя себя многолетней и утомительной профессиональной учебой. Пока царствовали в мире остатки абстракционистской и поп-артной идеологий, пока концепт-арт и минимал-арт были в силе, на взлете — многим дилетантам было легко спрятаться за интеллектуальные щиты и псевдо-интеллектуальные ширмочки Нового времени. Но, как сказал Экклезиаст, — все проходит. Новый фигуративизм



вернулся собирать свои плоды. И вина школы Рафи Лави в том, что израильские выставки заполнились вереницами неумелых, непрофессионально нарисованных, неграмотно сделанных произведений искусства. Кажущаяся революция прошлых лет обернулась своей реакционной, консервативной стороной. Тот, кто не умеет рисовать, — будет вечно держаться и защищать эпоху, место которой давным-давно в музеях и энциклопедиях.

В течение времени школа Рафи Лави превратилась в секту, где свои узнают своих в толпе, где свои поддерживают своих и свои хвалят своих. Это было некоторое отсутствие общественной гигиены, и школа Рафи Лави оказалась первой жертвой замкнутости на себе. Эта замкнутость привела к тому, что снобистская эстетика подчинила себе интеллектуальное движение вперед. Снобизм и групповщина повлияли не только на художников, но и на целый ряд кураторов, которые, таким образом, в своих выставках одержимы только на работах маленькой тель-авивской группы художников. Разумеется, это не оздоровило художественный климат общества.

Кабинетный гуманизм и преданность чистой эстетике, вышедшие из школы Рафи Лави, являются глубоким анахронизмом, но это не значит, что они умерли. Они до сих пор возникают из разных углов, заполняют залы музеев и галерей и тянут израильское искусство своими старушечьими лапками назад. Но было бы нечестно обвинить Рафи Лави и только Рафи Лави в бесполезных эстетических играх нашего искусства. Пусть не радуются завистники Рафи Лави вышесказанным словам — пусть посмотрят на себя в зеркало.

Тель-Авив, 1991

## Второй русский авангард

Второй русский авангард как движение родился в 1957 году в Москве.

Организующим толчком явилась международная выставка на Фестивале молодежи и студентов в августе–сентябре 1957 года. Не столь качественная сама по себе, она, тем не менее, в известной степени отражала почти все художественные тенденции, существовавшие в тот период на Западе.

Машина времени в мгновение перенесла многих московских (и не только московских) художников на современное поле искусства. Были и дополнительные компоненты этой революции: новая экспозиция Музея изобразительных искусств им. Пушкина (импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм, кубизм), журнал “Польша” и, конечно же, выставка Пабло Пикассо (1956).

Возникла новая художественная среда. Каждый сам выбирал меру и характер своего следования по западному пути.

Но возникла и маленькая группа художников, которые не пошли по линии повторения уже сделанного. Пробужденные вместе со всеми, они, однако, не поддались общим течениям, а предпочли искать свои собственные, личные способы выражения. Этот процесс, сперва невнятный, инстинктивный, становился все более осмысленным, пока не превратился в подлинную художественную полифонию.

1960 годом следует обозначить окончательное завершение процесса становления. С этого года разрозненные единицы уже окончательно осознали себя отдельной от всех группой с самоназванием “московские левые”.

Мы, “левые”, часто встречались между собой, обсуждали свои работы, продавали свои картины первым ранним коллекционерам нашего искусства, добывали книги и актуальные журналы по современному западному искусству, принимали в своих жалких жилищах множество посетителей и выпивали огромное количество водки.

Зарубежные журналисты сразу же проявили интерес к явлению свободной художественной деятельности в окостеневшем советском пространстве. В западной прессе появились названия: “подпольные”, “неофициальные”, “диссиденты”, “нонконформисты”, “нелегальные”, “андерграунд”, — и ни одно из этих наименований, разумеется, не отражало художественной сути дела. Мы продолжали называть себя “левыми”.

В 1971 году автор этих строк, переехав в Израиль, ввел в обиход своими лекциями, статьями и беседами термин “второй русский авангард”. Несмотря на сильное сопротивление многих в России и на Западе, термин прижился и в 1990-х годах стал общепринятым. Таким образом, он заменил собой самоназвание “левые”, “леваки”, являясь более точным с точки зрения теории искусства.

Но общепринятость этого термина не только не внесла порядок в историю русского искусства, но и усугубила неразбериху. Престижное присутствие по линии Второго русского авангарда стало любимой спекуляцией разного вида торговцев и шарлатанов.

Наведем окончательный порядок, на который смогут опираться молодые историки новых дней.

Русский авангард 1910–1920-х годов отныне и навеки мы называем “Классический русский авангард”. После “Классического авангарда” наступила эра выжженной земли, она закончилась со смертью Сталина.

Второй русский авангард существовал 30 лет и благополучно закончился вместе с советской властью; для чистоты восприятия назовем точную дату — 1987. Это был год агонии “империи зла”. История завязала смерть режима и культурную жизнь в один узелок.

Второй русский авангард состоял из трех периодов.

Первый — “героический” — период родился в 1957 году, созрел к 1960 году и существовал до 1971 года, когда лопнул “железный занавес” и возникли принципиально новые политико-социальные условия. К 1971 году большинство “левых” окончательно осуществились — перестали появляться новые идеи. Началась стагнация художественной жизни, Москва замерла.

В 1970-х годах родился новый период — “рефлексивный” (основным методом которого был концептуализм).

Период 1980-х годов был периодом “интеллектуально-игровым”.

Два последних периода оставим молодым искусствоведам — здесь нет проблем с документацией и с исторической памятью. Хотя, впрочем, и здесь назрела необходимость расставить знаки препинания.

Наша цель внести ясность в период “героический”, о котором исследователи и коллекционеры знают с каждым годом все меньше и меньше. История исчезает на наших глазах, и все громче звучат голоса дилетантов и невежд.

Второй русский авангард существовал не в безвоздушном пространстве, он был окружен людьми своего времени. Неслучайно к нему приплетается столько чужих имен и событий.

Наиболее распространенная фальсификация истории Второго русского авангарда — это холодная скисшая похлебка из взаимоисключающих ингредиентов, которую называют “Другое искусство”.

“Другого искусства” не бывает. Искусство — оно или искусство, или нет. “Другое” — это аморфное слово, которое ничего не означает, не определяет, а только реабилитирует советскую псевдохудожественную мазню. Неслучайно выставка “Другое искусство” и ее каталог явились большой мусоркой, где “смешались в кучу кони, люди”, тухлые овощи и дохлые мыши. И список такого рода пошлых фальсификаций растет из года в год<sup>1</sup>.

Создатели этих выставок — Богом проклятые зоологи, которые не могут отличить дикого камышового кота от белого персидского пуфика. Впрочем, слепота эта, кажется, не вина, а беда.

1. Не успел я закончить эту статью, как в Историческом музее Москвы состряпали еще одну лживую и безграмотную пошлятину под названием “Нонконформисты на Красной площади”.

Еще раз. Второй русский авангард “героического периода” (35 человек из 250 миллионов человекоголов советской империи) — это полностью ушедшие от советской “культуры” изгой, жившие независимой эстетикой и отличными от стандарта концепциями (сюда же вплеталась неприемлемая официальным миром асоциальность).

Каждый из участников этой разностильной художественной группы создавал собственный мир знаков и собственный мир поэзии.

Параллельно существовал мир неофициального искусства. Сотни людей разных возрастов создавали (после смерти Сталина) произведения, не признаваемые советским художественным истеблишментом, не допускаемые на официальные выставки. Эти художники не получали денежных заказов, о них не упоминала пресса. То есть формально судьба их была подобна судьбе авангардистов.

Стилевая принадлежность неофициалов была разнообразной, но эклектической, и сводилась к различным подражаниям уже известным образцам модернизма.

Неофициалы были бескорыстны, свободны и преданы искусству, но их работы в силу вторичности не были признаны в среде авангардистов. Мера новизны художественного языка и сила поэтического высказывания того или иного художника подвергались у авангардистов многим обсуждениям, и таким образом выработывался консенсус.

Тем не менее границы между авангардистами и неофициальными часто были довольно размыты, и нередко происходило так, что художник почти принадлежал к авангардистам, но все же не мог перейти некий последний рубеж и таким образом не попадал в признание.

Сами авангардисты, как правило, четко знали, кто принадлежит к группе, а кто нет, и это понимание не было хаотичным самотеком — мы очень часто обсуждали различные “кандидатуры” на принадлежность к нашему кругу. То есть группа, не имея формальной организации, тем не менее существовала в довольно строгих рамках.

Официальные инстанции, от Союза художников до горкома партии и КГБ, тоже четко ощущали, что речь идет о некой самостоятельной и даже таинственной общности.

Кроме авангардистов и неофициалов, существовал “левый МОСХ”, то есть левый край официального искусства. Художники “левого МОСХа”

ушли от передвижнического соцреализма к соцреализму нового типа, построенного на импрессионизме, экспрессионизме и кубизме. Кроме того, они находили свое вдохновение в реанимированных АхРРе, ОСТе и разных поставангардных тенденциях 1930-х годов. “Левый МОСХ” был эклектичным и очень пафосным явлением и вел острую борьбу с социально близкими официозными ретроградами за жирную советскую кормушку.

В конце 1962 года ретрограды во главе с Вл. Серовым победили левых мосховцев, удачно смешав их в Манеже с неофициальной группой Белютина (который для подмоги экспонировал и несколько “левых”, чем ловко воспользовался Серов и натравил на всю эту мешанину дурака Хрущева).

Впрочем, победа официоза была очень хрупкой, их время прошло, “левый МОСХ” в итоге победил и до конца советской власти обслуживал ее не за страх, а за совесть.

Итак: “левые” (авангардное искусство), неофициальное искусство, “левый МОСХ” (новый соцреализм) и официальное искусство во главе с официозом — вот четкая схема того, что происходило тогда в художественном мире Москвы.

За пределами столицы существовала такая же приблизительно расстановка сил, за исключением не существующего там авангарда. Весь авангард сосредоточился в Москве, хотя и были очень редкие исключения (как, например, Автандил Варази в Тбилиси).

Принадлежность к группам была, как правило, стабильна у всех, кроме “левых”. Не каждый, кто начинал авангардистом, оставался таковым и в поздние годы. Настоящий ценитель и собиратель авангарда должен разбираться не только в именах, но и в разных периодах художника, который его интересует. Иногда значительность художника длилась всего несколько лет, не более.

Некоторые из авангардистов принадлежали к группе не столько в силу художественной значимости, сколько в силу активного участия в жизни группы. Таким образом, кое-какие имена должны находиться на краешке таблицы, если таковую составить. Это обычная ситуация всех сообществ первопроходцев. Список Второго авангарда содержит в себе художников разных качеств, и это тоже должны учитывать будущие и настоящие коллекционеры.

Не следует думать, что хорошие произведения делались только авангардистами. В то время произошел бурный расцвет прикладных искусств, особенно много замечательных работ было сделано, к примеру, в полиграфии, и, кстати, многие авангардисты для заработка занимались очень удачно книжной графикой.

Следует заметить, что “героический” период Второго авангарда тоже прошел несколько стадий. И прежде всего надо назвать Владимира Слепяна. Но в 1956 году он уехал в Польшу, а оттуда в Париж, оставив после себя целый хвост мифологии.

Евгений Леонидович Кропивницкий, сидя в крошечной комнатке деревянной развалюхи на станции Долгопрудная, воспитал целый клан авангардных художников и поэтов. С 1958 года Оскар Рабин продолжал его дело, собирая по воскресеньям у себя в бараке с глиняным полом на станции Лианозово многих и многих любителей нового искусства.

С 1959 года в поселке Текстильщики Михаил Гробман в своей комнатке в двухэтажном бревенчатом доме устраивал показ собственных вещей и работ своих друзей — Пятницкого и Яковлева, затем, по мере роста коллекции, — почти всех авангардных художников. Через каморку Гробмана прошли сотни зрителей.

Авангардные художники устраивали в своих жилищах постоянные показы работ всем желающим. Так возникла общность группы отщепенцев, отказывающихся от советских академий, от советской псевдоэстетики, не боявшихся ни Бога, ни черта, ни тайной полиции. С них-то и началась настоящая история Второго авангарда.

К 1960 году отщепенцы уже сбились в одну разноцветную группу.

И в то же время появились и первые коллекционеры этих странных вещей: Саша Васильев, Вадим Столляр, Георгий Костаки, Геннадий Блинов, Святослав Рихтер, Илья Цырлин, Андрей Волконский и целый ряд других энтузиастов.

Второй поток, присоединившийся в 1963 году к “отщепенцам”, как ни парадоксально, пришел из свежих выпускников официальных художественных институтов: И. Кабаков, Э. Булатов, В. Янкилевский вышли из успешной официальной карьеры и стали интегральной частью Второго авангарда.

Последними присоединившимися к этому кругу были Михаил Шварцман и ряд художников, приехавших в Москву из различных провинциальных городов России. Это происходило после 1964 года.

Наша группа жила интенсивной интеллектуальной жизнью и ощущала себя миром, отдельным от советского мрака.

Зарубежные искусствоведы довольно рано открыли для себя наше существование и начали публиковать статьи и книги о Втором русском авангарде.

Необходимо отметить, что многие тенденции 1970–1980-х годов ведут свое начало из “героического” периода Второго авангарда. Именно в 1960-е годы были заложены основы московского концептуализма, и в частности соцарта, или московских перформансов.

Мы приводим здесь точный список художников-авангардистов 1960-х годов, то есть “героического” периода Второго авангарда.

Несмотря на определенность представленного нами списка, пользоваться им нужно не бездумно, но с большой осторожностью. Некоторые художники, как уже было сказано, принадлежали к группе больше по причинам идейного или духовного родства, нежели по художественным достоинствам.

Из 35 имен только 6 человек являются фигурами международного ранга.

Некоторые пионеры авангарда являлись таковыми всего несколько лет, а затем погрузились в китч или дип-арт. Каждый год в те времена был равен эпохе. Интенсивность жизни была необыкновенной, и скорости были космическими. Уже в начале 1970-х годов ощущалась в Москве исчерпанность во всем, в том числе и в искусстве Второго авангарда, малые единицы остались в качественных поисках. В Израиль, Европу, США в течение короткого времени уехало около трети московских авангардистов. Параллельно с этим начался следующий период (“концептуально-рефлективный”) Второго авангарда.

Наступили новые времена.



## Второй русский авангард. “Героический период”

1. Брусиловский Анатолий
2. Булатов Эрик
3. Вейсберг Владимир
4. Вечтомов Николай
5. Воробьев Валентин
6. Ворошилов Игорь
7. Гробман Михаил
8. Зверев Анатолий
9. Зеленин Эдуард
10. Кабаков Илья
11. Краснопевцев Дмитрий
12. Кропивницкий Евгений
13. Кропивницкий Лев
14. Курочкин Эдуард
15. Лион Дмитрий
16. Мастеркова Лидия
17. Неизвестный Эрнст
18. Немухин Владимир
19. Нусберг Лев
20. Плавинский Дмитрий
21. Пятницкий Владимир
22. Рабин Оскар
23. Рогинский Михаил
24. Свешников Борис
25. Ситников Василий
26. Слепян Владимир
27. Смирнов Алексей
28. Соостер Юло
29. Турецкий Борис
30. Целков Олег
31. Чернышев Михаил
32. Шварцман Михаил
33. Штейнберг Эдуард
34. Яковлев Владимир
35. Янкилевский Владимир

Тель-Авив, 2007

## 4-й манифест группы “Левиафан”

Искусство наших дней перестало жить своим будущим.

Будущее — мотор всякого движения — перестало быть функцией.

Стремление к деньгам и мелкой власти стали целью и полностью поглотили мысли не только просто людей, но и художников тоже.

Голем, который должен был прислуживать, превратился в хозяина жизни, в хозяина искусства.

Рынок очень часто в прошлом изменял даже большим художникам, сегодня же он превратился почти в единственную константу, по которой измеряется имя того или иного производителя.

Профессиональные критерии отброшены в сторону.

Нынешнему потребителю не нужны знания художника и качество произведения.

Произведение искусства — это только один из элементов биржи, на которой крутятся миллиарды долларов.

Хорошо — это то, что хорошо продается.

Эта позиция всегда существовала, но была презираема художественной элитой. Сегодня она является ведущей.

Художники давно сдались на милость тех, кто считает, что искусством является абсолютно все, к чему им захочется применить это слово. Но если всё может быть искусством, значит, искусства нет как такового.

Музеи идут по пятам художников.

Как бороться с этой напастью?

Как художнику вернуть свою свободу?

Как стать нужным обществу?

Как при этом не попасть в тухлую компанию тех, кто далек от русла современной деятельности и современного поиска в искусстве?

Одними эстетическими возможностями победить нельзя.

Требуется нечто более глобальное, где качество, умноженное на смысл, работает в пользу новой философии поведения человека.

Когда-то искусство, одетое в социальные лохмотья, пыталось подменить собой литературу, сегодня даже этого нет.

Сегодня искусство — это симптом пустоты и равнодушия.

Подавляющее число нынешних созданий искусства депрессивны и суицидны. По сути, они несут в себе смерть.

Но не искусство и не шарлатаны от искусства создали этот танец смерти.

Смерть несет, в первую очередь, новая общая европейская псевдоидеология. Плоть от плоти и кровь от крови победившей, а потом и деградировавшей социал-демократии, она залила слабые мозги тотальным нейтралитетом, тотальным сочувствием, тотальным оправданием любого насилия, тотальным уравниванием дебилов, имбецилов и нормальных людей. Имя этой самоубийственной псевдоидеологии — политкорректность.

Но тот, кто любит всех, — не любит никого.

Сжалившийся над убийцей — издевается над жертвой.

Современное нам искусство является только слабым отражением амебного существования европейского общества, которое сдает свои жизненные позиции неандертальцам третьего мира.

Мира, в котором голод, насилие и смерть — это способ жизни.

И этот третий мир термитными колоннами посылает своих оккупантов во все наиважнейшие нервные центры цивилизации.

Не варвары победили Рим — деградировавшая римская культура вымыла кальций из костей воинов.

Не третий мир во главе с исламом побеждает европейскую цивилизацию — собственная усталость Европы сдает ее шаг за шагом на милость беспощадного и безмозглого моллюска.

Спасение зависит от творческого потенциала общества в искусствах, науках и технологиях.

Только свободная мысль во всех ее ипостасях является надежным противоядием грядущему античеловечеству.

Где же место художника?

Какими качествами должно обладать произведение искусства в общей спасательной структуре?

С тех пор как возник постмодернизм, возникла и ситуация вседозволенности и безнаказанности. Можно все! Счастье бездарностей и идиотов! Если раньше новые стили и новые понятия должны были бороться за себя, то теперь нет борьбы за выживание. Нет нужды в доказательствах, в теории, в анализе, в убеждениях.

Этот комфорт принес с собой разложение и распад.

Искусствоведы научились псевдоинтеллектуальному языку, лишённому энергии и смысла. Слова перестали что-либо обозначать. Ясность и прозрачность мысли исчезли из этого фальшивого лексикона.

Писатели по вопросам искусства создали бессмысленную касту, лживый междусобойчик.

Таким образом, разложение общественной мысли привело к разложению искусства.

Но вполне очевидно, что есть и обратная связь — возрождение искусства может повлечь за собой и оздоровление общества.

Мы предлагаем универсальную схему, всем доступную для эксперимента.

Начиная работу над произведением, художник должен задать себе вопросы: “Что я хочу сказать? Что меня возмущает в обществе? Что я хочу изменить? Что в моем обществе является лживым, несправедливым, подлым? Что тянет нас в угнетающую безысходность и беспроектность?”

То есть работа художника, как это ни парадоксально, может начаться совсем из другого угла космоса. Если работа произведена правильно, то птолемеево и галилеево решения приведут к сходному результату.

Начало может родиться из любой точки: из литературы, из политики, из экономики, из любой дисциплины в нашем окружении.

И эта якобы далекая от искусства позиция должна сопровождать произведение до благополучного окончания работы.

Но в процессе работы общественная мысль — если мы хотим, чтобы она была абсорбирована зрителем, — должна быть соединена с пла-

стикой материала, получить язык художественной формы, действовать в рамках адекватной нашему времени визуальной системы.

Интеллектуальная мощь человека начинает влиять, когда она умножена на сильное чувство.

Эстетически осмысленными, аккумулирующими художественный опыт могут быть самые разные жанры визуального творчества, ныне исполняющие по большей части простые служебные функции — от карикатуры, плаката, лозунга, объявления, журнальной рекламы, граффити до салонных, эротических или исторических изображений.

Все можно и нужно утилизировать, во все можно вдохнуть вторую, уже настоящую жизнь, построенную на этических основах.

Вместе с тем художник может в любое время остановиться перед чистым холстом (бумажным листом, деревянным или металлическим предметом и т. д.) и начать импровизацию в любом художественном направлении без помощи осознанного интеллектуального фактора.

Принципы “искусства для искусства” могут существовать в данном случае как подсознательный и полезный витамин.

Эстетика, вооруженная этическими представлениями, может стать той силой, которая будет в состоянии, как Атлант, выдержать тяжесть включенных в систему дисциплин.

Загнанные в подполье понятия красоты и совершенства необходимо вновь ввести в тему разговора об искусстве.

Грозный парадокс состоит в том, что консервативные эклектики чувствуют себя ныне единственными хранителями изобразительной истины, в то время когда они являются ее могильщиками.

Символом современной европейской культуры являются произведения, сделанные из слоновьего говна одним из популярных африканских хитрованцев, который лучше всех философов мира понял суть, дух и букву сытого среднестатистического интеллектуала нашего времени.

На это можно ответить словами одного человека, которого люди возвели в ранг своего Бога: “Пусть мертвые хоронят своих мертвых”.

На нашей же ответственности лежит обязанность, пока мы живы, совершить хоть какое-то усилие по спасению собственных душ.

# Гробман

# 4

## ВЫСТАВКИ

---

### Каталог

Произведения, в описании которых нет указаний на собрание, музей или другую частную коллекцию, находятся в коллекции М.Я. Гробмана в Тель-Авиве. Все без исключения произведения снабжены номерами по личному каталогу художника.

## Часть 1. Москва, 1960-е

### Сонет Парку культуры

Володе Пятницкому

Холмы окружены бездушной бузиной  
И мыслями простых пенсионеров.  
Шар голубой, то полый, то цветной,  
Игрушка для детей и сутенеров.

Собрание за порцией пивной,  
Созвездие фарцовщиков и стерв их.  
— Вы выйдете, наверное, с одной? —  
— Да нет, я, к сожалению, не из первых —

Промышленность и мысли ГДР,  
Рейхстаги тракторов и километров,  
Для сытых, и обутых, и одетых.

— Но кто это проходит через сквер?—  
— Ах, это знаменитый франт и хер,  
Один из окончательно отпетых —

27 июня 1961 года  
Москва, Текстильщики  
№ 239

\* \* \*

Володе Яковлеву

И вот опять прилетела  
Мертвая голова —  
Дрожит ее серое тело  
У желтого стекла.

Так больно нежному телу,  
Но в глубину стекла  
Хочет крылатая дева —  
Мертвая голова.

27 июля 1964 года  
Москва, Текстильщики  
№ 282

\* \* \*

Серебристые крылья плывут в золотой глубине,  
Наполняются небом зеленые стрелы растений,  
И, едва уловима, ты кажешься призрачной мне  
В этом царстве любви и июльской полуденной лени.

О, двойная душа, ты трепещешь на крыльях стрекоз,  
Ты на чистых губах, как подобье двойного дыхания,  
Ты нездешних очей необъятный густой купорос.  
Два огромных крыла упокоят тебя в Ханаане,

Свет взойдет над тобою — лучистое бремя огня,  
И ливанские кедры замкнутся покорно и тихо,  
И большие животные, клювом и когтем звеня,  
Словно жертву, положат седое созвездье Волчихи.



И Адам, как растение, возникнет из охры сырой,  
И по легкой волне Средиземного легкого моря  
Ты помчишься за ним, за растением, за птицей, за мной —  
Это счастье твое, это вечное светлое горе.

4, 20 июля 1966 года  
Москва, Текстильщики  
№ 339

\* \* \*

В белой раковине реки  
Стынут сонные рыбы —  
Глаз их выпученные фонарики  
Нам в дороге светить могли бы.

Вдоль застывшей воды и тверди,  
Вдоль осеннего тлена  
Побрели б мы в снегу по колена  
В гости к смерти.

В тьму дорог упирая бельма  
Глаз застывших,  
Мы пошли бы путем корабельным  
Рыб отживших.

И пройдя ледяного рая  
Кристаллические двери,  
Мы б увидели, как, умирая,  
Корчатся наши тени.

17 ноября 1968 года  
На Оке под Тарусой  
№ 349

1. **Натюрморт 2.** 1959.  
*Бумага, монотипия, 43 × 30, № 34.*
2. **Абстракция 1.** 1959.  
*Бумага, монотипия, 22.2 × 15.5, № 35.*
3. **Черный квадрат.** 1959.  
*Бумага, монотипия, 23 × 15.5, № 44а.*
4. **Абстракция.** 1959.  
*Бумага, монотипия, 20 × 16, № 214а.*
5. **Автопортрет с обнаженной 1.** 1960.  
*Бумага, монотипия, 23.9 × 18.6, № 227.*
6. **Абстракция.** 1959. *Бумага, монотипия, 18 × 22.7, № 293а.*
7. **Абстракция.** 1959. *Бумага, монотипия, 20 × 15, № 557.*
8. **Адам и Ева 2.** 1960. *Бумага, монотипия, 32 × 24.5, № 736.*
9. **Багровый цветок кирпичика... (стихотворение С. Красовицкого).** 1960. *Бумага, монотипия, 41.2 × 29.3, № 828.*
10. **Яковлева ведут в сумасшедший дом.** 1960. *Бумага, масляная пастель, 41.2 × 29.1, № 895.*
11. **Портрет еврея.** 1960. *Бумага, акварель, гуашь, 53 × 46.7, № 912.*
12. **Скульптор.** 1960. *Бумага, монотипия, 41,3 × 29, № 934.*
13. **Синий дом.** 1962. *Бумага, масляная пастель, монотипия, 35 × 47, № 1039.*
14. **Натюрморт-вывеска.** 1962.  
*Фанера, гуашь, 60 × 60.*  
Русский музей, Санкт-Петербург.
15. **Семисвечник и квадрат с треугольником.** 1962. *Бумага, книжная страница, тушь, 14 × 29.9, № 1126.*
16. **Натюрморт с белой веточкой.** 1962.  
*Фанера, гуашь, 40.2 × 60.2, № 1057.*
17. **Белая веточка и зеленый квадрат.** 1962. *Фанера, гуашь, 27 × 27, № 1065.*
18. **Восточный пейзаж.** 1962.  
*Картон, гуашь, 55 × 70, № 1092.*
19. **Натюрморт с кушином и белой рыбой.** 1962. *Бумага, гуашь, 46.8 × 62, № 1093.*
20. **Менора.** 1962.  
*Картон, гуашь, 51.8 × 76, № 1129.*
21. **Без названия 1.** 1962.  
*Картон, гуашь, 51.8 × 76, № 1130.*
22. **Семисвечник и кольцо.** 1962.  
*Картон, гуашь, 75.7 × 51.5, № 1132.*  
Государственная Третьяковская галерея, Москва.
23. **Сон в летнюю ночь.** 1962. *Бумага, монотипия, 42 × 52.7, № 1146.*
24. **Лунная ночь 1.** 1962.  
*Бумага, монотипия, масляная пастель, 42.3 × 50, № 1150.*
25. **Конец династии Романовых.** 1962.  
*Картон, темпера, коллаж, 32 × 74.5, № 1160.*
26. **Грехопадение 1.** 1962.  
*Бумага, масляная пастель, монотипия, 42.3 × 53, № 1164.*
27. **Рыба над городом. Мейл-арт.** 1963.  
*Конверт, тушь, 11.3 × 16, № 1194.*
28. **Человек-рыба над пустыней.** 1963.  
*Конверт, тушь, 11.1 × 15.8, № 1204.*
29. **Смерть над селом.** 1963.  
*Конверт, тушь, 11.11 × 15.8, № 1205.*
30. **Король-змей.** 1963.  
*Конверт, тушь, 11.1 × 15.8, № 1206.*
31. **Могила израильского солдата 1.** 1963. *Монотипия, масляная пастель, бумага, 42.3 × 53, № 1212.*
32. **На самом краю земли 2.** 1963.  
*Бумага, масляная пастель, монотипия, 42.3 × 53, № 1218.*
33. **Волк-носорог.** 1963. *Масляная пастель, монотипия, 42.3 × 53, № 1222.*
34. **Хозяйка сада 1.** 1964. *Масляная пастель, монотипия, 53 × 42.3, № 1226.*
35. **Красный черт.** 1964.  
*Картон, темпера, 37 × 31.6, № 1228.*  
Частное собрание, Тель-Авив.
36. **Пейзаж с рыбой и деревом-цветком 1.** 1964. *Цветной карандаш, монотипия, 43.2 × 53.5, № 1244.*
37. **1812 год.** 1963. *Бумага, коллаж, 39.3 × 60, № 1273-г.*

38. **Артиллерия.** 1964. Бумага, коллаж, 34.5 × 60, №1273-в.
39. **Пейзаж с рыбой.** 1964. Бумага, масляная пастель, монотипия, 53 × 42.3, №1353.
40. **Левиафан.** 1964. Картон, темпера, 50 × 70, №1373. Тель-Авивский художественный музей.
41. **Герцог Лозен.** 1965. Бумага, коллаж, цветной карандаш, 28.6 × 22.9, №1394.
42. **Память.** 1965. Картон, темпера, гуашь, 75 × 55.3, №1405.
43. **Черный прямоугольник.** 1965. Бумага, коллаж, 44.5 × 32.4, №1411.
44. **Вознесение.** 1965. Картон, темпера, 50 × 15, №1414.
45. **Бабочка Гробмана.** 1965. Бумага, тушь, гуашь, 35 × 34.7, №1434.
46. **Чертово зелье.** 1965. Бумага, тушь, 35.1 × 30.6, №1437.
47. **Фарфоровый человек.** 1965. Картон, темпера, гуашь, 54.5 × 45, №1459. Тель-Авивский художественный музей.
48. **Мертвая голова.** 1965. Картон, темпера, гуашь, 45 × 35.5, №1461. Собрание Анжелины Котлик, Тель-Авив.
49. **Красное яблоко.** 1965. Картон, гуашь, лак, 45.5 × 35, №1481.
50. **Крылатая чаша.** 1965. Картон, темпера, 66 × 51, №1484. Тель-Авивский художественный музей.
51. **Мемориал.** 1966. Бумага, коллаж, 59.7 × 41.8, №1508.
52. **Зимний праздник.** 1966. Картон, темпера, 55 × 71, №1548.
53. **Посвящение художнику Яковлеву.** 1966. Картон, темпера, гуашь, 62.5 × 47, №1568.
54. **Полуночное светило.** 1967. Бумага, масляная пастель, 64.5 × 64, №1599.
55. **Тотальная бабочка.** 1966. Бумага, масляная пастель, 63.8 × 64.6, №1601.
56. **Черное солнце.** 1967. Картон, темпера, 40 × 30, №1605. Тель-Авивский художественный музей.
57. **Портрет Яковлева.** 1968. Бумага, масло, уголь, 28.4 × 22, №1686.
58. **Метаморфозы.** 1968. Прессованный картон, темпера, 48.5 × 32, №1687.
59. **Сломанная пальма.** 1968. Бумага, акварель, 42 × 59.3, №1795.
60. **Болотные твари.** 1968. Бумага, акварель, 42 × 59.3, №1798.
61. **Зеленая рыба.** 1969. Картон, темпера, гуашь, 40.3 × 29.8, №1813.
62. **Сотворение мира 2.** 1969. Бумага, акварель, 64 × 64, №1820.
63. **Благословение.** 1969. Бумага, акварель, 64 × 64, №1821.
64. **Созвездие.** 1969. Бумага, акварель, 64 × 64, №1826.
65. **Разрушение Иерусалима.** 1970. Бумага, акварель, 58.7 × 42, №1837.
66. **Все проходит.** 1970. Офорт на цинке, 29.7 × 24.1, №1847.
67. **Черные холмы.** 1970. Бумага, акварель, 31 × 41.7, №1866.
68. **Гиперборея.** 1970. Бумага, акварель, 31 × 41.7, №1868.
69. **Земля.** 1971. Картон, темпера, гуашь, 45 × 35, №1871.
70. **Вечерняя молитва.** 1971. Картон, темпера, гуашь, 36 × 46, №1873.
71. **Отпусти народ мой.** 1971. Бумага, акварель, 50.2 × 70.2, №1907.
72. **В будущем году в Иерусалиме.** 1971. Бумага, акварель, 50.2 × 70.2, №1908.
73. **Земля Израиля.** 1971. Бумага, акварель, 50.2 × 70.2, №1911.
74. **Пустыня.** 1971. Пергамент, акварель, 22 × 32, №1917.
75. **Возвращение.** 1971. Пергамент, акварель, 22.4 × 32.7, №1919.
76. **Рождение Земли.** 1972. Бумага, акварель, 50.2 × 70.2, №1951.

## Часть 2. Левиафан

\* \* \*

Синайский ветер играет  
Овечьим позвонком  
И бедуин шагает  
С кофейным котелком

И маленькая птичка  
Трясёт своим хвостом  
Она снесла яичко  
На камешке простом

Верблюд — корабль пустыни  
Под деревом стоит  
День пахнет керосином  
Пыль в воздухе висит

И мухи как собаки  
Кусают на лету  
И Гробман цвета хаки  
На боевом посту

1 июля 1979 года  
Махане Аран. Синай  
№ 406

\* \* \*

Над убогим Шомроном висит золотая овца  
Светит мирно и тихо сучит обнажёнными ножками  
И глаза так печально свисают с простого лица  
И волнистые слёзы бегут голубыми дорожками

А на бедной земле где упала небесная шерсть  
Ходят овцы иные и мирно растения кушают  
И для каждой овцы уже ножик отточенный есть  
И огромный мешок переполненный мёртвыми душами

И откуда-то сбоку из тайных пространственных сфер  
Там где чья-то безмерная длинная воля расстелена  
Смотрит старый Абрам себялюбец и единовец  
Смотрит грустно и даже немножко-немножко растерянно

1 декабря 1984 года  
Фара. Самария  
№ 480

\* \* \*

Благословляющая эти горы ладонь Бога  
Давно истлела  
Прах её смешался с арабской золой  
С овечьим помётом с пылью  
Её тепловые колебания застыли  
И только время от времени  
Небесный гром Ф-16  
Напоминает нам  
Об энергетических феодальных планах Создателя  
И тогда  
Маленькие зелёные солдатики  
Бегут по склонам гор  
Громко стреляют  
Падают  
И их розовые окровавленные души  
Поднимаются как воздушные шарики  
Улетают навсегда  
Навсегда

25 декабря 1984 года  
Фара. Самария  
№ 486

77. **День.** 1972. Бумага, тушь, акварель, 30 × 30, №1952.
78. **Клеопатра.** 1972. Бумага, тушь, акварель, 35.5 × 32.5, №1954.
79. **Образ осязаемой вечности.** 1973. Холст, масло, лак, 65 × 54, №1999.
80. **Образ Средиземного моря.** 1973. Холст, масло, 65 × 54, №2002.
81. **Цветок. Камера №1.** Практика магического символизма. Схема. 1974. Картон, тушь, 50 × 70, №2020.
82. **Лабиринт. Камера №2.** Практика магического символизма. Схема. 1974. Картон, тушь, 50 × 70, №2021.
83. **Иудейский пейзаж.** 1974. Холст, масло, 80.7 × 61, №2024. Собрание Игоря Маркина, Москва.
84. **Афоризмы.** 1975. Холст, акрил, 81 × 61, №2071. Собрание Игоря Маркина, Москва.
85. **Схема театра "Левиафан".** 1975. Картон, тушь, 50 × 70, №2091.
86. **Объект "Камень".** 1975. Камень, акрил, высота 32, ширина 25, глубина 11, №2065.
87. **Объект "Из дерева",** 1975. Дерево, акрил, 7.5 × 123 × 7.5, №2093.
88. **Стихи.** 1975. Картон, тушь, 50 × 70, №2094.
89. **Автопортрет "Имя".** 1976. Бумага, тушь, монолиногравюра, 30.5 × 25.5, №2134.
90. **Автопортрет "Текстильщики".** 1976. Бумага, тушь, монолиногравюра, 30.5 × 25.5, №2140.
91. **Автопортрет "Фарфоровый человек".** 1976. Бумага, тушь, монолиногравюра, 30.5 × 25.5, №2149.
92. **Автопортрет "Год рождения".** 1976. Бумага, тушь, монолиногравюра, 30.5 × 25.5, №2151.
93. **Автопортрет "Яковлев".** 1976. Бумага, тушь, монолиногравюра, 30.5 × 25.5, №2165.
94. **Автопортрет "Погром".** 1976. Бумага, тушь, монолиногравюра, 30.5 × 25.5, №2165а.
95. **Автопортрет "Рядовой".** 1976. Бумага, тушь, монолиногравюра, 30.5 × 25.5, №2175.
96. **Автопортрет "Меланхолия".** 1976. Бумага, тушь, монолиногравюра, 30.5 × 25.5, №2176.
97. **Посланец.** 1976. Фанера, акрил, 149.7 × 59.7, №2203. Русский Музей, Санкт-Петербург.
98. **Утренние ворота.** 1976. Фанера, акрил, 149.5 × 57.5 + 149.5 × 57.5, диптих, №2205. Собрание Виктора Новичкова, Москва.
99. **Европа.** 1976. Бумага, тушь, 20.8 × 20.8, №2220.
100. **Левиафан.** 1977. Бумага, тушь, 22.8 × 21.4, №2222.
101. **Небесные ворота.** 1977. Холст, акрил, 81 × 60, №2225.
102. **Север.** 1977. Холст, акрил, 80.5 × 60, №2227. Русский Музей, Санкт-Петербург.
103. **Земля.** 1977. Холст, акрил, 81 × 65, №2231. Галерея "Минотавр", Тель-Авив.
104. **Эскиз контррельефа.** 1977. Бумага, тушь, акрил, 60 × 70, №2232.
105. **Человек. Эскиз объекта.** 1977. Бумага, масло, пастель, акрил, 72 × 50.5, №2234.
106. **Слово.** 1978. Фанера, акрил, 173 × 57, №2236.
107. **Иерусалимская конструкция.** 1978. Фанера, акрил, 172.5 × 57, №2237.
108. **Земля-алеф.** 1978. Фанера, акрил, 149.5 × 53, №2238.
109. **Души. Эскиз проекта.** 1978. Бумага, тушь, гуашь, 50 × 70, №2238-а.
110. **Жезл Аарона.** 1978. Бумага, цветная шелкография, 44.5 × 65, №2239.

111. **Утренняя молитва.** 1978.  
*Бумага, цветная шелкография, 81 × 68, № 2240.*
112. **Имена. Эскиз проекта.** 1978.  
*Бумага, тушь, 50 × 70, № 2240-а.*
113. **Молитва рабби Иегуды.** 1978.  
*Бумага, цветная шелкография, 98 × 50, № 2241.*
114. **Ангел смерти.** 1979.  
*Бумага, гуашь, 31.5 × 30, № 2274.*
115. **Пустыня.** 1979.  
*Бумага, темпера, 28 × 27, № 2275.*
116. **Сатана.** 1979. *Бумага, тушь, акварель, темпера, 21.7 × 21.6, № 2280.*
117. **Голубой цвет.** 1979. *Бумага, акварель, темпера, 35 × 50, № 2286.*
118. **Горный пейзаж в пустыне Синая.** 1979. *Бумага, темпера, 35 × 50, № 2288.*
119. **Пейзаж в горах Синая.** 1979.  
*Бумага, темпера, 35 × 50, № 2297.*
120. **Вечерние горы Синая.** 1979.  
*Бумага, темпера, 35 × 50, № 2298.*
121. **Человек гол.** 1979. *Бумага, гуашь, 50 × 35, № 2304.*
122. **Образ дьявола.** 1979.  
*Бумага, гуашь, 21.8 × 22, № 2308.*
123. **Сатана.** 1979. *Бумага, гуашь, 22 × 19.7, № 2309.*
124. **Херувим.** 1979. *Бумага, гуашь, 20.2 × 19.7, № 2311.*
125. **Вавилон.** 1980. *Холст, акрил, 200 × 145, № 2314.*  
Тель-Авивский художественный музей.
126. **Сатана.** 1980. *Холст, акрил, 200 × 146, № 2315.*  
Русский Музей, Санкт-Петербург.
127. **Проект "Хермон".** 1981. *Бумага, тушь, коллаж, 35 × 11, № 2358.*
128. **Черное небо.** 1981.  
*Картон, гуашь, 111 × 71, № 2378.*
129. **Дракон у Кинерета.** 1982.  
Проект. *Бумага, полиграф, тушь, 16.7 × 24.3, № 2562.*
130. **Тель-Авив-83.** 1983. *Картон, гуашь, 49.5 × 70.5, № 2567.*
131. **Дьявольский рай.** 1983. *Картон, гуашь, 47.7 × 62.5, № 2568.*
132. **Малевич.** 1985. *Бумага, масляная пастель, 50 × 72.3, № 2669.*
133. **Мертвый.** 1985. *Бумага, масляная пастель, 72 × 50.5, № 2680.*
134. **Кадиш.** 1977. *Холст, акрил, 80.6 × 64.7, авторский повтор 1995, № 2932.*
135. **Ангел смерти.** 1978.  
6 фотографий в рамках, 67 × 50 (№ 5508, 5509, 5510, 5511, 5523, 5524, 5525, 5526).



## Часть 3. Картина = символ + концепт

\* \* \*

Сосед повесился  
В подвал вселился гомик  
Бью комаров  
Читаю старый томик

Иду гулять  
Веду с собой Тимура  
Навстречу Нили  
Тихоньякая дура

Двор окаймлен  
Цветами олеандра  
Из-под кустов  
Крадется кошек банда

Прошел араб  
Пронес свое ведерко  
Он на собаку  
Смотрит очень зорко

Привет Абдалла  
Как твои делишки?  
Абдалла чешет  
Потные подмышки

В окне маячит  
Косорожий Иоси  
Он наркоман  
Он вечно что-то просит

Канализацию  
Я вижу засорило  
И все говно  
Оно наружу всплыло

Я достаю свой кабель  
Специальный  
И прочищаю  
Водосток анальный

Вот от полудня  
Мало что осталось  
Я чувствую  
Здоровую усталость

И ухожу  
Вздремнуть себе на часик  
Международно знаменитый  
Классик.

23 мая 1997 года  
Тель-Авив  
№ 632

\* \* \*

Я так сильно пнул беременную крысу  
Что из нее посыпались крысята

Там где упал первый —  
Вырос город Рим  
Там где шлепнулся второй —  
Вырос город Константинополь  
Там где провалился в болото третий —  
Основан город Москва

Остальные рассыпались кто куда  
Стали поселками деревнями промышленными зонами

О эти лапки носики усики  
О эти лифчики чулочки трусики

Город Москва город Москва  
Город крепостных стен крепостных детей  
Когда они убегают  
Ты посылаешь им вслед  
Железных крокодилов смертельных аспидов  
Когда дети остаются  
Ты душишь их в собственных постелях  
Шнурками от ботинок  
Липким приторным запахом  
Конфетами жиром пивом  
Кислой капустой солеными огурцами  
Огурец — идеальная пробка для горла

Город Москва город Москва  
Ты еще летишь в этой бесшумной траектории  
Маленького биологического тела —  
Голый хвостик крохотные ушки —  
Кто тебя пожалеет  
Кто накормит материнским молоком

А я твой невольный создатель  
Ушел по уральскому хребту в хазарские степи  
Заснул в кургане под волжской волной  
И даже каспийская серебряная вода  
Не в состоянии меня пробудить.

16 сентября 1997 года  
Тель-Авив  
№ 644

\* \* \*

Несчастною лапкой змеиной  
Дотронься до белых персей  
И жертвою яффской невинной  
Расстанешься с жизнью сей

Рожден для печали и горя  
Ползучей судьбе не соврешь  
Ты вырос в пещере у моря  
И в той же пещере умрешь

Крылатым копытом железным  
Ударит откормленный конь  
И станет совсем бесполезным  
Накопленный в легких огонь

А я в этом мареве терпком  
Эколог злодей-иудей  
Рыдаю над клетчатым слепком  
Над каменной тенью твоей

25 января 2000 года  
Тель-Авив  
№ 679

136. **Памяти Давида Бурлюка.** 1986. *Бумага, гуашь, 100 × 70, № 2716.*
137. **Малевич-море.** 1986. *Бумага, гуашь, 102 × 67, № 2722.*
138. **Самолет-Крученых.** 1987. *Бумага, гуашь, 101 × 67, № 2726.*
139. **Мавзолей Троцкого на Красной площади.** 1988. *Бумага, гуашь, 64.6 × 94.4, № 2760.*
140. **Мавзолей Ленина в Тель-Авиве.** 1988. *Бумага, гуашь, 70 × 100.5, № 2761.*
141. **Москва 2017 год.** 1989. *Бумага, гуашь, 100 × 70, № 2769.*
142. **Портрет Володи Яковлева.** 1992. *Бумага, гуашь, 100 × 70, № 2813.*
143. **Алеф Яковлев Володя.** 1992. *Картон, гуашь, 103 × 77, № 2819.*
144. **Здравствуйте, товарищ Левитан.** 1992. *Бумага, гуашь, 100.5 × 70.5, № 2822.*
145. **Русские беседы.** 1992. *Бумага, гуашь, 100.5 × 70.5, № 2825.*
146. **Три Михаила.** 1992. *Бумага, гуашь, 100 × 70, № 2826.*
147. **Дождь в Иерусалимских горах.** 1992. *Бумага, гуашь, 100 × 70, № 2827.*
148. **Победа духа над телом.** 1993. *Бумага, гуашь, 70 × 100, № 2828.*
149. **Зеленый мир ислама.** 1993. *Бумага, гуашь, 80 × 121, № 2830.* Собрание Ирины Прохоровой, Москва.
150. **Не убивайте птиц.** 1993. *Бумага, гуашь, 80 × 12.1, № 2831.*
151. **!America.** 1993. *Бумага, гуашь, 80 × 121, № 2832.*
152. **Дурак.** 1994. *Бумага, гуашь, акрил, 80 × 121.3, № 2840.*
153. **Небо Гробмана.** 1995. *Бумага, гуашь, 80 × 121, № 2851.*
154. **Жид крещеный — змей верченый.** 1995. *Бумага, гуашь, 80 × 121, № 2852.*
155. **Мавзолей Солженицына.** 1995. *Бумага, гуашь, 80 × 121, № 2855.*
156. **Последнее небо.** 1995. *Бумага, гуашь, 80 × 121, № 2856.* Собрание Ирины Прохоровой, Москва.
157. **Тель-Авивский аэропорт.** 1995. *Бумага, гуашь, 80 × 121, № 2857.*
158. **Пальмы на берегу моря.** 1995. *Бумага, гуашь, 80 × 121, № 2858.*
159. **Не хочу.** 1995. *Бумага, гуашь, 80 × 121, № 2859.*
160. **Двадцатый век.** 2001. *Фанера, масло, 70 × 190, № 2964.* Собрание Бориса Агами, Тель-Авив.
161. **Цветок-людоед.** 2001. *Фанера, масло, 41 × 33, № 2966.* Собрание Виктора Новичкова, Москва.
162. **Сотворение мира.** 2001. *Дерево, рельеф, масло, 50.9 × 128.3, № 2967.*
163. **Конец Европы.** 2001. *Холст, масло, 70.2 × 70.2, № 2969.* Собрание Виктора Новичкова, Москва.
164. **Рождение мира.** 2002. *Фанера, масло, 64.8 × 204.6, № 2985.*
165. **Эрец Исраэль.** 2003. *Фанера, масло, 72 × 181, № 2994.* Собрание Бориса Агами, Тель-Авив.
166. **Посланник справедливости.** 2003. *Фанера, масло, 65 × 177.8, № 2995.*
167. **Изгнание из рая.** 2004. *Фанера, масло, 140 × 69.5, № 2996.* Собрание Виктора Новичкова, Москва.
168. **Ира + Миша = любовь.** 2005. *Фанера, масло, 59.5 × 177.8, № 3077.*
169. **Смерть.** 2006. *Холст, масло, 68.5 × 152, № 3082.*
170. **Страж Рая (Шомер Ган-Эден).** 2008. *Холст, масло, 81 × 65, № 3442.*
171. **Небо Владимира Бурлюка.** 2008. *Холст, масло, 100 × 140, № 3444.*
172. **Русское небо.** 2008. *Холст, масло, 100 × 140, № 3446.*
173. **Лилит.** 2008. *Холст, масло, 100 × 190, № 3447.*
174. **Спасем куропаток.** 2011. *Картон, масло, 72,3 × 102, № 3798а.*

## Часть 4. Гробман: после искусства

Первая параллельная

### **Наименования**

Корзина загрузочная.

То же.

Регулятор подачи воды в сборе.

То же.

Шарик резиновый диаметром 15 мм.

Шарик гуммированный диаметром 15/9,5 мм.

Мембрана диаметром 24 мм разрывная.

Мембрана резиновая.

Мембрана разрывная.

\* \* \*

Для кислорода, водорода, сжатого воздуха, инертных газов.

Для ацетилена.

Для аммиака, хлора, фосгена и псевдобутилена.

**Состояние**

Сжатый.

Сжиженный.

Растворенный.

Сжатый.

Сжиженный.

Сжатый.

Сжиженный.

**Коэффициент**

Ноль целых пятьдесят четыре сотых.

Ноль целых сорок девять сотых.

Ноль целых четыреста двадцать пять тысячных.

Ноль целых четыреста сорок пять тысячных.

\* \* \*

Негорючий.

Горючий.

Негорючий.

Горючий.

Негорючий.

Горючий.

### **Резьба**

Правая.  
Без резьбы.  
Правая.

Левая.  
Правая.  
Левая.

### **Цвет окраски**

Черный.  
Желтый.  
Белый.

Черный.

Верхняя половина желтая, нижняя черная.  
Красный.

Темно-зеленый.

Черный.  
Коричневый.  
Голубой.  
Красный.

### **Текст**

Азот.  
Аммиак.  
Ацетилен.



Аргон.

Технический аргон.

Бутан.

Водород.

Воздух.

Гелий.

Кислород.

Метан.

Пропан.

Пропилен.

### **Цвет надписи**

Желтый.

Черный.

Красный.

Синий.

Черный.

Белый.

Красный.

Белый.

Черный.

Белый.

## Цвет полосы

Коричневый.

Белый.

11, 12 июля 1967 года  
Москва, Текстильщики  
№ 343-а

\* \* \*

Мы в ливанском походе в холодных снегах  
Воевали с арабской силой  
И на самых смертельно опасных местах  
Появлялся Чапаев красиво

Он стремился вперед на своем скакуне  
Вдохновляя отвагой своею  
Уподобился он на Ливанской войне  
Человеку герою еврею

И когда проходили мы речку Литань  
Когда мы ее переплывали  
Убегала от нас мусульманская срань  
А мы их пополам разрубали

И Василий Иванов одною рукой  
Призывая на брань и невзгоды  
На весу и скаку он рукою другой  
Полковые держал две колоды  
Мы бы взяли заёбанный Богом Бейрут  
Где в мечетях муллы завывают  
Но мы знали — в Америке нас обосрут  
И в Европе говном закидают

И тогда повернули мы наших коней  
Злые слезы в глазах закипали  
И товарищ Чапаев герой и еврей  
Нас просил чтоб мы не горевали

Только сам наш товарищ Чапаев не мог  
Пережить что случилась осечка  
И когда мы пришли на родимый порог  
Он сгорел и растаял как свечка

Посреди Тель-Авива есть старый погост  
Где лежат все отцы сионизма  
Там схоронен Чапаев спокоен и прост  
Жертва мнения капитализма

Но гремит ежегодно почетный салют  
Из почётных и толстых орудий  
Про Василий Иванныча песни поют  
На еврейском наречии люди

И пока проживает еврейский народ  
Свою древнюю родину строя  
Не забудет Чапаева славный поход  
И геройскую гибель героя

20 апреля 1985 года  
Фара, Самария  
№ 505

\* \* \*

Евреи не народ —  
Евреи это концептуальное произведение Господа Бога

Расплодившийся Адам  
Задал такую загадку своему Создателю  
Что загнал его в интеллектуальный тупик

И тогда Бог сотворил евреев  
Чтобы понять самого себя

Получилась странная формула  
Похожая на всех и ни на кого

Бог пытался эту формулу стереть  
Но не смог  
Пытался свести к нулю  
Но только умножил результат

Люди такие непохожие на людей  
И неясно чем непохожие

Убив еврея убивают человека  
А еврей остается жив

Что за удивительная путаница  
Произошла в сознании  
Самого главного начальника

Но хуже всего потомкам Адама  
Если сам Бог ничего не понимает  
То им беднягам каково?

8 октября 1994 года  
Тель-Авив  
№ 609

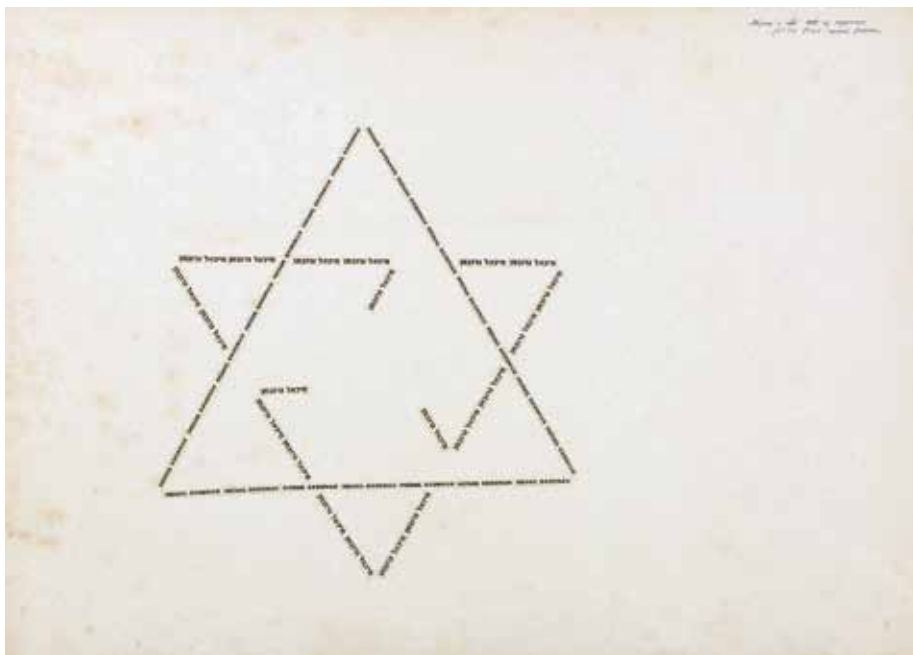
175. **Вещи со стола прошу не брать (настольная бумага).** 1965. *Бумага, фломастер, цветной карандаш, 28 × 23, № 1506.*
176. **Поэма о себе.** 1973. *Картон, коллаж, 50 × 70, № 2007.*
177. **Поэма о вечном путешествии.** 1973. *Картон, коллаж, 50 × 70, № 2008. Галерея "Минотавр", Париж.*
178. **Афродита.** 1975. *Бумага, тушь, коллаж, 17.2 × 6.8, № 2097.*
179. **Воспоминания.** 1975. *Полукартон, тушь, коллаж, 35 × 25, № 2100.*
180. **Имя.** 1976. *Бумага, тушь, 35 × 50, № 2217.*
181. **Миша + Наташа = любовь.** 1976. *Бумага, тушь, 50 × 35, № 2218.*
182. **Ленин.** 1979. *Бумага, тушь, цветной карандаш, полиграф, 17,8 × 12.8, № 2269.*
183. **Стихи о коммунизме.** 1979. *Бумага, тушь, коллаж, 50 × 35, № 2300.*
184. **Классика.** 1980. Визуальное стихотворение. *Бумага, коллаж, 50 × 35, № 2318.*
185. **Голос.** 1980. Визуальное стихотворение. *Бумага, коллаж, 50 × 35, № 2319.*
186. **Земля.** 1980. Визуальное стихотворение. *Бумага, коллаж, 50 × 35, № 2320.*
187. **Событие.** 1980. Визуальное стихотворение. *Бумага, коллаж, 50 × 35, № 2321.*
188. **Театр.** 1980. Визуальное стихотворение. *Бумага, коллаж, 50 × 35, № 2322.*
189. **Круиз.** 1980. Визуальное стихотворение. *Бумага, коллаж, 50 × 35, № 2323.*
190. **Michail Grobman.** 1980. Визуальное стихотворение. *Бумага, коллаж, 50 × 35, № 2336.*
191. **Уникальный политический статус.** 1980. Визуальное стихотворение. *Бумага, коллаж, 50 × 35, № 2337.*
192. **Глазами англичанина.** 1980. Визуальное стихотворение. *Бумага, коллаж, 50 × 35, № 2338.*
193. **Опера.** 1980. Визуальное стихотворение. *Бумага, коллаж, 50 × 35, № 2339.*
194. **Катя Арнольд.** 5.10.1981. *Бумага, полиграф, 16 × 10.1, № 2345. Государственная Третьяковская галерея, Москва.*
195. **Трудовая тройка.** 1980. Визуальное стихотворение. *Обложка, тушь, 20.7 × 13.5, № 2352.*
196. **Г. Баширов.** 1980. Визуальное стихотворение. *Обложка, тушь, 20.7 × 13.8, № 2353.*
197. **Комсомолец Александр Андреев.** 1980. Визуальное стихотворение. *Обложка, тушь, 28 × 13.3, № 2354.*
198. **Дрессированный Александр Чаковский.** 1980. Визуальное стихотворение. *Обложка, тушь, 21 × 13.7, № 2356.*
199. **Парторг Сергей Воронин.** 1981. Визуальное стихотворение. *Обложка, тушь, 20.2 × 13.5, № 2362.*
200. **Художник Миша Чернышев.** 14.1.1981. *Бумага, полиграф, 18 × 11, № 2363. Государственная Третьяковская галерея, Москва.*
201. **Максимов, Горбаневская, Суперфин.** 14.7.1981. *Бумага, полиграф, 17.6 × 9.6, № 2364. Государственная Третьяковская галерея, Москва.*
202. **Без всякого проку.** 1981. *Обложка, тушь, 20.5 × 13.2, № 2365-а.*
203. **По солженицынским местам. Могила Толстого. 2.2.** 1981. *Бумага, полиграф, 31.7 × 19.6, № 2366. Государственная Третьяковская галерея, Москва.*

204. **Анна Караваева задирай платье.** 1981. Визуальное стихотворение. *Обложка, тушь, 22.5 × 15.5, № 2376.*
205. **Римма Герловица.** 27.6.1981. *Бумага, полиграф, 19.3 × 10.5, № 2396.* Государственная Третьяковская галерея, Москва.
206. **Дружные ребята Комар и Меламид.** 27.6.1981. *Бумага, полиграф, 18.9 × 10.9, № 2397.* Государственная Третьяковская галерея, Москва.
207. **Монография Глезера о К/М.** 27.6.1981. *Бумага, полиграф, 28.5 × 12.5, № 2398.* Государственная Третьяковская галерея, Москва.
208. **Николай Асанов.** 1981. Визуальное стихотворение. *Обложка, тушь, 20.6 × 13.3, № 2401.*
209. **Группа "Левиафан".** 1981. *Фото, бумага, гуашь, тушь, 16.4 × 14.6, № 2411.*
210. **Обратное небо.** 1981. *Бумага, гуашь, акрил, 104.5 × 74, № 2412.*
211. **Сабачье небо.** 1981. *Бумага, гуашь, пастель, акрил, тушь, 104.5 × 74.2, № 2413.*
212. **Елизар Мальцев собрал комсомольцев.** 1981. Визуальное стихотворение. *Обложка, тушь, 20.8 × 13.8, № 2416.*
213. **Голда Меир встречает Михаила Гробмана.** 1981. *Бумага, акрил, тушь, коллаж, 28.5 × 46.7, № 2418.*
214. **За морем цимлянским.** 1981. Визуальное стихотворение. *Обложка, тушь, 21 × 12.8, № 2462.*
215. **Красные горки.** 1982. Визуальное стихотворение. *Обложка, тушь, 20.8 × 14.4, № 2488.*
216. **Бродский в ссылке.** 26.1.1982. *Бумага, полиграф, 18 × 10.5, № 2489.* Государственная Третьяковская галерея, Москва.
217. **Иллюстрации И. Кабакова к стихотворениям М. Гробмана.** 1982. *Бумага, тушь, коллаж, 35 × 50, № 2518.*
218. **Память о Михаиле Гробмане будет вечно жить в сердцах советских людей.** 1982. *Бумага, тушь, коллаж, 35 × 50, № 2519.*
219. **Последняя встреча Солженицына и Павлика Морозова.** 26.5.1982. *Бумага, полиграф, 20.5 × 13.3, № 2522.* Государственная Третьяковская галерея, Москва.
220. **Здесь лежит Натан Рыбак.** 2004. Визуальное стихотворение. *Обложка, тушь, 20.5 × 13.5, № 2532.*
221. **Похищение у Солженицына.** 9.9.1982. *Бумага, полиграф, 32.5 × 19.5, № 2534.* Государственная Третьяковская галерея, Москва.
222. **Еврейский народный пейзаж. Структура по И. Левитану.** 1982. *Бумага, тушь, полиграф, 21.4 × 27.4, № 2537.*
223. **Еврейская народная весна.** 1982. *Бумага, тушь, полиграф, 23.4 × 28, № 2538.*
224. **Тиха украинская ночь... Еврейский народный пейзаж.** 1982. *Бумага, тушь, коллаж, 20.8 × 30.8, № 2539.*
225. **Дерево.** 1984. *Бумага, коллаж, 72 × 50, № 2652-а.*
226. **Последний поцелуй.** *Картон, тушь, цветной карандаш, коллаж, 77 × 103, № 2808.*
227. **Отомстим Америке за поруганную честь.** 1992. *Тушь, цветной карандаш, коллаж, 103 × 77, № 2811.*
228. **Военные новости.** 1993. *Бумага, коллаж, 72 × 50, № 2836.*
229. **Конец искусства.** 1994. *Холст, масло, 195 × 195, № 2844.* Собрание Виктора Новичкова, Москва.

230. **Напишешь все слова.** 1994. *Картон, акрил, гуашь, 100 × 70, № 2846.*
231. **Разбитое зеркало.** 1997. *Бумага, тушь, коллаж, 30 × 65, № 2904.*
232. **Не убивай.** 1997. *Бумага, тушь, полиграфж, 32 × 46.7, № 2906.*
233. **Никогда не прощу.** 1998. *Бумага, тушь, коллаж, 50 × 70, № 2918.*
234. **Поэзия.** 1998. *Бумага, тушь, коллаж, 50 × 70, № 2919.*
235. **Детские разговоры.** 2001. *Дерево, масло, 44.3 × 130, № 2978.*
236. **Израильская левая птичка.** 2002. *Дерево, масло, 49 × 150, № 2980.* Собрание Алекса Клевицкого, Тель-Авив.
237. **Наш век.** 2004. *Фанера, масло, 69.5 × 140, № 2998.* Собрание Бориса Агами, Тель-Авив.
238. **Энтропия.** 2004. *Бумага, тушь, коллаж, 25 × 21.9, № 3022.*
239. **Тяжелое поле.** 2004. *Бумага, коллаж, 32.8 × 22.6, № 3023.*
240. **Концепция.** 2004. *Бумага, коллаж, 30.6 × 22.3, № 3024.*
241. **Хозяин воды.** 2004. *Бумага, коллаж, 29.6 × 24.5, № 3027.*
242. **Конец Европы.** 2004. *Бумага, коллаж, 24.4 × 29.7, № 3045.*
243. **Опус № 1.** 2004. *Бумага, коллаж, 20.8 × 29.7, № 3046.*
244. **Опус № 2.** 2004. *Бумага, коллаж, 29.3 × 23.9, № 3047.*
245. **Массада.** 2004. *Бумага, коллаж, 29.2 × 22, № 3059.*
246. **Память.** 2004. *Бумага, коллаж, 30.8 × 25, № 3061.*
247. **Конец войны.** 2004. *Бумага, коллаж, 23.7 × 26.2, № 3062.*
248. **Сон разума порождает чудовищ.** 2004. *Бумага, коллаж, 34.3 × 23.9, № 3064.*
249. **Здравствуй немец.** 2005. *Фанера, масло, 69.5 × 140, № 3076.*
250. **Определение Дракона по Жегину.** 2006. *Картон, тушь, коллаж, 21.5 × 29.7, № 3198.*
251. **Эстет промахнулся.** 2006. *Картон, тушь, коллаж, 22.7 × 27.8, № 3225.*
252. **Я люблю тебя, Наташа.** 2006. *Бумага, тушь, коллаж, 21 × 34, № 3235.*
253. **Голем и бабочка.** 2006. *Картон, тушь, коллаж, 22.8 × 27.5, № 3237.*
254. **Письма геноссе Нольде.** 2006. *Бумага, графит, коллаж, 28.5 × 25, № 3289.*
255. **Загадка Барта.** 2007. *Бумага, коллаж, тушь, литография, 68.8 × 70.5, № 3364.*
256. **Плодитесь и размножайтесь.** 2009. *Картон, полиграфж, масло, 31.8 × 88.6, № 3450.*
257. **Русские беседы. Бля.** 2009. *Картон, масло, 12.5 × 19.6, № 3469.*
258. **Моя могила.** 2009. *Картон, масло, 17.3 × 11.5, № 3480.*
259. **Диалог.** 2009. *Картон, масло, 16.2 × 23.2, № 3484.*
260. **Еб твою мать.** 2009. *Картон, масло, 14.9 × 23.4, № 3488.*
261. **Где бля наш Сталин?** 2009. *Картон, масло, 16.5 × 23.6, № 3508.*
262. **Мясо.** 2009. *Картон, масло, 16.5 × 23.6, № 3509.*
263. **Всё вижу.** 2009. *Ледерин, масло, 14.7 × 23.4, № 3510.*
264. **Отруби лихую голову.** 2009. *Картон, масло, 22.3 × 13.7, № 3512.*
265. **Катынь.** 2009. *Картон, масло, 15.4 × 25.3, № 3518.*
266. **Интернационал 1.** 2009. *Картон, масло, 31.7 × 24, № 3544.*
267. **Шаманское дерево Айги.** 2009. *Картон, масло, 31.7 × 23.9, № 3547.*
268. **Я убивал евреев.** 2011. *Бумага, акрил, 49.3 × 70, № 3561.*
269. **Бей евреев.** 2011. *Бумага, масло, 56 × 79.5, № 3569.*

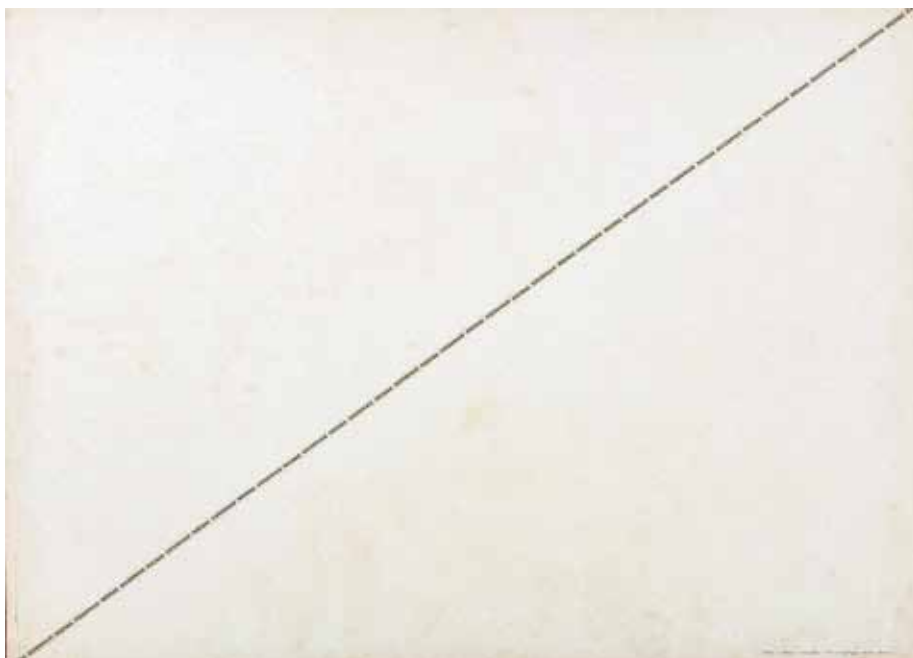
270. **Чорный свет.** 2011. *Бумага, масло, 55 × 79,5, № 3570.*
271. **Если ты не левый псих.** 2011. *Бумага, акрил, 56,2 × 70, № 3591.*
272. **Мы американцев одной левой.** 2011. *Бумага, акрил, 49,3 × 67,5, № 3595.*
273. **Конец Ирана.** 2011. *Бумага, картон, акрил, 56,5 × 76,3, № 3601.*
274. **Европа-чума.** 2009. *Фанера, масло, 32,7 × 24,3, № 3625.*
275. **Я — выкрест.** 2009. *Фанера, масло, 32,3 × 21,5, № 3633.*
276. **Смерть над планетой.** 2009. *Фанера, масло, 32,5 × 24,5, № 3640.*
277. **Как дела?** 2011. *Картон, масло, 13,7 × 21,6, № 3698.*
278. **Чё ржешь? Люблю жизнь!** 2011. *Картон, масло, 14 × 21,5, № 3710.*
279. **Могилы Володи Яковлева.** 2011. *Картон, масло, 13,9 × 22, № 3722.*
280. **Мертвец ест с руки.** 2011. *Картон, масло, 18 × 25,5, № 3725.*
281. **Мозги — на органы.** 2011. *Картон, масло, 15,3 × 22,8, № 3730.*
282. **Еда приползла.** 2011. *Картон, масло, 13,8 × 22, № 3735.*
283. **Хоронить будем? Или?** 2011. *Картон, масло, 15,1 × 24,3, № 3737.*
284. **Ну что там с Лениным?** 2011. *Картон, масло, 16,3 × 23,2, № 3744.*
285. **Голова полна говна.** 2011. *Картон, масло, 21 × 27,4, № 3756.*
286. **Италию — арабам.** 2011. *Холст, масло, 43 × 62,7, № 3765.*
287. **Снег.** 2011. *Картон, масло, 14 × 22,5, № 3769.*
288. **Мозги на органы. Дешево.** 2011. *Картон, масло, 10,6 × 21,6, № 3771.*
289. **Русские поэты — все вы говно.** 2011. *Картон, масло, 31,6 × 24, № 3788.*
290. **Германия. Освенцим.** 2011. *Картон, масло, 28 × 24, № 3794.*
291. **Освенцим.** 2011. *Картон, масло, 31,5 × 23,7, № 3795.*
292. **Здравствуй Лютер.** 2011. *Картон, масло, 31,5 × 23,7, № 3797.*
293. **Вперед, уроды, вас ждут заводы.** 2011. *Картон, масло, 19,9 × 27,2, № 3801.*
294. **Еда.** 2011. *Картон, масло, 23,6 × 31,3, № 3811.*
295. **Нос бля оторву!** 2011. *Картон, масло, 24,1 × 31,5, № 3819.*
296. **Соловей и смерть.** 2011. *Картон, масло, 26,2 × 29,5, № 3825.*
297. **Наш век железный.** 2011. *Бумага, масло, 55,7 × 66,2, № 3862.*
298. **Эта птица из говна.** 2011. *Картон, масло, 70 × 78, № 3868.*
299. **Магомет сказал: "Евреи — народ книги". Арабы сказали: "Пойдем убьем евреев".** 2011. *Картон, масло, 70 × 78, № 3877.*
300. **Из Поланского.** 1999. *Бумага, старинная гравюра, тушь, 71,1 × 50, № 2929.*

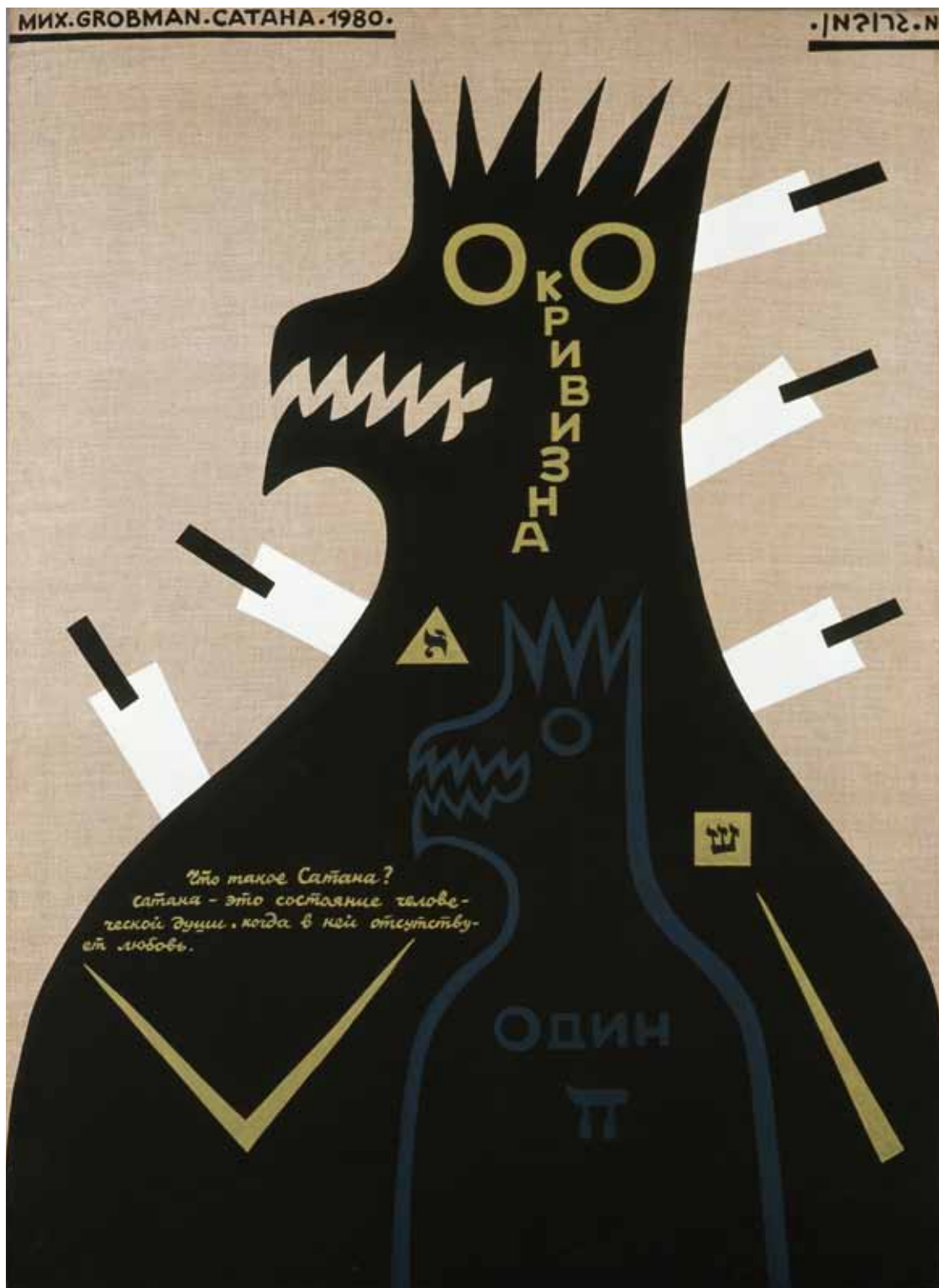




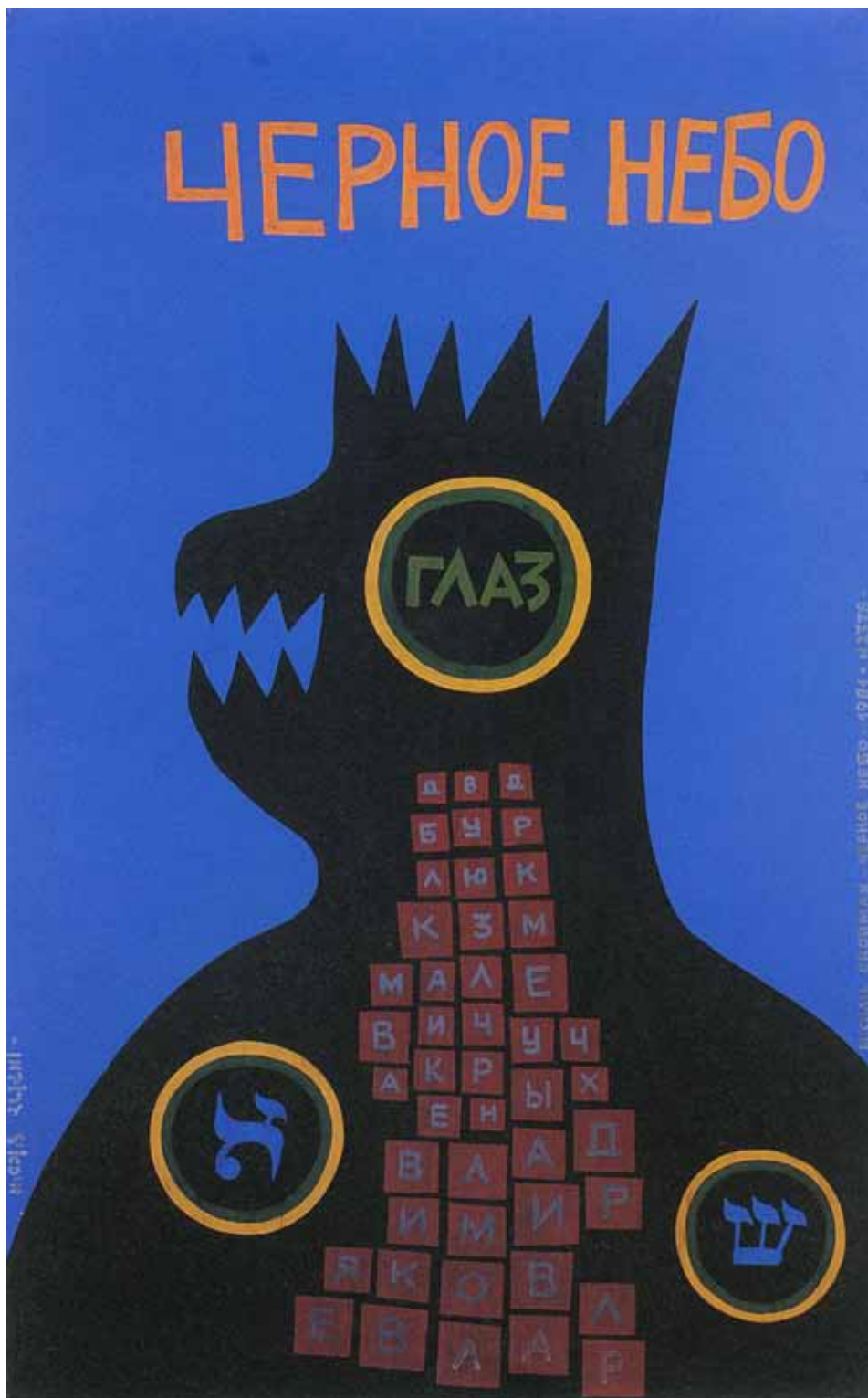
51. **Поэма о себе.** 1973. *Картон, коллаж, 50 × 70, № 2007.*

52. **Поэма о вечном путешествии.** 1973. *Картон, коллаж, 50 × 70, № 2008.*





53. Сатана. 1980. Холст, акрил, 200 × 146, № 2315. Русский Музей, Санкт-Петербург.



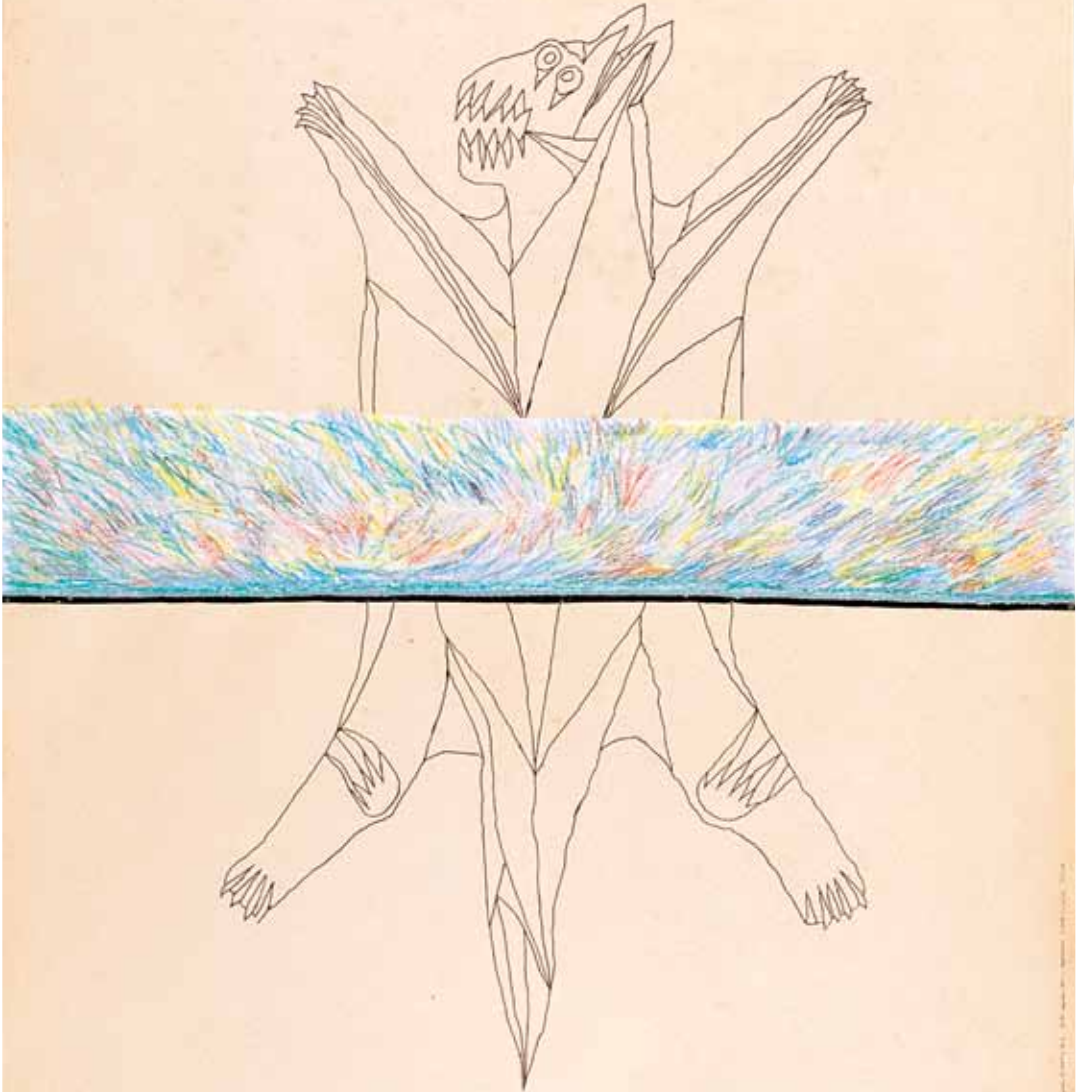
54. **Черное небо.** 1981. Картон, гуашь, 111 × 71, № 2378.

ОБРАТНОЕ НЕБО



Michail Grovman. Обратное небо. Алмаз смерти. № 2412. 1981 г.

# САБАЧЬЕЕ



# НЕБО



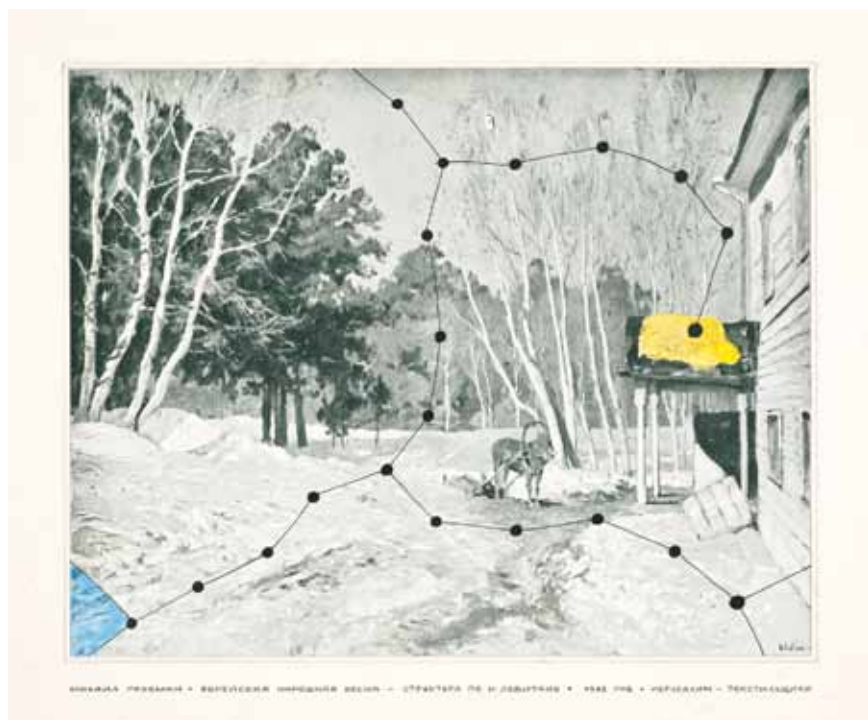
57.  
**Комсомолец**  
**Александр Андреев.** 1980.  
Визуальное стихотворение.  
Бумага, тушь, коллаж,  
28 × 13,3, № 2354.

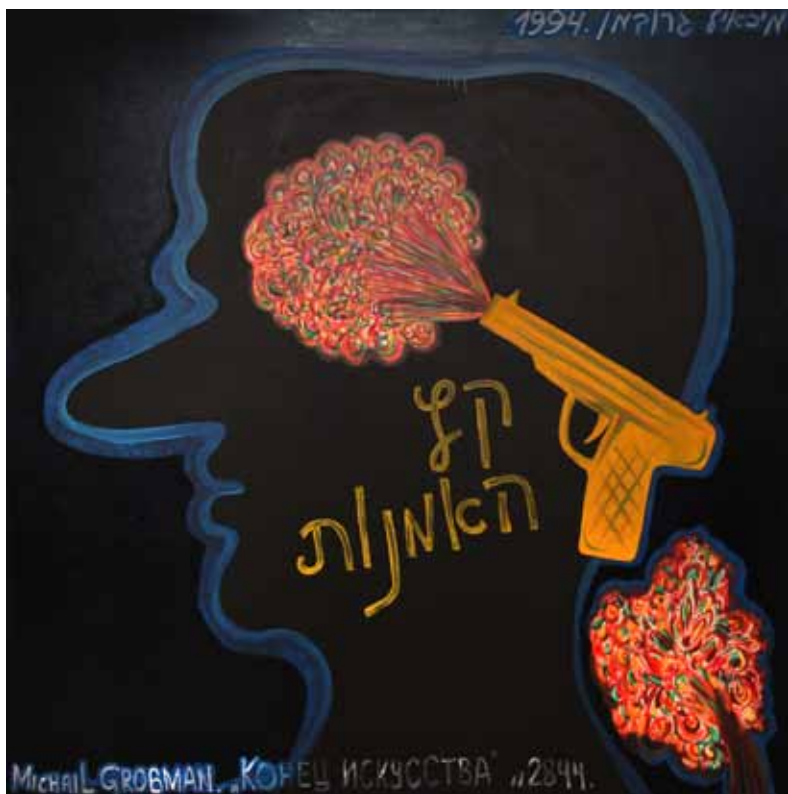
58.  
**Дрессированный**  
**Александр Чаковский.** 1980.  
Визуальное стихотворение.  
Бумага, тушь, коллаж,  
21 × 13,7, № 2356.



59. **Еврейский народный пейзаж. Структура по И. Левитану.** 1982.  
Бумага, тушь, полиграф, 21.4 × 27.4, № 2537.

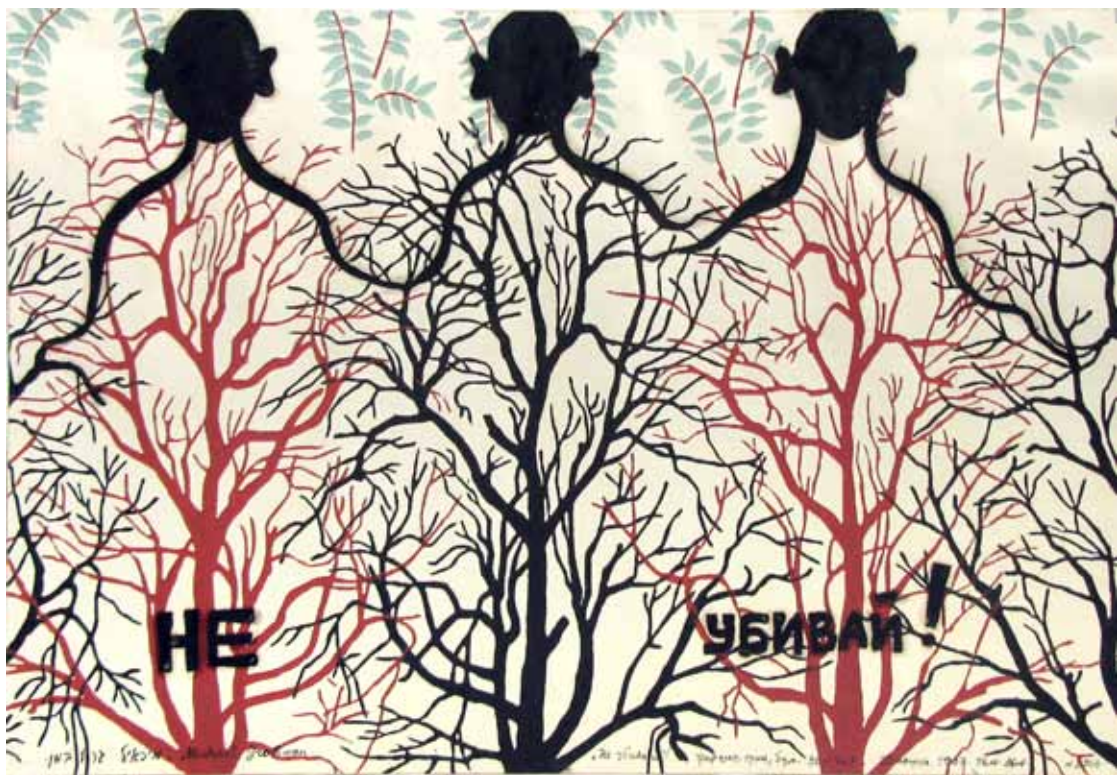
60. **Еврейская народная весна.** 1982. Бумага, тушь, полиграф, 23.4 × 28, № 2538.





61.  
**Конец искусства.**  
1994. Холст,  
масло, 195 × 195,  
№ 2844. Собрание  
Виктора Новичкова,  
Москва.

62.  
**Не убивай.** 1997.  
Бумага, тушь,  
полиграф, 32 × 46.7,  
№ 2906.







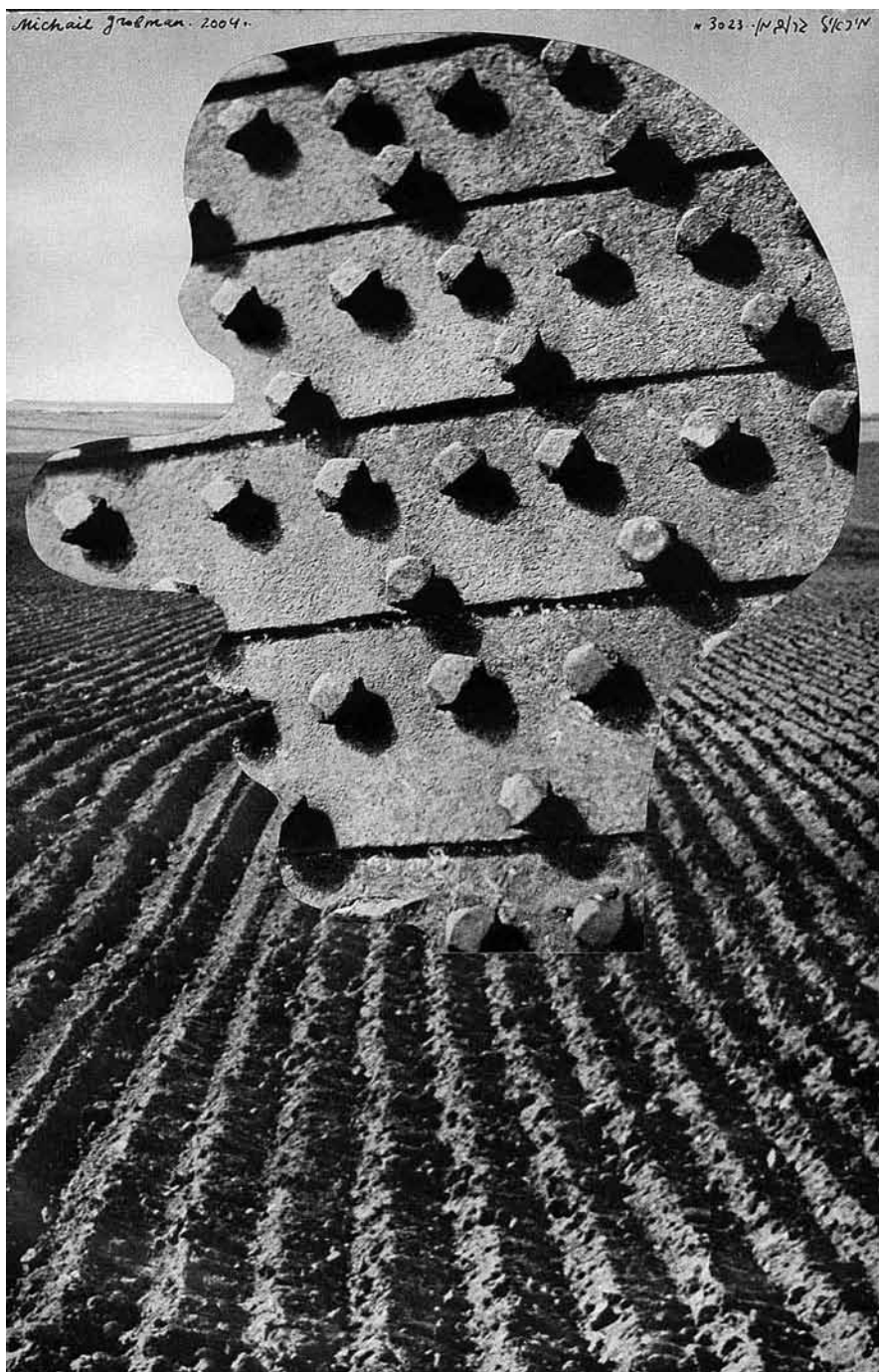
63. **Никогда не прощу.** 1998. Бумага, тушь, коллаж, 50 × 70, № 2918.

64. **Плодитесь и размножайтесь.** 2009. Картон, полиграф, масло, 31.8 × 88.6, № 3450.



Michail Grolman. 2004.

№ 3023. 1/4 р/12 S/12/14



65. Тяжелое поле. 2004. Бумага, коллаж, 32.8 × 22.6, № 3023.



Михаил Гвозденко. «Концепция»: Коллаж, 8-30, 1х22,3. 5 марта 2004г. Тех. Ават. № 3024. 25 25 1/4 1/4 5/4

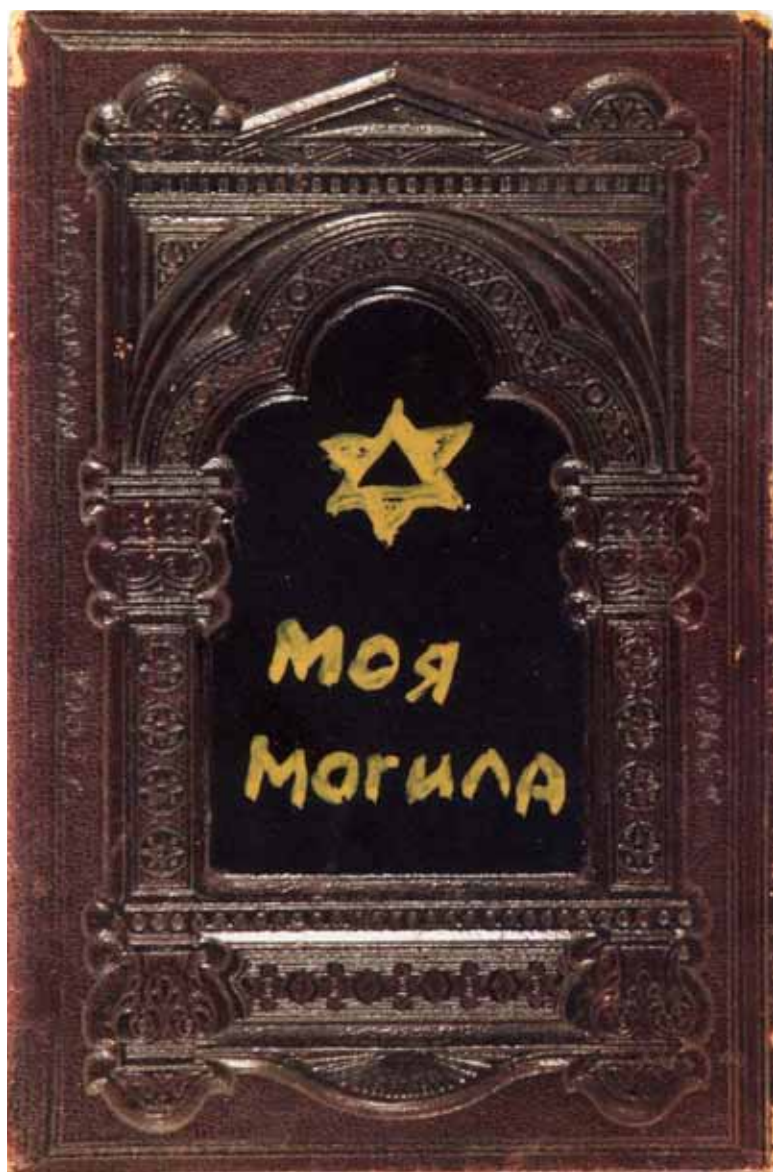


67. Могила Михаила Гробмана в городе Дубоссары. 1981.

Бумага, полиграф, цветной карандаш, тушь. 20.7 × 14.3. № 2434.



68. Могила Михаила Гробмана на площади Вагнера в Мюнхене. 1981.  
Бумага, полиграф, цветной карандаш, тушь. 20.7 × 4.3, № 2427.



69.  
**Моя могила.** 2009.  
Картон, масло,  
17.3 × 11.5, № 3480.



70.  
**Катынь.** 2009.  
Картон, масло,  
15.4 × 25.3, № 3518.



71. **Вперед, уроды, вас ждут заводы.** 2011. Картон, масло, 19.9 × 27.2, № 3801.

72. **Хоронить будем? Или?** 2011. Картон, масло, 15.1 × 24.3, № 3737.





## Часть 5. Автопортреты

301. **Автопортрет №3.** 1996.  
*Бумага, коллаж, 79 × 62.2, № 2883.*
302. **Автопортрет в горах Иудеи.** 2010.  
*Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3647.*
303. **Автопортрет — магнетическая любовь.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3649.*
304. **Автопортрет — святой дух.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3650.*
305. **Автопортрет — любовь земная.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3651. Тель-Авив.*
306. **Автопортрет — атомная станция.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3652.*
307. **Автопортрет — непорочная любовь.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3653.*
308. **Автопортрет — райский сад.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3654.*
309. **Автопортрет — месть зверей.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3655.*
310. **Автопортрет — в защиту зверей.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3656.*
311. **Автопортрет — ангелицы.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3657.*
312. **Автопортрет — лето.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3658.*
313. **Автопортрет — победа над Сатаной.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3659.*
314. **Автопортрет — амур.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3661.*
315. **Автопортрет — Аврора.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3662.*
316. **Автопортрет — маска.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3663.*
317. **Автопортрет — Володя Яковлев в Иерусалиме.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3665.*
318. **Автопортрет — переезжаем в Кремль.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3666.*
319. **Автопортрет — счастливая Африка.** 2010. *Бумага, полиграфж, 79 × 62.2, № 3667.*

320. **Автопортрет — конец Европы.**  
2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3668.
321. **Автопортрет — женская воля.**  
2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3669.
322. **Автопортрет — дин вехесед.**  
2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3670.
323. **Автопортрет — горькая вода.**  
2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3672.
324. **Автопортрет — герцог Михаил.**  
2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3673.
325. **Автопортрет — вечное проклятье немцам.** 2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3674.
326. **Автопортрет — сон красоты порождает чудовищ.** 2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3675.
327. **Автопортрет — слезки немецкого народа.** 2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3676.
328. **Автопортрет — духи природы.**  
2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3677.
329. **Автопортрет — Америка.** 2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3678.
330. **Автопортрет — коллектив.**  
2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3679.
331. **Автопортрет — глобализация.**  
2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3680.
332. **Автопортрет — крылья Катмора.** 2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3681.
333. **Автопортрет — приготовленные к ебле, расцветаем мы, как стебли.**  
2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3682.
334. **Автопортрет — слуги Гробмана.** 2010. Бумага, полиграф, 79 × 62.2, № 3687.

**1939**

Родился в Москве

**1960-е**

Художник и поэт в Москве

**1967**

Член Московского Союза художников

**1971**

Эмигрировал в Израиль (Иерусалим)

**1975**

Основал группу "Левиафан"

**С 1983**

Живет и работает в Тель-Авиве

## Персональные выставки

**1959**

Художественное училище  
им. Мухиной, Ленинград

**1965**

Московский дом художника  
Энергетический институт, Москва  
Театр города Усти-на-Орлицы,  
Чехословакия

**1966**

Мосинжпроект, Москва

**1971**

Tel Aviv Museum of Art

**1972**

Nora Gallery, Jerusalem

**1973**

Negev Museum of Art, Beer Sheva  
Beth Uri and Rami Nechushtan  
Museum, Ashdod Yaakov

**1977**

Spertus Institute, Chicago

**1984**

Zvi Noam gallery, Tel Aviv

**1988**

“Michail Grobman: Künstler und Sammler”, Kunstmuseum, Bochum  
 “Avant-garde Revolution Avant-garde”, Tel Aviv Museum of Art

**1989**

Tova Osman gallery, Tel Aviv  
 “Прекрасные шестидесятые в Москве” (совместно с Ильей Кабаковым), The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University, Tel Aviv

**1990**

Tova Osman Gallery, Tel Aviv

**1995**

“Homage to the Square”, M.H. Gallery, Tel Aviv.  
 “Password and Image”, University Gallery Haifa University

**1998**

“Picture = symbol + concept”, Herzliya Museum of Art, Herzliya

**1999**

“Михаил Гробман. Работы 1960–1998”, Государственный Русский музей, С.-Петербург

**2002**

“Последнее небо”, Павильон Цвета Зузориц, Белград

**2006**

“Creation — from chaos to cosmos”, Bar David Museum of Fine Arts and Judaica, Kibbutz Baram

**2007**

“Last Skies”, Loushy & Peter Art & Projects, Tel Aviv

**2009**

“Михаил Гробман: Метаморфозы коллажа”, Музей современного искусства, Москва

**2010**

“Michail Grobman: The Diary of a Man in the Land of Antipodes”, Kishon Gallery, Tel Aviv  
 “Michail Grobman”, Galerie Minotaure, Paris

## Избранные групповые выставки

**1962**

Выставка молодых художников, кинотеатр “Ударник”, Москва

**1963**

Музей Достоевского, Москва

**1964**

Институт патентов, Москва

**1965**

Дом художника, Москва  
 8: A. Brusilovskij, M. Grobman, V. Jankilevskij, J. Michnov, E. Něizvěstnyj, J. Sobolov, Ů. Sooster, B. Žutovskij. Jednotný závodní klub roh klub přátel výtvarného umění. Ústí nad Orlicy, Czechoslovakia

**1966**

“Wystawa prac 16 plastików moskiewskich”, Sopot-Poznan

**1968**

Ostrov nad Ozhy, Czechoslovakia

**1969**

“Nuova scuola di Mosca. 30 artisti non ufficiali”, Galleria Pananti, Firenze Bar gallery Stuttgart, Interior gallery Frankfurt

**1970**

“Nuove correnti a Mosca, rassegna di 58 artisti della giovane avanguardia”, Museo belle arti, Lugano

**1973**

“Russische Kunst der Gegenwart. Grafiken der Avantgarde”,  
Museum am Ostwall, Dortmund

**1974**

“Progressive Strömungen in Moskau 1957–1970”, Kunstmuseum Bochum

**1978**

“Leviathan”, Beth Uri and Rami Nechushtan Museum, Ashdod, Zaakov  
“New Art from the Soviet Union”,  
Pratt Manhattan Center, Pratt  
Institute gallery, New York

**1979**

“Leviathan Group”, Artists’  
House, Jerusalem  
“20 Jahre unabhängige Kunst aus  
der Sowjetunion”, Museum Bochum  
“New Art from the Soviet Union”,  
The gallery Montgomery hall  
St. Mary’s College Maryland

**1982**

“«Leviathan Group». Through Symbol to  
Technology. Form — Object — Project”,  
Jerusalem, Jerusalem Theatre

**1984**

“Transformations”, The Genia Schreiber  
University Art Gallery, Tel Aviv University

**1987**

“Künstlergruppen zeigen  
Gruppenkunstwerke”, Kassel

**1988**

“Upon One of the Mountains: Jerusalem  
in Israeli Art”, The Genia Schreiber  
University Art Gallery, Tel Aviv University

**1989**

“Abattoires 89”, Festival International  
d’art de groupe, Marseille

**1990**

“Другое искусство”,  
Государственная  
Третьяковская галерея, Москва  
“The Museum as Collector”,  
Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv  
“Chagall to Kitaj: The Jewish Experience  
in 20th Century Art”, London,  
Barbican Art Gallery

**1991**

“Image-writing: The Verbal Component  
in Israeli Art Toward the ‘90”,  
Janco-Dada Museum Ein Hod,  
Rehovot Art Gallery  
“The Return to Painting in Israeli  
Printmaking”, The Genia Schreiber  
University Art Gallery,  
Tel Aviv University, Tel Aviv

**1993**

“Понятное искусство”, Музей  
израильского искусства, Рамат-Ган  
“Von Malewitsch bis Kabakov. Russische  
Avantgarde im 20. Jahrhundert”,  
Museum Ludwig, Köln

**1994**

“Anxiety”, The Museum  
of Israeli Art, Ramat-Gan  
“Europa, Europa: das Jahrhundert der  
Avantgarde in Mittel- und Osteuropa”,  
Bonn, Stiftung Kunst und Kultur des  
Landes Nordrhein-Westfalen  
“The Printer’s Imprint. Twenty Years  
of the Jerusalem Print Workshop”,  
Israel Museum, Jerusalem

**1995**

“Unser Jahrhundert. Menschenbilder-  
Bilderwelten”, Museum Ludwig, Cologne

**1996**

“Ketav: Flesh and Word in Israeli Art”,  
Ackland Art Museum, the University  
of North Carolina at Chapel Hill

**1996–1997**

“Nonconformisten. Die zweite Russische Avantgarde 1955–1988”, Sammlung Bar-Gera; Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, Russia; Staatliche Tretyakov Gallery, Moscow, Russia; Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main; Exhibition Hall of Baier Department of Culture, Leverkusen, Germany

**1998**

“Aspects of Israeli Art of the 70’s: 1. «The Boundaries of Language», Tel Aviv Museum of Art. 2. Tikkun, The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University, Tel Aviv

**1999**

“Top 2000”, Bet ha gefen, Haifa

**2000**

“Green not Cement, Artists Follow Poet H.N. Bialik”, Tel-Aviv

“Nonkonformisten 1955–1988”, Markishes Museum, Witten

“The Moscow Underground to Jindřich Chalupecký”, Galeria Ztihla Klika, Prague

**2003**

“Das Recht des Bildes: jüdische Perspektiven in der modernen Kunst”, Kunstmuseum Bochum

“Persecuted art & artists, Under Totalitarian Regimes in Europe during the 20th Century”, Art Museum, Ashdod

“Yes do yourself... Regeneration of Judaism in Israeli art”, Zman Omanut, Tel Aviv

**2004**

“Poeta pingens — писатель рисующий”: живопись и графика писателей в собрании Государственного литературного музея

**2005**

“Avantgarde im Untergrund, Russische Nonkonformisten aus der Sammlung Bar-Gera”, The Bar-Gera Collection, 3. Februar 2005 — 24. April 2005, Wabern/Bern

“Сообщники. Коллективные и интерактивные произведения в русском искусстве 1960–2000”. 28 января — 6 марта, Государственная Третьяковская галерея, Москва

**2006**

“Время перемен”, Государственный Русский музей, С.-Петербург  
“Black coffee”, Beit Hagefen, Haifa

**2007**

“Jews of Struggle — The Jewish National Movement in the USSR, 1967–1989”, Bet Hatefutsoth, Tel Aviv

“La Deuxieme Avant-garde Moscou 1950–1970”, Galerie Minotaure, Paris

“Rebellious Art: Painters of the Second Russian Avant-garde from Kenda and Jacob Bar Gera’s Collection”, Museum of History of City Lodz, Loldz

**2008**

“Художники русского зарубежья в коллекции ГЦСИ”, ГЦСИ, Москва

**2009**

“My Own Body, Sixty Years of Art in Israel”, Tel-Aviv Museum of Art, Tel Aviv

**2011**

“Auf der Spuren Juedischer Zeichen”, Kultur Bahnhof Eller, Düsseldorf

**2013**

“Cargo Cult. Artists from Ex-Eastern Bloc”, MoBy — Museum of Bat Yam

## Перформансы и шествия

**26.5.1978**

“Ангел смерти 1”,  
Иудейская пустыня

**2.6.1978**

“Ангел смерти 2”,  
Мертвое море

**10.11.1978**

“Ангел смерти 3”,  
Мертвое море

**3.2.1979**

“Ангел смерти 4”,  
Музей Бохума

**25.5.1979**

“Ангел смерти 5”, Иудейская  
пустыня, по дороге в Кумран

**5.6.1981**

“Ангел смерти 6”,  
Кумран и Мертвое море

**10.4.1982**

“Ангел смерти 7”  
 (“Отречение”), Иерусалим

**17.10.1982**

“Ангел смерти 7”  
 (“Горящий свиток”), Иерусалим

**8-12.7.1985**

“Хлебников 100”,  
Тверия

**2.10.1985**

“Хлебников 100”,  
Акко

**9.11.1985**

“Хлебников 100”,  
Тель-Авив

**30-31.7.1986**

“Хлебников 100”,  
Иерусалим, сад колокола

**11.5.1987**

“Ангел смерти 7”,  
Гиват Рам, Иерусалим  
(телевизионные съемки)

**18-21.5.1987**

“Мессия”, инсталляция  
и перформанс в Иерусалиме

**19.7.1987**

“Ангел Смерти”,  
Кассел

**24-26.8.1989**

“Гильотины”,  
Музей Бохума

## Избранные сочинения, стихи, проза, статьи об искусстве

### 1965

Стихи // *Воздушные пути*  
(Нью-Йорк). № 4. С. 236–240  
(под псевдонимом Михаил Русалкин).  
Стихи из СССР // *Новый Журнал*  
(Нью-Йорк). № 80. С. 41–44  
(под псевдонимом Г.Д.Е.).

### 1972

Solzhnitsyn does not deserve  
his reputation as lover of liberty //  
*The Jerusalem Post*. 10.11 1972. P. 12.

### 1975–1980

“Левиафан”. Газета современного  
искусства и литературы.  
Издание Михаила Гробмана. № 1–3.

### 1980

About Malevich // *The Avant-Garde  
in Russia 1910–1930. New Perspectives.*  
Los Angeles County Museum of Art.  
July 8 — September 28, 1980; Hirshhorn  
Museum and Sculpture Garden, Smithso-  
nian Institution, Washington D.C., Novem-  
ber 20, 1980 — February 15 1981. P. 25–27.  
Стихи // Антология новейшей русской  
поэзии у Голубой лагуны. Newtonville:  
Oriental Research Partners. Т. 1. С. 350.

### 1982

Стихи // *Gnosis Anthology. Contemporary  
American and Russian Literature and Art.*  
New York: Gnosis Press. P. 103–106.

### 1985

Стихи // Евтушенко Е. *Строфы века.*  
М.: Полифакт. С. 980.

### 1989

Несколько слов о русском авангарде //  
22 (Тель-Авив). № 63. С. 134–139.



**1991**

The Enigma of Isaak Levitan // Isaak Levitan, 1860–1900. Sketches & Paintings. Exhibition Catalogue. Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv. P. 37–38.

Лави. Местный, но не израильский // Маарив - а шавау. 14.06.1991. С. 63 (иврит)

**1992**

Военные тетради. 1978–1992.

Стихи. Тель-Авив: Левиафан.

**1993**

Населители тылов и обозов // Зеркало (Тель-Авив). № 106. С. 28–33.

**1994**

Памяти поэта Владимира Гершуни // Зеркало (Тель-Авив). № 20. С. 20.

**2002**

“Левиафан”. Манифесты // Зеркало (Тель-Авив). № 19–20. С. 193–212.  
Левиафан. Дневники 1963–1971 годов. М.: НЛО.

**2006**

Последнее небо. Стихи. М.: НЛО.

**2007**

An Antology of Jewish-Russian Literature. Two Centuries of Dual identity in Prose and Poetry / Ed. by M.D. Shrayer. New York and London: M.E. Sharpe. Vol. 2. P. 981–985.  
“Второй русский авангард” // Зеркало (Тель-Авив). № 29. С. 52–57.  
Дневник мая и июня 1990 года // Новое литературное обозрение. № 87. С. 715–730.

**2008**

4-й манифест группы “Левиафан” // Зеркало (Тель-Авив). № 31. С. 3–6.

**2009**

Дневник 15.6.1991 — 30.10.1992 // Зеркало (Тель-Авив). № 33. С. 40–93.

**2010**

Стихи // Русские стихи 1950–2000. Антология / Сост. И. Ахметьев, Г. Лукомников, В. Орлов, А. Урицкий. М.: Летний сад. Т. 2. С. 12.

**2011**

Манифесты, теоретические фрагменты, статьи // Философия и культура. № 5 (41). С. 117–147.

**Основные переводы на иврит**

**2005**

בארץ שחורה שחורה. מבחר שירים מקוריים תרגומי ם מרוסית. ירושלים : כרמל.

**2009**

לביאתן. תרגם מרוסית צבי חזנוב. ירושלים: כרמל

**2013**

החרות מגיעה ערומה. תרגמה מרוסית לנה זידל, כשב.

**Библиография**

**1965**

8: A. Brusilovskij, M. Grobman, V. Jankilevskij, J. Michnov, E. Něizvěstnyj, J. Sobolov, Ů. Sooster, B. Žutovskij. Jednotný závodní klub roh klub přátel výtvarného umění. Ústi nad Orlicy, Czechoslovakia  
Konečný D. Mladí Moskevští kinetisté // Výtvarné umění. № 9. P. 420–429.

**1966**

Berger J. The Unofficial Russians // The Sunday Times (London). 6.11.1966. P. 44–51.  
Wystawa prac 16 plastików moskiewskich. Związek polskich artystów plastików, towarzystwo przyjaźni polsko-radzieckiej.

XIX festival sztuk plastycznych w Sopocie.  
Sopot-Poznań: Biura wystaw  
artystycznych.

**1967**

*Chalupecký J.* Ouverture à Moscou //  
Opus international. № 4. S. 22-25.  
*Lamač M.* Quelques jeunes peintres //  
Opusinternational. № 4. S. 28-29.  
*Padrta J.* Neue Kunst in Moskau //  
Das Kunstwerk (Baden-Baden).  
Vol. 7-8. April-Mai.

**1968**

*Konečný D.* Hledání Tvaru. Prague:  
Svei Sovetu.  
*Moulin R.-J.* De l'art révolutionnaire  
des années 20 à la recherche d'un  
nouvel art soviétique // Réau L. L'art  
Russe. Paris: Marabout-Université.  
№ 3. P. 278-284.

**1969**

A. (*Pohribny A.*). I pittori del dissenso.  
Viaggio fra gli artisti d'avanguardia  
dell'Unione Sovietica // L'espresso.  
1969. № 11. P. 8-17.  
B. Nuova scuola di Mosca. 30 artisti  
non ufficiali. G. Pananti, Firenze.  
*Червоная С.М.* Против фальсификации  
истории советского изобразительного  
искусства в буржуазном  
искусствоведении // Советское  
изобразительное искусство и задачи  
борьбы с буржуазной идеологией /  
Под ред. В. Ванслова.  
M.: Изобразительное искусство.

**1970**

Nuove correnti a Mosca, rassegna  
di 58 artisti della giovane avanguardia.  
11 Settembre — 1 Novembre. Lugano,  
Museo belle arti.  
*Pohribny A.* Art and Artists of the  
"Underground" // Problems of Commu-  
nism. March-April 1970. P. 26-34.

Russische Avantgarde in Moskau heute.  
Ausstellung vom 30. Januar bis 25.  
März 1970. Cologne: G. Gmurzynska.

**1971**

Michail Grobman: Paintings, Drawings, Prints.  
Tel Aviv Museum. Dec. 1971 — Jan. 1972.  
*Nicholson J.* La nouvelle gauche  
à Moscou // Chroniques de l'art vivant.  
23 septembre. P. 9-14.  
*Ragon M.* Peinture et sculpture  
clandestines en U.R.S.S. //  
Jardin des arts. Jull.-Aout 1971. P. 2-6.  
*Тальпир Г.* Искусство и художники  
в Израиле и в мире // Газит.  
№ 329-332. С. 24-40 (иврит).

**1972**

*Tal M.* Coup d'oeil sur l'art israélien  
contemporain // Liberté (Montréal).  
№ 14 (4-5). P. 126-142.  
*Tal M.* Two Russian Artists //  
Israel Magazine. C. 45-51.

**1973**

*Chalupecký J.* Moscow Diary //  
Studio International. February. P. 81-96.  
Russische Kunst der gegenwart. Grafiken  
der Avantgarde. Museum am Ostwall.  
Dortmund, 12 August bis 30 september.

**1974**

Progressive Stroemungen in Moskau  
1957-1970. Museum Bohum.

**1976**

*Goldfine G.* Michail Grobman //  
The Jerusalem Post. 22.10.1976.

**1978**

Leviathan. Catalogue of the exhibition.  
Beth Uri and Rami Museum, Ashdod  
Yaakov (Meuhad). October 1978.  
New Art from the Soviet Union. Pratt  
Manhattan Center. Pratt Institute gallery,  
exhibition catalogue, New York.

**1979**

Leviathan Group. Catalogue of the exhibition. Jerusalem Artists' House, Jerusalem. New Art from the Soviet Union. Catalogue of the exhibition. The gallery Montgomery hall St. Mary's College. Maryland, 1979. *Ofrat G.* Tel Aviv and Jerusalem Art // Ariel. A Quarterly Review of Arts and Letters in Israel. № 50. P. 45-62.  
20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion. Museum Bochum, Kunstsammlung, Bochum, 3. Februar -11. März.

**1980**

*Kramer H.* The Mystical Basis of the Russian Avantgarde // The New York Times. 20.07.1980.  
*Бехтерева Л.* Варианты отражений. Официальная жизнь неофициального искусства. Chapelle de la Villedieu, Издание журнала "А-Я".  
*Волохонский А.* Левиафан в белом свете // 22. №15. С. 200-211.  
Михаил Гробман // А-Я. 1980. № 2. С. 42.

**1982**

*Gerlovin R. and V.* Russian Samizdat Books // Flue. № 2, Sping. P. 10-15.  
*Glezer A.* Russian Contemporary Art in Exile. C.A.S.E. Museum of Russian Contemporary Art in Exile. Jersey City, N.J., February 28 - April 26.  
Leviathan Group. Through Symbol to Technology. Form - Object - Project. Catalogue of the exhibition. Jerusalem, Jerusalem Theatre.

**1985**

*Дранкер Л.* Хлебникования в Израиле // Мулета.  
К 100-летию Велимира Хлебникова. С. 148-149.

**1986**

*Kallmeyer I.* Leviathan vs. the Angel of Death: Michael Grobman Artist and

Rebel // Israel Review. № 1. С. 24-26.  
Michail Chemiakin. Petersburg Period. Paris Period. Paris: Mosaic Press.  
Глезер А. Русские художники на Западе. Париж — Нью-Йорк: Третья волна.

**1987**

Free Voices in Russian Literature, 1950s-1980s. A Bio-Bibliographical Guide / Ed. by A. Sumerkin. New York: Russica Publishers, Inc. P. 156-157.  
Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke. Kassel K18.

**1988**

Avant-garde Revolution Avant-garde. Russian Art from the Michail Grobman Collection. Catalogue of the exhibition. The Tel Aviv Museum of Art.  
Michail Grobman. Künstler und Sammler, Museum Bochum. 11.6 — 7.8.

**1989**

Abattoires 89. Festival International d'art de groupe, Marseille.  
*Eimermacher K.* Von der Einheit zur Vielfalt. Sozio-Kulturelle Aspekte der sowjetischen Kunst zwischen 1945 und 1988 in Moskau // Ich lebe — Ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau. S. 171-204.  
*Feinstein S.* Soviet Jewish Artists in the USSR and Israel: The Dynamics of Artistic Resettlement // Soviet Jewry in the 1980s: The Politics of Anti-Semitism and Emigration and the Dynamics of Resettlement / Ed by R.O. Freedman. Durham: Duke University Press. P. 186-214.  
Russian Avantgarde of the Early Twentieth Century. Works on paper from the Michail Grobman's Collection. Catalogue of the exhibition. Ben-Gurion University of the Negev Avraham Baron Art Gallery, Beer-Sheva.  
Upon One of the Mountains. Jerusalem

in Israeli Art. Catalogue of the exhibition. The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv, 1989.  
 Прекрасные шестидесятые в Москве. Илья Кабаков, Михаил Гробман. Каталог выставки. Галерея Тель-Авивского университета им. Жени Шрайбер, Тель-Авив, 1989 (рус., англ., иврит).

**1990**

Chagall to Kitaj: The Jewish Experience in 20th century Art. Catalogue of the exhibition. London: Lund Humphries in association with Barbican Art Gallery.

**1991**

Другое искусство. Каталог выставки // Под ред. И. Алпатовой и Л. Талочкина. Художественная галерея "Московская коллекция", Москва. Т. 1-2.  
 Image-writing: The Verbal Component in Israeli Art Toward the '90. Catalogue of the exhibition. Janco-Dada Museum Ein Hod. Rehovot Art Gallery.

**1993**

Понятное искусство. Каталог выставки. Музей израильского искусства, Рамат-Ган. 21.1. 1993 — 8.3.1993.

**1994**

Anxiety. Catalogue of the exhibition. The Museum of Israeli Art, Ramat-Gan.  
 Europa, Europa: das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Ryszard Stanislawski, Christoph Brockhaus. Bonn: Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen.  
 The Printer's Imprint. Twenty Years of the Jerusalem Print Workshop. Catalogue of the exhibition. Israel Museum, Jerusalem.  
 Von Malewitsch bis Kabakov. Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Museum Ludwig, Köln, 16. Oktober 1993 — 2. Januar 1994.

Павлов В. Попугай с топором // Искусство. 1994. № 1. С. 52-54.  
 Российская Еврейская энциклопедия. Т. 1. М.: Эпос.

**1995**

Eimermacher K. Vladimir Jakovlev: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Bissingen: Bayer. Unser Jahrhundert. Menschenbilder-Bilderwelten / Ed. M. Scheeps. Cologne, 9 July — 8 October 1995. Munich — New York: Prestel.

**1996**

Ketav: Flesh and Word in Israeli Art. Ackland Art Museum, the University of North Carolina at Chapel Hill.  
 Генкина М. "Второй русский авангард" // Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1996. Т. 5. С. 315-335.

**1996-1997**

Sed-Rajna G. Jewish Art. Harry Abrams, New York.  
 Нон-конформисты. Второй русский авангард 1955-1988. Собрание Бар-Гера; Государственный Русский музей, С.-Петербург, Государственная Третьяковская галерея, Москва; Институт искусств им. Штеделя, Франкфурт-на-Майне; Дом выставок Баварского отдела культуры, Леверкузен. 3 июня 1996 — 31 Августа 1997.

**1998**

Aspects of Israeli Art of the 70's: 1. The Boundaries of Language. Tel Aviv Museum of Art. 2. Tikun. The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University. Tel Aviv, 1998.  
 Präprintium, Moskauer Bücher aus dem Samizdat Edition / Ed. G. Hirt, S. Wonders. Bremen: Temmen.  
 Лианозовская группа: истоки и судьбы. Сб. материалов и каталог к выставке в

Третьяковской галерее, Москва.  
Tabakman Museum of Contemporary Russian Art, New York.  
Михаил Гробман. Картина = символ + концепт. Каталог выставки. Художественный музей Герцлии, Герцлия, март — май 1998 (рус., англ., иврит).

**1999**

Forbidden Art: The Postwar Russian Avant-Garde. Catalogue of the exhibition. Art Center College of Design, Pasadena, California, Feb. 22 — May 3, 1998. D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc.  
*Михаил Гробман. Работы 1960–1998.* Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

**2000**

Le musée du XX<sup>e</sup> siècle de Michel Ragon, 1950–2000: Hôtel du Département de la Vendée, avril — juillet. La Roche-sur-Yon: Conseil général de la Vendée.  
The Moscow Underground to Jindřich Chalupecký. From the Collection of Jindřich Chalupecký. Catalogue of the exhibition. Prague: Galeria Zihla klika.

**2001**

*Мейланд В.* Суровые и другие // XX век. Наше наследие. № 56. С. 198–207.

**2002**

*Вознесенский А.* Каббалистическая экспертиза // Вознесенский А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Вагриус. С. 415–419.

**2003**

Das Recht des Bildes: jüdische Perspektiven in der modernen Kunst. Catalogue of the exhibition. Heidelberg: Edition Braus.  
Persecuted art & artists, Under Totalitarian Regimes in Europe

during the 20<sup>th</sup> Century. Catalogue of the exhibition. Art Museum, Ashdod, June 22, 2003 — September 21.  
Boenen: DruckVerlag Kettler.  
*Чупринин С. И.* Новая Россия: мир литературы. Энциклопедический словарь-справочник. М.: Вагриус.

**2004**

*Baigel M.* Soviet Artists, Jewish Imagery: Selections from The Norton and Nancy Dodge Collection of Soviet Non-Conformist Art // Zimmerly Journal. Vol. 2. P. 30–49.

*Ofrat G.* Within a Local Context. Tel Aviv: HaKibbutz Hameuhad (иврит).  
Poeta pingens — писатель рисующий: живопись и графика писателей в собрании Государственного литературного музея. Альбом-каталог. М.: Государственный литературный музей.

*Regenbogen L.* Dictionary of Jewish Painters. Bucharest: Editura tehnica.  
Геннадий Айги – Владимир Яковлев. Дружба, творчество, сотворчество. М.: Фонд художника Владимира Яковлева.

*Йоффе Д.* Михаил Гробман. “Левиафан” // Критическая масса. 2003. № 1. С. 45–47.

**2005**

Avantgarde im Untergrund, Russische Nonkonformisten aus der Sammlung Bar-Gera. 3. Februar — 24. April, Wabern/Bern: Benteli.

*Гольдштейн А.* Михаил Гробман. Обложки // Зеркало. № 26 (146), С. 110–114.

Другое искусство / Под ред. И. Алпатовой. М.: Галарт.

*Кантор-Казовская Л.* Михаил Гробман. Визуальные стихи // Зеркало. № 145. С. 86–87.

Сообщники. Коллективные и интерактивные произведения в русском искус-

стве 1960–2000. Каталог выставки. М.: Государственная Третьяковская галерея. 28 января — 6 марта.

**2006**

Michail Grobman. Creation From Chaos to Cosmos. Catalogue of the exhibition. Bar-David Museum of Fine Art and Judaica, Kibbutz Baram.  
*Omer M.* Contemporary Israeli Art: Sources and Affinities. Tel Aviv, Am Oved, 2006 (иврит).  
 Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском Союзе. Каталог выставки. Государственный Русский музей. СПб.: Palace Editions.

**2007**

La Deuxieme Avant-garde: Moscou 1950–1970. Catalogue de l'exposition. Paris Galerie Minotaure, 2007.  
 Last Skies. Michail Grobman. 21.11.2007 — 21.12.2007. Loushi & Peter Arts & Projects, Tel Aviv.  
 [Non]conform. Russian and Soviet Art. The Ludwig Collection 1958–1995. Munich–Berlin–London–New York: Prestel.  
 Rebellious Art: Painters of the Second Russian Avant-garde from Kenda and Jacob Bar Gera's Collection. Museum of History of City Lodz, Loldz.  
*Уральский М.* Камни из глубины вод. СПб.: Алетейя.

**2008**

Sixty Years of Art in Israel. The Third Decade: 1968–1978. My own Body. Tel Aviv Museum of Art.  
*Kantor-Kazovsky L.* Vladimir Yakovlev in the Grobman Collection in Tel Aviv: A Jewish Interpretation of the Avant-garde Myth of Artistic Creation // *Ars Judaica*. № 4. P. 93–112.  
*Segal (Rudnik) N.* Velemir Khlebnikov in Hebrew // Partial Answers. Journal of

Literature and The History of Ideas. № 6. P. 81–110.  
*Кабаков И.* 60–70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: НЛО.

**2009**

*Брусиловский А.* Пантеон русского андеграунда. М.: Издание Московского Музея современного искусства.  
*Васильева Ж.* Между буквой и небом // *Лехаим*. № 9 (209). С. 109–113.  
*Гольдштейн А.* Три жертвы. Беседа с Михаилом Гробманом // Памяти пафоса. М.: НЛО. С. 387–395.  
 Михаил Гробман. Метаморфозы коллажа. Московская биеннале современного искусства. Специальный проект. Московский музей Современного искусства. 6.09.2009 — 25.10.2009, Москва.

**2010**

Michail Grobman. Exposition. Paris: Galerie Le Minotaure.  
 Michail Grobman. Diary of a Man in the Land of Antipodes. Tel Aviv, Kishon Gallery, 30 January — 6 March.  
*Кантор-Казовская Л.* Дневник человека в стане антиподов // *Зеркало*. № 36. С. 131–134.  
*Кацис Л.* Михаил Гробман внутри и вне Grobman'a // *Лехаим*. № 10 (222). Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX — начало XXI века. М.: Государственный центр современного искусства.  
 Свой круг. Художники-нонконформисты в собрании Александра Кроника. М.: Искусство-XXI век.  
 Эти странные семидесятые или потеря невинности. Эссе, интервью, воспоминания / Сост. Г. Кизевальтер. М.: НЛО.

**2011**

*Бавильский Д.* Коллажи Михаила Гробмана из коллекции Виктора

Новичкова // Сад камней.  
Художественный дневник 2007–2010.  
М.: НЛО. С. 259–268.  
Уральский М. Немухинские монологи.  
Портрет художника в интерьере  
андеграунда. М.: Алетейя.

**2012**

Cargo Cult. Artists from the Ex-Eastern  
Block. MoBy — Museums of Bat Yam.  
December 2012 — April 2013.  
Martin M. Franz Kafka Ändert seinen  
Namen und wohnt in Tel Aviv. Russen,  
Türken, Iraker, ätiopier: Israelis — Eine  
Woche mit der Boheme // Kommune.  
Politik. Oeconomie. Kultur. № 2. S. 57–63.  
Воробьев В. Знаменосец авангарда  
Гробман // Леваки. М.: НЛО. С. 402–420.  
Государственная Третьяковская  
Галерея. Каталог собрания.  
Рисунок XX века. Т. 3. М.: Сканрус.  
Чупринин С. И. Русская литература  
сегодня: Малая литературная  
энциклопедия. М.: Время.

**2013**

Zalmona Y. A Century of Israeli Art.  
London: Ashgate.  
Йоффе Д. Левый фронт  
русской культуры в эмиграции.  
Леворадикальные воззрения  
Константина Кузьминского  
и Михаила Гробмана // Культура  
русского зарубежья. Труды  
международной научной  
конференции. СПб.,  
Гос. университет. С. 138–144.

# Michail Grobman

Lola Kantor-Kazovsky



The subject of this book is Michail Grobman (born 1939), an Israeli-Russian artist and poet who emigrated to Israel from Moscow in 1971. John Berger, in his essay "The Unofficial Russians" (*The Sunday Times*, 6.11.1966), wrote of him as one of the key figures of the underground group of artists in 1960s Moscow. Like everybody in his circle Grobman was influenced by the modern art of the West. After emigrating he organized the well-known group Leviathan, which was active in Israel in the 1970s and early 80s. His artistic biography is unique and especially pertinent to developing a study of the circulation of meanings and models from one part of the world divided by the "iron curtain" to the other part and back, which suggests new ways of studying the behaviour of this "curtain" during the "cultural cold war." It transpires that the curtain functioned as a conducting membrane of sorts for artistic ideas and approaches, and that the divided world was a complex cultural whole. Grobman's self-identification and work as Jewish and avant-garde artist is another way in which his story raises the questions relevant on both sides of the "curtain."

The first chapter, "The Second Russian Avant-Garde in the 1950s and 1960s and the Politics of the Cold War," is devoted to the study of the effect of the first shows of modern art in the Soviet Union after Stalin (the show at the 1959 American National Exhibition in Moscow was particularly

significant). In these exhibitions, as well as in the *Amerika* monthly review, abstract expressionism (America's main "cultural cold war" weapon) was presented to the public in one package alongside the liberal capitalist political agenda. This double message was in line with the principle of cultural asymmetry between the West and the East, first indicated by Alfred Barr: the conservative culture of the East was "left" (communist), which pushed most avant-garde cultural forces to the "right". The phenomenon of avant-garde art with "right" or capitalist, and sometimes traditionalist, political and cultural agendas was thus formed in the USSR. The deep influence of American art on changing the mindset of Soviet underground artists was significant with regard to the spiritualist purposes of art. The existentialist and spiritualist messages of abstract expressionism were interpreted and deciphered in the context of Russian culture. The art and artistic theory of Malevich and the futurists was the most popular source for Grobman and that close circle of friends together with whom he developed a semi-abstract visual language. On the other hand, Grobman was well-acquainted with the "Lianozovo group" of poets within which a proto-conceptualist approach was already in the early stages of development.

The second chapter, "Michail Grobman and the Idea of Modern Jewish Art in Russia and the West," discusses Grobman's Moscow style and his unique theory of Jewish art. Michel Ragon once compared him to Chagall — an opinion that was based on Grobman's idea of reinventing modern Jewish art. This view, shared by many other observers, is misleading. At that moment there were two approaches to the problem of modern Jewish art: one Russian, of which Chagall is the obvious representative, the other from the West. They were opposite to one another, based on differing reactions to the discourse on the second commandment. The approach followed by Russian early 20th-century artists arose from the thesis that the prohibition of images does not mean that there was no Jewish visual culture and art. Artists participated in expeditions to discover the Judaica of Eastern Europe and were inspired by Jewish folklore and visual culture. In Israel, Bezalel Academy was founded on similar assumptions, as its very name symbolically states. The alternative approach was based on exaltation of the prohibition of images as a sublime state of mind, to which Kant in his analysis of the sublime gave rise. His ideas were supported by Jewish think-

ers, most conspicuously by Freud in his book on Moses, published during the Nazi period. These same motives are present in American-Jewish art and art criticism of the late 1940s–1960s. While in Kant’s time prohibition of images meant the impossibility of art, in the 20th century abstract art was a possibility. Barnett Newman, with his interest in both the sublime and the kabbalah, is an example of this approach. Leo Steinberg and Harold Rosenberg both discussed the identity of Judaism and the goals of modern art, and this conflation was expressed in the fact that the Jewish Museum began to arrange exhibitions of abstract art, regardless of the nationality and origins of the artist. This “American” view of modern Jewish art excluded Judaica and folklore, being based more on Khasidism and the kabbalah as interpreted by modern intellectuals Gershom Scholem and Martin Buber. Grobman’s idea of Jewish art was definitely in this vein. He combined the spiritualistic philosophy and mythology of the kabbalah with semi-abstract artistic language, while any Chagallesque, ethnographic remembrance of the shtetl was absolutely excluded. Grobman’s main motif at this stage was the Jewish mystic Leviathan. Kabbalistic approach was merged with the artistic theory of Malevich, whose abstraction Grobman baptized “artistic Judaism,” in his catalogue essay for the 1980 exhibition of Russian avant-garde art at Los Angeles County Museum of Art. This view was alien to the Russian discourse on Jewish art, in which Jewish art is about nationality only. Grobman intended to make his Jewish art “art for the Jewish people” and emigrated to Israel with this idea in mind.

The third chapter, “Renouncement,” is devoted to the artist’s Jerusalem period. When Grobman arrived in Israel he discovered that his position on the cultural map was unique due to the fact that, culturally and politically, he was configured asymmetrically in relation to the local, essentially Western system of values. He did not fit in with the leftist artists because they did not accept his deep involvement in Jewish tradition and spiritualism. He could not ally himself to the traditionalists either because they did not understand the language of modern art. As Grobman wrote, he aspired to an artistic revolution which would bring together the resources of Judaism and modern art, for which purpose he created the Leviathan group. By philosophically reflecting on the topic of the renouncement of art in the spirit of modern interpretations of the second commandment,

he came upon his own version of conceptualism with a Jewish spiritual agenda, rather than a political one. The epitome of Grobman's work of this period is the series of artistic actions in the Judean desert and near the Dead Sea, documented in photography. Most of the actions were about the myths of Creation and of the Angel of Death (he connected the actions devoted to the Angel of Death to the Holocaust). In the last action, "Renouncement", Grobman used a shroud inscribed with his poem in which a dead Israeli soldier renounces his name, life, and God. This "renouncement of God" marked Grobman's transition to a new period when he parted from his explicit concern with kabbalistic mysticism absolutely.

The fourth chapter, "God is not Cast Down?", is devoted to Grobman's work from the 1980s to 2000 (the Tel Aviv period). At this time he finally published the poetry which gives the lead to his artistic work that followed. In his "Military Notebooks" (1992) Grobman's artistic personality is masked and his "grammatical first person" is given to a number of personages who emigrated to Israel or to America from Russia, served in the Israeli army, reflected on Middle-East politics or dreamt of America and of communism at one and the same time. He explores the meeting of Soviet consciousness with that ideological world which is asymmetrical to it. In his art Grobman pursued a similar strategy working on the ways to represent the speech and the mindset of people around him. His artist-model becomes, half-ironically, Isaak Levitan, a Russian realist artist of Jewish origin. Grobman writes an essay on him, as he had previously written on Malevich, for the personal show of the artist in Tel Aviv (1991) and interprets this model-realist as a secret kabbalist operating hidden light (ha- or ha-ganuz). Grobman's own works often contain hidden messages, while on the surface his new program is that of *Understandable Art* (which is the name of the exhibition of his 1993 group show in the Museum of Israeli Art in Ramat-Gan). His "understandable art" is actually political art, aimed at deconstructing communism, Nazism and Islamist terror. His political agenda is once again different from that of most other artists.

The book includes articles and theoretical texts by Michail Grobman, both published and previously unpublished, and the catalogue of works exhibited in his solo show at Moscow Museum of Modern Art, 12 December 2013 — 20 January 2014.

# Именной указатель

Айги, Геннадий 33–35, 239, 253  
Аккерман, Шмуэль (Александр) 106, 113  
Амишай-Майзельс, Зива 9  
Ан-ский, Семен 57  
Арендт, Ханна 25  
Арнольд, Катерина 194  
Аронсон, Борис 57  
Арох, Арье 90

Базен, Жан 24, 27  
Базиотес, Уильям 31  
Бальмонт, Константин 38  
Барр, Альфред 22, 25  
Барт, Ролан 239  
Бачурин, Евгений 11  
Башмаков, Иван 66  
Бен Шломо, Йосеф 116  
Бененсон, Александр 113  
Бёрджер, Джон 16, 30, 31  
Бирнхольц, Алан 60  
Блинов, Геннадий 207  
Бобринская, Екатерина 13  
Броди, Гэнди 52  
Бродский, Иосиф 238  
Бубер, Мартин 54, 57, 61  
Булатов, Эрик 207, 209  
Бурлюк, Владимир 229, *илл.* 50  
Бурлюк, Давид 35, 229  
Брусиловский, Анатолий 33, 209

Вагнер, Рихард 82, 127, *илл.* 68  
Варази, Автандил 206  
Васильев, Александр 15, 207  
Вейсберг Владимир 209  
Вечтомов, Николай 209  
Водичко, Кшиштоф 19  
Волконский, Андрей 207  
Воробьев, Валентин 9, 32, 209, 255  
Ворошилов, Игорь 32, 209  
Врубель-Голубкина, Ирина 9, 15, 33, 113

Ган, Алексей 184  
Гейне, Генрих 82  
Герловины, Валерий и Римма 131, 238  
Глезер, Александр 238, 251  
Голомшток, Игорь 9  
Гольдблат, Амалия 113  
Гончарова, Наталья 18  
Горбаневская, Наталья 237  
Горки, Аршил 23

Гринберг, Клемент 53  
Гробман, Злата 95  
Гурвиц-Люши, Алина 113

де Кунинг, Эйлин 52  
Джонс, Джаспер 52  
Достоевский, Федор 192, 195, 244  
Дуганов, Рудольф 33  
Дюбюффе, Жан 199

Жегин, Лев 239

Зарицкий, Иосиф 199  
Зверев, Анатолий 209  
Зеленин, Эдуард 32, 209  
Зельдич, Арье 113

Кабаков, Илья 9, 11, 14, 15, 32,  
33, 45, 58, 131, 132, 197, 207,  
209, 238, 244, 252, 254  
Кандинский, Василий 18  
Кант, Иммануил 28, 50, 51, 81  
Каплан, Анатолий 58  
Капроу, Аллан 43, 45  
Катмор, Жак 242  
Костаки, Георгий 207  
Клевицкий, Алекс 151, 239  
Клее, Пауль 35  
Коген, Герман 82  
Кольман, Гарри 23  
Комар, Виталий 19, 131, 238  
Конечны, Душан 16  
Котлик, Анджелина 219, *илл.* 12  
Крамер, Хилтон, 60  
Краснопевцев, Дмитрий 209  
Красовицкий, Станислав 33, 218  
Кропивницкая, Валентина 38  
Кропивницкий, Евгений 37-39, 43, 47,  
49, 67, 68, 74, 134, 135, 137, 207, 209  
Кропивницкий, Лев 39  
Крученых, Алексей 34, 229  
Курбе, Гюстав 143  
Курочкин, Эдуард 9, 209  
Кьеркегор, Сирен 61

Лави, Рафи 199-201  
Ламач, Мирослав 16  
Ларионов, Михаил 18  
Левитан, Исаак 126, 141-143, *илл.* 36,  
192-194, 229, 238, *илл.* 59-60, 229

Ленин (Ульянов), Владимир 127,  
144-145, 229, 237, 240  
Леонардо да Винчи 98  
Лион, Дмитрий 58, 209  
Лиотар, Жан-Франсуа 51  
Лисицкий, Лазарь 57, 59  
Люши, Меир 113

Мазервелл, Роберт 23  
Максимов, Владимир 237  
Малевич, Казимир 14, 18, 34-37,  
45, 59, 60, 62, 63, 76, 90-92, 94,  
97, 137, 142, 183-189, 224, 229  
Мандельштам, Осип 136  
Маневич, Галина 9, 32  
Маркин, Игорь *илл.* 23  
Маркс, Карл 82  
Мастеркова, Лидия 209  
Меир, Голда 238  
Меламид, Александр 19, 131, 238  
Микеланджело Буонаротти 98, 144  
Мондриан, Пит 35

Неизвестный, Эрнст 16, 30, 209  
Некрасов, Владимир 32  
Немухин, Владимир 209  
Ницше, Фридрих 28, 38, 68  
Новичков, Виктор 223, 229, 238, *илл.* 61  
Нойштайн, Йегошуа 90  
Нольде, Эмиль 239  
Нусберг, Лев 9, 16, 24, 32, 131, 197, 209  
Ньюман, Барнетт 27-29, 31, 52, 55, 59,  
61, 62, 65, 71, 81, 103

Олейников, Николай 136  
Осиско, Эдмунд 16  
Офек, Авраам 106, 113

Падрта, Иржи 16  
Пивоваров, Виктор 9, 209  
Пикассо, Пабло 24, 202  
Пиотровский, Петр 19  
Плавинский, Дмитрий 209  
Погрибный, Арсен 15-16  
Полански, Роман 240 *новый*  
Поленов, Василий 143, 193, 194  
Поллок, Джексон 23, 24, 28, 29, 36, 43  
Потапова, Ольга 39  
Пригов, Дмитрий 131  
Пушкин, Александр 66, 174

Пэн, Иегуда 58  
Пятницкий, Владимир 32, 34, 207, 209, 215

Рабин, Оскар 9, 23, 45, 131, 207, 209  
Рагон, Мишель 16, 59  
Раскин, Виктор 113  
Раушенберг, Роберт 53, 199  
Рейнхардт, Эд 53  
Рембрандт ван Рейн 98  
Рихтер, Святослав 207  
Рогинский, Михаил 45, 209  
Родченко, Александр 88  
Розенберг, Харольд 22, 25,  
53-56, 61, 67, 83  
Розенблат, Яков 113  
Розенблюм, Роберт, 28  
Ротенберг, Евгений 76  
Ротко, Марк 23, 27, 55  
Рубинштейн, Лев 132  
Румнев, Александр 15  
Рыбак, Иссахар 57

Саврасов, Алексей 193, 194  
Сартр, Жан-Поль 25  
Саундерс, Франсис Стонор 20  
Свешников, Борис 32, 209  
Ситников, Василий 209  
Слепян, Владимир 207, 209  
Смирнов, Алексей 32, 37, 209  
Соболев, Юрий 32  
Солженицын, Александр 192,  
193, 229, 237, 238  
Сологуб, Федор 38  
Соостер, Юло 32, 209  
Стайнберг, Лео 53, 83  
Сталин, Иосиф 44, 58, 153,  
203, 205, 239, цв. илл.3  
Стилл, Клиффорд 23  
Столяр, Вадим 15, 207  
Суперфин, Габриэль 37

Толстой, Лев 135, 195  
Томбли, Сай 199  
Троцкий, Лев 144, 229, илл. 43  
Тувия Боне, Мирьям 129  
Турецкий, Борис 209  
Тышлер, Александр 58

Уитмен, Уолт 55, 61  
Ушаков, Симон 66

Фальк, Роберт 58  
Фейербах, Людвиг Андреас 82  
Фет, Афанасий 38  
Франкенталер, Эллен 52  
Фрейд, Зигмунд 82-83

Хадани, Анат 113  
Халупецкий, Индржих 16, 26  
Харджиев, Николай 33  
Хлебников, Велимир 33, 34,  
118-119, 176, 247, 251  
Холин, Игорь 11, 38, 135  
Хромов, Валентин 33  
Хрущев, Никита 197, 206

Целков, Олег 209  
Цирлин, Илья 15, 207

Чаковский, Александр 237, илл. 58  
Чапаев, Василий 234  
Чемберлен, Невилл 195  
Червонная, Светлана 68  
Чернышов, Михаил 23, 209, 237

Шагал, Марк 47, 56, 58, 59  
Шварцман, Михаил 208, 209  
Шепс, Марк 14  
Шолем, Гершом 54, 61, 71,  
92, 105, 109, 116  
Шолом-Алейхем 53, 58  
Шопенгауэр, Артур 38, 39, 68  
Шпильман, Петер 16, 131  
Штейнберг, Арон 83  
Штейнберг, Эдуард, 11, 32, 131, 209

Эпштейн, Михаил 9

Юдовин, Соломон 57

Янкилевский Владимир 9, 31, 207, 209  
Яковлев, Владимир 11, 12, 32, 33, 35-37, 45,  
62, 74, 93, илл. 39, 197, 209, 216, 218, 219,  
223, 229, 240, 241

Лёля Кантор-Казовская  
**Гробман | Grobman**

*Дизайнер* Дмитрий Черногаев  
*Редактор* Е. Мохова  
*Корректор* Э. Корчагина

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2  
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА  
"НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ"  
Адрес издательства:  
129626, Москва,  
абонентский ящик 55  
тел./факс: (495) 229-91-03  
e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)  
Интернет: [www.nlobooks.ru](http://www.nlobooks.ru)

Формат 70 × 100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная №1.  
Печ. л. 16,5. Тираж 1000. Заказ №  
Отпечатано в ОАО "Издательско-полиграфический  
комплекс «Ульяновский Дом печати»"  
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14