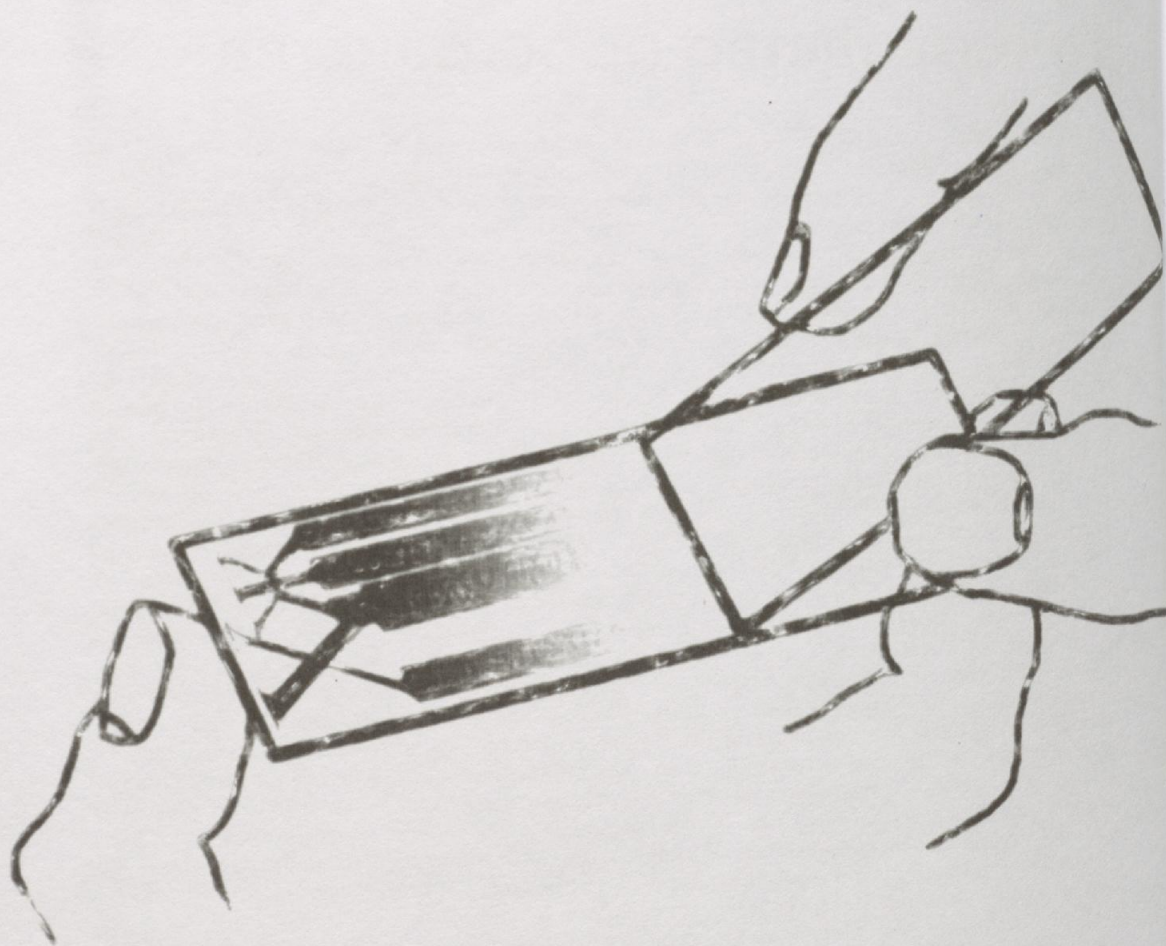


ХЖ

Художественный журнал
Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Книжный магазин «Фаланстер»
Книжный магазин «Циолковский»
Книжный магазин Primus Versus
Monitor book\box
Музей современного искусства «Гараж» + онлайн
Московский музей современного искусства
на Петровке
Еврейский музей и центр толерантности
Интернет-магазин «Озон»

в Санкт-Петербурге:

Галерея\бюро «ФотоДепартамент»
Книжный магазин «Свои книги»
Книжный магазин «Все свободны»
Книжный магазин «Подписные издания»
Книжный магазин «Порядок слов»
Книжный магазин на острове Новая Голландия

в городах:

Книжный магазин «Никто не спит», Тюмень
Книжный магазин «Пиотровский», Пермь
Ельцин-Центр (магазин «Пиотровский»), Екатеринбург
Книжный магазин «Чарли», Краснодар
Центр современной культуры «Смена», Казань
Книжный магазин «Игра слов», Владивосток

6

БЕЗ РУБРИКИ

МЕСТО, ТЕРРИТОРИЯ, ПРОСТРАНСТВО
Анатолий Осмоловский

10

РЕФЛЕКСИИ

ТРАНСМУТАЦИИ, НАСЛОЕНИЯ, ПОБЕГИ
Станислав Шурипа

18

РЕФЛЕКСИИ

ДРУГИЕ И ТАКИЕ ЖЕ
Борис Гройс

24

ДИАЛОГИ

**У КОЛЫБЕЛИ МОДЕРНИЗМА:
САЛОН КАК МЕДИУМ**
Арсений Жилиев и Юлия Тихомирова

34

НАБЛЮДЕНИЯ

АБЭЦЭ
Сергей Гуськов

38

ПЕРСОНАЛИИ

НА ГРЯДКАХ ИСКУССТВА
Мария Калинина

44

ТЕОРИИ

**ПРОИЗВОДСТВО ПРОСТРАНСТВА И
ИСКУССТВО**
Николай Ухринский

56

ТЕОРИИ

ЭСКЕЙПОЛОГИЯ
Влад Капустин

66

ПРОЕКТЫ

**ДАННАЯ ИНФОРМАЦИЯ НЕ МОЖЕТ БЫТЬ
ПРЕДОСТАВЛЕНА**
Евгений Кузьмичев, Артём Филатов

72

ТЕОРИИ

**НЕ ЖЕСТ И НЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ:
ВЫСТАВКА КАК ПРЕДРАСПОЛОЖЕНИЕ
К ЯВЛЕНИЮ**
Тристан Гарсия

88

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

**ПЕРЕНАРЕЗКА ПРОСТРАНСТВА.
К КОИНСИДЕНТАЛЬНОМУ ОПТИ-
МИКШИРОВАНИЮ**
Алек Петук

96

ОПЫТЫ

**САД, ПОЛНЫЙ ЦВЕТОВ: О ПОДВЕДЕНИИ
ИТОГОВ И ТЕНДЕНЦИЯХ В ИСКУССТВЕ 2020-Х
ГОДОВ**
Наталья Серкова

106

БЕСЕДЫ

**В ПЕРСПЕКТИВЕ КРИТИЧЕСКОГО
НАБЛЮДАТЕЛЯ**
Илья Будрайтскис, Алексей Юрчак

118

ИССЛЕДОВАНИЯ

**«ПРЕСТАРЕЛЫМ КОРОЛЕМ ПРАВЯТ ЕГО
БОЛЕЗНИ»: АРКАДИЙ ДАВИДОВИЧ, ИОСИФ
ГИНЗБУРГ И ИСКУССТВО СОВЕТСКОГО
АФОРИЗМА**
Валентин Дьяконов

124

МОНОГРАФИИ

**БЕЛЫЙ ЛАНДШАФТ (НЕ)СВОБОДЫ
ЛАГЕРНЫЕ РИСУНКИ БОРИСА СВЕШНИКОВА
В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ КОЛОНИЗАЦИИ
РЕСПУБЛИКИ КОМИ**
Алексей Маркин

134

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

ПРЕДЕЛЫ СООБЩЕСТВА
Дима Филиппов

140

ПЕРСОНАЛИИ

**«СЛАБЫЕ ДЕЙСТВИЯ» КАК ПРАКТИКА
ПРОИЗВОДСТВА ПРОСТРАНСТВА В РАБОТАХ
ДИМЫ ФИЛИППОВА**
Татьяна Миронова

148

ПЕРСОНАЛИИ

МЕТАФИЗИКА ЗАГОРОДНОЙ ПРОГУЛКИ
Андрей Фоменко

158

ОБЗОРЫ

**ЦВЕТ, ОДИНОЧЕСТВО И РИТУАЛЫ
ПОВСЕДНЕВНОСТИ**
Саша Грач

164

ВЫСТАВКИ

**УТОПИЯ И ТРАГЕДИЯ: НЕ/СОВПАДЕНИЕ В
ПРОЕКТЕ ГАННЫ ЗУБКОВОЙ «ЛОЖНОЕ
СОЛНЦЕ. ЛОВЕЦ»**
Лера Конончук

170

ВЫСТАВКИ

ТЕЛО КАК МЕСТО ТРАНСЦЕНЗУСА
Оксана Саркиян

Коми АССР сегодня



Виктор Постников «Коми АССР сегодня», 1946. Плакат. Государственное издательство «Искусство». Предоставлено аукционным домом «Литфонд».

Алексей Маркин

Белый ландшафт (не)свободы

Лагерные рисунки Бориса
Свешникова в контексте
советской колонизации
Республики Коми

В феврале 1946 года девятнадцатилетний студент Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ) Борис Свешников был арестован по обвинению в антисоветской пропаганде и отношению к группировке, планировавшей покушение на Сталина, и приговорен к восьми годам заключения (1946–1954). Первый год Свешников провел в московской тюрьме, а после — вместе с сокурсником по МИПИДИ Львом Кропивницким, проходившим по тому же сфабрикованному делу, — был этапирован в Ухто-Ижемский ИТЛ в Коми АССР. После двух лет «общих работ» — рытье траншей для прокладки нефтяных труб и рубка леса в тайге — Свешников был настолько истощен, став практически «доходягой», что был признан временно нетрудоспособным и отправлен в госпиталь. Здесь его ждало спасение в лице лагерного фельдшера, а на свободе — художника, поэта и переводчика Аркадия Штейнберга, обвиненного в «антисоветской агитации в военной обстановке». После короткого «экзамена» по рисунку Штейнберг помог Свешникову устроиться ночным сторожем в лагере инвалидов поселка Ветлосян в пригороде Ухты, что дало ему возможность выжить, а ночами работать в стол¹. Лагерные рисунки Свешникова стали одними из самых известных произведений искусства, созданных непосредственно в ГУЛАГе. Они хранят-

ся во многих музеях и частных коллекциях России и за рубежом.

Документальный фильм «Город, который построил зэк», рассказывающий об истории ГУЛАГа в городе Ухта, заканчивается фразой: «Все города в Коми, кроме самой столицы, и многие поселки, и железнодорожные станции возникли на основе лагерей. Эти печальные страницы нашей истории нам надо знать и помнить». Сегодня в Ухте от лагерей практически не осталось и следа, а вот нефть и уголь добывают в Республике Коми до сих пор. Доходы от их добычи исправно наполняют местный и федеральный бюджеты², но постоянные нефтяные разливы губят на годы вперед экологию республики. В 1994 году в Усинске произошла самая масштабная экологическая катастрофа на суше, которая попала в книгу рекордов Гиннесса³. В Коми происходят десятки нефтеразливов ежегодно по причине изношенности нефтяных трубопроводов и оборудования⁴. Мог ли Борис Свешников в конце 1940-х и начале 1950-х представить, как сложится история этих мест и какую роль его труд и труд других заключенных сыграет в сталинском колониальном освоении Севера?

По мнению немецкого историка искусств Мартина Варнке, результаты политических решений проявляются даже в самом простом облике ландшафта⁵. И, на мой взгляд,

некоторые рисунки Свешникова можно интерпретировать не только как изображение преступлений в ГУЛАГе⁶ или мечты художника о свободе — «пространство его снов»⁷, но и как его реакцию на меняющиеся условия жизни и природу этих мест в процессе советского колониального продвижения на Север. То есть как на политические ландшафты — свидетельства колонизации этих мест. Такой взгляд может помочь преодолеть «колониальную амнезию» и видеть не только страдания и смерть многих узников и узниц ГУЛАГа, но и то, что колонизация принесла с собой, а именно — экономическую эксплуатацию природы и ресурсов, ведущую подчас к экологическим катастрофам мирового масштаба и культурному доминированию центра над периферией, когда местная культура, и прежде всего культура коми, остается один на один с преодолением последствий сталинских репрессий.

Советский сюрреализм?

Александр Эткинд в книге «Кривое горе», посвященной трансформациям памяти о сталинских репрессиях, главу о Борисе Свешникове назвал «Советский сюрреализм»⁸. Эткинд подмечает, что у Свешникова некоторые детали исторически верны, например, архитектура лагеря, а другие — фантастичны. Однако, искажения эти связаны не только с деталями, но и со своеобразным «монтажом» изображенных сцен. Эффект «монтажа» проявляется, когда Свешников, например, помещает современных ему персонажей из лагерной действительности в «типичную» голландскую или немецкую архитектуру или, наоборот, люди в старинных европейских костюмах попадают в пустынный «северный» ландшафт. Для оценки общего характера свешниковских работ Эткинд обращается к эссе Вальтера Беньямина о сюрреализме (1929), который тот написал после посещения Москвы в 1926 году. По его мнению, если «эссе Беньямина пронизано высокой революционной надеждой», то в лагерной

графике Свешникова революция ведет к разочарованию⁹.

Отмечаемую многими зачарованность Свешникова западной художественной культурой можно связать с идеей Алексея Юрка о «воображаемом Западе» — вымышленное пространство, рожденное из искаженных представлений советских людей о современной им капиталистической культуре, а также идеализации прошлого. Сам Свешников в интервью отзывался об искусстве модернизма негативно, что в целом препятствует вписыванию его искусства в какое-либо модернистское направление¹⁰. Отрицание современности Свешниковым могло быть следствием разочарования советским проектом, который реализован среди прочего и рабским трудом заключенных ГУЛАГа и одновременно актом сопротивления послевоенной ждановской политике борьбы с «низкопоклонством перед Западом», начавшейся после того, как Сталин в 1946 году отчитал главного редактора журнала «Ленинград» за обилие переводных произведений¹¹.

О сюрреализме и абсурде применительно к работам Свешникова говорит искусствовед Галина Ельшевская. Ее определение «рисуночной свободы» Свешникова базируется на несходстве его работ с представлениями об искусстве 1950-х. Речь идет не о европейском сюрреализме как художественном направлении, а, скорее, определении творчества Свешникова как контркультурного по отношению к советскому мейнстриму. Абсурдность Свешникова для Ельшевской — это перенос фантазий из гравюр Жака Калло на российские просторы. Свой тезис она раскрывает через обозначения различия между «не нашими» сюжетами рисунков и неуловимо «нашими» просторами¹². Ельшевская обращает внимание и на ландшафтные панорамы Свешникова — огромное небо, бесконечный пейзаж, незначительность человеческих фигур на фоне грандиозной природы. Она настаивает, что работы Свешни-

кова — не стилизация, не упоение прошлым, не постмодернизм, но свобода от времени и стилистического детерминизма. Кроме того, различие «сюрреализма» Свешникова и европейского сюрреализма — принципиально важно. Ведь европейский сюрреализм — это не только художественные приемы, но и постколониальная история, связанная с культурной апроприацией. И это касается не только сюрреализма, но и дада, кубизма, экспрессионизма. В то время как эстетика работ Свешникова имеет прямо противоположное происхождение — апроприация европейского искусства. Отсюда феномен его лагерных рисунков в советском искусстве логично отнести к окцидентализму. В западной постколониальной теории много пишут об ориентализме, описанном в одноименной книге Эдварда Саида, — о европейской идее Востока, о взгляде европейцев на Восток, но у Свешникова — взгляд из европейского Северо-Востока на европейский Запад.

Художник идеализирует мир западноевропейского искусства, что дает ему шанс убеждать от советской гугаговской реальности, но реальный Запад или Европу не знает — он может его себе только представлять. Это воображение не в силах оторваться от гугаговской реальности и становится гибридным. Окцидентализм часто понимают как враждебное или критическое отношение к западной культуре — из-за ее культурного и вместе с тем политического доминирования. Но так не всегда. Свешников присваивает западные ценности и культуру, чтобы вообразить другую жизненную реальность. Своего рода добровольная протестная мимикрия и гибридизация себя культурой европейского Другого. Европейский гуманизм становится последним прибежищем художника и противопоставляется той абсурдной и преступной советской колониальной политике, где «дешевый» труд узников и узниц ГУЛАГа должен служить на благо будущего единого советского народа.

Но у протестного гугаговского европоцентризма есть и побочный эффект — «колониальная амнезия». Может ли нам помочь в другом понимании истории и истории искусств лагерное творчество Бориса Свешникова? Можем ли мы, постсоветские потомки, вспомнить, что на самом деле тогда произошло? Думаю, да. Для этого надо прежде всего ответить на вопрос — что именно скрывается под мимикрией в работах Свешникова? Это не просто воображаемое пространство беглеца в мир свободы — равно «белого поля», «белого эпоса», «белых пятен» или «белых невольников», где белое — маркер отличия от всего небелого. То есть белый цвет при такой концентрации начинает нести в себе дополнительный смысл. С одной стороны, белый цвет — цвет жертвы, а с другой — «расового» различия, при котором забываются, и тем самым исключаются «небелые» жертвы колонизации, или народы, утратившие после колонизации право распоряжаться землей предков. Ведь в советском нарративе отрицания расизма есть большая «слепая зона», о которой пишет российский антрополог Виктор Шнирельман. По его мнению, в сталинских формулировках сохранялся латентный «расовый» дискурс, который находил свое отражение в пропагандистских клише во время депортаций¹³.

Безлюдье и воля

Название выставки Бориса Свешникова, открывшейся в 2020 году в Музее Мемориала, повторяло название эссе Андрея Синявского «Белый эпос». Эссе было напечатано в литературном альманахе «Аполлон-77», который Михаил Шемякин издал в Париже во время холодной войны. Синявский пишет о лагерных рисунках Бориса Свешникова, но перерабатывает, очевидно, и свой опыт заключения. Удивительно, но он на первый выводит именно белый цвет¹⁴. Если говорить о лагерной графике Свешникова, то оригиналы отнюдь не на белой бумаге, а,

скорее, на пожелтевшей. Белизна у Синявского таким образом скорее метафорическая, ассоциирующаяся с белизной снега и пустотой чистого листа и пространства, противопоставленная темноте штриха и письма. Приводя в действие фантазию, Синявский создает собственное литературное пространство со своей поэтикой и стереотипами. Такое пространство по смыслу опасно приближается к колониальному нарративу, ориентализируя пространство «Белого эпоса» как вневременное, ставшее лишь проекцией для творчества.

«<...> просыпаясь и вновь засыпая над чистой страницей, которая между тем, не спеша, заполняется реденьким текстом с лохматыми тенями встречаемых мужиков, бредущих не замечая меня, в ушанках и полушубках, по проселочной дороге, под вечеряющим небом, укрыв, как младенцев, за пазухой, новенькие, ледяные пол-литры»¹⁵.

Искусствовед Игорь Голомшток, наверное, — самый последовательный друг и ценитель творчества Бориса Свешникова. Но для Голомштока Свешников прежде всего художник, переживший ГУЛАГ, его поздних работ он мало касается, в основном сводя все к анекдоту с коллекционером Георгием Костаки — Костаки как-то предложил Свешникову за работу 1000 рублей, деньги довольно большие, а художник в ответ попросил 200 рублей, то есть в пять раз меньше. Снижение цены Игорь Голомшток интерпретирует как страх перед возможным новым уголовным преследованием¹⁶.

Отца Голомштока репрессировали, и он, будучи ребенком, провел несколько лет в Магаданской области, так что знал о лагерях и заключенных не понаслышке. К тому же его отчим с 1939 по 1943 год работал начальником на колымском золотодобывающем приiske. Голомшток совершал путешествия на Север вместе с Андреем Синявским в 1958 году и позже без него. Описание их путешествия на моторной лодке можно сравнить

со знаменитым романом Джозефа Конрада «Сердце тьмы» (1902), с той разницей, что вместо слоновьих бивней их интересовали христианские древности. Голомшток называет это место «иконным Клондайком»¹⁷. Перед эмиграцией он попадает и в Республику Коми, где его восхищение вызывает безлюдье и воля¹⁸. Это безлюдье и воля перекликаются и с настроением упомянутого эссе Андрея Синявского.

Гораздо более определенно высказался Михаил Розанов, политзаключенный, писатель, исследователь ГУЛАГа, рассказавший в книге воспоминаний «Завоеватель белых пятен» (1951) о своем заключении сначала на Соловках, а потом в Ухтпечлаге с 1930 по 1941 год, в самый разгар колонизации. В 1941-м Розанов, будучи бойцом «Оборонстроя», попал в плен, в результате чего оказался за границей. После немецкого плена он остался в освобожденной от нацистов Германии и написал книгу, которая вышла в издательстве «Посев» (Лимбург, ФРГ). Розанов, как и Синявский, отсылает к белому — только уже с более конкретной привязкой к рабскому положению советских заключенных. Само название — «Завоеватель белых пятен» — словно родом из т.н. эпохи «Великих географических открытий» — западноевропейского колониализма. Белые пятна здесь и белые заснеженные пустые пространства Севера, и еще неизведанное или неразведанное богатство недр Республики Коми. Название одной из глав не допускает никаких двусмысленностей — «Воркута — столица белых невольников», отсылая читателей напрямую к невольничьим рынкам трансатлантической работорговли и подчеркивая «расовую» белизну советских заключенных¹⁹.

Заполярный Донбасс

В 1935 году режиссер Эдуард Волк снял немой документальный фильм «Штурм Ухты» на ленинградской кинофабрике — яркий пример кино-репрезентации советского колони-

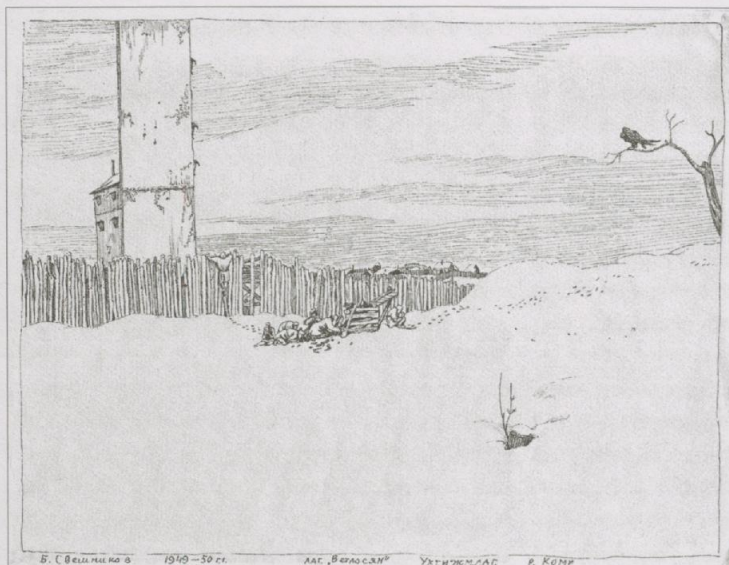
ального движения на Север. «Штурм» на тот момент еще «Северного края»²⁰ показан как подвиг и пропагандирует успехи советской индустриализации. Кадры кинохроники сопровождаются идеологическими слоганами: «Север будет побежден», «Ухта отдает нефтяные сокровища», «Тайгу и тундру мы превратим в индустриальный край», «Под руководством ОГПУ построим новый заполярный Донбасс». К другому, еще дореволюционному, колониальному проекту на Юге страны советские документалисты обращались неспроста. В Воркуте, на самом севере Коми, в 1934 году началась разработка Печорского угольного бассейна, на котором впоследствии работали десятки тысяч заключенных, в том числе с оккупированных территорий стран Балтии, Польши, Украины и Германии²¹.

Фильм заканчивается панорамным видом из-под крыла самолета, где земля покрыта нефтяными вышками и рядами домиков. Советская политика экстрактивизма не только организовала добычу полезных ископаемых, но и заселяла освоенные земли. Изначально на «отвоеванных» у тайги и тундры территориях «селили» в основном «перекованных» заключенных и спецпереселенцев. В фильме есть фрагмент, говорящий об этом метафорически. Группа заключенных выкорчевывает гигантский пенек из земли и тащит его к оврагу. До и после этого момента в интертексте появляется пояснение: «Преступники выкорчевывали пни, а пни выкорчевывали преступность», раскрывая двойной смысл выкорчевки.

Результаты первого десятилетия создания автономной республики демонстрирует плакат «Коми АССР сегодня» 1946 года, выполненный художником В. Постниковым. На плакате изображена карта Коми с указанием населенных пунктов, природных богатств, железной дороги, проходящей через всю республику. Ее дополняет инфографика — три информационные картинки с экспортными ресурсами, которые, как мы знаем, до сих

пор играют большую экономическую роль: нефтяные вышки и железнодорожные цистерны с нефтью; угольная шахта, паровоз с вагонами, груженными углем; заснеженная тайга и трактор, везущий заготовленный лес. Слоган внизу гласит: «Под руководством большевистской партии, с помощью великого русского народа Коми АССР стала цветущей индустриальной республикой». Красный национальный орнамент по краям плаката, фигура оленевода и чум репрезентируют собственно народ коми. Все надписи на плакате сделаны на русском. Язык коми и их современная культура никак не представлены. Все богатство республики визуальнo редуцировано до богатства ее недр и фиксации ее географических границ. Главное идеологическое послание — превосходство СССР над имперской Россией: на плакате есть также изображение карты 1917 года, где указаны только два завода на всю территорию и значительно меньшее количество поселков по сравнению с 1946 годом.

В 1930 году председатель ОГПУ Генрих Ягода — один из подталкивавших колонизацию — писал во внутриведомственной записке о необходимости реорганизации лагерей в «колонизационные поселки», чтобы разгрузить тюрьмы и ускорить колонизацию²². Но уже через несколько месяцев с началом операции ОГПУ по «раскулачиванию» ситуация изменилась: десятки тысяч репрессированных семей массово депортировали в разные концы страны. Важно отметить, что колониальный контекст часто исчезает из поля зрения исследователей Свешникова. Контактировали ли заключенные с местным населением? Понимали ли они отведенную им роль? О контактах с местным населением пишет Розанов. В одной из глав он упоминает, что заключенные выменивают спирт на мясо у оленеводов, при том, что алкоголь продавать строго запрещалось²³. В другой главе он сообщает, что местное население работало тоже на ГУЛАГ, снабжая его про-



Борис Свешников
«Без названия (Доходы)»,
1949–1950.
Из коллекции общества
Мемориал / НИПЦ
«Мемориал».



Василий Надеждин. Общий вид поселка и предприятий Ветлосяна. Панорама с двух сторон, 10.09.1957.
Из коллекции МУ «Историко-краеведческий музей с кабинетом-музеем А.Я. Кремса» МОГО «Ухта».

довольствием²⁴. Как бы то ни было, в текстах о Свешникове в большинстве случаев отсутствует история коми и происходит фиксация на страдании самого художника в ГУЛАГе. В то время как начиная с 1936 года коми-интеллигенция также попадает под сталинские репрессии. Показательна история писателей-коми, которые еще в 1920-е годы участвовали в политике «зырянизации» (комизации) и которых теперь репрессировали по национальному признаку, фабрикуя дела об изменах и заговорах²⁵.

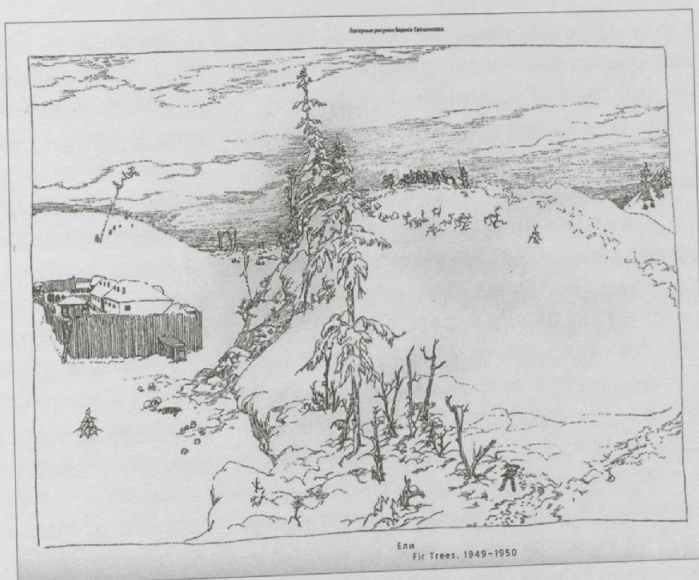
Культура сопротивления

София Чуйкина в статье о выставке «Право переписки» (2015) в московском «Мемориале» пишет со ссылкой на книгу Александра Эткинда «Кривое горе» об осмыслении и моральном сопротивлении насилию²⁶. Сопротивление в ГУЛАГе могло иметь разный характер, в том числе восстаний и побегов, которые карались, как правило, одним — смертным приговором. Но актом сопротивления могла стать и отправка (секретного) послания своим родным из заключения. Именно это сделал Борис Свешников, когда через Людвигу Сею, бывшего латвийского дипломата, переправил свои рисунки на волю.

Важно отметить, что на данный момент местонахождение далеко не всех лагерных рисунков Свешникова известно. Некоторые можно найти в открытом доступе в интернете, но изучить их из-за качества изображения в должной мере не всегда возможно. Большая часть собрания работ Свешникова находится в Художественном музее Зиммерли. Одна из первых искусствоведческих публикаций о хранящихся в этом музее работах принадлежит американскому исследователю

Борис Свешников
«Ели», 1949–1950.

Местонахождение работы
неизвестно. Изображение
отсканировано из каталога
«Борис Свешников.
Лагерные рисунки».
М.: Мемориал, Звенья,
2000.



Мэтью Бейглу. Бейгл говорит прежде всего о шоке, который пережил художник при столкновении со смертью в лагере²⁷. Свешников, по его мнению, отдает предпочтение своему воображению, нежели изображению реальных лагеря²⁸. Но так ли это на самом деле? Большинство исследователей отмечают сходство его пейзажей с западноевропейской графикой, но, как я писал выше, подмечают и определенную двойственность. Свешников работает пером и имитирует таким образом гравюры старых мастеров. Некоторые персонажи и детали имеют привязку к визуальной истории Западной Европы. В его пейзажах много неба и пространства, а фигурки людей по размеру невелики, что создает впечатление преобладания природы и определенной «пустоты» мироздания — прием, которым пользовались и старые мастера. Художник работает с разными планами — холмы на горизонте или строения на холме, извивающиеся дороги, ведущие в глубь листа. Все это задает различные масштабы в рисунках, и зритель может видеть глубокую перспективу изображенного ландшафта. Рисунки Свешникова можно сравнить с фотографиями Василия Надеждина. Василий Надеждин отпра-

вился в ГУЛАГ прямо с фронта в 1942 году «за неосторожные слова в адрес Сталина»²⁹. И после отбывания срока остался в Ухте, став «фотолетописцем» региона. Фотографии Надеждина сделаны в 1957 году, спустя три года после того, как Свешников освободился. На одной из них мы видим пригород Ухты. Фотография, сделанная с небольшого холма, открывает перспективу на частные дома, дорогу и обширные просторы, которые отчасти напоминают рисунки Свешникова, поэтому даже если он и не рисовал с натуры, очевидно, что окружающий ландшафт проникал в его воображение.

К несовпадению с реальностью на рисунках Свешникова можно, скорее, отнести изображение заборов. Если мы посмотрим на другие надеждинские фотографии поселка Ветлосян, то заборов вокруг Свешникова было предостаточно, но заборы на его рисунках часто другого рода, нежели на фотографиях. Свешниковские заборы преобразуются в частоколы — они встречаются на очень многих рисунках, в том числе и на его рисунке под условным названием «Доходяги» 1949–1950 годов из собрания музея Мемориала. Такие частоколы можно видеть на

картинках, изображающих остроги казаков, которые колонизировали Сибирь и окружали им свои первые поселения.

Одна из самых пронзительных лагерных работ Свешникова — «Ели». По центру рисунка изображена гора, поросшая елями. Справа от нее лагерь, огороженный частоколом. Наверху на горе вохровцы гонят заключенных по этапу, в самом низу, под горой, распластано одинокое тело погибшего (застреленного?) гулаговского узника. Возвращаясь к политическому ландшафту, можно сказать, что Свешников в этом рисунке объединяет историю советского колониализма и трагедию отдельного советского заключенного. Содержательно эту работу можно сравнить с картиной Уильяма Тернера «Невольничье судно» (1840), где на фоне парусника и прекрасного заката из воды показываются многочисленные руки тонущих людей. На переднем плане ножка тонущей Черной невольницы с цепью на щиколотке, которая делает, кажется, последний взмах перед тем, как окончательно исчезнуть под водой. Тернер рассказывает историю корабля «Зонг», команда которого в 1781 году при перевозке рабов из Ганы на Ямайку утопила десятки мужчин и женщин, чтобы впоследствии потребовать за них страховую выплату. Невозможно доподлинно узнать, ориентировался ли Свешников на картину Тернера, но очевидно, что мотив гибели узника — заключенного ГУЛАГа и невольницы — сближает эти произведения. Такие таинственные переклички известны не только у Свешникова, но и у других художников. Однако их интерпретация требует каждый раз отдельного анализа, чтобы понять, идет ли речь об эмоциональном усилении пережитого из своего собственного опыта или о создании более абстрактного символа угнетения и сопоставления масштаба трагедии советского ГУЛАГа с мировыми историческими событиями, которые неминуемо окажутся в конфликте с другими культурами и политиками памяти.

Безусловно, Свешников отражает советский колониальный проект не напрямую и, может, даже не до конца осознавая. Он документирует прежде всего свою драму и драму советских заключенных. Его «белые» воображаемые ландшафты перекликаются с северными видами, которые у Свешникова предстают уже заселенными, застроенными или огороженными, но в отличие от пропагандистских советских изображений, салютующих о достигнутых результатах, работы Свешникова — через их окцидентализацию — кажутся остранными. Они напоминают о тех людях, которые здесь погибли, но и фиксируют пространство недосказанного. Меланхолия работ Свешникова накладывается на современную ситуацию, где, с одной стороны, результат индустриализации ведет к экологическим катастрофам, а с другой — советская колонизация — все еще фактор, определяющий культурную жизнь республики. Ситуация постсоциализма в таком контексте по-прежнему является тяжелым наследием, которое еще далеко не полностью осознано и переработано.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Перельмутер В. А началось все с лагерного фельдшера. О том, как в ГУЛАГе один художник спас искусство и жизнь другого // Новая газета, 29.11.2017. Доступно по <https://novayagazeta.ru/articles/2017/11/29/74726-a-nachalos-vse-s-lagernogo-feldshera>.

² В Коми в 2021 году получили рекордный доход от налогов, который по словам главы региона Владимира Уйбы составлял 371 млрд рублей. См.: ТАСС, 22.06.2022. Доступно по <https://tass.ru/ekonomika/15002567>.

³ Брицкая Т. Нефть движется в Арктику. В Республике Коми — экологическая катастрофа // Новая газета, 14.05.2021. Доступно по <https://novayagazeta.ru/articles/2021/05/14/neft-dvizhetsia-v-arktiku>.

⁴ Куликова Ю., Кругликов К. Жизнь в нефти. Репортаж из таежных сел Республики Коми, окруженных буровыми скважинами // Новая газета, 04.02.2022. Доступно по <https://novayagazeta.ru/articles/2022/02/04/zhizn-v-nefti>.

⁵ Warnke M. Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur. München: 1992. S. 14.

⁶ Genocchio B. Face to Face With Stalinist Horrors // The New York Times, 26.09.2008.

⁷ Голомшток И. Борис Свешников. Лагерные рисунки // Голомшток И., Осипова И. (сост.) Борис Свешников. Лагерные рисунки. М.: 2000. С. 6.

⁸ Эткинд А. Кривое горе. Память о непогребенных. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 125.

9 Там же. С. 125–126.

¹⁰ Baigell R., Baigell M. (Ed.) Soviet Dissident Artist. Interview after Perestroika. New Brunswick: 1995. P. 93.

¹¹ Шишкова Т. Внеждановщина. Советская послевоенная политика в области культуры как диалог с воображаемым Западом. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 232.

¹² Ельшевская Г. Без названия // Сопроводительные тексты к фотомеханической копии альбома Бориса Свешникова 1958 года «Серебряный ветер. Листы альбома 1958 года». Рабочие материалы. М.: 1995. Архивный документ в Музее современного искусства «Гараж». Доступно по <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D16043>.

¹³ Шнирельман В. Научный расизм — советский и постсоветский // Современный расизм: идеология и практика, под ред. В. А. Шнирельмана. М.: 2022. С. 16–18.

¹⁴ Синяевский А. Белый эпос // Аполлон-77. Париж: 1977. С. 281.

¹⁵ Там же. С. 283.

¹⁶ Голомшток И. Занятия для старого городского. Мемуары пессимиста. М.: 2015. С. 83.

¹⁷ Там же. С. 91.

¹⁸ Там же. С. 97.

¹⁹ Розанов М. Завоеватель белых пятен. Лимбург: 1951.

²⁰ На момент создания фильма его события происходят в Северном крае. Северный край до-

декабря 1936 года входил в состав РСФСР со столицей в Архангельске.

²¹ В 1953 году в шахтах произошло Воркутинское восстание, в результате которого погибли 53 заключенных.

²² Записка заместителя председателя ОГПУ Г.Г. Ягоды о переводе заключенных лагерей на поселение (12 апреля 1930 г.) // История сталинского ГУЛАГа, конец 1920-х — первая половина 1950-х годов. Карательная система: структура и кадры (ред. Н. В. Петров). Т. 2. М.: 2004. С. 80.

²³ Розанов М. Покаяние. Коми республиканский мартиролог жертв массовых политических репрессий. Т. 8, часть 2. Из книги «Завоеватель белых пятен». Сыктывкар: 2006. С. 52. Доступно по https://pokayanie-komi.ru/f/martirolog_tom_8_chast_2.pdf.

²⁴ Там же. С. 176.

²⁵ Втюрина Л. Писатели — жертвы репрессий // Маршаковка, 26.10.2017. Доступно по <https://www.ndbmarshak.ru/ournews/127/>.

²⁶ Чуйкина С. Как рассказать о ГУЛАГе языком исторической выставки: «Право Переписки» в московском «Мемориале» // Laboratorium vol. 7 no. 1, 2015. С. 168.

²⁷ Baigell M. Boris Sveshnikov // Painting for the grave: the early work of Boris Sveshnikov. New Jersey: 2008. P. 13.

²⁸ Там же. Р. 28.

²⁹ Владимиров Е. Пятидесятые, освоение Севера. Василий Надеждин // Регион, 09.08.2021. Доступно по <https://ourreg.ru/2021/08/09/pjatidesjatye-osvoenie-severa-vasilij-nadezhdin/>.

Алексей Маркин

Родился в Москве в 1979 году. Художник, активист и историк искусства. Соорганизатор семинара «Деколонизируй Восточную Европу!» и участник коллектива Творческо-исследовательский кооператив «Красная шпана». Живет в Гамбурге.