

Europa Orientalis

“БЕСПОКОЙНЫЕ МУЗЫ”:
К ИСТОРИИ РУССКО-ИТАЛЬЯНСКИХ
ОТНОШЕНИЙ XVIII-XX ВВ.

Составитель
Антонелла д'Амелия

“LE MUSE INQUIETANTI”:
PER UNA STORIA DEI RAPPORTI
RUSSO-ITALIANI NEI SECOLI XVIII-XX

**“LE MUSE INQUIETANTI”:
PER UNA STORIA DEI RAPPORTI RUSSO-ITALIANI
NEI SECOLI XVIII-XX**

MARIO CAPALDO E ANTONELLA D'AMELIA

a cura di
Antonella d'Amelia

COMITATO SCIENTIFICO

LAZAR FLEISHMAN, ALEXANDR JANUSKVIC

JOHN MALMSTAD, ROJAND MARTI

ISBN 978-88-6233-022-8

Venezia Edizioni

Questo volume è stato pubblicato
con un contributo della Università di Salerno

Copyright © 2011 by Europa Orientale
Dipartimento di Studi Linguistici - Università di Salerno
Finito di stampare presso Poligrafica Negri, Avellino (Napoli) 2011

COLLANA DI EUROPA ORIENTALIS

A CURA DI

MARIO CAPALDO E ANTONELLA D'AMELIA

COMITATO SCIENTIFICO

LAZAR FLEISHMAN, ALEKSANDR JANUŠKEVIČ

JOHN MALMSTAD, ROLAND MARTI

ISBN 978-88-6235-022-8

Vereja Edizioni

Questo volume è stato pubblicato
con un contributo dell'Università di Salerno

Copyright © 2011 by Europa Orientalis
Dipartimento di Studi Umanistici – Università di Salerno
Finito di stampare presso Poligrafica Ruggiero, Avellino (maggio 2011)

ЧАСТНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ А. МОРГАНТЕ И А. САНДРЕТТИ
НА ВЕНЕЦИАНСКОМ “БИЕННАЛЕ ИНАКОМЫСЛИЯ”

Сильвия Буруни

1. Венецианская Биеннале 1977 года, известная как “Биеннале Инакомыслия” (Biennale del dissenso), стала самым настоящим международным дипломатическим казусом.¹ В то время решение посвятить куль-

¹ См. 1974-1978. Cronache della nuova Biennale. Fotografie di L. Capellini. Dialogo con A. Moravia. Milano 1979; Biennale di Venezia. Venezia 1956; Annuario 1978: eventi del 1976-77. A cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee. Venezia 1979; Archives in Translation. Biennial of Dissent '77. A cura di M. K. Soomre. Tallinn 2007; *Boffa G.* Memorie dal Comunismo. Milano 1978; *Del Guercio A.* Le avanguardie russe e sovietiche. Milano 1970; *Di Martino E.* Storia della Biennale di Venezia: 1895-2003: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro. Venezia 2003; *[Без автота]*. Dichiarazione di Villari sul convegno di Venezia // L'Unità. 15 novembre 1977. C. 2; *Medvedev R.* [et al.] Dissenso e socialismo: una voce marxista del Samizdat sovietico. Con un saggio di V. Strada. Torino 1977; *Dobrowolski M.* Gli artisti del dissenso // Il Gazzettino di Venezia. 23 aprile 1977; *Dodge N., Hilton A.* New Art from the Soviet Union. Washington 1977; *Finetti U.* Il dissenso nel PCI. Milano 1978; *Fiori C.* Ripa di Meana: “Mi bloccarono i fondi” // Il Corriere della Sera. 8 gennaio 1994; *[Без автота]*. Fuoco incrociato sulla manifestazione veneziana. Ripa a Parigi spara sull'Urss. Insulti della “Novosti” alla Biennale // Il Gazzettino di Venezia. 15 ottobre 1977. C. 2; *[Без автота]*. La “Biennale del Dissenso”. La Pravda accusa Ripa di Meana di falsificazione // Il Gazzettino di Venezia. 19 ottobre 1977. C. 2; *[Без автота]*. Oggi l'inaugurazione delle manifestazioni. Calendario della Biennale veneziana // L'Unità. 15 novembre 1977. C. 3; *Pietragnoli L.* Venezia. Sono tutti con il Presidente (con qualche distinguo) // Il Gazzettino di Venezia. 5 marzo 1977. C. 2; *Pietragnoli L.* Conferenza stampa di Ripa di Meana. All'est negano i visti agli intellettuali // Il Gazzettino di Venezia. 11 novembre 1977. C. 2; *Premoli A.* Augusto Premoli a Ripa di Meana. Il viso e l'anima // Il Gazzettino di Venezia. 4 giugno 1977. C. 3; *Quindici giovani pittori moscoviti.* A cura di A. Savinio De Chirico. Roma 1967; *[Без автота]*. Rabbiosa reazione della “Izvestia” // Il Gazzettino di Venezia. 16 novembre 1977. C. 1; *Ripa di Meana C.* Biennale. Programmi e passaggio di gestione: Ripa di Meana si difende // Il Gazzettino di Venezia. 20 giugno 1977. C. 2; *Riva V.* Mille disegni per un passaporto // L'Espresso. 20 marzo 1977. № 11. C. 170-179; *Rizzi P.* Intervista con il presidente dimissionario. Ripa di Meana: due condizioni per restare // Il Gazzettino di Venezia. 6 marzo 1977. C. 7; *Rizzi P.* Da un anno piocono soltanto parole su una

турное мероприятие такого масштаба теме диссидентства в странах Восточной Европы вызвало возмущение и протест правительств Москвы и стран советского блока, которые пытались всеми способами воспрепятствовать проведению биеннале. Коммунистическая партия Советского Союза не хотела, чтобы Запад узнал о реальных размерах внутреннего диссидентства,² которое угрожало взорвать советскую социалистическую систему; в то же время она рисковала подвергнуться жестоким санкциям за несоблюдение международных соглашений по гражданским правам и распространению культуры.³

Это и было реальными мотивами, которые заставили советские власти оказывать давление на итальянское правительство и в особенности на Итальянскую коммунистическую партию (ИКП), для того чтобы отменить проведение этой биеннале.⁴

Venezia sempre più tradita. Il fallimento della Biennale [1] // Il Gazzettino di Venezia. 28 agosto 1977. C. 3; *Rizzi P.* Il fallimento della Biennale [2]. Le cronache del nulla // Il Gazzettino di Venezia. 30 agosto 1977. C. 3; *Rizzi P.* Il fallimento delle Biennale [3]. L'ultimo dissenso // Il Gazzettino di Venezia. 31 agosto 1977. C. 3; *Rizzi P.* Il fallimento della Biennale [4]. È in arrivo l'apparato // Il Gazzettino di Venezia. 1 settembre 1977. C. 3; *Rizzi P.* La politica culturale del PSI. Biennale si cambia // Il Gazzettino di Venezia. 22 settembre 1977. C. 9.; *Rizzi P.* "Biennale del dissenso". Oggi si aprono le mostre e il convegno internazionale sul tema "libertà e socialismo". Le impronte dell'anima russa // Il Gazzettino di Venezia. 15 novembre 1977. C. 3; *Rizzi P.* Tre mostre, un convegno storico. Si apre la Biennale che non piace all'Urss. Dissento dunque sono // Il Gazzettino di Venezia. 15 novembre 1977. C. 3; *Roddolo E.* La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in laguna. Venezia 2003; [*Без автора*]. Santomaso condivide i timori di Rigo // Il Gazzettino di Venezia. 6 marzo 1977. C. 7; *Strada V.* All'Est niente di nuovo ma la colpa non è soltanto di Stalin // La Repubblica. 14 novembre 1977. C. 7; *Tebaldi M.* Breznev, "Estetica": tomo quarto // L'Espresso. 23 ottobre 1977. № 42. C. 94-105.

² См.: Il dissenso in URSS. A cura di P. Sinatti. Roma 1974; Il dissenso religioso: la collaborazione tra cristiani, credenti non cristiani e non credenti nella lotta per i diritti dell'uomo e per la libertà di espressione nell'Europa dell'Est. A cura di G. Pattaro. Venezia 1977.

³ См.: *Barilli R.* Gioventù che viene da Mosca // L'Espresso. 27 novembre 1977. № 47. C. 179-183; *Bellinetti M.* Ripa di Meana risponde a Cossutta: "Non ho mai venduto la biennale al PSI" // Il Gazzettino di Venezia. 24 novembre 1977. C. 1; *Benvenuti F.* La Russia dopo l'URSS. Dal 1985 a oggi. Roma 2007; *Berardi G.* Un pasticcio per il dissenso // L'Unità. 12 novembre 1977. C. 2; [*Без автора*]. Biennale. Tutti aspettano le decisioni del Consiglio Direttivo (12 marzo). La cultura respinge il veto russo sul dissenso // Il Gazzettino di Venezia. 6 marzo 1977. C. 7; Tecniche del consenso e forme del dissenso all'est. A cura di G. Dogliani. Venezia 1977; [*Без автора*]. Tra lealtà e ipocrisia // Il Gazzettino di Venezia. 15 novembre 1977. C. 2; *Zampetti P.* Dibattito sulla biennale. Una voce di speranza // Il Gazzettino di Venezia. 9 settembre 1977. C. 3.

⁴ См. *Mecucci G., Ripa di Meana C.* L'ordine di Mosca. Fermate la Biennale del Dissenso. Roma 2007.

С другой стороны, решение обратиться к такой спорной теме с самого начала преследовало политическую цель: итальянской Социалистической партии, членом которой являлся Карло Рипа ди Меана, представлялся случай положить начало новому политическому курсу, независимому от позиции ИКП и следовательно и от КПСС.

“Биеннале Инакомыслия” была организована в середине семидесятых годов, в разгар так называемого евро-коммунизма. Коммунистический мир Западной Европы был в значительной мере еще в руках ортодоксов тоталитаризма. Однако, во второй половине семидесятых годов ИКП, добившись значительных успехов на выборах, пришла к власти в городской администрации во всех или почти во всех крупных итальянских городах.

Именно в эти годы утверждается ее культурная политика, своего рода культурное господство в Италии. Это произошло также вследствие того, что она осуществляла контроль почти над всем руководством Управлений Культуры таких городов, как Рим, Флоренция, Турин, Неаполь, Венеция. Тогда КП попросила Франко Миракко⁵ оставить университет Ла Сапиенца, где работал вместе с знаменитым искусствоведом Джулио Карло Арганом, чтобы переехать в Венецию и стать там заведующим отделом культурной и выставочной деятельностью муниципального совета. Только находясь на этом культурном и политическом “посту”, он смог при явной поддержке партии и Государственного музея Эрмитаж организовать в Венеции, во Дворце Дожей, удивительную выставку – “Золото Скифов” (1977) – которая в противном случае никогда не состоялась бы в Италии.

Что же стояло за ошеломляющей советской щедростью? Идея должна была быть простой и ясной. В то время как “предатель” социалист Рипа ди Меана собирал на Биеннале “ничтожные вещи” художников и интеллектуалов-диссидентов советской империи, муниципальный совет Венеции, с братской помощью посла СССР в Риме, Никиты Рыжова, Ассоциаций СССР – Италия и Италия – СССР доставили на площадь Сан-Марко художественные сокровища Скифов. После шумного успеха, которым эта выставка пользовалась у публики в очень немногочисленных престижных международных выставочных центрах, ее приятие в Италию никоим образом не предусматривалось.

Желание пустить ко дну антисоветскую Биеннале было столь сильно, что в течение 1977 года ему удалось организовать в Наполеоновском крыле на площади Сан-Марко еще одну интереснейшую выставку

⁵ См.: *Miracco F. 1977: L'ordine regna a Venezia // Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. A cura di G. Barbieri e S. Burini. Crocetta del Montello (Treviso) 2010. C. 235-236.*

ку: “Немецкие Классики и Романтики в Италии”. Выставленные шедевры прибыли из музеев ГДР, страны верной сталинизму, которая сразу согласилась в кратчайшие сроки организовать эту выставку в целях открытой и высокомерной конфронтации с антикоммунистической Биеннале.

Но все таки “Биеннале Инакомыслия” вошла в историю своими многочисленными культурными мероприятиями,⁶ посвященными теме диссидентства – конференциями и дискуссиями, концертами, кинофестивалями и выставками, которые позволили дать глубокий анализ данного явления в конкретном историческом контексте.

В программу мероприятий входит выставка “Новое советское искусство. Неофициальная перспектива” (кураторы Энрико Криспольти и Габриэлла Монкада Ди Милиа),⁷ которая дала представление о зародившемся в Советском Союзе в начале 60-х годов неконформистском направлении, явившись, таким образом, органическим и глубоким свидетельством двадцатилетнего периода развития искусства *андеграунда*.

Пишет Карло Рипа ди Меана в “Предисловии” к каталогу:

Венецианская Биеннале впервые представляет на этой выставке (и в этой книге) наиболее широкий и полный (из всех, до сих пор подготовленных) обзор изобразительного искусства Советского Союза. Это результат пятнадцатилетнего художественного поиска двух последних поколений художников СССР, поиска, проходившего вне жестких канонов социалистического реализма и более того – вопреки им. [...]

Новые направления в искусстве не смогли уничтожить ни бульдозеры 15 сентября 1974 года в Беляево, на юге Москвы, ни задержание Оскара Рабина за «тунеядство». Они открыто проявились более чем через полвека после расцвета исторического авангарда, уничтоженного в начале тридцатых годов. [...]

Мы пытались способствовать восстановлению единства основного культурного пространства СССР. Того единства, которому другие хотят помешать, которое хотят разрушить, уничтожить, подвергая некоторых художников и критиков цензуре, принуждая их к молчанию, к изгнанию.⁸

Энрико Криспольти, раскрывает закулисную сторону обстановки, в которой проходила организация этой выставки, сопровождавшаяся obstructионизмом, задержками финансирования, политическим давлением, но также желанием извлечь на свет и систематизировать исключительно подпольное явление.

⁶ См.: From the URSS. Dall'URSS // Flash Art. Luglio-agosto 1977.

⁷ См.: La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale. A cura di E. Crispolti e G. Moncada. Venezia 1977.

⁸ Di Meana C. R. [Premessa] // La nuova arte sovietica. C. 7-8.

Foto 18

Плакаты Биеннале Инакомыслия. Венеция 1977

Foto 19

Карло Рипа ди Меана в Музее Коррер

Foto 20

Общий плакат Биеннале Инакомыслия

Foto 21

Эрнст Неизвестный

В такой острой ситуации проходила выставка: Криспольти⁹ считает необходимым уточнить, что он предпочел включить в ее название формулировку “неофициальная”, а не “диссидентская”, как предлагал президент Биеннале, социалист Рипа ди Меана, чтобы не опуститься до партийной логики, которая была рассчитана на обход в области культуры и политики ИКП, противника Итальянской социалистической партии (ИСП) в правительстве. Однако внутри ИКП наблюдалось некоторое замешательство, связанное с тем, что приходилось открыто поднимать тему диссидентства в странах Восточной Европы, диссидентства, которое в художественной сфере выражалось в отказе от социалистического реализма, единственного эстетического направления, официально созданного режимом. Следствием этого отказа была социальная непризнанность художника нонконформиста: не будучи членом Союза художников, художник не считался таковым и, следовательно, просто не существовал для государства. Так пишет Энрико Криспольти в каталоге “Неофициальная выставка нового советского искусства”:

Поэтому на долю левым политическим и культурным силам Европы выпало начать разговор о новом советском искусстве, и венецианская выставка, поддерживаемая всеми политическими силами, представленными в оргкомитете, при условии, что на ней не будет ничего реакционного, как раз может представить случай для обсуждения и дискуссии. Таким образом, эта политическая демократическая задача может быть выполнена именно с помощью этой выставки. [...] Поэтому важно не отмечать то, что в отдельных случаях запрещено, например, в СССР или в любой другой социалистической стране Восточной Европы, не отмечать случаи внешней оппозиции, культурных и политических “эмигрантов”, так как обоснованный культурный диалог объективно невозможен в таких узких границах. Напротив, важно собрать воедино существующие культурные явления, плюралистические и полные внутреннего диалектического напряжения, отражающего реальные противоречия, показав их в общей, многообразной, но, прежде всего, реально существующей в тех странах ситуации (которая и является тем основанием, на котором можно восстановить единство культуры поверх бюрократических барьеров). [...]

Разумеется, невозможно было вести официальный диалог с СССР, поскольку интерес был проявлен к художникам, по большей части непризнанным в качестве таковых, так как они не входили в Союз художников или входили как представители второстепенных профессий (например, книжных иллюстраторов).

Даже если культурные задачи нашей программы, в смысле ее объективности и открытости, были в достаточной степени поняты и сами по себе признаны хоть сколько-нибудь приемлемыми, то проект венецианской выставки в целом, напротив, встретил резкое возражение: возражение не культурного, а явно политического характера, которое являлось следствием того осуждения, которое с са-

⁹ См.: *Agostinelli A. La pittura russa underground in Italia. Intervista a Enrico Crispolti // Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. C. 247-251.*

мого начала было высказано советским послом в Риме по поводу программы венецианской выставки (предложенной еще на уровне оргкомитета). [...]

Думаю, что несомненно отрицательно мог сказаться на реальных политических последствиях такой выставки, как Биеннале, ее изначально подчеркнутый политический характер, который ярко проявился в выборе слова “диссидентство” (хотя и с открытым, неотделимым от него определением “культурное”), обладающего имплицитной политичностью.¹⁰

Первоначально выставка должна была объединить произведения нонконформистов стран Восточной Европы, но из-за неожиданной выходки Рипа ди Меаны, объявившего на пресс-конференции, посвященной презентации Биеннале, имена художников, которые должны были на ней выставляться, правительства СССР и стран-союзников встретили это в штыки и отказались от сотрудничества. Поэтому организаторы выставки вынуждены были обращаться к произведениям, уже представленным в итальянских и европейских коллекциях,¹¹ ограничившись исключительно произведениями русских художников как наиболее доступных на Западе. Криспольти уточняет, что произведений, представленных в Европе, было, тем не менее, достаточно для того, чтобы продемонстрировать различные тенденции, существующие в советском искусстве, категории, присутствующие и в западном искусстве, которые вместе с тем напоминают и русскую традицию. Они были отобраны самим организатором выставки в шестидесятые годы для аквиланских выставок “Современные альтернативы”,¹² на которых делалась попытка упорядочить новое советское искусство с историческо-критической точки зрения.

Биеннале 1977 года, таким образом, явилось тем *континуумом*, отправной точкой для филологического исследования, которое стремилось познакомить западную публику с советским движением *андеграунд* и было направлено на его историзацию.

Кураторы выставки выделили семь категорий с тем, чтобы наиболее полно обрисовать характерные тенденции в новом советском искусстве: “экспрессионистское и лирическое изображение”; “жест, материя, изображение”; “пост-конструктивистская абстракция и органическая абстракция”; “сюрреалистическое изображение”; “кинетизм”; “ирония быта”; “концептуализм и коллективные работы”.

¹⁰ См.: Crispolti E. Una mostra non ufficiale della nuova arte sovietica // La nuova arte sovietica. С. 12-13, 15.

¹¹ См.: Brodskij B. Tesori vietati. Capolavori e misteri del collezionismo russo. Firenze 1992.

¹² См.: Alternative Attuali 2. A cura di E. Crispolti. Milano 1965.

Foto 22

Эрнст Нейзвестный

Foto 23

Алберто Моравиа и Карло Рипа ди Меана

Foto 24

Андрей Синявский и Герберт Маршал

Foto 25

Андрей Синявский в Кампо Сан Фантин

Речь шла о типологиях, характерных для западного искусства XX-ого века, которые в то же время возвращают нас к стилистическим тенденциям русской традиции, в особенности к искусству XIX-ого века и к историческому авангарду двадцатых годов.¹³

Ввиду дипломатического обструкционизма, с которым столкнулись организаторы выставки, и цензуры, которой подверглись художники со стороны советских властей, значительный вклад в осуществление данного проекта внесли европейские коллекционеры и художественные галереи, явившиеся основным источником экспонатов для этой выставки.

2. Участие Италии, довольно значительное, в основном было представлено коллекциями Альберто Сандретти и Альберто Морганте, двух коллекционеров, достаточно различных по своему социальному происхождению, географическому и культурному положению, отличающихся также и стилистическим и формальным принципом отбора произведений для их собраний, но объединенных общим желанием участвовать в этой выставке. Их имена, вместе с другими, не значатся в каталоге этой биеннале: упоминается в самом общем виде только место происхождения различных произведений, относящихся к их коллекциям. Возможно, они предпочли остаться неназванными, чтобы избежать некоторых неприятных ситуаций, которые могли возникнуть в связи с выставкой, носящей такой политический характер, или же речь шла о том, чтобы не выглядеть в глазах общественного мнения поборниками дела диссидентов.

Двадцать семь произведений из двух собраний, эспонировавшихся на выставке 1977 года, представлены в зале выставки "Россия!" (Венеция, 22 апреля – 25 июля 2010 г.), посвященном этой биеннале.

Около десяти картин и скульптур из коллекции Альберто Морганте, чье собрание возникло после встречи, в 60-е годы, с художником, искусствоведом и историком искусства Франко Миеле, который мог тайно провозить в Италию произведения русских художников. Настоящая коллекция, хранящаяся в Авеццано (в области Абруццо), охватывает период от авангарда начала XX века до советского *андеграунда* 60-х годов.¹⁴

¹³ См. *Burini S. Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900 // Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. C. 60.*

¹⁴ См.: *Burini S. Le collezioni di Alberto Morgante // Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. C. 217-219; Agostinelli A. Franco Miele: Breve ritratto // Там же. C. 193-195; Muratova X. Un ambasciatore della pittura russa in Italia // Там же. C. 199-201.*

В конце сороковых годов Альберто Морганте (родившийся 28 марта 1925 года в Мальяно деи Марси) переезжает в Рим для продолжения учебы. Но вскоре его увлекает яркий артистический мир. Он посещает кафе Канова на Пьяцца дель Пополо, популярное среди людей искусства того времени (настолько, что говорили о “Школе Пьяццы дель Пополо”). Он знакомится со многими художниками и начинает с увлечением собирать итальянскую живопись: Боччони, Балла, Северини, де Кирико, Гуттузо, Казорати, Моранди, Де Пизис, Де Ниттис, Розаи, Орничколи – вот только некоторые имена из его коллекции. В дальнейшем, даже занимаясь делами крупной торговой фирмы – он откроет первый в Абруццо и один из первых в Италии супермаркетов, и позже за его карьеру ему будет вручен почетный диплом экономиста Колумбийского университета (NYC), – он не оставит своего увлечения искусством. Так, почти случайно начинается история русской части его коллекции. Встреча с русским искусством произошла благодаря другу Франко Миеле,¹⁵ который предложил ему купить те произведения, которые сам Миеле сумел привезти в Италию из Москвы.

Так рождается богатая коллекция, куда входят подлинные шедевры русского искусства начала XX века, хронологически охватывающие период вплоть до русского андеграунда шестидесятых годов, который представлен в коллекции Морганте значительным количеством работ. Собрание включает некоторые произведения художников-передвижников XIX века, но прежде всего мастеров XX века, некоторые из которых представлены двумя или более произведениями. Речь идет о русских символистах, таких как Борисов-Мусатов и Врубель, импрессионистах (Коровин) и художниках Мира искусств (как, например, Бенуа, Кустодиев), представлены также Ларионов импрессионистического периода и Гончарова периода лучизма, Кандинский, художники Бубнового валета (Кончаловский, Машков, Куприн, Фальк) и Голубой розы (Кузнецов, Сарьян), кубофутуристы (Бурлюк), Малевич периода неопримитивизма и супрематизма, конструктивисты (Попова и Татлин). Кроме того, в коллекции имеются образцы послереволюционного искусства, в том числе произведения соцреализма (от Дейнеки до Корина).

В архивных документах произведения, предоставленные для выставки 1977 года, значились, однако, как принадлежащие Миеле, которому Морганте поручил лично вести переговоры с биеннале. Речь идет о следующих работах: “Самоубийца и Распятие” (1971) Эрнста Неиз-

¹⁵ См.: *Accrocca E. F., Miele F. Franco Miele 15-30 maggio 1972. Roma 1972; Beljutin I. Testo critico di F. Miele. Parigi 1969; Mostra antologica di Wassili Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971. Testo critico di F. Miele. Avezzano (L’Aquila) 1973.*

вестного; “Фигура” (1970) Василия Ситникова; “Посвящение Пастернаку” (1969) и “Посвящение Солженицину” (1969) Элия Белютина; “Странствующие певцы в Москве (Хиппи)” (1972) Вячеслава Калинина; “Протей” (1970) Отара Кандаурова; “Натюрморт” (1969) Владимира Вейсберга; “Крестьянская газета и бараки” (1970) Оскара Рабина.

Шестнадцать произведений представлено из собрания Альберто Сандретти, прекрасного знатока Восточной Европы, обладателя одной из самых богатых и эклектических коллекций русского искусства, насчитывающей более двадцати тысяч произведений, среди которых картины, скульптура, рисунки, плакаты, книги и традиционные изделия, которые воскрешают в памяти культурные, социальные и политические потрясения, произошедшие в России в XX веке. В настоящее время они хранятся в запасниках музея Март в Роверето.¹⁶ Состав и структура коллекции радикально отличаются от частных собраний того же рода.

Сандретти начал собирать русское искусство в конце 50-х годов, когда учился на философском факультете Московского государственного университета. Вообще, он увлекался искусством еще до того, как приехал в Советский Союз. Значительная часть коллекции связана с московским “нонконформизмом” 60-х годов (Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, Оскар Рабин, Николай Вечтомов, Дмитрий Плавинский, Дмитрий Краснопевцев, Анатолий Зверев и т. д., все уже ставшие “классиками” неофициального искусства). Однако, Сандретти не ограничился работами *андеграунда*, в не меньшей степени его интересовали официальные художники. Это позволяет представить на этой выставке широкую панораму советской художественной жизни 60-70-х годов.

В течение пятидесяти лет Сандретти собрал смешанную коллекцию. Рядом с самыми значительными образцами альтернативного искусства 60-х годов можно найти любопытные работы малоизвестных художников, а также и редкие экземпляры культовой живописи русского искусства.

¹⁶ См.: *Obukhova A. La collezione Sandretti // Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. C. 241-242; Arte contro: Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi: opere dal fondo Sandretti del '900 russo. A cura di A. Obuchova. Milano 2007; Non conformist Art. The Soviet experience 1956-1986. The Norton and Nancy Dodge Collection. London 1995; Non conformisti dalla collezione Bar-Gera. L'arte vietata in URSS 1955-1988. A cura di G. Cortenova. Milano 2000; (Non)conform. Russian and Soviet Art. The Ludwig Collection 1958-1995, München 2007.*

Foto 26

Вход в Наполеоновское крыло музея Коррер на площади Сан Марко

Foto 27

Конференция “Свобода и социализм” в Музее Коррер

Foto 28

Ю. Перевезенцев. Иллюстрация к “Белым ночам” Достоевского. 1970

Как будто все в этой коллекции противоречит системе, признанной в “профессиональном” коллекционировании, и более того, безапелляционным суждениям, которые осуждают все то, что не может быть названо шедевром.

Не говоря уже о том, насколько эта коллекция живая и “непричесанная” по сравнению с плоскими и холодными собраниями “по теме”, что стало модным в последнее время. При этом коренные отличия коллекции Сандретти от установленных канонов коллекционирования нисколько не уменьшают ее достоинства, а напротив быстрее открывают интересные перспективы, позволяющие работать над историей русского искусства. Это допускает не только качественный подход к истории искусства и позволяет понять, что то, что сегодня называется современным искусством, имеет собственные корни и собственные странные боковые отростки.

Это такие произведения, как: “Вечер” (1965), “Преферанс в открытую” (1966) Владимира Немухина; “Композиция с вышивкой” (1965), “Композиция с шитьём” (1967) Лидии Мастерковой; “Красное сукно” (1967), “Скарабей” (1966) Дмитрия Плавинского; “Композиция с замком” (1974), “Композиция с ящиком” (1974) Евгения Рухина; “Композиция” (1965), “Композиция” (1967) Эдуарда Штейнберга; “Профили” (1967), “Множественные видения” (1966), “Кентавр” (1967), “Освящение”

(1967) Анатолия Брусиловского; “Пустыня” (1965) Бориса Свешникова; “Иллюстрация к ‘Белым ночам’ Федора Достоевского” (1970) Юлия Перевезенцева.

О концепции “Биеннале Инакомыслия” кураторы отметили:

Предложенная выставочная экспозиция представляет семь проблематик и представляет их через произведения художников, творчество которых (довольно схожее между собой) как раз и позволяет идентифицировать их. Однако, помимо группы художников, чьи произведения экспонируются на выставке, внутренняя связь между различными проблематиками выражается и в иконографических работах, показанных на диапозитивах. Речь не идет о художниках первого сорта и второго сорта. Речь просто идет о необходимом выборе, обусловленном задачами наиболее ясного представления темы; выборе, который может быть спорным, но который всё же лежит в основе критического осмысления темы; который, тем не менее, стремится как раз наметить дальнейшую перспективу, дать понять, что помимо того, что здесь представлено (и что считалось обязательным для содержательного и обоснованного критического подхода к новому советскому искусству), существует не пустота, а произведения других художников, которым при иных критериях отбора, возможно, было бы отдано предпочтение, и которые здесь упоминаются для того, чтобы обогатить, также и документально, предлагаемое представление современной художественной ситуации. Словом, это критический выбор, а не дискриминация.

Впрочем, эта выставочная экспозиция может сыграть важную роль в понимании нового советского искусства, но не претендует на абсолютную полноту.

[...] Речь идет об одном этапе, об одной возможности критического представления темы. Сама же тема напротив остается открытой и, конечно, сама эта выставка не может не подтолкнуть к ее новым исследованиям.¹⁷

Биеннале не претендовала на открытие нового советского искусства. Скорее, она пыталась впервые предложить научно представленные художественные свидетельства почти двадцатилетнего периода развития нового советского искусства. Цитируем еще раз Криспольти:

Выставка, организованная Биеннале, таким образом, стремится к созданию общего критического подхода к новому советскому искусству, к его своего рода историзации, и, конечно, к его наиболее полному представлению международной публике (собрав произведения из итальянских, французских, швейцарских, немецких, английских и северо-американских коллекций). Это богатство произведений, идей, которые в конце концов заслуживает признания как за достоинства экспонируемых произведений, так и за способность представить диалектическое и многообразное – до некоторой степени базисное – состояние советской культуры, отличное от схематизма мнимой официальной монолитности.

¹⁷ [Crispolti E., Moncada G.] Per un itinerario critico della nuova arte sovietica // La nuova arte sovietica. С. 46.

Таким образом, подобный критический подход необходим и очень актуален, и Биеннале взяла на себя эту задачу и выполнила ее, показав новые художественные явления, предоставив соответствующие свидетельства и инициировав их обсуждение. [...]

Итак, неофициальная перспектива – это не обязательно оппозиционная, альтернативная и враждебная официальной линии перспектива, а лишь сильно расходящаяся с ней и тем не менее имеющая с ней и некоторые точки соприкосновения.¹⁸

Криспольти так заканчивает свою статью:

Таким образом, если Биеннале 1977 года и имеет политизированный характер, это не умаляет – особенно в сфере изобразительного искусства – ее творческой роли в культурных событиях. Впрочем, если политизированный характер, который в общем отличал деятельность Биеннале этого четырёхлетия, и может обсуждаться и мог бы быть скорректирован во многих аспектах, не думаю, однако, что все же стоит говорить о необходимости ее деполитизации, которая не могла бы не уступить место намного более опасным интересам и давлению художественного меркантилизма в ущерб ее настоящей культурной роли.¹⁹

В качестве заключения можно сказать, что своей деятельностью эти коллекционеры внесли значительный вклад в проект “Биеннале Инакомыслия”, в окончательное утверждение феномена московского *андеграунда* в Италии и на Западе, явив подпольную, скрытую реальность, таившуюся под суровой официальной советского искусства.

¹⁸ *Crispoliti E.* Una mostra non ufficiale della nuova arte sovietica // Там же. С. 17-19.

¹⁹ Там же. С. 20.