

**Ленинградский андеграунд
1950–1980-х годов
в зеркале художественной критики**

Неофициальное искусство Ленинграда зародилось в послевоенные годы и развивалось вплоть до падения коммунистического строя в СССР. Ленинградский андеграунд ушел в историю, обогатив искусство XX в. неповторимым наследием, которое дает обильный материал для искусствоведческого и социокультурного осмысления, для целенаправленного собирательства и музеефикации.

Ключевые слова: искусство; андеграунд; нонконформизм; авангард; выставка; галерея; художественный журнал; критика; Ленинград; Санкт-Петербург

Dmitriy Severyukhin

**The Art
of the Leningrad Underground of 1950s–1980s
in the Mirror of Art Criticism**

Unofficial Art of Leningrad was born in the postwar years, and developed up to the fall of the communist system in the USSR. Leningrad underground has gone down in history, enriching the art of the 20th century with a unique heritage that provides a rich material for art criticism and socio-cultural understanding, for purposeful collecting and museumification.

Keywords: art; underground; non-conformism; avant-garde; exhibition; gallery; art magazine; criticism; Leningrad; St Petersburg

Культурная ситуация в послевоенном Ленинграде, лишенном усилиями нескольких поколений партийных вождей прежнего

столичного блеска, внешне не отличалась от обычной провинциальной. Весь регламент художественной, литературной, театральной и музыкальной жизни и вся культурная атмосфера города находились, по существу, под двойным административно-идеологическим гнетом местного чиновничества и его общесоюзного начальства. Многие важнейшие для ленинградской культуры решения принимались в Москве на уровне ЦК КПСС и других центральных ведомств. Именно там вырабатывались принципиальные общегосударственные решения, связанные с текущей идеологической политикой, которую на местах надлежало воплощать в рамках единственно дозволенного художественного метода, именуемого «социалистический реализм». При этом местная партийная власть в Ленинграде в своем консерватизме оказывалась еще более ретивой, в результате чего степень свободы в этом городе была существенно ниже, чем в Москве.

Однако, вопреки кажущемуся господству соцреализма, в Ленинграде никогда не умирало свободное творчество, не сводимое к идеологически запрограммированным и подцензурным формам, неподвластное и неподконтрольное государству. Свободное самовыражение, исключавшее ориентацию на социальный успех и коммерческую выгоду, становилось для многих художников единственным побудительным стимулом к созидательной работе. Изобразительное искусство, литература, философия, общественная мысль, музыка составляли отдельные ветви независимой культуры, которые развивались бок обок, пересекались и взаимодействовали. Независимое творчество находило отдушину в домашних кружках, где происходило общение художников, поэтов, философов и музыкантов, в квартирных выставках, которые эпизодически устраивались с конца 1950-х гг., а в 1970-е гг., несмотря на преследования со стороны властей, стали прочной традицией ленинградской художественной жизни.

Основные связующие элементы ленинградской неофициальной культурной среды можно очертить следующим образом.

Во-первых, неприятие официальной идеологической доктрины, составляющей суть социалистического реализма.

Во-вторых, неприятие официально тиражируемой и навязанной обществу эстетики, также неразрывно связанной с социалистическим реализмом. Напомним, что произведения многих независимых авторов были абсолютно неприемлемы для официальных художественных советов отнюдь не по идеологическим соображениям, а именно по формальному строю; в особенности это касалось новаторских форм, которые отвергались чиновниками от искусства просто потому, что были им непонятны.

В-третьих, твердо усвоенное представление о своей принадлежности к мировой культуре, осознание причастности к процессу общечеловеческого культурного развития. В этом отношении немалую роль играло сложившееся противоречие между историческим образом столичного Санкт-Петербурга, сохранявшимся в памяти образованной части общества, и провинциальностью культурного уклада в советском Ленинграде. Это противоречие давало дополнительный импульс развитию свободной культуры, сообщало ей определенное своеобразие [4; 11].

Главной же объединяющей силой неофициального культурного движения являлась установка на свободную творческую деятельность, разумеется, в рамках существующего законодательства.

В послевоенные годы главным импульсом развития независимой литературно-художественной среды Ленинграда стало острое ощущение необходимости восстановления искусственно прерванных культурных традиций, а вместе с тем и постижение азов современного западного искусства, препятствием к чему были непроходимые идеологические барьеры. Значительное влияние на эту среду оказало общение молодых художников с мастерами старшего поколения (Соломон Гершов, Владимир Конашевич, Владимир Лебедев, Алексей Пахомов, Александр Тышлер, Георгий Траугот, Герта Неменова, Николай Акимов, Осип Сидлин, Владимир Стерлигов и др.), продолжавшими, вопреки исключительно неблагоприятным политическим обстоятельствам, развивать идеи русского художественного авангарда 1910–1920-х гг., лучшие традиции ленинградского искусства 1930-х и современного западного искусства.

Одним из первых очагов независимой молодежной культуры в послевоенном Ленинграде стал возникший в конце 1940-х гг. кружок, именовавшийся его участниками «Орден нищенствующих живописцев», а позднейшими исследователями названный арефьевским кругом: Александр Арефьев, Рихард Васми, Валентин Громов, Владимир Шагин и Шолом (Соломон) Шварц. Арефьев (по-дружески Арех) был наиболее колоритной личностью в своем художественном поколении и нес такой заряд творческой энергии, что его имя не случайно сделалось символом группы художников. Все, кроме Васми, были учащимися Средней художественной школы при Академии художеств (СХШ), однако только Шварцу удалось ее окончить – остальных исключили за «формализм». Душой компании стал поэт Роальд (Алек) Мандельштам¹, в чьей комнате в коммунальной квартире на Канонерской улице близ площади Тургенева (Покровской) часто велись разговоры об искусстве и поэзии. В ходе этих бесед вырабатывались новые эстетические идеалы и новые для молодежной среды тех лет представления об общественной позиции художника, идущие вразрез с общепринятыми советскими нормами. Примечательно, что одним из наставников этой группы стал бывший участник довоенного молодежного объединения «Круг художников» Георгий Траугот, познакомивший арефьевцев с искусством русского авангарда. Поданный кружком пример отказа от карьеры, ухода от продвижения по социальной лестнице ради возможности свободного творчества был хорошо усвоен последующими поколениями и для многих стал нормой.

Другим примером полулегального существования художников, исповедовавших независимые эстетические взгляды, может служить группа «Санкт-Петербург» (первоначальное название «Живописное Возрождение»), сложившаяся несколько позже, в 1963–1964 гг. вокруг Михаила Шемякина (Анатолий Васильев, Евгений Есауленко, Олег Лягачев, искусствовед Владимир Иванов; позже к ним примкнули Андрей Геннадиев и Игорь Иванов). В 1967 г. Лягачев и Шемякин написали манифест группы – первый известный нам документ такого рода в послевоенном Ленинграде.

В нем говорилось, что группа «выступает как одно из звеньев общего процесса художественного движения в России – процесса, искусственно прерванного на определенном этапе и теперь понемногу начинающего продолжать свое поступательное движение». Художники заявляли о своей принадлежности к петербургской традиции «от придворного портрета XVIII в. до таких специфически петербургских явлений как „Мир искусства“, Филонов, Малевич и Петров-Водкин» и декларировали синтез опыта различных отечественных и западноевропейских художественных школ². Члены группы регулярно устраивали квартирные выставки, выпустили самиздатские иллюстрированные собственными работами альманахи «Парус» (1965) и «Чертополох» (1966), в которых изложили взгляды на искусство, опубликовали свои опыты в стихах и прозе.

Вплоть до середины 1970-х гг. развитие художественного андеграунда в Ленинграде находилось вне сферы внимания официальной художественной критики и не освещалось в прессе, хотя бы и под критическим углом. Теоретическое осмысление андеграунда как разнообразного, динамичного и внутренне противоречивого явления вырабатывалось в среде самих участников движения – художников, искусствоведов, философов и литераторов, а также первых собирателей произведений неконформистского искусства. Однако до поры теоретико-критический разговор в этой сфере не перерастал рамок устных бесед и, за редким исключением, не нашел отражения в записях.

Важными вехами истории петербургского искусства стали первые разрешенные властями большие выставки художников-неконформистов в домах культуры им. И. И. Газа (22–25 декабря 1974 г.) и «Невском» (10–20 сентября 1975 г.), на которых были показаны работы 52 и 88 художников соответственно³. Вынужденная уступка властей в этом вопросе объяснялась волной общественного негодования по поводу разгона с помощью бульдозеров большой выставки неофициального искусства в Москве, в районе Беляево 15 сентября 1974 г. Этот эпизод, получивший мировую скандальную огласку, побудил московские

власти в качестве самореабилитации разрешить однодневную выставку нонконформистов в парке Измайлово, которая и состоялась 29 сентября 1974 г. при большом стечении народа⁴. Ленинградские выставки стали возможными благодаря московским и были их прямым продолжением. Добавим, что в числе инициаторов выставки в Беляево были ленинградцы Юрий Жарких и Евгений Рухин, в числе участников выставки в Измайлово – Александр (Вениамин) Леонов, Владимир Овчинников, Игорь Синявин.

Состоявшиеся в Ленинграде выставки разительно отличались от набивших оскомину бесцветных экспозиций Союза художников (СХ). Они впервые представили публике современное искусство во всем многообразии стилевых направлений – от абстракционизма и поп-арта до различных форм салона. «Эти знаменательные выставки, – пишет Валерий Вальран, – вывели культуру андеграунда из приватной сферы в публичную и способствовали объединению разрозненных художников и группировок в единое культурное движение» [2; 12].

Явный успех выставок у публики (их посетило несколько тысяч зрителей; перед входом на вторую выставку ежедневно выстраивалась почти километровая очередь, что зафиксировано любительскими съемками) возбудил, наконец, реакцию со стороны руководства СХ. Общая позиция союзовского начальства была сформулирована в разносной статье художника-фронтовика В. М. Звонцова «Если тебе художник имя...» в «Ленинградской правде». В ней, в частности, говорилось: «Искусство имеет классовый характер, оно является одной из форм идеологии. Привычно произведения искусства – сильное идейное оружие, мы не всегда добираемся до глубинного смысла этих слов. Да, оружие. И действительно сильное. А раз так, то с ним надо уметь обращаться. Им, как и всяким оружием, нельзя баловаться. И уж совсем безразлично, в чьих руках оно находится» [5]. Впрочем, суровый критик выделил на выставке шестерых художников, которые «обладают художественным вкусом, хорошим чувством цвета и пластики», хотя и «идут по ложному пути». Пути, действительно, расходились.

В конце 1970-х гг. для определения ленинградского нонконформистского движения спонтанно выработался укрепившийся со временем термин «газаневщина», утвержденный самими художниками и не лишенный оттенка самоиронии. Искусствовед и философ Екатерина Андреева пишет: «На первый взгляд довольно нелепое название оказалось весьма точным, поскольку в русле этого течения развивалась разнообразная философская, религиозная, социальная тематика, отвергаемая официальным искусством и являющаяся необходимым элементом развитой демократической культуры» [1; 5].

«Газаневские выставки» послужили основой для формирования зрительской среды, которая теперь не замыкалась узким кругом художников, поэтов, музыкантов да их ближайших друзей. Теперь эта среда вбирала в себя широкое и неуклонно возрастающее сообщество ленинградской интеллигенции, главным образом представителей инженерно-технического слоя, которому в 1970–1980-е гг. принадлежало первенство в осмыслении проблем высокого социокультурного порядка.

В свою очередь, формирование зрительской среды разносторонне влияло на творчество и деловую практику художников-нонконформистов, прежде чувствовавших себя изгоями и маргиналами. Отныне их позиция обретала ясную социальную мотивацию. Приходило понимание, что вопрос «успешности» (в том числе и вопрос материального достатка) более не обусловлен непременным членством в СХ. Участие в нонконформистских выставках становилось для многих более привлекательным и престижным, давая в перспективе шанс выхода не только к зрителю, но и к покупателю, в том числе западному. Круг художников-нонконформистов получил стимул к расширению и прирастал теперь за счет «рекрутов» разных поколений. Вместе с тем «газаневские выставки» дали новый импульс квартирным экспозициям, число участников и зрителей которых тоже неуклонно возрастало. Многие из этих выставок прочно сохранились в памяти художников, что нашло отражение в позднейших мемуарных свидетельствах [8; 9].

Выставки художников-нонконформистов обсуждались на частных семинарах и конференциях. 1-я Конференция неофициального культурного движения состоялась 16 сентября 1979 г. на частной квартире. На ней прозвучали доклады писателя Бориса Иванова «Культурное движение как целостное явление», поэта Виктора Кривулина «Пять лет культурного движения», искусствоведа Юрия Новикова «Нонконформистское творчество и его критики» и художника Анатолия Басина «О художественных кружках 1950–1960-х годов». В прениях выступали искусствовед Виктор Антонов, художник Анатолий Васильев, философ Татьяна Горичева и музыковед Сергей Сигитов. Материалы этой конференции в виде тезисов были опубликованы в двух «толстых» машинописных журналах – «Часы» и «37».

2-я Конференция неофициального культурного движения прошла 22 и 23 декабря 1979 г. (в первый день – на квартире Сигитова) в условиях особой конспирации, поскольку многие ее участники уже находились под наблюдением КГБ. На ней прозвучали доклады: В. В. Антонова; «Вторая культура глазами социолога» искусствоведа и художественного критика И. М. Бакштейна (Москва); «Зачем нужен художник» философа и теоретика искусства Б. Е. Гройса; «Историческая параллель: нонконформизм и „лишний человек“ в русской литературе» Б. И. Иванова; «Журнал „Часы“ и его авторы» Б. В. Останина; «Двадцать лет неофициальной поэзии» В. Б. Кривулина. С. М. Сигитов рассказал о современной симфонической музыке, московский художник и фотограф Франциско Инфанте дал понятие о «кинетических играх» – хэппинингах. Как видим, состав участников, имена которых вскоре стали весьма известными, говорил о серьезности названных мероприятий. Сам факт проведения конференций свидетельствовал о высокой самоорганизации неофициального культурного движения, о становлении самосознания его участников. Конференции, материалы которых сохранились лишь фрагментарно, сыграли важную роль в определении истоков неофициальной культуры, в осмыслении ее традиций и перспектив, в анализе ее состояния и проблем.

Искусство нонконформизма освещалось в литературном самиздате, развитие которого в 1970-е гг. в Ленинграде набирало силу и аудитория которого тоже неуклонно расширялась. В числе наиболее авторитетных машинописных изданий тех лет был вышеупомянутый журнал «37», выходивший с января 1976 по март 1981 г. под редакцией Т. М. Горичевой, В. Б. Кривулина, а также психолога и публициста Льва Рудкевича (название связывали с номером квартиры, сообща снимаемой издателями). В журнале доминировали вопросы философии и теологии, значительным был раздел поэзии, публиковались произведения ленинградских, московских и зарубежных авторов. Были опубликованы и материалы, посвященные искусству: фотодокументация перфомансов московской группы «Коллективные действия», основанной Андреем Монастырским; фотоинсталляции Ф. Инфанте; работа Б. Е. Гройса «Московский романтический концептуализм», положившая начало отечественной постмодернистской критике; статья Ю. В. Новикова «Вариация на тему Мусоргского, или Картинки с выставки» (обзор выставок ленинградского неофициального искусства; в переработанном виде опубликована в 1990 г. [10]); материалы С. М. Сигитова, художников Сергея Шеффа и Леонида Борисова. В разделе «Хроника культурной жизни» регулярно публиковались обзоры как квартирных, так и официальных выставок. В. Б. Кривулин писал: «Журнал существовал не для того, чтобы доказать возможность существования независимой культуры. Его главная цель заключалась в том, чтобы нащупать и сделать очевидной границу допустимого высказывания, обозначить пределы интеллектуальной свободы человека в условиях эстетико-идеологического прессинга советского официоза 70-х годов» [7]. Немаловажной задачей, которую ставили перед собой издатели и авторы, было включение русской культуры в контекст современной мировой культурной ситуации.

Другим образцовым в своем роде «толстым» машинописным изданием был журнал «Часы», выходивший с 1976 по 1990 г. под редакцией Б. И. Иванова, сначала при участии поэта и диссидентки Юлии Вознесенской, затем совместно с Борисом Останиным. Основным содержанием этого журнала были проза,

поэзия и литературная критика. Имелся и раздел изобразительного искусства, в котором печатались искусствоведы, литературоведы, философы и художники Виктор Антонов, Сергей Ковальский, Юрий Новиков, Сергей Шефф, Эдуард Шнейдерман. В этом разделе появлялись оригинальные исторические материалы: биографии русских художников-эмигрантов первой волны, составленные Олегом Лейкиндом и Дмитрием Северюхиным (псевд. В. Буль и Ф. Жаков), статья С. С. Шеффа «Три жизни художника: к 100-летию со дня рождения К. С. Малевича», его же некролог А. Д. Арефьеву («Возвращение реализма»), материалы «У Ольги Константиновны Матюшиной» и «У Владимира Васильевича Стерлигова». С 1982 г. (с 41-го номера) в журнале публиковались фотографии картин художников-нонконформистов (Анатолия Белкина, Вадима Воинова, Елены Фигуриной, Евгения Ухналева и др.). Печатались обзоры выставок неофициального искусства, статьи об отдельных художниках. Некоторые материалы дублировали публикации журнала «37», что не возбранялось в среде самиздатчиков.

Публикации журнала «Часы», посвященные искусству, вышли отдельным томом, выпущенным в 1981 г. под названием «Галерея» (составители Б. И. Иванов, С. В. Ковальский, Ю. В. Новиков). В этом сборнике объемом 270 страниц, выпущенном тиражом 14 экземпляров (две машинописные закладки), имелись разделы: «Общие статьи», «Обсуждения и обзоры выставок», «Портреты художников», «Интервью». В первом разделе помещены изложения докладов В. В. Антонова на 2-й Конференции неофициального культурного движения; статья Э. Манусова (псевд. поэта и литературоведа Эдуарда Шнейдермана) «Авангард глазами зрителей» (обзор отзывов о выставке в ДК «Невский»); статья художника А. Н. Басина «Кальмитек»; тексты И. С. (Б. Е. Гройса). Во втором разделе опубликованы статьи Р. Скифа (Ю. В. Новикова), У. Истокова (С. С. Шефа), М. С. Недробовой и В. В. Нечаева о выставках нонконформизма и об их публичных обсуждениях. Здесь же полностью помещена вышеупомянутая разносная статья В. М. Звонцова «Если тебе художник имя...». В разделе «Портреты художников» напечатаны статьи У. Истокова об Александре Арефьеве;

Б. Г. (Б. Е. Гройса) о Михаиле Шварцмане; В. В. Нечаева об Игоре Тюльпанове, Рихарде Васми и Татьяне Кернер; Р. Скифа об Игоре Иванове и Владимире Овчинникове; Б. И. Иванова о Михаиле Иванове. В последнем разделе приведены интервью с художниками Альбертом Розиным (Соломоном Россиным) и Юрием Петровичем. Отметим, что это были первые публикации о каждом из названных художниках.

В начале 1976 г. художник Игорь Синявин составил и редактировал машинописный альманах «Петербургские встречи», посвященный выставкам художников-нонконформистов в Ленинграде и Москве⁵. В том же году писатель Вадим Нечаев (Бакинский) и его супруга биофизик Марина Недрובה начали выпускать иллюстрированный самиздатский альманах «Архив», посвященный ленинградскому изобразительному искусству (до 1978 г. вышло 5 номеров)⁶. В нем супруги опубликовали свои статьи о художниках Евгении Абезгаузе, Алеке Раппопорте, Анатолии Басине, Игоре Тюльпанове и др., печатали обзоры выставок, а также стихи поэтов ленинградского андеграунда. Альманах иллюстрирован фотографиями, сделанными на выставках. 12 декабря 1977 г. Нечаев и Недрובה провели у себя дома неофициальное мероприятие «Музей современной живописи», в котором состоялось шесть групповых выставок и прошла конференция «Нравственное значение неофициальной культуры». В ней в числе прочих приняли участие упоминавшиеся нами лидеры ленинградского литературно-философского движения В. Б. Кривулин и Т. М. Горичева [12, с. 434–435].

Неофициальное художественное движение рассматривалось властями как одна из форм диссидентского сопротивления, и потому его история насыщена драматическими событиями: задержаниями, допросами, провокациями со стороны органов КГБ, арестами. К началу 1980-х гг. десятки ленинградских художников оказались в эмиграции, не найдя возможности продолжать свободную творческую работу в родном городе.

Но, вопреки противодействию властей, во второй половине 1970-х гг. в Ленинграде продолжалось неуклонное развитие неофициальной культуры, со своими художниками и зрителями, авторами

и читателями, музыкантами и слушателями, с собственной шкалой эстетических ценностей, с устоявшимися формами и традициями. Свобода от карьерных помыслов и относительная независимость от внешних влияний, обусловленная вынужденной изоляцией от западного мира, сообщали неофициальному искусству особую внутреннюю силу и своеобразие. Не имея унифицированной эстетической платформы, мастера различных направлений и жанров ощутили свою принадлежность к единой культуре, противостоящей официально пестуемой «художественной фальши».

«Газаневские» выставки послужили толчком к образованию ряда художественных группировок, участники которых поначалу объединялись скорее не по стилистическому единству и выработанной эстетической концепции, но по принципу дружеских связей. Основными задачами этих группировок были совместные встречи для обсуждения работ и определение общей стратегии, подразумевавшей организацию квартирных и уличных выставок, а также переговоры с властями об устройстве выставок легальных.

В конце 1975 г. по инициативе художника Юрия Жарких в Министерство культуры СССР был направлен проект устава Товарищества экспериментальных выставок (ТЭВ), подписанный группой художников-нонконформистов. Целью организации провозглашалось: «Способствовать творческой деятельности художников, в том числе не являющихся членами Союза художников РСФСР, в целях развития советского изобразительного искусства» [6, с. 96–110]. Как и следовало ожидать, ТЭВ не получило юридического статуса, что не помешало ему фактически стать первым после 1932 г. в Ленинграде независимым художественным объединением, взявшим на себя труд по устройству выставок и соответствующих переговоров с властями. В 1976 г. это объединение добилось разрешения на устройство двух больших групповых выставок в ДК им. Орджоникидзе⁷.

В конце 1981 г. в расселенном под капитальный ремонт, а позже разрушенном доме по адресу: Бронницкая ул., д. 1/3, состоялась самая большая неофициальная выставка, в которой принял участие 61 художник. Эта выставка стала переломным моментом

в истории ленинградского неофициального культурного движения. Арест властями экспонируемых на ней работ дал толчок новой общественной акции. По инициативе ее организаторов (Сергея Ковальского, Юрия Новикова, Сергея Григорьева и др.) возникло Товарищество экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ). В уставе этой организации, составленном с соблюдением всех действовавших тогда юридических норм, целью провозглашалось: «1. Утверждение официального статуса творческой организации профессиональных художников. 2. Поддержка художников, чье творчество отображает реальность в ее широком понимании и несет в себе эксперимент, направленный на определение нового изобразительного языка, адекватного современности. 3. Организация выставок членов ТЭИИ и художников, разделяющих их принципы. 4. Содействие реализации художественных произведений членов ТЭИИ» [12, с. 301–303]. Это объединение так же, как прежде ТЭВ, не добилось официального юридического статуса, но все же получило признание властей. Благодаря его активности выставки нонконформистского искусства приобрели регулярный и представительный характер. До 1990 г. ТЭИИ сумело официально провести 13 объединенных выставок в ДК им. Кирова, выставочном зале СХ РСФСР на Охте, в галерее открывшегося в 1980 г. Дворца молодежи и в выставочном комплексе Ленэкспо в Гавани, а также несколько групповых выставок на различных площадках города, а кроме того, ряд выставок в Москве, Эстонии, городах США и Канады.

Последним серьезным испытанием для ленинградских художников-нонконформистов стала 8-я выставка ТЭИИ во Дворце молодежи (март 1986 г.), которую не удалось открыть, поскольку участники отказались пойти на компромисс с властями, требовавшими снятия сорока «политически острых» работ двадцати пяти авторов. Завершающим выступлением ТЭИИ стала большая выставка «Современное искусство Ленинграда», устроенная совместно с СХ в декабре 1988 – январе 1989 г. в Центральном выставочном зале «Манеж». Соединение на этой выставке двух традиционно противостоящих друг другу художественных тенденций, воплощавших «официоз»

и «андеграунд», символизировало собою завершение эпохи идеологического противостояния в изобразительном искусстве [13]. Выполнив свою общественно-культурную задачу, ТЭИИ в 1991 г. трансформировалось в товарищество «Свободная культура», основавшее арт-центр «Пушкинская–10», существующий доныне.

Политика перестройки, начало которой было положено XXVII съездом КПСС (июнь 1986 г.), включала в себя планы ускорения экономического развития страны, а наряду с этим – глубокие хозяйственные, политические и социальные реформы. Результатом этой политики, затронувшей все сферы общественного уклада, стала отмена запретов на независимую социальную и коммерческую деятельность, а в культурной жизни – «реабилитация» наследия русского авангарда и западного искусства XX в., легализация литературно-художественного андеграунда.

В конце 1980-х гг. в Ленинграде, которому вскоре вернулось историческое имя Санкт-Петербург, художественная жизнь начала стремительно меняться, стал развиваться свободный художественный рынок в его традиционных формах. В структуру рынка включились первые негосударственные галереи и выставочные центры, а также независимые художественные группировки. Количество выставочных площадок, а вместе с тем и число самих выставок росло чуть ли не лавинообразно, для чего использовались любые публичные помещения, включая залы промышленных предприятий, учебных заведений, издательств, магазинов, рестораны и кафе, холлы гостиниц, офисы коммерческих фирм разного профиля.

Тогда изобразительное искусство, много лет находившееся на периферии общественных интересов, как будто возвращало себе утраченные позиции. Живопись, графика и скульптура, свободные от трафаретов социалистического реализма, казалось, вновь были готовы восхищать просвещенных ценителей, удивлять и рекрутировать неофитов. Абстрактное искусство, инсталляция, ассамбляж, перформанс, видео-арт и иные новаторские формы, прежде незнакомые нашей зрительской аудитории, смело вторгались на художественную сцену, завоевывая себе как сторонников, так и противников.

При этом на петербургских выставках профессиональное мастерство могло порой соседствовать с откровенным любительством, подлинные шедевры – с образчиками китча, поделками «под Запад», эротическими штампами, квазихристианской мистикой и бессовестным эпатажем. Но для неискушенного отечественного зрителя свободное искусство во всех его проявлениях тогда еще обладало притягательностью новизны, вызывало у многих уважительное отношение, искренний интерес и стремление к постижению неведомой сферы.

Собственно коммерческая составляющая для многих художников уходила тогда на второй план по сравнению с давно выстраданным желанием показать свои произведения публике, воспользовавшись долгожданной и, возможно, кратковременной свободой от административно-идеологических ограничений. Тем не менее немаловажным обстоятельством, подогревавшим интерес публики к современному искусству, была открывшаяся в те годы возможность приобрести понравившееся произведение прямо на выставке, причем зачастую непосредственно у самого художника. Это открывало путь как для разовых покупок понравившейся работы «по случаю» (в том числе ради выражения традиционно-трогательного сочувствия к «вечно голодному художнику»), так и для осмысленного формирования художественной коллекции.

Профессиональная критика на рубеже 1980–1990-х гг. явно не поспевала за революционным развитием художественной жизни Ленинграда – Санкт-Петербурга. В информационном поле ее до поры вытесняли энергичные общественные заявления и манифесты самих художников, их собственные попытки публичной самоидентификации да еще комплементарные высказывания галеристов и дружелюбно настроенных журналистов. К этому следует добавить и декларации кураторов – первых представителей зарождавшейся тогда специальности, связанной с формированием художественно-эстетических концепций. Между тем как в среде нонконформистов-семидесятников, так и в молодежной интеллектуальной среде подспудно уже шел процесс вдумчивого критического осмысления

всего многообразия новых явлений и процессов, взломавших традиционный культурный уклад.

Одной из первых дискуссионных площадок для художественной критики нового времени стал «Митин журнал» (подзаголовок «Независимое литературно-художественное издание»), издаваемый с 1985 г. Дмитрием Волчеком и Ольгой Абрамович и продолжавший на первых порах традицию «толстых» машинописных журналов 1970-х гг. По словам Волчека, журнал задумывался как издание, предназначенное для узкого круга ценителей нетрадиционной литературы, которая отвергалась официальной культурой, поскольку «противоречила нормам умозрительно контролируемой морали». В дальнейшем задачи журнала существенно расширились, он стал рупором авангардной эстетики и своеобразным органом просвещения, нацеленным на синхронизацию с международными культурными процессами.

Изобразительное искусство на страницах «Митинского журнала» первоначально фигурировало в формах хроники, посвященной главным образом московским художественным событиям и многообразным акциям ТЭИИ, которые совокупно выражали, как тогда казалось, начало новой художественной эпохи. Здесь же давалась информация о семинарах и конференциях по современному искусству, теперь проводившихся на легальной основе. С 1990 г. журнал выпускался на ксероксе, с 1993 г. – типографским способом. В 1990-е гг. в издании публиковались аналитические статьи, посвященные новой волне нонконформизма, опиравшиеся на постструктуралистские и постмодернистские теории. В числе авторов были аналитики, представлявшие молодое художественное поколение, – искусствоведы Екатерина Андреева, Алла Митрофанова, Андрей Хлобыстин, Михаил Трофименков, поэт и кинорежиссер Константин Митенёв, кинокритик Михаил Трофименков, художник и писатель Юлия Киссина, художник и шоумен Борис Жердин. Ленинградские художественные реалии занимали в журнале сравнительно скромное место, и здесь приоритет безоговорочно отдавался движению «Новые художники», тогда как герои «газаневской культуры», уверенно входившие теперь в истеблишмент, оказались вовсе за рамками его внимания.

Новые времена выдвинули новые побудительные мотивы для творчества, видоизменив сам подход мастера к своему ремеслу. Развитие свободного рынка поставило под сомнение всю официальную иерархию чинов и званий, годами выстраиваемую в советской художественной жизни. В то же время и тип андеграундного поведения оказался теперь несовместимым с образом профессионального художника. Представление о преуспевающем мастере, чью просторную мастерскую часто навещают богатые коллекционеры и почитатели таланта, стало гораздо ближе большинству профессионалов, нежели поза непризнанного гения. Как «академисты», так и «авангардисты» начали дрейф в сторону салона, убедительно демонстрируя очередной пример влияния политико-экономической атмосферы на художественную эстетику. Инициатива новаторских проектов всецело перешла в руки избранной касты просвещенных кураторов. Эта реальность, вероятно, еще долго будет накладывать отпечаток на художественную критику, которая зачастую мотивируется заказом и приобретает сервильный характер.

Эпоха нонконформизма, порожденная надрывным и жертвенным стремлением к творческой свободе, все дальше уходит в прошлое. Ленинградский андеграунд как осмысленное и в высшей степени плодотворное общекультурное движение выполнил свою историческую миссию. Это движение совершило переворот в нашем эстетическом сознании и обогатило искусство прошлого века уникальным наследием, которое дает обильный материал для целенаправленного собирательства и музейной работы, для искусствоведческого и социокультурного осмысления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стихи самобытного поэта Р. Ч. Мандельштама (1932–1961) не печатались при его жизни; они были сохранены благодаря самиздату и опубликованы только в 2006 г.

² Рукописные материалы о деятельности группы «Петербург» представлены автору статьи художником А. В. Васильевым.

³ Списки участников этих выставок см.: *Гуревич Л.* Выставки неофициальных художников [11, с. 77–100; 6, с. 96–110]. Одна из первых попыток искусствоведческого осмысления «газаневских» выставок

принадлежит В. В. Антонову (машинописный сборник «Галерея», 1976).

⁴ Подробные списки квартирных выставок см.: [3, с. 78–87].

⁵ Экземпляры этого альманаха утрачены.

⁶ Полный комплект до последнего времени хранился у В. В. Нечаева в Париже.

⁷ О ТЭВ см.: [11, с. 303–304].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Андреева Е. Ю.* Художники «газа-невской культуры». Современный ленинградский авангард. Л. : Художник РСФСР, 1990. 96 с.

2. *Вальран В.* Ленинградский андеграунд : Живопись, фотография, рок-музыка. СПб. : Изд. им. Н. И. Новикова, 2003. 80 с.

3. *Гуревич Л.* Художники ленинградского андеграунда : Биографический словарь. СПб. : Искусство, 2007. 320 с.

4. *Долинин В. Э., Северюхин Д. Я.* Преодоление немоты. Ленинградский самиздат в контексте независимого культурного движения 1953–1991 гг. СПб. : Изд. им. Н. И. Новикова, 2003. 140 с.

5. *Звонцов В. М.* «Если тебе художник имя...». Размышления после выставки // Ленинградская правда. 1975. 16 окт.

6. *Ковальский С.* Хроника неофициального искусства Ленинграда // Петербургские чтения. Вып. 3 (1995). С. 96–110.

7. *Кривулин В. Б.* «37», «Северная почта» // Самиздат. По мат-лам конф. «30 лет независимой печати. 1950–80-е годы». С.-Петербург, 25–27 апреля 1992 / Ред.-сост. В. Э. Долинин, Б. И. Иванов. СПб., 1993.

8. Лианозовская группа: истоки и судьбы : сб. материалов и каталог к выставке в ГТГ. М., 1998.

9. *Махрова Г.* Запретные краски эпохи. Наброски к портретам друзей-художников. СПб. : РХГИ, 1998. 490 с.

10. *Новиков Ю.* Четыре дня в декабре // Искусство Ленинграда. 1990. № 1. С. 101.

11. Новый художественный Петербург : Справочно-аналитический сборник / под общ. ред. О. Л. Лейкинда, Д. Я. Северюхина. СПб. : Изд. им. Н. И. Новикова, 2004. 632 с.

12. Самиздат Ленинграда : 1950-е – 1980-е : Лит. энцикл. / под общ. ред. Д. Я. Северюхина. М. : Новое лит. обозрение, 2003. 622 с.

13. Современное искусство Ленинграда : [буклет] / вступ. ст. А. Симуни. Л., 1988.