



МУЗЕЙ
НОНКОНФОРМИСТСКОГО
ИСКУССТВА

20 лет

квартирной выставке

«НА БРОННИЦКОЙ»

1981
1001
2001

ТЭИИ

2001
1861
1981

некоторые

предшествующие и сопутствующие

деятельности ТЭИИ материалы

В ВОЛЬНОМ ИЗЛОЖЕНИИ





музей нонконформистского искусства

20 лет

квартирной выставке

«НА БРОННИЦКОЙ»

2001

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Содержание

Андрей ХЛОБЫСТИН. «Бронницкая культура»	3
Р. СКИФ. Статья к каталогу выставки «на Бронницкой»	7
Список участников квартирной выставки «на Бронницкой»	11
Юрий НОВИКОВ. От ТЭВа к ТЭИИ	12
Сергей КОВАЛЬСКИЙ. Дорога через «Бронницкую»	24
10 лет выставке «неофициальных» художников «на Бронницкой»	48

Приложение

I - Письмо деятелей неофициальной культуры в Министерство культуры от 18.12.1981 г.	52
II - Письмо деятелей неофициальной культуры в Министерство культуры от 26.01.1982 г.	66
III - Ответ Министерства культуры СССР на письмо I и письмо II	67

«Бронницкая культура»



Вход со двора в парадную на выставку «на Бронницкой», 1981г.

На рубеже 1970/80-х годов в мировом искусстве произошли значительные изменения. Происходит неожиданный возврат от господствовавших абстракционизма и концептуализма к фигуративности и неоекспрессионизму. Высокое искусство сближается с молодежной культурой: искусствоведы «открывают» Новую Дикость в живописи и граффитизм юных обитателей городских трущоб. Вскоре интеллектуальным шиком станет употребление термина «постмодернизм», которым в основном будут обозначать проявления эклектизма, иронии и обращение к традиционным художественным формам. Все эти процессы так или иначе соотносимы с тем, что в это же время происходило в сфере искусства в СССР. Но если на рубеже десятилетий на мировой рынок при поддержке национального капитала стремительно выходят национальные школы, прежде всего итальянская и немецкая и одновременно идет интеграция локальных школ («трансавангард»), то в советской России ситуация развивается совсем в иной плоскости: давление на ху-

дожников современного искусства только усиливается.

Ныне история культуры советской эпохи выглядит далеко не однозначно. К ней невозможно применить дуальные модели, разделяющие искусство по партийному признаку на безусловно «хорошее» и «плохое». Красота голоса певца или чувство цвета у живописца не зависят от их политических взглядов: талант либо есть, либо его нет. Поэтому, говоря сейчас о борьбе независимых художников за свободу самовыражения, мы описываем не полемику прогрессивных стилей или манер с реакционными, а различные феномены чувства жизни, стратегии в отстаивании самой высокой природы творчества, основанной на чувстве достоинства и чести.

На протяжении десятилетий абсолютного подполья, и особенно с тех пор, как стало возможно без риска для жизни заниматься творчеством, не совпадающим с монопольным официозом, независимые худож-

ники, прибегая к самым различным техническим средствам, сохраняли веру в правду и гармонию искусства. Новейшие исследования Института Истории Современного Искусства демонстрируют поразительные факты, убеждающие в том, что изолированность и отсутствие информации о мировых художественных процессах в СССР не влияли на то, что сам дух времени и какие-то незначительные обрывки и интонации литературных или музыкальных фраз, слухов, вызывали к жизни художественные формы совпадающие с аналогичными формами на Западе. Показательно, что иногда находки отечественных художников опережали новации их западных коллег. Нынче проблема заключается в том, что наш искусствоведческий официоз, воспитанный в советское время, плохо подготовлен к творческой работе с современным искусством, мыслит шаблонно, плохо знает материал, а главное, изначально не хочет верить в то, что здесь у нас могло происходить и происходит что-то самостоятельное и выдающееся. Благодаря такой «деятельности» искусствоведов в 1990-е выросло поколение художников, которые не имеют представления о том, что происходило в местном искусстве еще десять-двадцать лет назад. Тем не менее только первые исследования творчества Рухина, Черкасова, Кошелюхова и многих других известных или пока не открытых широкой публикой мастеров дают поразительные результаты и заставляют иначе взглянуть на пути развития современного искусства в Петербурге и в России.

Грандиозные пространства скуки, страха, тупости и безнадежности, окружавшие независимого отечественного художника 1970-х годов, сами по себе образы-

вали мощные энергетические поля. Любой амбициозный, пассионарный человек испытывал эту напирющую силу и волей-неволей использовал ее. С другой стороны, существовало поле сказочного Прошлого, Пра-



Сергей Ковальский на выставке «на Бронницкой», 1981г.
Фото из архива Сергея Сергеева

вославной Руси, Классического искусства, Авангарда, Восточных культур, фантастического Западного мира. Весь этот фантазм был эфемерным прошлым, и одновременно мерцал в сфере возможного, говорил о непредсказуемости человеческих судеб. Таким образом, художники стремились постоянно форсировать настоящее, питаясь предчувствием, энергией разрядов, шаркавших между тяжелой фальшью окружающей декорации и пространством феерических мечтаний о будущем. Авторы, писавшие об андегранде той поры, любили порассуждать о проблемах, которые встанут

перед грядущими исследователями неофициального искусства, не подозревая, что «свободное» будущее близко и ошеломляюще непредсказуемо.

Важнейшим, но практически не изученным этапом в истории искусства Ленинграда/Петербурга является так называемая «Бронницкая» выставка (14-17 ноября 1981 года) художников «второй волны», называемых так по отношению к «первой волне» «Газа-Невской культуры» независимых художников. Состояние ленинградского неофициального искусства конца 1970-х можно охарактеризовать как депрессивное. Вспышка «Газа-Невской культуры» середины 70-х для ее деятелей закончилась разочарованием: большая часть художников добровольно/вынужденно эмигрирует или уходит от внешней активности. Тем не менее, параллельно в эти годы вызревает новая «культура», новая генерация художников, как молодых, так и совпадающих по возрасту с «газа-невщиками», но обладающих уже иным чувством жизни и прибегающим к иным стратегиям в борьбе за признание своего искусства.

Обобщенный образ художника выставок в ДК им. Газа и «Невском» – это непонятый гений, пророк, жертва репрессий. Он стремится больше говорить об искусстве и скорее защищается, чем нападает или обвиняет. С точки зрения «Газа-Невских» ветеранов, новая генерация увлеклась имиджем и образом жизни «неофициального» художника едва ли не больше, чем самим искусством, а качественный ценз произведений при отборе соратников явно занижала. Это было близко к реальности. Следующее поколение если не на словах, то на практике начинает понимать образ художника зна-

чительно шире. Это соответствовало идущему в мире с 1960-х процессу крушения единых критериев оценки произведения искусства, девальвации понятий стиля, авторства и т.д., что во второй половине 80-х привело к торжеству таких явлений, как симуляционизм, апроприаторство и массмедиальное искусство. Художника «бронницкой генерации» характеризует напористость, стратегический склад ума, готовность как смело идти в атаку, так и идти на компромиссы ради достижения высшей цели. Из «бронницкой» культуры выходит новый тип художника-куратора, определивший художественную сцену на десятилетие вперед, что позволило независимому движению сохранить единство, выжить и пройти через все испытания последующих десятилетий. Художники «Бронницкой» действительно оказались прирожденными мифотворцами и мастерами по связям с общественностью: во многом именно на этих основаниях в дальнейшем жидился успех движений и предприятий, возглавленных такими участниками «Бронницкой» выставки, как Т.Новиков («Новые художники»*), Д.Шагин («Митьки»*), К.Миллер (имя которого слишком известно, чтобы нуждаться в комментарии), С.Ковальский («Пятая четверть»*), ТЭИИ**, Т.«СК.»***, «Пушкинская-10»****).

Рассказы художников о «Бронницкой» и художественной жизни той эпохи постоянно срываются в авантурный жанр, приключенческий роман, в них повышена сюжетность, они часто прерываются смехом. Это какая-то коррида с опасной, злобной, но тупой и неповоротливой властью, бесконечные казаки-разбойники. Так же, как и

* Творческие группы художников ТЭИИ

** Товарищество экспериментального изобразительного искусства

*** Товарищество «Свободная культура»

**** Культурный центр «Пушкинская 10»

для Бенвенуто Челлини, для рассказчиков о начале 1980-х очевидна собственная гениальность, и речь идет только о технических моментах, с помощью которых совершаются подвиги и создаются шедевры. В реальности же художник той поры испытывал большой дискомфорт от отсутствия какой-либо устойчивости в своем положении, постоянно вибрируя в широком диапазоне от собственной гениальности до полной ненужности и потерянности.

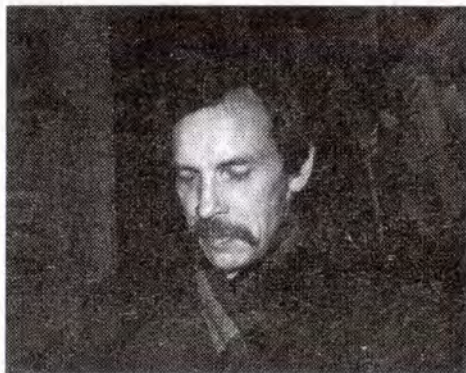
С «Бронницкой выставки» искусство определенно переместилось в область социального и политического. На вооружение берется своеобразная мимикрия, воплощавшаяся в имитацию жесткой и многочисленной организации, которая будто обезьянничала с официальными структурами, терроризируя бюрократов их же оружием – бесконечными петициями, крючкотворством и т.п. Сама «Бронницкая», как и возникшее на ее основе ТЭИИ, при явном господстве неоекспрессионизма представляет из себя безумную смесь русофилов и западников, салона и глубокомыслия художников, работающих в самых разнообразных манерах, объединенных нахождением по одну сторону баррикад. (Это было свойственно всем «трем китам» независимой культуры Ленинграда – ТЭИИ, Рок-клубу и Клубу-81, которые пытался курировать КГБ). В принципе, художников той поры можно обвинять в том, что они, подобно официозу, рассматривали искусство как орудие в социальной борьбе. Но оказалось, что на практике это помогло выжить, и вскоре в ряды нового движения, почувствовав его силу, вливаются как ветераны нонконформизма, так и вольные художники всех мастей. Подобную волну политизации искусства, но уже в политкорректном рыночном варианте мы можем наблюдать на Западе спустя десятилетие.

Искусство рубежа 1970/80-х лежало в руинах, и буквально из руин капремонтного дома на Бронницкой улице оно начало новое наступление в борьбе за свои права. В дальнейшем почти два десятилетия «капремонтные» студии и выставочные площадки, начиная с церкви Кирилла и Мефодия, «Бронницкой», галереи АССА на ул. Воинова, «НЧ/ВЧ» и «Пушкинской-10» будут оставаться бастионами независимости.

С внешней точки зрения смысл и достижения Бронницкой выставки вроде бы ничтожны: выставка продлилась всего четыре дня и была ловко свернута под носом у КГБ; на нее не стояли очереди из многих тысяч людей, как на выставки в ДК им. Газа и «Невский» (фактически художники и их друзья и были единственными зрителями – около 2000 человек); художественных новаций не было – в памяти не осталось ни одного яркого шедевра, программной работы; да и на власти она вряд ли произвела впечатление сильной угрозы. Но для участников и сочувствовавших «Бронницкая» стала Событием (в делезовском смысле «преодоления трагических невзгод»), с которым стало идентифицировать себя новое движение, перешедшее в наступление и в итоге добившееся своего раньше, чем кто-либо мог ожидать – уже в конце десятилетия работы многих участников выставки попадают в Русский музей. Из художественного сообщества, образовавшегося на «Бронницкой», вышли мастера, сегодня определяющие художественную ситуацию в петербургском и отечественном искусстве.

август 2001г.

*Андрей Хлобыстин, искусствовед
Музей нонконформистского искусства
/МНИ/*



Р. Скиф. 1978 г.

Будущий историк нашего туземного искусства, без сомнения, столкнется с невозможной задачей, если пожелает проникнуть вглубь психологии нашего времени, в побудительные мотивы художников нашего поколения творить, зрителей – видеть сделанное художником. С тем поразительным феноменом нашего времени, который носит название «квартирные выставки». С той странной одержимостью молодых и далеко не очень молодых, талантливых и совсем не очень – предстать перед судом зрителя (зачастую – перед судом очень неллицеприятным), а зрителю, ведомому не по объявлению и отнюдь не заманиваемому изощренной рекламой, – стремиться на странную выставку, устраиваемую, как правило, в какой-нибудь неуютной квартире, до которой надо добираться глухими переулками и мрачными дворами, спотыкаясь на осклизлых лестницах о мусорные бачки. Наверное, это было бы доступно будущему историку, если бы он имел в виду какой-нибудь Весеьгонск, Конотоп или Ско-

топригоньевск. Но почему в Ленинграде, где имеется Эрмитаж и Русский музей с километрами первоклассной и всемирно известной живописи, где торжественно горят хрустальные люстры многочисленных дворцов бывшего Петербурга, где в Манеже и других залах одна обширная выставка тотчас же спешит сменить другую? Какая странная нужда заставляет одних вступать в странное соперничество с неимоверно колоссальным наследием прошлого и не меньшим по объему потоком современного искусства, в соперничество, которое, как очевидно любому здравому смыслу, уже с зародыша обречено на безжалостное и даже постыдное поражение?

Я мог бы предположить, – будет рассуждать исследователь, – что здесь, в этих труппных комнатах, зритель мог встретиться с чем-то близким «Возвращению блудного сына», с некими тогда еще неизвестными шедеврами типа полотен Тициана, Гольбейна или Сурикова; но впрочем, нет, дошедшие каталожные размеры говорят скорее о формате, в котором писали Коро, Сильвестр Щедрин или Федотов. Но может

* Издательство «Самиздат», Ленинград, 1981 г.
Автор макета Кирилл Миллер

быть, эти вещи по своей выразительности превосходили виденное зрителем в искусстве прошлого? А если и это не так, то значит, они содержали в себе ту политическую остроту, злободневность, которая, на худой конец, стягивала бы вместе отчаянных художников и не менее отчаянных зрителей?

Но возможнее всего представить недоумение этого исследователя, когда он будет приходиться к убеждению, что на так называемых «квартирных выставках последней трети XX века» не обнаружится привычных категорий оценки: ни «шедевральности» (в понятиях всего предыдущего искусства), ни «злобы дня», и даже чаще всего – самого искусства, в том понимании, которым оперировала история искусства до «последней трети XX века».

Впрочем, откинем этого гипотетического «будущего исследователя». Скорее всего, к его времени оформятся новые критерии оценки, весьма отличные от тех, коими оперирует этот «будущий исследователь» и сам, который в нашей модели пришел в будущее из нашего настоящего, все еще пребывающего в недоумении по поводу критериев к искусству своих современников.

Но что же все-таки заставляет нас – и художников, и зрителей – вот уже 10 лет участвовать в этом процессе? Ибо действительно прошло почти десятилетие от первой значительной «квартирной выставки» в Кустарном переулке до «квартирной» выставки на Бронницкой улице – самой большой из выставок от начала предпринятых такого рода. Можно даже сказать, что по количеству участников – 61 автор – «выставка на Бронницкой» из всех неофициальных уступает только «Невской» и превосходит «Газа», размещавшуюся в большом зале клубного здания. И без монографий «будущего исследователя» мы знаем, что «квартирными» в «последней трети XX века» называются такие выставки, когда художнику надо вырваться из своего одиночества и увидеть свой труд глазами зри-

теля, а возможностей для этого (хотя бы неприхотливый зал в каком-нибудь обычном ДК, зал, который иначе почти никогда ничем не занят) нет и не будет!. Разница между «Бронницкой» и первой большой «квартирной» в Кустарном переулке даже не в количестве авторов и зрителей. «Кустарная» была намного скромнее, зритель – поопасливей (шел на выставку чуть ли не с сухарями), но «Кустарная» жила на мощном подъеме ожиданий перемен, тех перемен, которые привели к «Газа-Невским» выставкам. Одна из самых больших неофициальных – «Бронницкая» – может быть, оттого так велика по числу авторов и зрителей, что миновали иллюзии «Кустарной» и даже «Газа-Невской». И «Кустарная», и «Газа-Невская» были взрывом энергии (и веселого отчаяния) в общем-то одного поколения (по крайней мере в качестве художественного опыта). «Бронницкая» объединяла уже по меньшей мере три поколения: В.Афоничев, Г.Богомолов, Ю.Петроченков, Г.Устюгов, Н.Жилина, Л.Болмат, В.Герасименко, О.Шмульевич, А.Гуревич – поколение «Газа-Невской» эпопеи, и в том числе, несколько человек с «Кустарной» – поколение, вышедшее весьма напористо из катакомб заброшенной церкви Кирилла и Мефодия: Алена, Вик, А.Александров, С.Добровотворский, Б.Кошелюхов, К.Миллер, Т.Новиков, А.Нечепурук, С.Сергеев, А.Садиков, И.Сотников, Е.Фигурин, Л.Федоров; а также С.Ковальский, Б.Митавский и А.Лоцман; третья волна из художников, сравнительно недавно вышедших со своими работами на публичные стенки: Ю.Богун, О.Григорьев, Е.Козлов, В.Ларин, Е.Муслин, С.Махов, Е.Троицкая, С.Григорьев, Г.Юхвев, Ж.Сабина, Е.Минина, С.Комарова, В.Моисеенков, Е.Гиндлер, А.Горяев, В.Сиренко, Е.Емелина, Б.Кудряков, В.Духовлинов, Ю.Иванова, Р.Иванов, В.Курочкин, К.Миллер, Е.Дмитриев, Л.Никитина; отдельно надо упомянуть «степного волка» А.Розина, накопившего целый амбар живописи и лишь недавно вышедшего на публику. По-

видимому, бессмысленно при таком количестве участников и работ выделять какие-то имена и отдельные вещи. Это должно быть темой неспешного разговора.

Сама сущность подобной выставки не располагает к монографическому рассмотрению и выявлению каких-либо авторских акцентов. Цель выставки, независимая от воли ее организаторов и от отбора работ, невольно проявляется в ее общем. И это общее проявляется прежде всего в веере возможностей, столкновений и различных мировоззренческих и стилевых реакций, борющихся и взаимодействующих на нескольких десятках квадратных метров стен случайного выставочного помещения. Преобладает фигуративная ветвь искусства, а в тех вещах, которые тяготеют к «чистой форме», все равно связь с изобразительностью в той или иной степени ощущается. Из жанровых или стилевых разновидностей присутствует почти весь спектр: пейзажи, натюрморт, традиционный и интел-

лектуальный примитив, сюр (в духе традиций петербургского литературного абсурдизма, ведущий свое начало не столько от европейских образцов, сколько от Достоевского и обериутов), медитационные работы в духе смешения христианских мотивов и ориенталистских и т.д. Отсутствуют разве только два жанра: «историко-помпезный» (так же, как и исторический) и собственно жанрово-бытовой, так же, как и жанровый портрет. Отсутствие первого понятно – реакция на псевдоисторическую «помпезуху», которая уже давно обрыдла и набила оскомину (слишком долго наши родители ели этот кислый виноград с развеистой клюквы мифологического дерева) в официальном искусстве. История присутствует, но в форме намеков, посредством внесения в искусство реалий старого Петербурга, ностальгии по русской духовной истории. Отсутствие же собственно жанра, как и жанрового портрета, менее объяснимо. Отсутствие этих жанров, традици-



Обсуждение первого устава ТЭИИ у Юры Новикова. сентябрь 1980 г.

Слева направо: Алёна, Тимур Новиков, Елена Фигурина, Борис Митавский, Евгений Мусалин, Владимир Овчинников, Кирилл Миллер, Вячеслав Афоничев, Армен Аветисян, Юрий Петроченков, жена Ю.Новикова Елизавета, Игорь Иванов, Николай Зверев, Александр Садиков, Сергей Добротворский

онных для русской культуры XVIII-XIX вв. ощущается как признак действительного разрыва с русской изобразительной традицией – слишком поспешно художники отдали огромные возможности фотографу, уверовав во всемогущество механического глаза, даже направляемого самой искусной рукой. Да, конечно, фотоискусство этой же среды достигло громадной степени совершенства в передаче точнейших характеристик, ситуаций, схватывании «живьем» всей подлинно артистической художественной среды со своим неизбежным околухудожественным окружением в широких границах, в которых существуют самые разные люди: таланты и поклонники, поэты и художники, постаревшие хиппи и юные панки, добродетельные чиновники и доктор наук. Это именно тот широчайший социальный слой, из котла которого и выходит неофициальное искусство – и, конечно, очень жаль, что неофициальное искусство лишь в очень опосредованной форме отражает свое бытие. Как не отражает реальную жизнь и официальное искусство, в лучшем случае, создающее поверхностные или слащавые картинки в стиле «бидермайер», слегка приодеколоненные более или менее современной формальной стилистикой. Неофициальное искусство, имея возможность отринуть все догмы, оскотпяющие официальное искусство, исходит из принципов подлинного демократизма, притягивая в искусство все живое из самой жизни. Оно и существует как один из важнейших институтов этой жизни, без которого наша бессобытийная жизнь становится бессмысленной. В то же время этот общественный институт, именуемый неофициальным искусством, сохраняет всю ту полноту и непосредственность общения, которые невозможны в величественных стенах Домов культуры, Союзах художников, писателей, композиторов, защищен от давления искусственной монокультуры и идеологического диктата. Своей социальной незавершенностью эта низовая культура раз-

вивается в непосредственных контактах: художника с философом, поэта с музыкантом, всех творческих личностей с активными искателями этого искусства. Стоило посмотреть на выставку в этой обшарпанной полноте, когда на какое-то время погас свет, и многочисленные зрители не устремились к выходу, а стали зажигать спички, освещая дрожащими огоньками фрагменты холстов, сразу приобретших удивительное многомерное пространство – на какой самой распрекраснейшей официальной выставке такое могло бы произойти! В неофициальной сфере, как нигде у нас в стране, развитие искусства предоставлено своим собственным законам в наиболее чистом виде, в каком оно развивалось в среде тех, кого позже стали называть венециановцами, барбизонцами, передвижниками, мирискусниками и импрессионистами. Разве только с одним различием – сегодняшний процесс утяжелен еще не растаявшим ледником тягчайшего социального давления, которое в значительной степени искажает имманентные законы развития этого искусства. Но нельзя не признать, что тяжесть социального начала – традиционная черта русской культуры, что и способствовало выработке ее особой выживаемости и стойкости:

Так тяжкий млат,
Дробя стекло, кует булат.

Оно еще очень молодо, это искусство. Оно формируется на наших глазах, заполняя молодыми побегами безжизненные нагромождения валунов, развороченной глины и щебня, перемолотых движением ледника, замещаая нежизнь жизнью во всех ее жизненных противоречиях, противостояя энтропии, аккумулируя жизнотворную энергию в том, что сегодня кажется еще не искусством, но пульсирующими комочками этой прорастающей жизни.

1981 г.

Р.Скиф /Юрий Новиков/

«НЕОФИЦИАЛЬНЫЕ» ХУДОЖНИКИ – УЧАСТНИКИ
КВАРТИРНОЙ ВЫСТАВКИ «НА БРОННИЦКОЙ»
14-17 ноября 1981 года, Ленинград

1. АЛЕНА
2. Александров Саша
3. Афоничева Алла
4. Афоничев Вячеслав
5. Богомолов Глеб
6. Богун Юрий
7. Болмат Леонид
8. ВИК
9. Гаврильчик Владлен
10. Герасименко Валентин
11. Гиндпер Евгений
12. Гоос Владимир
13. Горяев Александр
14. Григорьев Олег
15. Григорьев Сергей
16. Гуменюк Феодосий
17. Гуревич Александр
18. Дмитриев Евгений
19. Добротворский Сергей
20. Духовлинов Владимир
21. Емелина Елена
22. Жилина Наталья
23. Иванов Игорь
24. Иванов Ростислав
25. Иванова Юлия
26. Ковальский Сергей
27. Козлов Евгений
28. Комарова Светлана
29. Кошелухов Борис
30. Кудряков Борис
31. Курочкин Владимир
32. Ларин Вячеслав
33. Ларин Владимир
34. Лоцман Александр
35. Манусов Александр
36. Маслов Анатолий
37. Махов Сергей
38. Миллер Кирилл
39. Миллер Рая
40. Минина Елена
41. Митавский Борис
42. Михайлов Владимир
43. Моисеенков Владимир
44. Мусалин Евгений
45. Нечепурук Анатолий
46. Никитина Ленина
47. Новиков Тимур
48. Петроченков Юрий
49. Россин Соломон
50. Сабина Жанна
51. Садиков Александр
52. Сергеев Сергей
53. Сиренко Виктор
54. Сотников Иван
55. Троицкая Елена
56. Устюгов Геннадий
57. Федоров Леонид
58. Фигурина Елена
59. Шагин Дмитрий
60. Шмуйлович Ольга
61. Юхвец Гарри

Юрий НОВИКОВ

От ТЭВа к ТЭИИ

(глава из книги «Неофициальное искусство Ленинграда. 1956-1981»)



Юрий Новиков. 2000 г.

В атмосфере ясно выраженной «брежневско-романовской реакции», когда резко сузились возможности не только как-то реализоваться в материальном плане, но и просто предъявить себя зрителю, художники начали собирать чемоданы. В 1975-1979 гг. из 110 участников «Газа-Невских» выставок Ленинград покинули 30 человек. Невосполнимой потерей для движения были отъезд таких активных его деятелей, как Ю. Жарких, А. Арефьев, А. Басин, В. Леонов, А. Рапопорт, В. Некрасов, Г. Абезгауз. Помимо них в эти же годы эмигрировали: В. Бугрин, Я. Виньковецкий, Ю. Галецкий, Е. Горюнов, В. Данов, Е. Есауленко, Е. Захарова, С. Казаринов, Ю. Календарев, В. Клеверов, Т. Корнфельд, О. Лягачев, Н. Любушкин, Т. Мамонова, А. Окунь, А. Путилин, Сима (Юлий) Островский, Б. Рабинович, И. Рос-Захаров, И. Синявин, И. Тюльпанов, В. Филимонов, Юпп (М. Таранов) и другие, а также не представленные на выставках в ДК им. Газа и «Не-

вский» К. Лильбок и Г. Элинсон.

В эти же годы в тюрьме оказались три «Газа-Невца»: В. Гоос, А. Маслов и Ю. Рыбаков. Кроме сгоревшего Е. Рухина, в 1979 году покончил самоубийством А. Морев (бросившись в шахту строящейся станции метро). Эмигрировавший в 1977 году А. Арефьев в Париже, по свидетельству очевидцев, не прикоснулся к краскам и карандашу, спился «вином клошаров» и после травм от наезда автомобиля скончался весной следующего года. Видимо, для активного творчества этому художнику был нужен не Париж, а Ленинград и Россия, проклинаемая, но необходимая. Несколько художников из этой волны эмиграции через десяток лет потом полностью или частично вернулись (частично – в виде двойного гражданства или реальной экзистенции) – Е. Горюнов, И. Синявин, Ю. Галецкий, А. Басин, с выставками – Ю. Жарких, Б. Рабинович (умерший на второй день своего гостевого посещения Ленинграда), В. Фи-

лимонов, В. Некрасов, А. Рапопорт, А. Окунь, И. Захаров-Росс, А. Данов – все это говорит о том, что разрыв с Ленинградом и Россией для многих из них не прошел легко.

Здесь в пору вспомнить мнение известного британского историка Арнольда Тойнби, утверждавшего, что открытие Америки существенно притормозило интенсивность общественного развития Европы, поскольку значительная часть наиболее «пассионарных» (по Л.Н.Гумилеву) элементов Европы ушла в Новый Свет, и тем самым Старый Свет (отчасти спасаясь от социального «перегрева») из-за отсутствия самых энергичных «активистов» вышел в длительный регресс после эпохи Возрождения. Что касается «Газа-Невского» движения, то оценим объективную статистику: помимо 37 художников, к 1979 году оказавшихся в

эмиграции, в заключении или умерших, еще большее число авторов на длительное время отошли от выставочных дел или «ушли в неги» с общественной арены. Более пяти лет не появлялись на выставках стерлиговцы, лишь время от времени устраивая чрезвычайно камерные внутренние экспозиции в мастерских, имевшие скорее учебный, чем общественно-значимый характер.

Таким образом, мощно начавшееся в 1974 году движение через два года было разгромлено, и последние его адепты были вынуждены уйти в подполье или же – посредством незаурядных дипломатических качеств – оказаться в ситуации глухого окраинного переулочка с одним-единственным фонарем – прикрытием международной прессы.

Тем не менее, жизнь теплилась. Именно на пятилетие 1976-1980 гг. прихо-



Участники выставки «на Бронницкой», 1981 г.
Анатолий Шишков. Фото из каталога «на Бронницкой»

дится пик квартирных выставок, литературных чтений, активного самиздата. Квартирные выставки (нередко с поэтическими чтениями) проходили у И.Иванова, И. и Р. Логиновых, М.Иванова, Ю. и Е. Новиковых, В.Кривулина, Ю.Вознесенской, Г.Михайлова, Т. Валенте, Дж.Марковского и А.Осипенко, С.Сигитова, С.Ковальского, в квартирах деятелей культуры и рядовых «итэзровцев». С конца 1970-х гг. некоторую отдушину стал представлять Дом писателей им. Маяковского для ряда художников – прямых наследников 1920-х гг. (типа П.М. Кондратьева) и некоторых неофициалов (первым из них оказался И. Иванов в 1979 г.), которые пришли сюда в значительной степени благодаря писателю и коллекционеру С.Б.Ласкину. Своеобразный парадокс ситуации: в то время как цензурно-идеологические требования были особо повышены, литературное ведомство могло позволить себе с большей снисходительностью относиться к аналогичным требованиям ведомства смежного, и то, что было не позволено в стенах ЛОСХа, могло пройти в стенах ленинградского СП. Несколько позже подобная практика стала проводиться в Доме ученых (выставка М.Цэрюша). В последнем случае нелишне напомнить, что Академия Наук СССР, отказавшись исключить из своих рядов А.Сахарова, могла позволить себе некоторую фрону по отношению к режиму.

Некоторой отдушиной были выставки за пределами Ленинграда – в Тарту и Усть-Нарве, в Крыму. Наиболее крупная и представительная выездная выставочная акция «неофициалов» состоялась в ноябре 1978 года (по инициативе М.Иванова и по приглашению Генриха Игитяна) в Музее современного искусства в Ереване, в которой участвовали 18 авторов: А.Басин, Р.Васин, В.Видерман, Ю.Гобанов, Е.Гриценко, В.Громов, Ф. Гуменюк, И.Иванов, М.Иванов, Т.Кернер, А.Кожин, В.Левитин, А.Манусов, А.Окунь, И.Смирнов, Г.Устюгов,

В.Шагин, Ш.Шварц. Отметим, что в этой акции практически впервые на широкой публике появились работы «Арефьевской» группы (за исключением уже покойного А.Арефьева) и в большом количестве стерлиговцы. Но нельзя не отметить, что эти акции, естественно, не влияли на художественный процесс в самом Ленинграде и давали лишь некоторое удовлетворение участникам этих эпизодических мероприятий.

Но все это были лишь истончившиеся ручейки недавнего прошлого, и в этом отношении последние годы «брежневского» правления смотрелись еще более темными годами, чем даже период зимнего солнцестояния в декабре 1974 года. Казалось, что события типа «Газа-Невских» уже не смогут повториться...

Но, как это часто бывает в истории, на периферии отшумевшего, рассеянного и разгромленного движения начали давать всходы ростки следующего художественного поколения, которое из-за своей молодости или неосведомленности не успело на «Газа-Невский» поезд, но было разбужено его прохождением. Часть из них прошла обучение в Ленинградском художественном училище им.В.А.Серова (не всегда завершив его, поскольку их, как и многих их предшественников, исключали «за формализм»), часть – художественные студии при разных ДК, часть же были просто самоучками, нередко обучаясь или получая какие-то уроки у Ю.Люкшина, А.Геннадиева, В.Клеверова, В.Гаврильчика, В.Афоничева, О.Григорьева. Объединялись они чаще всего по естественным дружеским «дворовым» принципам. В 1976-1977 гг. образовались несколько подобных групп. Первая носила наименование «Алипий». Члены этой группы бывали в Псково-Печерском монастыре и были покорены личностью его наместника архимандрита Алипия (в миру И.М.Воронова), подобно тому, как несколько ранее пользовались его поддержкой члены группы «Санкт-Петербург», Ю.Люкшин и

др. В группу «Алипий» входили: «Алена» (Валентина Сергеева), «Вик» (Вячеслав Забелин), С.Сергеев, В.Трофимов, В. Скроденис и А. Александров. Во вторую группу «Летопись» входили: Б.Кошелухов (инициатор), Е.Фигурина, М.Горошко, А.Васильев, Л.Федоров, И.Тихомирова, Н. Полетаева, Н.Алексеева, М.Утехина, Т.Новиков. Группы практически просуществовали до 1981 года. С 1973 года существовала группа «Инаки»: Б.Митавский (Иванов), С.Ковальский, Н.Балашова, А.Лоцман, В.Богорад.

Группа «Алипий» свою первую выставку провела осенью 1975 года на квартире С.Сергеева – под впечатлением выставки в ДК «Невский». В последующем происходили аналогичные выставки на квартире Н. Полетаевой с обсуждением работ. Сближение разных групп происходило постепенно. Наиболее активно оно произошло в декабре 1977 года, когда были произведены выставки на квартирах С.Ковальского и Ю. и Е.Новиковых (наш дом тогда расселялся для производства капитального ремонта – Ю.Н.), в том декабре-январе

ре 1978 г. – на квартирах А.Шишкова, Н.Полетаевой и Т.Барановой. К участникам вышепоименованных групп присоединились новые молодые художники: К.Миллер, В.Дубяго, В. Лабутов, Н.Зверев, К.Троицкий, Е.Мусалин, Ю.Богун (два последних – ученики В.Гаврильчика), А.Ольшевский, фотографы А.Шишков и «Тиль-Мария» (Валентин Прохоров – Смирнов).

По моим собственным воспоминаниям:

«В конце зимы в 1978 году троица «Летопись» – Тимур Новиков, Елена Фигурина и Александр Ольшевский – облюбовала пустовавшую тогда церковь Шестаковской Божией Матери (которую тогда ошибочно считали церковью Кирилла и Мефодия – почему последующие события именовались в групповом фольклоре «кирилло-мефодиевскими») на Старорусской улице, 8/2. Они организовали в перестроенных помещениях пустовавшей церкви нечто вроде свободных художественных мастерских, которые в самом ближайшем времени стали своеобразным клубом не только



Участники выставки «на Бронницкой», 1981 г.
Анатолий Шишков. Фото из каталога «на Бронницкой»

для указанных групп, но и для многих других молодых художников. Стены заполнили громадные и весьма «фовистские» полотна «летописцев», жанровые зарисовки тогдашнего «Ленинбурга» и полотна с религиозной тематикой авторов группы «Алипий», работы других молодых авторов, крупноформатные художественные фотографии «Тилиа-Мариин» и Анатолия Шишкова. (...) Естественно, что вскоре после образования импровизированного художественного клуба сюда начались визиты милиции и дружинников. В конце мая обитатели пустующей церкви получили предписание срочно выметаться со всем скарбом «ввиду срочной реставрации церкви» (которой, как выяснилось позже, предстояло стоять еще более года). На собрании, в котором приняли участие те, кого удалось известить, было решено провести под навес общую выставку из тех работ, которые находились в здании, с приглашением всех знакомых. Однако с утра 2 июня в здании церкви были не только художники — гораздо больше было незваных гостей: милиционеры, очень активные жэковские работники и дружинники. Они начали без больших церемоний выталкивать художников к выходу — те, уступая откровенному физическому давлению, покидали здание, прихватывая свои работы. Какие-то из них захватить не удалось, и живописные трофеи хрустели под ногами или, изломанные, вышвыривались следом за их авторами.

Но, оказавшись во дворе, художники и их прибывшие друзья стали расставлять работы у брандмауэра ближайшего дома, у стволов деревьев и скамеек — образовалась стихийная «пленэрная» выставка, сразу же привлекая внимание прохожих и обывателей соседних домов. Пока «силы выдавливания» осваивали помещения церкви, выкидывали оставшиеся работы и вещи, заколачивали окна и двери, подоспел полдень, прибавилось опоздавших к утренней «разборке» и приглашенных зрителей вернисажа. К полю битвы подъехала тра-

диционная черная «Волга» с каким-то начальственным тузом, который тотчас же распорядился очистить двор от «антиобщественного хлама». Покончив с церковью, силы правопорядка бросились выполнять указания высочайшего начальства. Подошли «воронок» и санитарная машина, которые, как оказалось, предназначались не только для живого груза, но и для «антиобщественного хлама». Завязалась оживленная «пря» вокруг холстов, временами переходившая в яростную перепалку между силами правопорядка и художниками. В пылу яростной «искусствоведческой» дискуссии, увлекшись подобным спором, Елена Фигурин и Вадим Филимонов как-то незаметно попали вместе с экспропрированными работами в закрытые машины и оставшуюся часть суток провели в ближайшем отделении милиции.

Вскоре «силы выдавливания» попытались-таки изъять незаконно экспонируемый «абстракционизм». Опять хрустнуло несколько подрамников в процессе национальной русской игры в перетягивание холстов, но в конечном итоге победа осталась за «абстракционистами»: «правые» не учли того, что многие полотна оказались слишком свежими, в результате чего крамольные «вещдоки» окрасили мундиры и костюмы «сторонников соцреализма» в весьма абстрактные колера. Через какое-то время «силы выдавливания», измазавшись красками, потеряли боевой пыл и даже стали выпрашивать у своих оппонентов толику растворителя. Стороны стали расходиться. Часам к трем на истоптанном дворе остались лишь местные пенсионеры, которым увиденного наверняка хватило на несколько месяцев последующей жизни. Так завершилось первое памятное столкновение художников «второй волны» с соцреалистической действительностью...»

Молодые авторы уже неоднократно обращались в Главное управление культуры с просьбой предоставить им возмож-

ность проведения небольших групповых выставок, на эти запросы постоянно следовал отказ «по причине отсутствия свободных помещений», несомненно, следуя негласному предписанию всячески препятствовать воспроизведению неофициального художественного движения засчет привлечения молодых авторов. Справедливости ради необходимо сказать, что, за малым исключением, и ветераны «Газа-Невщины» тоже пока неохотно шли на выставочные контакты с молодыми. Помнится, когда я стал привлекать более пристальное внимание к творчеству и организационным делам молодых, «старики» мне снисходительно пеняли, что эти молодые не выстрадали свои «вторичные» художественные находки, что для них искусство является скорее формой и стилем поведения (ставшими модными после «Газа-Невских» событий), а не сущностью жизни.

Когда (еще раз) заявка на проведение выставки была в очередной раз отклонена после «кирилло-мефодиевских» событий, молодые авторы собрались для обсуж-

дения своих дел, и мне пришлось высказать предложение, которое не всеми и не сразу – и без особого восторга – было выслушано, но в конце концов принято. Суть моего предложения сводилась к следующему: провести серию «пенэрных» выставок, но без предварительного извещения ГУКа о месте и сроках, а в качестве «пикника на обочине», т.е. провести ряд партизанских рейдов по тылам – по пляжам Сестрорецка и Зеленогорска – в выходные дни с преобразованием одного места в другое. В выходные, 4 и 11 июня 1978 г., группы по 12-15 человек, груженные холстами, с друзьями, детьми и собаками, произвели по несколько выставок на пляжах и в людных местах отдыха Сестрорецка, Курорта и Репино. Как и следовало ожидать, до власть предержащих дошли известия о неких молодежных группах, которые экспонировали свои «чуждые обществу» работы в местах скопления скучающих отдыхающих. К счастью, тогдашние руководители ГУКа сделали правильные выводы: чем способствовать развитию подобного непредсказуе-



Участники выставки «на Бронницкой». 1981 г.
Анатолий Шишков. Фото из каталога «на Бронницкой»

мого партизански-художественного движения, разумнее его локализовать на небольших и непрестижных площадках с соответствующим контролем за его экспозиционным содержанием. В результате разрешение было дано чрезвычайно оперативно, и уже 26 июля – 9 августа состоялась выставка в ДК железнодорожников для небольшой группы в составе «Вика», «Алены», В.Скродениса, С.Сергеева и В.Трофимова. Это была скромная, но первая и значительная для участников выставки победа. Осенью того же года эта группа плюс Ю.Люкшин участвовала в выставке в Крымской астрофизической обсерватории Академии Наук СССР, в том же году «Вик» и «Алена» участвуют наравне с рядом ветеранов «Газа-Невского» движения в ДК Калинина (всего – 34 участника), весной следующего ряд «молодых» вместе с Г.Богомолковым и А.Аветисяном участвуют в выставке ленинградских «неофициалов» в Тарту. 31 мая 1979 года художники «второй волны» совместно с рядом «стариков» провели акцию у стен Петропавловской крепости, так называемый «День художника» в память об акции, проведенной в 1976 г. по инициативе В.Леонова, а 2 июня – акция у церкви Шестаковской Божией матери в годовщину «кирилло-мефодиевских» событий, которые стали одной из отправных точек для поколения «второй волны». Это в конечном итоге привело к тому, что ГУК разрешил провести 29 июня -13 июля 1979 года в залах Ленинградского Дома художественной самодельности выставку в составе очередной порции «молодых»: Б.Кошелухов, Е.Фигурина, М.Горошко, Т.Новиков, И.Тихомирова, Л.Федоров, А.Васильев, Н.Полетаева, Н.Зверев, К.Миллер.

Во всяком случае, после 1978 года начинается активное сближение между художниками «второй волны» и «ветеранами», которые начинают воспринимать первых если не вполне равными, то близкими, к которым «ветераны» начинают проявлять все больший интерес. Постепенно начина-

ется сближение разных поколений, невзирая на разность возраста, опыта и уровня известности в узком кругу «профессиональных зрителей» и коллекционеров, несмотря на то, что новое «резистансное» поколение пока еще практически не пользуется какой-либо известностью за пределами очень узкого круга. С осени 1978 г. мастерская «Алены» и «Вика» на Лиговском проспекте, 127 становится штаб-квартирой нового витка художественного движения, где кроме «молодых» все чаще появляются и «старики». Практически признание первых со стороны вторых по-настоящему начинается только с 1980-го года в процессе подготовки выставок в только что открывшемся помпезном Дворце молодежи, который предназначался в качестве объекта «социализма с человеческим лицом» для проведения в Ленинграде части Олимпийских игр (как известно, состоявшихся лишь частично). В выставке, которая должна была демонстрировать это самое «лицо» для предполагавшихся гостей Игр, была устроена выставка с участием художников «левого крыла» ЛОСХа и части «неофициальных» художников, куда попали и «молодые», и «ветераны». На плечах этой акции того же года (несмотря на успех Олимпийских игр, но под впечатлением того, что на «Олимпийской» выставке были продемонстрированы в общем-то образцы «чистого» искусства) в декабре была организована «Выставка 14-ти» неофициальных художников (в составе Б.Кошелухова, С. Ковальского, «Вика», «Алены», А.Лоцмана, В.Скродениса, Б.Митавского, С. Сергеева, Т.Новикова, В.Трофимова, Е.Фигуриной, Л.Федорова, М.Шаталова, В.Вальрана). В ходе отбора работ на «Олимпийскую» выставку во Дворце молодежи собралось много кандидатов, заполнивших коридоры и залы здания со множеством работ самого различного спектра – от совершенно дилетантских до чрезвычайно перспективных – и, кстати, с этим процессом работал не только относительно молодежный выстав-

ком из членов ГУКа, ЛОСХа, но и внутренняя инициативная группа, которая начала складываться внутри союза художников «второй волны», коим таким образом представлялась великолепная возможность приобрести новое пополнение, и где завязывались контакты с теми, кто был в относительной изоляции. 1-21 декабря (параллельно с выставкой во Дворце молодежи) состоялась большая квартирная выставка на Большой Конюшенной у солистов Кировского театра Аллы Осипенко и Джона Марковского, где «ветераны» и «вторая волна» были представлены на равных, и эти события оказались переломными во взаимоотношениях первого и второго поколения.

Тем не менее, несмотря на несомненные успехи «второй волны», положение ее продолжало оставаться неустойчивым во взаимоотношениях с властными структурами. Следующий, 1981-й год, в общем-то, не принес значительных успехов. По-видимому, успехи «неофициалов» предыдущего года (в первую очередь, обусловленные необходимостью построения идеологических «потемкинских деревень» для проведения Олимпийских игр и не давшие ожидаемых результатов) вызвали новый откат на исходные позиции. И в 1981 году, за исключением двух выставок в Крымской астрофизической обсерватории и т.наз. «Выставки нейтронного пейзажа» (сентябрь, ДК Кирова), все прочие «туземные» выставки оказались только квартирными: у Феликса Рогинского на Пряжке в феврале («Вик», В.Вальран, Г.Богомоллов, Е.Фигурина, Е.Козлов, Т.Новиков, К.Миллер, Ю. Богун, Е.Мусалин, С.Григорьев); у Т.Новикова в марте (Е.Фигурина, Л.Федоров, Е.Козлов, Б.Кошелохов, И.Сотников, Вадим Овчинников); у В.Афоничева в июне (У.Фигурина, «Алена», Е.Зайцева, А.Афоничева) в июле («Вик») и др.

Ситуация снова становилась критической. По настоянию В.Афоничева, мне пришлось составить объемистую «рыбу»

коллективного письма художников в адрес Министерства культуры СССР, которое в августе было обсуждено в его квартире в кругу художников «первой» и «второй» волн. В письме предлагалось рассмотреть ситуацию с современным искусством, начиная с 1920-х гг., и необходимостью реабилитации как классического «русского авангарда», так и новейших течений в отечественном искусстве, с призывом упорядочить ситуацию хотя бы в духе тех локальных перемен, которые произошли в Москве в последнее пятилетие. (В какой-то степени для составления письма объемом в целый авторский лист пришлось использовать свое письмо, которое я отправил в 1976 году, после своего вынужденного ухода из Русского музея, в ленинградский Обком, ГУК и КГБ). В последующей обработке письма участвовали главный редактор «Часов» Б.И.Иванов, С.Ковальский и В.Афоничев. Было немало споров по поводу подобной «переписки из двух углов», выводов письма (о необходимости — в случае отказа от наших предложений — рассматривать себя распорядителями собственной организационной судьбы, но в конце концов письмо было подписано более чем семьюдесятью художниками разных поколений и отправлено в Москву. Где-то в октябре была получена дежурная отписка (подписанная неким чиновником Г.М.Ивановым) о том, что в советской художественной ситуации все благополучно, у самостоятельных художников, не состоящих в творческих союзах, имеются возможности в виде сети домов культуры, а все организационные вопросы об устройстве выставок и создания творческих групп решаются посредством местных управлений культуры...

Следует отметить, что практически одновременно шли переговоры с властями и литераторов (в первую очередь, редакционной группы самиздатского журнала «Часы») о необходимости легализации неофициального литературного движения, и эти процессы постоянно пере-

плетались друг с другом (хотя бы в силу взаимосвязанности обоих).

Ответ Министерства культуры мог вызвать лишь одну естественную реакцию – действие. В целях закрепления начавшейся консолидации художников разных поколений было решено провести расширенную квартирную выставку. Освобождавшаяся под капитальный ремонт дома квартира знакомой художников Натальи Кононенко в доме 1/3 на ул. Бронницкой оказалась наиболее уместной. При организации был учтен опыт проведения выставки в клубе студгородка «Эврика» в 1976 г. Поэтому во избежание утечки информации работы собирались исподволь и в полной тайне от тех авторов, которые выразили свое желание участвовать в акции, и лишь незадолго до намеченной даты были незаметно свезены на место проведения выставки. После чего, 14 ноября, частично изустно, а потом и по телефонам были приглашены участники и друзья художников. Прибывшие с изрядным опозданием милиция и дружинники обнаружили квартиру, стены

которой были завешаны полотнами, полную народа, который все продолжал прибывать. В таких условиях закрыть выставку было уже невозможно. А зритель, привлеченный слухами, шел по устным описаниям через заснеженный двор мрачного и по большей части уже расселенного дома к огонькам оголенных окон, за которыми виднелись стены, от потолка до пола вплотную завешенные картинами...

Да, закрыть выставку в этой ситуации без крупного скандала было трудно, но оставались средства помельче. Например, остановить пикетом дружинников целеустремленного пешехода и проверить его на наличие спиртного духа или по другим причинам. Или же выключить свет во всем доме. Но тогда зажигались свечи, а поскольку их было мало, зритель с зажженной спичкой освещал ближайшие к нему работы. Что придавало, пожалуй, еще большее своеобразие этой «выставке при свечах» и ничуть не снижало воодушевления и зрителей, и самих художников, после чего вынужденно великодушный



Участники выставки «на Бронницкой», 1981 г.
Анатолий Шишков. Фото из каталога «на Бронницкой»

Ленсвет (в доме ведь еще оставались отдельные жильцы, начинавшие трезвонить по всем инстанциям), наконец, освещал экспозицию традиционной «лампочкой Ильича»...

Выставка по-настоящему объединила два поколения неофициальных художников. В числе ветеранов «Газа-Невских» акций в ней участвовали: В.Афоничев, Г.Богомолов, Л.Болмат, В.Гаврильчик, В.Герасименко, В.Гоос, О.Григорьев, Ф.Гуменюк, А.Гуревич, Н.Жилина, И.Иванов, А.Манусов, А.Маслов, В.Михайлов, Ю.Петроченков, Г.Устюгов, О.Шмулювич. Авторы «второй волны»: «Алена», А.Александров, А.Афоничева, Ю.Богун, «Вик». Е.Гиндлер, А.Горяев, С.Григорьев, Е.Дмитриев, С.Добротворский (Лебедев), В.Духовлинов (Клавсутц), Е.Емелина, Р.Иванов, Ю.Иванова, С.Ковальский, Е.Козлов, С.Комарова, Б.Кожелухов, Б.Кудряков (скорее по опыту относимый – в качестве литератора и фотографа – к первой волне), В.Курочкин, Вяч. Ларин, Вл. Ларин, А.Лоцман, С.Махов, К.Миллер, Р.Миллер, Е.Минина, Б.Митавский (Иванов), В.Моисеенков, Е.Мусалин, А.Нечепурук, Л.Никитина, Т.Новиков, Соломон Россин (Альберт Розин), Ж.Сабина, А.Садиков, С.Сергеев, В.Сиренко, И.Сотников, Е.Троицкая, Л.Федоров, Е.Фигурина, Д.Шагин, Г.Юхвец. Всего – 61 автор, 166 работ.

В последний день работы выставки, 17 ноября, уже глубоко вечером, когда остались одни художники и некоторые из их друзей, было высказано предложение завершить окончание выставки организацией нового Товарищества. С эскизом устава и проектом названия пришлось выступить мне. Предлагалось не повторять полностью наименования объединения 1974-1976 гг., а нацелить новое объединение на наиболее актуальную для данного времени тему – отвоение места под соцреалистическим солнцем пластическому многообразию, формотворческому эксперименту. При этом предлагалось новое объединение рас-

сматривать как федерацию художников самых разных направлений – Товарищество Экспериментального Искусства.

Необходимо отметить, что как и в случае с ТЭВом, 17 ноября 1981 года датой основания ТЭИИ можно считать несколько условно. Кое-кто воспринял это предложение скептически (и до этого хватало предложений подобного рода), многие находились под впечатлением достигнутого временного успеха и считали его на ближайшее время более чем достаточным, третьим хватало самого факта взаимного дружеского контакта, который они не считали необходимым как-то формализовать.

Практически, понадобилось еще несколько месяцев напряженной работы «чрезвычайной тройки»: С.Григорьева, С.Ковальского и Ю.Новикова. Этот самовыдвинувшийся и откровенно «самоназванный триумvirат» дорабатывал устав, изыскивал возможности для постепенной легализации объединения, достижения договоренностей и допустимых компромиссов с властями, привлечения новых членов. Последняя задача оказалась не из легких. Многих отпугивало само понятие компромисса, с которым связывалось представление как о «договоре с дьяволом» и «компромиссе с совестью». Для многих сомнительным казался уже сам по себе деловой контакт с властью предрержащими, соблюдение каких-либо оговоренных обязательств. На протяжении более года триумvirат в основном на себе был вынужден сосредоточить функции «группы контакта», собирателя художественных сил и коллегиально-го тактика. Надо отметить, что параллельно художественному объединению шел аналогичный процесс консолидации неофициальных литераторов (через две недели после закрытия «Бронницкой» выставки состоялось открытие литературного «Клуба-81» на базе Музея-квартиры Ф.М.Достоевского), и параллельность этих процессов позволила сопоставлять

успехи и незадачи, избегать промахов, допущенных «соседями и коллегами по экзистенции», использовать удачно найденные тактические ходы.

Постепенно триумvirат стал обрастать коллективом единомышленников, и количество удачно отвоеванных выставок стремительно возрастало. Стали осваиваться многочисленные выставочные площадки, вплоть до престижного Дворца молодежи, который в дальнейшем стал наиболее прочной экспозиционной базой, что привлекало все большее и большее количество участников и выявляло новых активистов движения. Из «стариков» к ТЭИ быстро примкнули И.Иванов, Ю.Петроченков, В.Герасименко, В.Михайлов, В.Гаврильчик, Г.Богомолов; другие позже, не входя в ТЭИ, постоянно экспонировались на выставках товарищества. Значителен список того поколения, которое обстрелялось в конце 1970-х гг. и стало основой Товарищества: Т.Новиков, «Алена», «Вик», С.Сергеев, Е.Фигурин, Е.Орлов, Б.Митавский, Б.Кошелю-

хов, Е.Гиндлер, Н.Зверев, А.Лоцман, К.Миллер, Вадим Овчинников, Д.Шагин со товарищи и др. На раннем этапе и не дожидаясь «окончательной победы» вошли в ТЭИ многие прежние аутсайдеры: Соломон Россин (А.Розин), Н.Ухналев, В.Вальран, В.Духовлинов, пришли многие другие яркие художники.

Тем временем уточнялся устав Товарищества, к прежней аббревиатуре добавилось (кажется, по предложению К.Миллера) еще одно «И», и ТЭИ превратилось в ТЭИИ – Товарищество экспериментального изобразительного искусства, и с весны 1982 года эта аббревиатура стала привычной для художников и десятков тысяч посетителей выставок. Помимо ежегодных крупных (которые теперь проводились в ДК им. Кирова или чаще в Ленинградском Дворце молодежи), ТЭИИ постоянно проводило по несколько выставок-«спутников», относительно меньших, групповых на других выставочных площадках города с привлечением до двухсот участников, в том числе



Выездная выставка на природе. 1977 г.
Фото из архива Сергея Сергеева

и художников из разных городов тогдашнего СССР.

Таким образом, «хозяйство» расширилось, и «чрезвычайная тройка» уже не могла существовать в прежней форме. Как известно еще с античных времен, триумvirаты являются неустойчивой формой переходного периода и обычно тяготеют либо к диктатуре, либо к демократии. «По этой причине на общем собрании художников (27.06.83) инициативная группа, осуществлявшая основные административные функции (С.Ковальский, Ю.Новиков и С.Григорьев), предложила расширить свой состав и образовать Правление. В состав утвержденного собранием Правления вошли (в том числе и вышепоименованные – Ю.Н.): Ю.Рыбаков, Б.Кошелухов, И.Бородин, В.Максимов, Е.Орлов, А.Тагер, Ю.Гуров, В.Герасименко. Председателем был избран С.Григорьев. Проводившийся достаточно последовательно в этот период принцип демократии победил: осенью 1983 года на собрании ТЭИИ был упразднен пост председателя ТЭИИ, чтобы все без исключения решения принимались коллегиально.

Уже на обсуждении первой крупной «послебронницкой» выставки ТЭИИ в ДК им.Кирова (12 октября – 5 ноября 1982 г.) возникла непривычная тема. Обсуждение выставки организаторы стремились сделать деловым и, чтобы снять ненужную эпатажность, сразу обратили внимание присутствующих на то, что теперь непримиримая конфронтация с ЛОСХом утратила свою актуальность. Тогда эта мысль многим из художников показалась преждевременной. Действительно, в дальнейших взаимодействиях с ЛОСХом, ГУКом и прочими властными структурами возникало немало трений и конфронтаций. Но в самом ЛОСХе также шли заметные изменения, в значительной степени стимулированные неофициальным искусством, а уж с началом горбачевской перестройки они приобрели необратимый характер – появлялись все новые и новые группы и груп-

пировки, на которые стремительно распадалось прежнее идеологическое единство СХ. То же самое и в недрах ТЭИИ, где возникали «Пятая четверть», «Новые», «Тир», «Митьки», «Остров», «Семь» и пр., и таким образом ТЭИИ также начал утрачивать свою монолитность. Как ТЭВ, так и ТЭИИ создавались как органы сопротивления официозу (с той же целью был организован и «Клуб-81», где синхронно с ТЭИИ происходили аналогичные процессы). Эти сообщества создавались с конструкцией, рассчитанной на противодействие внешним силам, тоталитарному государству, собирая самые разнообразные и разнонаправленные силы. Как известно, оболочка яйца хрупка, но способна выносить значительные давления снаружи. Когда же внешнее давление на эти сообщества (консорции) стало ослабевать, «скорлупа» этих объединений стала подвергаться серьезному испытанию со стороны внутреннего «осмотического» давления собранных под их оболочкой разнообразных сил, которые могли мириться с этой оболочкой, пока они сообщество были вынуждены ориентироваться на отрицание, на сопротивление внешнему давлению. Когда внешнее давление стало спадать, выяснилось, что объединения, которые они были вынуждены создавать, мало чем отличаются от официозных СХ или СП. И «скорлупа» стала трещать, как крошится куриное яйцо под ударами мятого клюва крохотного цыпленка...

...Но этот последний (хотелось бы надеяться, по крайней мере, для существующих художников) период существования неофициального искусства со своими яркими талантами и личностями требует не только отдельных развернутых очерков, но и монографий.

2000 г.

Юрий Новиков

Дорога через «Бронницкую»

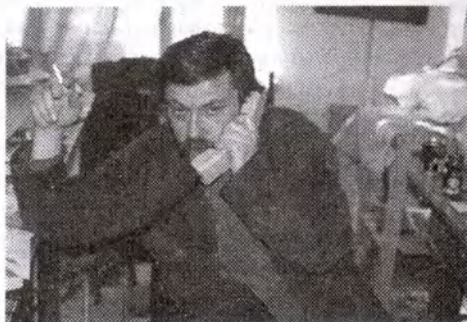
*Каррас – это группа людей,
которые выполняют божью волю,
не всегда ведая, что творят.*

Боконон

(«Колыбель для кошки» К.Воннегут)

Заглянем в прошлый век на 30 лет назад.

Ситуация в неофициальной художественной жизни Ленинграда конца 70-х была следующая. После выставок в ДК им. Газа и ДК «Невский» состоялось несколько выставок поменьше. Власти дробили художников «Газо-Невской» волны на более мелкие группы, одновременно приоткрыв щель эмиграции для более активных. Надо заметить, что в начале 70-х неофициальных художников в Ленинграде было больше, чем то число, которое попало на выставки в ДК им. Газа и ДК «Невский». К этому времени многие не успели узнать друг о друге, хотя по возрастному поколению и опыту могли бы показывать свои работы на общих выставках. Каждый творил свой путь. Например, в 1973 году образовалась группа «Инаки» (В.Богорад, Б.Митавский, С.Ковальский) и провела свою первую квартирную выставку еще весной 1974. Участники не подозревали, что уже несколько лет в городе проходят подобные квартирные выставки. Чуть позже образовались группы «Кирилло-Методиевская», «Алипий», «Летопись» (имена художников смотрите в статье



Сергей КОВАЛЬСКИЙ, 1996 г.

Ю.Новикова). Это было как бы питерское продолжение хрущевской оттепели, но в брежневском перегибе.

Однажды заболела моя бабушка, и в нашей квартире на Басковом пер. освободилась комната на длительное время. Там мы и решили показать свои картины друзьям и знакомым. Богорад говорил, что если выставку посетят хотя бы 30 человек, то это уже хорошо. Чтобы задрать публику, мы назвали себя «Инаки» и написали манифест.

Эпиграфом послужила фраза Г.Флобера: «Дурак – всякий инакомыслящий». Для красоты мы взяли псевдонимы: Браго – Митавский – Калинович (в самиздате позже, и уже не для красоты, иногда Тендер – Митавский – Канин).

Одиннадцатиметровая комната была увешана картинами и графикой с полу до потолка. Сначала приходили друзья. Потом – друзья друзей. На второй месяц, к концу апреля, людей на нашу выставку пошло все больше и больше. Круг стал шире.

Было интересно знакомиться с неизвестными людьми. Педагоги, инженеры, ма-

тематики, психологи — они приходили не случайно. Хотя для многих это было так же впервые, как и для нас. Это был выбор людей, которым не хватало «разблюдовки» советской культуры. Они были любознательны и критичны. Иногда в разговоре выяснялось, что представления наши о современном искусстве противоположны. Самыми близкими по свободе допущений тех или иных форм выражения художественного замысла и степени его версификации были математики и физики.

Интересно было неожиданно узнать что-то новое о своей картине. Часто принцип построения композиции был в том, чтобы от основной темы тянулась масса чуть обозначенных тематических ниточек, за которые можно было как бы потянуть и развернуть иное смысловое или эмоциональное полотно, спровоцированное на одном



Санкт-Петербургский этюд.
Борис Митавский. 1973 г.



Волшебный холм.
Наталья Балашова. 1970-е гг.

из уровней сознания или подсознания зрителя.

Собственно говоря, поначалу ценность произведения искусства для нас, Инаков, определялась количеством подобных уровней. И зрители, открывавшие неизвестное нам и себе, некоторое время находились в состоянии сотворчества с нами. Когда оно случалось, то это укрепляло нашу уверенность в избранном пути.

Лидером по количеству уровней в то время был, безусловно, Борис Митавский. В его «синей абстракции» мы сообщали считывали около полусотни сюжетов, делившихся на несколько уровней. А «11-я реальность» била все рекорды по «раздражению» зрителя, который либо видел единственную реальность существования непонятной ему картины, либо терялся во множившихся в его сознании реальностях и свирепел.

«Дурдом!» — возмущались такие

зрители.

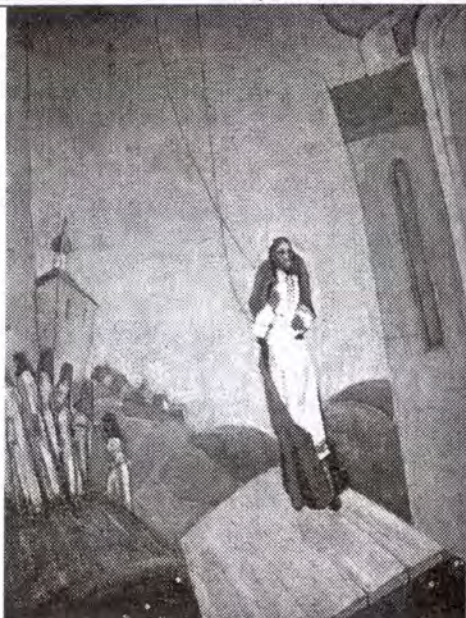
– А если бы это были врачи? – многозначительно глядя на Митавского, говорил Богорад, – лечить бы стали от абстракционизма!

Однажды раздался звонок, и в квартиру действительно вошли люди в белых халатах. Они неторопливо осмотрели экспозицию, и врач попросил Митавского, как автора одной из абстрактных работ, объяснить содержание. Несколько смешавшись, Борис повел разговор об абстрактном. Размахивая руками и наступая на санитаров, он смело вторгся в туманность человеческого подсознания, чем привел бригаду скорой помощи в подавленное состояние. Под натиском разошедшегося художника бригада начала отступать, но тут выяснилось, что это знакомые Богорада, которых он пригласил заехать на выставку во время работы, чтобы разыграть Митавского. В конце концов все развеселились. Виктор Богорад, он же Браго, обладал неистощимым запасом шуток, жертвами которых мы все периодически оказывались.

Картины Браго (он же – Богорад), и «Гололед», и «Три бича» вводили зрителя



Три бича.
Виктор Богорад. 1973 г.



Зволяр.
Александр Лецман. 1970 г.

в область парадокса. Внешняя броскость и гротесковость сюжета скрадывали социальный смысл работ. Додумавшиеся злобно улыбались или похихикивали. Некоторые уходили в шок от смелости автора.

Несколько лет спустя Богорад разработал классификацию уровней проблемной графики (картуна), которыми занимался уже профессионально. В ходе квартирных лекций, которые он читал по программе ТЭИИ, выяснилось, что эти уровни распространяются и на другие направления современного искусства.

1-й уровень – метафорический; 2-й уровень – символический; 3-й уровень – ситуационный; 4-й уровень – хроносный («Введение в проблемную графику в 84 абзацах» с.66-73 абзац Галерея № 2, Самиздат, 1991 г., Ленинград). В каждом последующем уровне присутствуют элементы предыдущих. В общем, выростала целая теория парадоксального мышления.

Первом моей жизни была музыка.



Бой быков. (посвящение Пабло Пикассо).
Сергей Ковальский. 1970 г.

Картина «Посвящение Пикассо» была пропитана звуками и энергетикой Аранхузского концерта Родриго (*Concierto de Aranjuez, J. Rodrigo*) с пластинки «Sketches of Spain» Майлса Дэвида и Гила Эванса (*Miles Davis & Gil Evans, LP – Columbia, СК 40578, 1960*), странным образом ломавшимися об острые углы «Болеро» Равеля.

Бой быков воспринимался мною как битва быка со злом. Несомненно, что в то время мы все были под большим впечатлением от выставки Пикассо в Эрмитаже, где этот сюжет был сквозным. Вооружившись фотоаппаратами «Смена» мы с Борей снимали, как могли, застекленную графику и затем с упоением печатали куда не годные по качеству фотографии. Но

это была бесценная информация о некоей Свободе, взрывавшая атмосферу затхлого советского мира, которая могла быть выражена, например, как у Пикассо, и рости которой мы лелеяли в себе.

В моем воображении быком, конечно же, был я, и все силы мои были сконцентрированы в пронзительных вторжениях звуков трубы Майлса, разбивающих выстроенную геометрию многоярусной косности человеческого сознания.

Как-то Богород притащил на выставку поэтов Михаила Генделева и Леню Нирмана. Это был прекрасный вечер общения двух муз. Мы пили портвейн в темной комнате, где я жил, читали стихи, обсуждали картины и как-то незаметно подружились. Некоторое время мы часто встречались на полуофициальных литературных вечерах в Политехе, ДК Ленсовета и на квартирных выставках, в поле которых мы забрели надолго. Через некоторое время Миша и Леня эмигрировали, а мы остались. Литературные вечера продолжались на квартире у картуниста Жоры Светозарова.

Время, отпущенное нами на проведение выставки, заканчивалось. Но мы все не могли закрыть выставку – люди звонили и звонили. У нас побывало уже более 120 человек. Это был успех! Но однажды, возвратившись домой, я обнаружил в передней милиционера, который что-то спрашивал у моей матери и записывал на бумажку.

– В чем дело? – спросил я.

– Да вы тут безобразие какое-то устроили, к вам люди без конца ходят, – прогавкал служивый.

Я начал было объяснять, что ко мне ходят смотреть картины только друзья...

– Соседи написали жалобу на вас, прекратить надо немедленно, – дорычал мент.

Я, конечно, взъерепенился, но, в общем-то, ничего не понял тогда, в чем настоящая причина. Мать была расстроена и напугана. Вечером пришли Богорад и Митавский и мы решили закончить выставку. Часов в 10 вечера пришел последний посетитель. Это оказался художник. Звали его Саша Петров. Он долго смотрел наши работы, а потом сказал, что знает еще одну квартирную выставку в городе. Мы были заинтригованы и на ночь глядя отправились в новый район на пр. Шверника. Хозяева не хотели нас пускать так поздно, но я упрямился. Так мы увидели близкие нам по духу картины неизвестных пока художников. Среди них был Вл. Овчинников, А. Путилин, И. Росс – будущие «Газа-Невские» художники.

Теперь очевидно, что наши группы шли разными дорогами, но путь у нас был один. Когда-нибудь параллели должны были пересечься.

После посещения этой квартирной выставки я возвратился домой во встревоженно-грустном настроении. Через пару дней мне надо было уходить в экспедицию. Глаза мои смотрели назад, душа – рвалась вперед.

Струнные квартеты Гайдна, которые я слушал на протяжении нескольких месяцев, перестали меня трогать. Классическая музыка отошла на второй план. На стареньком «Дуале» – монофоническом немецком проигрывателе – запершись в своей темной камерке (два на два метра с ложным окном), я всю ночь прокручивал холодный прозрачный трек моего любимого пианиста Била Эванса: «не дай мне уйти» («never let me go», Bill Evans, LP – «Alone», Verve 833801-2, 1970). Сigarный дым треугольниками уходил в квадратный потолок. Токайское вино уже не пьянило. Повторяющаяся тема рас-

кручивалась по спирали времени, и мне казалось, что я буду возвращаться к ней всю жизнь.

Саша Петров оказался членом небольшой группы художников, которых опекала искусствовед Русского музея Ирина Альфредовна Башинская. Она успела побывать у нас на выставке до ее закрытия, и на некоторое время пути двух групп пошли параллельно. Но точек соприкосновения на сей раз было мало. Мы, «ИНАКИ», не признавали авторитетов. Советы искусствоведа казались нам бессмысленными. Но все же в 1975 году мы успели провести одну общую с ее группой выставку в ДК 10-тилетия Октября на Обводном канале. Некий театральный режиссер, имени которого я не помню, вел в этом ДК студию. Он и пригласил нас сделать выставку наших работ в спортивном зале, замаскированную под выставку театрального плаката.

На второй день работы выставки пошел народ. На третий – директор ДК получил «сигнал» из «органов» о творящемся у него безобразии. Надо было срочно снимать выставку и увозить, спасая репутацию режиссера и свои работы. Как рассказывает Богорад (меня в это время не было), вечером в ДК были танцы, на входе – полно милиции, и незаметно вынести картины было невозможно.

Выйдя на набережную, художники неудачу тормознули крытую машину с солдатами. Договоренность была достигнута, и солдаты под командой лейтенанта, беспрепятственно пронесли картины сквозь милицкий кордон. «Груз» был доставлен на Лиговку в «Перцов дом», где обитал на лимитной площади Саша Лоцман. В общем-то вся эта история и сводилась к единственному важному событию для нас: «ИНАКИ» и Александр Лоцман нашли друг друга. Затем мы были выгнаны из мастерской Башинс-

кой за излишнюю самостоятельность и пошли своей дорогой. Старались жить весело, получалось по-разному.

В 70-е годы мы были постоянно заняты поисками работы «сутки-трое», дающей время для творчества, мастерской, где можно писать картины, квартиры, где можно сделать выставку. Идешь по городу, видишь какую-нибудь мансарду и сразу прикидываешь: пустая или нет.

Видишь темные окна квартиры, думаешь, может, хозяева съезжают – можно выставку сделать. Мне казалось, что воздух в городе был спрессован в непригодные для дыхания блоки.

Душу бередила атмосфера Вудстока, которую я мог с трудом вообразить по радиопередачам «Голоса Америки» и «ВВС». Горящая гитара Джимми Хендрикса, срывающий личину приличий вокал Джанис Джоплин, хиппи, дети цветов... Я чувствовал свою причастность ко всему, что происходило «ТАМ» – далеко!! Чуть позже я был ошеломлен тем, что у нас существуют подпольные рок-группы «Лесные братья», «Аргонавты», «Санкт-Петербург», «Машина времени». Помню, как лез по водосточной трубе на второй этаж какого-то ДК в городе Пушкине, чтобы попасть на концерт последней. Когда долез, выяснилось, что концерт запретили уже на втором куплете первой песни программы.

Мы, «неофициальные» художники и музыканты, существовавшие вне административной сетки, искали незапротоколированное пространство, где можно было свободно дышать, жить без расписания и делать свое искусство.

Наш чердак был таким местом. Его вычислил Саша Лоцман, проживавший в

соседнем доме, и пригласил меня и Митавского разделить с ним эту чудесную мастерскую.

Скошенные потолки были чуть выше наших голов. Окна крохотных комнат со стороны Лиговки мы закрывали черной бумагой, чтобы свет не выдавал нашего присутствия. В жилконторе были уверены, что мы арендуем мастерскую от Союза художников, и забыли про нас. Мы прижились. Днем работали в мастерской, а в 19.00 каждый вечер включалась кнопка пиратского телефона, проведенного хитроумным Лоцманом, и начиналась светская жизнь.

В то время мы увлекались авторскими песнями В.Высоцкого, Б.Окуджавы, Е.Клячкина, А.Кукина. Это настолько было другое, нежели то, что мы слышали с официальной эстрады по радио и ТВ, и так будоражило мысли и чувства, что заставляло критически всматриваться в окружающую нас жизнь. Помню, Боря принес магнитофонные пленки с 24 часами записей песен неизвестного нам дотоле Александра Галича. Моя магнитофонная приставка «Нота» и борин магнитофон «Юпитер» были состыкованы, и, переписывая пленки, я погрузился в тексты, смысл которых, не всегда понятный, поразил меня, как откровение свыше. Эмоционально же я был так подавлен, что после окончания переписи несколько месяцев не прикасался к пленкам, осмысливая услышанное. Было совершенно очевидно, что параллельно нашему юношескому миру существовал иной мир – жестокий и отвратительный. И я, воспитанный на литературной романтике, где честь и отвага были превыше всего, чувствовал, что место мое там, где надо отстаивать справедливость. Сейчас читаешь эти строки, и наивно это кажется, и хорошо. Я и сейчас думаю, что именно тогда совесть моя

была разбужена, и почитаю Александра Галича как одного из первых своей учитель с большой буквы.

Поработав несколько лет в экспедициях, я заработал деньги и купил кооперативную квартиру на Пискаревке. Первое, что пришло в голову, – сделать квартирную выставку. К этому времени группа «Инаки» претерпела некоторые изменения. Богорад бросил писать маслом и начал профессионально заниматься «картуном» (проблемная графика). Вокруг него стал собираться иной круг художников, что впоследствии позволило организовать клуб карикатуристов-картунистов. В нашу группу вошли Александр Лоцман и Наталья Балашова. Остались Б.Митавский и я.

Новая двухкомнатная квартира полностью была заполнена живописью и графикой. Людей, посещавших нас, было мало. Познакомились с Георгием Михайловым, который оказывал помощь «неофициальным» художникам и превратил свою квартиру в художественный салон. Мы договорились с ним обменяться внутриквартирными афишами. Люди, посещавшие выставку у Михайлова, ехали иногда в сопровождении Митавского или Лоцмана с пл.Революции к нам на Пискаревку и наоборот. Дело пошло веселее. Мы решили сделать выставку постоянной. Открыта она была по пятницам, субботам и воскресеньям с 18.00 до 22.00.

К тому времени я уже понял, что совмещать содержание у себя на квартире выставки, заниматься профессионально живописью и ездить в экспедиции – невозможно. Чем-то надо было жертвовать. И я ушел со своей интересной и денежной работы, чтобы полностью посвятить себя искусству, которое в нашем случае было неразрывно связано с социальными, а по сути – политическими проблемами.

Музыка нового времени просачивалась через кордоны к нам в Союз. Спекулянты «пластами» (долгоиграющие виниловые пластинки), перекупавшие их у моряков, ходивших в загранку (за границы нашей любимой Родины), ожидали моего возвращения из экспедиции с нетерпением. У меня были деньги, и я брал все, что заказывал по весне, не торгуясь. От 70 до 90 р. за «пласт». И новые альбомы, которые мне удавалось слышать отрывками по радиостанциям во время экспедиционных путешествий, звучали в моей квартире круглые сутки! «Кинг Кримсон» (King Crimson), «Генезис» (Genesis), «Джептро Талл» (Jethro Tull), «Ван дер Грааф» (Van der Graaf), «Пинк Флойд» (Pink Floyd). Музыка альбома «Стена» (The Wall) особенно задевала меня тогда как художника, не желавшего бежать из своей страны, так же как и продолжать жить в ней с ощущением связанных рук. Да, говорили мы – «Инаки», между собой, может быть и придется эмигрировать, но лишь в том случае, если встанет насильственный выбор: «на Запад» или «на Север» (к счастью, этого не произошло).

Первые серьезные сомнения по поводу превосходства советской политической системы появились во время «чешских событий» в 1968 году. Своя позиция с трудом появлялась в диапазоне между воинственно-патриотическими статьями в советской прессе и радиорепортажами «вражеских радиоголосов». Со слов очевидцев, таких же молодых, как и я, служивших в тех подразделениях Красной Армии, которые были введены в Чехословакию, их присутствие там выглядело для них самих непонятым чехами способом проявления интернациональной дружбы. Отдельные солдаты самой думающей армии мира имен-

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.
 И ТРАМВАИ:7, 14, 22, 28, 46, 51.
 ВСЕ ДО Б-НЫ МЕЧНИКОВА.

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.
 И ТРАМВАИ:7, 14, 22, 28, 46, 51.
 ВСЕ ДО Б-НЫ МЕЧНИКОВА.

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.
 И ТРАМВАИ:7, 14, 22, 28, 46, 51.
 ВСЕ ДО Б-НЫ МЕЧНИКОВА.

М

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.
 И ТРАМВАИ:7, 14, 22, 28, 46, 51.
 ВСЕ ДО Б-НЫ МЕЧНИКОВА.

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.
 И ТРАМВАИ:7, 14, 22, 28, 46, 51.
 ВСЕ ДО Б-НЫ МЕЧНИКОВА.

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.
 И ТРАМВАИ:7, 14, 22, 28, 46, 51.
 ВСЕ ДО Б-НЫ МЕЧНИКОВА.

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.
 И ТРАМВАИ:7, 14, 22, 28, 46, 51.
 ВСЕ ДО Б-НЫ МЕЧНИКОВА.

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.
 И ТРАМВАИ:7, 14, 22, 28, 46, 51.
 ВСЕ ДО Б-НЫ МЕЧНИКОВА.

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.
 И ТРАМВАИ:7, 14, 22, 28, 46, 51.
 ВСЕ ДО Б-НЫ МЕЧНИКОВА.

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.
 И ТРАМВАИ:7, 14, 22, 28, 46, 51.
 ВСЕ ДО Б-НЫ МЕЧНИКОВА.

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.
 И ТРАМВАИ:7, 14, 22, 28, 46, 51.
 ВСЕ ДО Б-НЫ МЕЧНИКОВА.

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.
 И ТРАМВАИ:7, 14, 22, 28, 46, 51.
 ВСЕ ДО Б-НЫ МЕЧНИКОВА.

ОТ СТ.МЕТРО ПЛ.МУЖЕСТВА АВТ: 9.
 ДО ПИСКАРЕВСКОГО ПР.
 АВТОБУСЫ:28, 91, 100, 102, 106, 107,
 131, 178. ТРОЛЛЕЙБУСЫ:18, 38.

но думать-то и не были выучены. И если бы приказали стрелять, то стреляли бы.

Окончательно меня «добила» песня, звучавшая как рекеиум по свободе по всем радиостанциям мира (кроме советских), которую пела изгнанная из своей страны чешская певица, имени которой я, к сожалению, не помню. Эмоции, переданные через эфир, были настолько сильными и искренними, что заставили меня поверить «в несправедливость добра» (как пел много позже Ю.Шевчук, группа «ДДТ»), которые несут советские солдаты.

Потом выяснилось, что пока мы были маленькие, случились еще и «венгерские события», и какие-то непонятные мне тогда за недостатком информации заварухи в СССР.

Припав ухом к динамику своего приемника ВЭФ-206, сквозь треск глушилок, я слушал удивительные истории о людях, пересекавших разными способами Берлинскую стену. Например, человека пронесли как бы в двух небольших чемоданах, стоящих вплотную один за другим. А на самом деле это был длинный чемодан, замаскированный под два, или кто-то бесшумно перелетал стену ночью на изобретенном им самим портативном планере. Люди жаждали Свободы и получали ее или умирали по дороге к ней. Это заставляло задумываться. Поэтому музыку альбома «Стена» я воспринимал исключительно как призыв к преодолению всяческих стен, мешающих людям свободно жить. Я и не предполагал, сколько невидимых стен нам всем еще придется преодолевать.

В своем доме на Пискаревке я очень скоро подвергся штурму местной ответственности. Несмотря на то, что мы свя-

то соблюдали правило закрывать выставку ровно в 22.00 и никогда не устраивать шумных вечеринок, ко мне стали навешиваться жилищные комиссии, товарищеские суды, в составе которых были те самые домохозяйки, которые, по Ленину, должны были уметь управлять государством. «Да, уюта здесь не построишь, и эта дикая музыка...» - говорили они, разглядывая картины на стенах, когда я наконец пытался приобщить их к искусству.

Оказалось, что одна из этих почтенных дам – сержант милиции, работающая на милицейском складе. Она-то и стала писать письма участковому. На его повестки я отвечал письменно. Завязалась переписка. Последовали визиты нарядов милиции. Менты первое время недоумевали – в чем дело, но службу вежливо блюли и акты составляли. Наконец, меня посетил майор милиции и сказал, что если я не прекращу заниматься «этим», то соседи подадут на меня в суд и выиграют его!... не знаю, что бы они выиграли, но я бы проиграл время и нервы точно.

Я затосковал, наступило временное затишье. Как-то сосед сказал, что, когда меня не было, ко мне приходили двое в штатском – уехали на черной Волге.

Тоска углублялась, но выставка продолжала работать.

Доктор Джаз спасал меня. Я бесконечно крутил знаменитую «Библию» Луи Армстронга (LP – «Louis and The Good Book» L.Armstrong, – Decca – MCA – MCAD 1300, 1958-1980). «Down by The Riverside...» («вниз по реке»), – напевал я, глядя в окно и ожидая чего-то нового. Элла Фицджеральд отвечала как бы мне, напевая «Tenderly» («нежно»). «Sing, sing, sing» – («пой, пой, пой,») – разгоняла мою кровь в пульсирующем ритме Джим Круза. А мой друг Дюк Эллингтон закру-

чивал космическую спираль Второго концерта духовной музыки (LP – «Second Sacred Concert», Duke Ellington, Prestige – PCD – 24045-2, 1968), и когда она добиралась до слова «Свобода», которое звучало по-русски, я начинал понимать, что не одинок в желании перемен, которые надо совершать своими руками.

Я уже служил электромехаником в полузакрытой конторе по графику день-ночь. Дни проходили на службе скучно, а вот ночью я крутился как белка в колесе. Нашей выставке нужна была какая-то мобильная афиша, из рук в руки, как визитная карточка.

В свою смену вечером я набивал на бумажную ленту закодированный дырочками текст. Множил его и все экземпляры закольцовывал. Ночью, в 2-х часовой перерыв, я заправлял бумажные кольца в телеграфные аппараты, которые распечатывали код буквами на рулонную бумагу в количестве сотен штук. Утром я все разрезал на нужный формат и уносил домой. Впоследствии, во времена ТЭИИ, эта технология весьма пригодилась для размножения наших текстов, причем отпечатать листовку можно было и на английском языке. Для тех, кто не понял, в чем изюм, скажу, что в то время никаких доступных народу ксероксов, ризографов и прочей множительной техники, также как и компьютеров, в помине не было. Машины «Эра» и «РЭМ» в секретных конторах – вот и все, но это каралось. Я знал человека, которого посадили на 3 года только за то, что он нес отпечатанную таким образом книгу Солженицына. Тот же, кто печатал ее, наверняка получил больше.

Сейчас, в XXI веке, кажется диким перепечатывание на пишущей машинке в количестве 12 экземпляров на тончайшей бумаге романов В.Набокова и А.Солжени-

цына, стихов Н.Гумилева, О.Мандельштама и И.Бродского, русских и западных философов, литературы своих свободолюбивых современников, переводов книг о рок-н-ролле и джазе. Но чтобы быть хотя бы приблизительно в контексте мировой культуры, приходилось организовывать тиражирование этой и прочей запрещенной для советского подданного литературы. И соблюдать конспирацию и бояться.

Однажды после 22.00 в дверь моей квартиры кто-то робко позвонил. Я подумал, что это кто-то из своих, и открыл дверь. За порогом стоял человек в штатском предпенсионного возраста и, извиняясь за столь поздний визит, сказал, что ему необходимо со мной поговорить.

– А кто Вы такой, – спросил я. Он молча показал мне удостоверение: капитан Госбезопасности такой-то. Фамилию я уже не помню. В квартиру я его пускать не стал и попросил коротко сказать, в чем дело. Тогда он понимающе кивнул и со вздохом достал из внутреннего кармана повестку на Литейный 4 (Управление КГБ) – там, мол, и поговорим.

– По какому все же поводу, – спросил я. – В повестке не написано. Капитан замялся, а потом сказал: на Вас пришла бумага насчет разбитых статуй в Летнем саду. Я засмеялся. Знаете, мне просто надо поставить галочку, что вы приходили, – уже просил он. Ситуация была нелепая, но мне очень хотелось узнать, кто написал донос.

На следующий день я пошел на Литейный 4. Беседа была короткой: ни слова о статуях в Летнем саду и упоминание вскользь о том, что капитан знает, что у меня в квартире выставка.

– Соседи имеют на вас зуб, – сказал он, намекнув таким образом, откуда

писали. Писали, да не в тот отдел, — подумал я и, успокоенный, пошел прочь.

Худо-бедно, но наша выставка проработала до начала 1980.

Квартирные выставки продолжались параллельно с разрешенными официально. Художники «Газаневщины» чувствовали себя героями, что справедливо, и выставлялись отдельно от невошедших в «Газаневщину». А те делали свои сначала квартирные выставки, а затем, в конце 70-х, несколько официальных. Например, в ДК Железнодорожников на Тамбовской ул., в ЛДХС (Ленинградский дом художественной самодеятельности) и в ЛДМ (Ленинградский Дворец молодежи) — общая для этих групп (1980-81 гг.).

Этому предшествовали квартирные выставки дома у С.Сергеева на пр. Большевиков, где мы часто собирались, чтобы обсудить наше положение. Отдельным эпизодом стоят выставки художников «Алипия» в



Художники из группы «Алипия»
Слева направо: ВИК, АЛЕНА, Сергей Сергеев
ДК Железнодорожников на Тамбовской ул. г. Ленинград.
Фото из архива Сергея Сергеева.

Крымской обсерватории 1978-1980 гг. Благодаря им в Крыму образовалась группа местных художников, человек 15, во главе с Д.Филовым. Симферопольское КГБ завело дело на Сергеева как одного из лидеров группы. Но обошлось без репрессий.

Тем временем в Ленинграде Вик, Алена и Сергеев заняли второй этаж небольшого домика на Лиговке, и центр общения с пр.Большевиков переместился



Крымская обсерватория, Ноябрь 1978 г.
Выставка художников группы «Алипия»
Фото из архива Сергея Сергеева.



Портрет.
Сергей Сергеев. 1977 г.

туда. У них стали появляться молодые Т.Новиков и Л.Фигурина. Постоянными гостями были мы, «Инаки». Но самым активным организатором оказался В.Афоничев. Он обладал точным глазом и великолепно владел ораторским искусством. Я заслушивался. Одной из центральных фигур тогда был и Б. Кошелухов. Он стал инспиратором сообщества художников, которое собиралось на Мытнинской улице у него в комнате и называлось «Летопись». Там же года два происходили выставки. Неподалеку проходили выставки Кирилло-Мефодиевской группы в недействующей церкви и на квартире Нелли Полетаевой.

Жизнь была ключом. Но мнения наши о том, что и как надо было делать, не всегда совпадали. Например, Тимур пошел на компромисс с Управой, как нам казалось, и принял решение с несколькими художниками выставляться в Доме Самодеятельного творчества (ЛДХС), чего группы «Али-

пий» и «Инаки» не могли себе позволить, т.к. принципиально отстаивали право быть и называться профессиональными художниками. В то же время вернулся из Парижа Ю.Петроченков и привез великолепную графику М.Шемякина. Как это удалось, ему одному и Богу известно. Но в результате получилась прекрасная выставка Шемякина на квартире Г.Михайлова. Время было накануне Олимпийских игр, и КГБ стал травить Михайлова, чтобы ни в коем случае не допустить перемещения интереса западных гостей с официальной культурной программы на квартирные выставки. Но у него продолжали выставлять свои картины В.Овчинников, Ю.Брусовани, С.Сергеев, Вик, Б.Митавский, Ю.Козлов, А.Исачев и др. Для Михайлова это окончилось печально: его арестовали во второй раз.

После выставок в ДК Орджоникидзе на Васильевском острове активизировался Армен Аветисян, который выставился там впервые с художниками «Газаневщины». Вместе с Б.Митавским они составили заявку на большую выставку, обошли много художников, собрав около 80 подписей для подачи в Управление культуры. Но получили от тов.Селезневой (зам.нач.Управы) отказ в весьма категорической форме. Армен имел неплохую мастерскую на Коломенской, которой очень дорожил и где мы часто собирались. Но КГБ не дремал, и бедного Армена подловили на существовавшей тогда статье о тунеядстве. Не служил он нигде, видите ли, а занимался чистым искусством, да еще и работы свои продавал. В результате его арестовали и посадили в тюрьму как пример для всех нас — «неофициальных» художников.

В 1980 году в Москве должны были состояться Олимпийские игры. В Ленинграде, как в культурной столице, ожида-

лось много туристов. Власти уже тогда понимали, что представлять изобразительное искусство только силами Союза художников (СХ) — это значит скомпрометировать себя в глазах Запада.

Выставку во время Олимпийских игр сделали закрытой для жителей Ленинграда. Поэтому, наверное, и место определили удаленное от центра города — ЛДМ. Принять участие были приглашены известные художники независимо от членства в СХ.

Выставком выдвинули от молодежной секции СХ, полагая, что молодые отнесутся более лояльно к авангардистским изыскам «неофициалов». Что-то из этого получилось. Но помню, что я был неприятно удивлен, когда А.Кондуков, бывший председателем комиссии по приему, из моих трех работ взял две, отсеяв наиболее интересную, на мой взгляд.

Для «Инаков» это была первая официальная выставка. Она была интересна тем, что впервые можно было оглядеть все, что имелось на то время в современном изобразительном искусстве Ленинграда по сути дела. Сравнить себя с членами СХ, получить каталог. В результате бойкота США Олимпийских игр туристов в городе не оказалось, но выставку все же продлили и показали ленинградцам, которых было мало, т.к. не было никакой рекламы. Зал был достаточно приличным, и как-то сама собой закралась мысль использовать его в своих целях далее.

Художники групп: «Кирилло-Мефодиевская», «Алипий», «Летопись» — пригласили группу «Инаки» и подали заявку на ЛДМ, которая была неожиданно удовлетворена.

Все шло неплохо, даже на городской выставочной комиссии академик Моисеенко разрешил оставить несколько работ, которые Управа хотела снять с экспозиции. Но одну из двух моих больших

картин, принципиально важных для меня, на тему джазовых композиций Джеки Маклина с диска «Новый и Старый дух» (LP — «New and Old Gospel» — Jackie McLean, «Blue Note», BST 84262, 1967), все же «зарубили» из вредности.

Выставка открылась в конце 1980 года и, в основном, проходила в зимние каникулы. Людей приходило довольно много, и мы запланировали провести в соседнем с выставочным залом обсуждение выставки. Загодя это было согласовано с администрацией ЛДМ и объявлено заранее. Но за несколько дней до обсуждения администрация пошла на попятный и, не объясняя причины, запретила его проводить. Выставку же закрыли на два дня раньше. Мы не могли согласиться с этим. И решили требовать исполнения нашей договоренности с администрацией.

В пятницу днем, понимая, что возможен скандал и какие-то неприятности, мы с Виком отправились к Володе Овчинникову за советом. Надо было для страховки связаться с консульствами и пригласить западных корреспондентов «вражеских» радиостанций. Что и было сделано.

Вечером в пятницу к нам в мастерскую позвонила Таня Субботина, которая работала тогда дежурной в выставочном зале круглосуточно, и сказала, что все наши картины администрация распорядилась снять со стен. За вечер и ночь мы обзвонили всех, кого могли, и пригласили ко времени начала работы выставки.

За несколько лет до этого, во время своих экспедиционных скитаний по песам и болотам Эстонии, проезжая город Вильянди, я увидел кинофильм о нью-йоркских демонстрациях студентов и Джона Леннона вместе с Йоко Оно, выступающих перед тысячами людей в крытом фургоне. Народ манифестировал против войны, а Джон

выглядел знаменем протеста, проводником любви и мира. Это было сильно. «Дайте миру шанс» («Give Peace a Chance»), «Представь себе» («Imagine») – вот что было нужно и нам. Это вспомнилось мне, потому что в это время я получил новый альбом Леннона «Двойная фантазия» (LP – «Double Fantasy», (John Lennon & Yoko Ono) Geffen/Capitol/Parlaphone, 1980), вышедший после 5-ти летнего молчания Джона. Это был кайф свободного дыхания. К тому же я начитался князя Кропоткина и кое-чего из Бакунина и, находясь в экзальтированном состоянии (а ведь настоящая анархия – действительно мать порядка!), готов был защищать наше право свободы слова с весьма агрессивным настроением.

В 12 часов у дверей зала скопилось человек 100. Никого не пускали ни в выставочный зал, где наши картины стояли на полу вдоль стен, ни в зал для обсуждения напротив. Мы решили проводить обсуждение прямо перед закрытыми дверями. Нашли какой-то стул и, залезая на него, по очереди представлялись публике. Наша задача была продержаться людей около зала как можно дольше, до приезда предполагаемых корреспондентов.

Тем временем появились сначала дружинники, затем милиционеры. Они не понимали, что происходит, и тихо интересовались у людей: кто такие, чего хотят.

Главную роль оратора взял на себя Борис Митавский. Он говорил, наверное, час. Не понимаю до сих пор, о чем можно было столько говорить, но, наблюдая за его мимикой и жестикуляцией, я любовался. Другом – домашняя школа ораторского искусства не прошла даром.

Наконец, где-то «наверху» звенья властных структур замкнули цепочку. Милиция получила приказ тихо развести толпу. Погасили свет. А в это время между

людьми сновал наш знаменитый фотограф-хроникер Валентин-Мария по прозвищу Тиль. Своим легендарным объективом «Рыбий глаз» он навскидку, со вспышкой и без, фиксировал происходящее. К нему стали подбираться дружинники. В темноте, проходя мимо, он незаметно сунул мне в карман отснятую кассету. Тут же дружинники взяли его под руки и повели на 2-й этаж. Люди начали нехотя расходиться.

Подошла на выставку моя мама. Сказала, что на площади перед ЛДМ стоят милицейские фургоны и что слышала, как милиционеры грозятся побить художников, но не могут зайти в ЛДМ. Может быть, корреспонденты уже были, и это остановило их, – подумал я.

Тем временем несколько человек отравились выручать Тилея. Фотопленку я предусмотрительно передал Лоцману. Вдруг к нашей группе подскочил старичок в берете и приказал всем уходить.

– А ты кто такой?... – резко спросил я его. Он замер. Многозначительно посмотрел на меня и молча исчез.

Наконец-то приехали гебешники и прошли в комнату, где держали Тилея. Мы ждали. Минут через пятнадцать его выпустили, возбужденного и довольного: у него изъяли из фотоаппарата пленку, но другую! – чистую!

Казалось, инцидент был исчерпан, и все разошлись, кто куда. Один, я отправился вниз к гардеробу, и тут с разных сторон ко мне подскочили дружинники.

– В чем дело? – спросил я. – Надо пройти воон туда..., – сказал старший, и они отконвоировали меня в маленькую комнатку за неприметной дверью. Внутри никого не было. Стоял стол и два стула. Я удивленно озирался в ожидании, и тут дверь распахнулась и широким, военным шагом, сдерживая ликующую улыбку, к столу прошел давешний старичок в берете, эдакий

сталинский сокол в отставке. Я почувствовал себя как голый параллелепипед. Не глядя на меня, он сел за стол, достал из ящика лист бумаги и авторучку. Это было так театрально и забавно, что я успокоился. На вопросы типа Ф.И.О. я отвечал односложно, не позволяя себя завести. А вероятно, этого и добивался «сокол в отставке», потому что причина моего задержания явно не вытанцовывалась.

Может быть, меня и повезли бы дальше в отделение милиции или набили бы морду на месте, но то, как меня уводили, видел Дима Пиликин, к которому мы с друзьями собирались вечером идти на день варенья.

Все они собрались у дверей комнаты, где меня держали, и было очевидно, что сделать что-либо со мной незаметно было невозможно. Через час «сокол в отставке» тяжело вздохнул. Спрятал бумагу в стоп и отпустил меня.

Каждую историю можно рассказать, усугубляя серьезность темы или выявляя смешные моменты. Легкостью восприятия окружающей действительности я не обладал. И затарчивал на музыке людей с родственным моему мироощущением. Джон Колтрейн вошел в мою жизнь легко и просто. Как будто бы сухой, сдержанно-напряженный голос его саксофона, лаконичные фразировки и интонации казались транскрипцией моего внутреннего монолога. Он играл исключительно серьезно и о серьезном. От простенькой мелодии «Мои любимые вещи» («My favorite Things», recorded in N.Y., october 1960) до мистического «ОМ» («OM», impulse!, John Coltrane, MCAD – 39118, 1965), когда он уже начал сходить с ума. Конечно, тембр звучания Трейна можно было сравнить с голосом Декстера Гордона (Dexter Gordon), но... И в этом «но» было то, что

сделало его музыку необходимейшей частью моей жизни. Я убежден, что у Джона Колтрейна была прямая связь с Богом. Медитационные поля, которые он создавал, обладали полным отсутствием какой-либо гравитации. Погружаясь в эти поля, я вылетал в полный аут. Дух мой воспарял «над». И это все, что было нужно, чтобы продолжать жить. В скором будущем, по мере моего улубления в континуум Малевича, я нашел много общего в их (Трейна и Казимира) понимании законов мироздания и нашего человеческого места в нем. Именно тогда (может быть благодаря этому?) я перестал воспринимать окружающую меня действительность слишком серьезно. И это мне помогло в будущем.

Смыкание рядов «неофициальных» художников всех поколений неумолимо происходило.

Помню, звонит взбудораженный Митавский: «Старики», нас на выставку пригласили. Надо быть к 10.00". Взяли подмышку по картине и пошли на ул.Желябова. Выставка должна была состояться в квартире художника Толи Маслова. Но когда мы поднялись в квартиру, там уже была милиция. Выставку запретили под предлогом того, что в пустующей, расселенной коммунальной квартире, которая к этому времени была вся завешана картинами, лишь одна комната принадлежала Толе, а остальную часть квартиры он занимать не имел права.

Художники вяло снимали картины и выходили на улицу. Армену Аветисяну пришла в голову мысль расставить картины на бульварных скамейках, чтобы выглядело как будто бы мы не успели их упаковать. А пока суть да дело, люди успеют их посмотреть. Через некоторое время на скамейки к нам начали подсаживаться люди


бомжевого типа – соглядатаи. На нас они делано не смотрели, но было заметно, что внимательно слушали наши разговоры. Мы боялись какой-нибудь хулиганской провокации с их стороны и, чтобы подстраховаться, Володя Овчинников пошел звонить своим знакомым в Американское консульство. Очевидно, что разговор был подслушан «органами». Минут через тридцать-сорок от Невского показалась консульская машина и еще одна с американцами, они медленно поехали вдоль бульвара, а за ней вплотную – черная Волга, из открытого окна которой какой-то гэбэшник снимал наше «стояние» кинокамерой. Кортж проследовал мимо, не останавливаясь. Нас развеселил «киносюжет», и мы стали махать проезжавшим руками. Только флажков не хватало. То ли американских, то ли советских. Но кульминация эпизода для нас с Борей была чуть позже. Когда стало холодать, все начали расходиться. Мы с Митавским свернули с улицы Желябова в проезд и с ходу наткнулись на «газ-воронок» без опознавательных знаков принадлежности к какому-либо ведомству, а в нем человек 20 штатских с дубинками. По инерции мы двигались к машине, и проходя мимо и холодея внутри, ожидали, что на нас нападут или арестуют. Но пассажиры «воронка» почему-то были веселы – смена, наверное, кончилась – и иронически улыбались нам. Даже слышалось обращение к нам: «ну все, наконец, по домам?»


Через некоторое время большая выставка все же состоялась, организовавшие ее «старики» пригласили и «молодых». Это было на квартире у Аллы Осипенко и Джона Марковского. А следующая квартирная выставка, крупнейшая в истории – «на Бронницкой», была организована «молодыми», куда были приглашены «старики». Прорыв в доверии наступил.

Дело было так. Лето. Еду я на троллейбусе по Невскому. На углу Литейного остановка. Заходят Слава Афоничев и Кира Миллер. Привет – привет. Как жизнь... Знаешь, – говорит Афоничев, заговорчески понижая голос, – тут кое-какие дела начинаются, я пока сказать не могу, но ты будь готов, скоро мы позвоним. Следующая остановка «Площадь восстания» – выскочили и разошлись. Я пришел в свою мастерскую на нелегальный чердачок в пристройке к Перцову дому и задумался, к чему этот разговор был.

Собственно говоря, о намерении сделать очередную квартирную выставку в знак протеста против запрета выставляться в выставочных залах города (можно только в кинотеатрах на окраинах) и намекали мне Афоничев и Миллер. Но я не знал, что они уже были в курсе тех событий, которые происходили у «неофициальных» литераторов, и поэтому не понял, почему такая недоговоренная многозначительность в их словах.

1981 г. В это время в КГБ реорганизовался отдел по борьбе с идеологическими диверсиями. И новый начальник П. Коршунов (в постсоветское время П. Кошелев) повел новую политику в отношении деятелей «неофициальной» культуры. Как бы разрешалось организоваться музыкантам, литераторам, художникам. Но нам понятно было, что только для того, чтобы выявить всех и поставить под контроль. Он начал контакт с литераторов. Они же, имея опыт организаторской работы по выпуску журнала «Часы» в самиздате и проект создания литераторского клуба, решили переиграть кэбэшников и «организовались», получив разбитую квартиру на ул. Лаврова 4 для встреч, которую использовали и мы, художники. Надо сказать, что,

Министерство 

Уведомление о вручении 

простое, заказное, авиа, телеграф
(нужное подчёркнуть)

Куда 192014 Ленинград
улица Жуковского дом 18 кв. 3

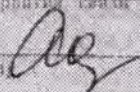
(подробный адрес)

Кому Афонизеву В. Ф.

(заполните адресную сторону на обратной стороне)

3/и из Москва 19 за № 140
(код отправления)

с объявленной ценностью из _____ руб. с наложенным
платежом из _____ руб. _____ коп., отправленной 9 февраля 1982
по адресу Москва, в отдел культуры
при ЦК КПСС, заведующий отделами
на имя Шауро В. Ф.

Вруч **ДАНО** В ОТДЕЛ ПИСЕМ ЦК КПСС 12/2
Подпись руководителя предприятия (или филиала) _____
(место подписи) 

Исходящий № _____
Дата отправления _____

г. Вост. Обл. типография. Зак. 9483-10/34000. 18.11.77 г.

имея в своих рядах отличных стратегов Б.Иванова и И.Адамацкого, они в дальнейшем эту игру выиграли и нам помогли.

Через несколько дней Афоничев пригласил художников к себе. В большой комнате на ул.Жуковского собралось человек 30-35. В основном «молодые», но было и несколько «стариков». Особенно активным был Игорь Иванов и Слава Афоничев. Они явились как бы переходным звеном от «стариков» к «молодым». Поговорили про необходимость квартирной выставки. А потом искусствовед, как он представился, Юрий Новиков, которого фактически изгнали из Русского музея, предложил «рыбу» письма в отдел культуры при ЦК Партии и министеру культуры СССР.

Письмо содержало анализ ситуации в русском советском изобразительном искусстве начиная с 20-х годов и заканчивалось по сути предложением обсудить необходимость создания альтернативной Союзу художников организации.

Перепечатывание письма упало на меня как на единственного обнаружившего себя владельца печатной машинки. Редактировали совместно с Б.И.Ивановым, редактором самиздатовского журнала «Часы». По сю пору помню горячие споры художников по пунктам письма, но более всего, как мне пришлось при помощи двух с половиной пальцев перепечатывать его шесть раз в течение нескольких месяцев. Адский труд!

Несколько раз собирались уже у Ю.Новикова и опять у В.Афоничева. Наконец, письмо было отредактировано. Гонцами в Москву были назначены «Инаки»: Б.Митавский, А.Лоцман и С.Ковальский. Вероятнее всего, потому что наша мастерская была рядом с Московским вокзалом. И вот мы «легли на дно». Решили никому о сроках не говорить. Боялись стукачей, слежки и отъе-

ма письма. Операция была разработана следующим образом: было заготовлено несколько экземпляров письма. Один оставался у Ю.Новикова. Один был спрятан мною на другой квартире. Третий должны были везти в Москву Митавский и Лоцман. Я же с четвертым экземпляром должен был незаметно проследить за друзьями до посадки в поезд и получить их телефонный звонок из Москвы о передаче письма в приемную ЦК. В случае их задержания – попытаться выехать в Москву с другим поездом и доделать дело. Но все произошло гладко с первого раза.

Параллельно этой акции начались поиски квартиры под выставку.

В организационную группу вошли С.Григорьев, Б.Митавский, К.Миллер, В.Афоничев, С.Ковальский, Г.Юхвец. Все мы имели большой опыт по созданию квартирных выставок.

Требования к квартире и хозяевам были следующие:

1. комнаты должны быть большие с высокими стенами и наименьшим количеством окон
2. квартира должна быть отдельной или с расселенными соседями
3. у квартиры желателен черный ход
4. хозяева должны были быть из тех, кто хотел эмигрировать, но кого не пускали, и им надо было привлечь к себе внимание властей, чтобы те в отместку выгнали их из страны
5. хозяева должны были быть юридически подкованы и не бояться негативных последствий

Разными группами мы обследовали около 10 квартир. Но что-нибудь каждый раз не сходилось.

Тем временем нами, для отвода глаз гебешникам, по городу был пущен слух о го-

товящейся, в неизвестное пока время, квартирной выставке. Для вящей убедительности с августа начали понемногу стаскивать картины на квартиру к Миллеру на Маяковской улице. Мол, там и будет выставка — следите.

Однажды вечером у нас на чердаке появились Гарик Юхвец и Б.Митавский с приглашением посмотреть очередную квартиру. Квартира подходила по 1, 2, 3, 5 пунктам. Решение было принято совместно с ее хозяйкой Наташей Кононенко. Назначили время проведения выставки.

Опасаясь преждевременного перекрытия входа в квартиру органами милиции и КГБ, решили начать оповещать художников и зрителей лишь накануне открытия, поздно вечером в пятницу 13-го ноября, когда в отделениях на посту только дежурные, а начальники уже дома, на выходных. Если дежурным поступит информация, то решение до понедельника принять будет некому, — думали мы.

Ночью наши организаторы (меня не было) перекинули на грузовом фургоне все картины, накопленные у Миллера, на квартиру Кононенко на Бронницкую ул. Остальные художники были поставлены в известность позже. Утром, проверяя, нет ли хвоста, мы отправились делать экспозицию. К своему удивлению, обнаружили, что С.Григорьев уже успел все развесить, но неудачно, и мы все переделали. В целом план удался. Первый милиционер появился только к вечеру воскресенья. Стоя на кухне, он проверял документы у нас и у зрителей. Агенты в штатском дежурили на входе с улицы. Потом отключили электричество. А.Лоцман и Б.Митавский отправились закупать свечи во Фрунзенский универмаг. Выставку продолжали смотреть при свечах. Но Лоцман, наш «профи» по электричеству, исхитрился поставить какую-то перемычку и, весело промолвив: «Хрен нас объего-

ришь», дал свет. Зрителей было много. Охраняя выставку мы дежурили на ней ночами. Однажды в мое отсутствие с субботы на воскресенье приходили искусствоведы Эрмитажа! — инкогнито!! (интересно, кто же рискнул?)

Выставка просуществовала 4 дня. В ночь со вторника на среду мы, неожиданно для следящих за квартирой — проспали, вывезли все картины обратно к Миллеру для дальнейшей раздачи участникам выставки. Хозяйка уехала тоже. Когда утром появилась милиция, разговаривать уже было не о чем и не с кем. Сделано это было для того, чтобы разрядить сгушавшуюся ситуацию вокруг выставки и избавить нашу хозяйку от лишних неприятностей.

Так слово (письмо в ЦК) и дело (выставка «на Бронницкой») соединились в единое действие «неофициальных» художников. Письмо заканчивалось словами о том, что если наши требования о признании нас как профессиональных художников и легализации выставок не будут приняты, мы создадим свою организацию де-факто и продолжим наши требования от ее имени.

На закрытии выставки Ю.Новиков предложил черновик Устава ТЭИИ, и началось длительное обсуждение на квартирах В.Афоничева и того же Ю.Новикова.

На собрании художников устав был принят. Первыми членами ТЭИИ решили считать участников выставки «на Бронницкой». Конечно, тех, кто дал согласие. Для продолжения работы была выбрана инициативная группа: Ю.Новиков, С.Григорьев, С.Ковальский. Прошло время, положенное по закону для ответа, но ответа на наше письмо не было. Чтобы попытаться выяснить судьбу письма и по возможности получить ответ, были командированы в Москву снова А.Лоцман и Б.Митавский — отвезли новую «цедулю». Вернулись ни с чем.



«Ходоки» в Управление культуры Ленинграда. 1981 г.
Слева направо: Кирилл Миллер, Сергей Ковальский, Тимур Новиков
Фото из архива Сергея Ковальского

Но буквально через несколько дней ответ пришел на адрес Афоничева. Визит «наших» в ЦеКа не прошел даром.

Такого в истории отношений «неофициальных» художников и властей еще не бывало. Но из ответа, тем не менее, было ясно, что признавать нас как профессиональных художников власти не собирались, хотя и запрета на нашу организацию не прозвучало. Инициативная группа занялась подачей заявки на официальную выставку от имени ТЭИИ в Управление культуры.

А параллельно, чтобы усилить давление на власти, не дать им покоя, квартирные выставки решено было продолжить. Но следующую выставку – весной, у художника Игоря Смирнова на 4-й Советской, после триумфа «на Бронницкой» мы «проиграли».

Конспирация не соблюдалась, и вход в квартиру был перекрыт милицией до открытия. Но художников с картинами пускали, мол, мы вам собираться не мешаем, а вот зрителей не пропустим. Когда же кто-то из художников захотел выйти из квартиры за бутылкой, его не выпустили. Мент сказал: «Выйдешь, только если заберешь картину и пойдешь домой. Только так.»

Ситуация была до предела глупая. На этот раз КГБ переиграл нас по всем ста-

тьям. Но все обошлось без неприятностей для участников и хозяев.

Вскоре Игорь Смирнов эмигрировал в Америку.

Был 1982 год.

Тогда я еще не знал, сколько времени будет потрачено в этой гребаной Управе на встречи с чиновниками разных мастей и колибров. Как они будут избегать прямых ответов, лгать и прятаться от нас.

На морозе и в жару, стоя в открытых анфиладах 2-го этажа Гостиного двора, который находится напротив «Управления культурой», мы часами отслеживали прибытие необходимых нам чиновников на работу, чтобы, отвергнув уверения оторопевших секретарей в том, что начальство отсутствует, прорваться к нему с нашими заявками на выставки и письмами, в которых мы требовали официального признания ТЭИИ. Забегая вперед, скажу, что при Советской власти этого так и не случилось.

Иногда для восстановления документальной точности бесед с чиновниками и сотрудниками КГБ, я незаметно проносил в кабинет «начальства» катушечный магнитофон «Орбита-2», спрятанный в портфель, и умудрялся сделать запись беседы, бесшумно манипулируя кнопками и микрофоном.

Впрочем, мне было не привыкать. Это было все равно как еще много раньше, нарушая запреты, записать с 5-го ряда в концертном зале выступление оркестра Дюка Эллингтона или первой прорвавшейся в Ленинград рок-группы из Польши, т.е с самого «Запада!» – «Червоны гитары». Хотя и менее приятно. Параллельно организационной возне я много работал над холстами, занимался деструктуризацией традиционного понимания светотени. Этот процесс был вплотную связан с авангардными для России музыкальными поисками джазово-

го трио Г.Т.Ч. (Ганелин – клавиши, Тарасов – ударные, Чекасин – саксофоны). Мне казалось, что я шел в некоей параллели их музыке. Собственно говоря, я уже давно писал картины на музыку, в основном джазовую, или посвященные отдельным любимым музыкантам. Попытки синтеза некоторых направлений в искусстве возникали в XX веке неоднократно. Например, эксперименты Скрябина со светом и звуком как наиболее впечатляющие. Меня же интересовала параллель цвета и звука. Импровизационная суть джаза понималась и чувствовалась мною как абстрактная суть живописи. Мне удалось написать триптих на музыку альбомов Г.Т.Ч. «Concerto Grosso/Con Affetto (LP «Мелодия»; Leo Records/Golden Years, GY 2, 1983-1999)», который был принят драммером Володией Тарасовым положительно, что являлось для меня высшей оценкой. Музыканты и художники, как правило, диаметрально противоположны в своем слышании музыки. А тут совпадение! Наверное, в это время я подошел вплотную к разработке ассоциативного постабстракционизма.

И вот мы отправились в Управление культуры с заявкой на выставку ТЭИИ. Я первый раз попал в такой кабинет начальства, если его можно так назвать. Огромная зала с лепниной под высоченным потолком, с большими светлыми окнами на Невский проспект. И... одинокий стол с товарищем начальницей за ним. С самого начала я был смущен тем, что встретила она нас странным взглядом, который скользил ниже нашей общей линии пояса. Девушке было лет за пятьдесят. Взгляд поднялся выше, и я увидел великолепные прозрачно-голубые блядские глаза. Некоторая тяжелая начальственная усталость этих глаз, которыми она оценивающе оглядывала нас, не могла перебить мое смущение. Ве-

роятно, в бурное комсомольское время она изрядно поддавала жару, – подумалось мне. Разговор вел Ю.Новиков. Я же внимательно слушал и, осматривая залу, по профессиональной привычке прикидывал, сколько картин можно было бы развесить. Получилась бы великолепная выставка! – думалось мне.

На наше предложение товарищ начальница отвечала ускользяще-отрицательно, но оставляя время для окончательного ответа.

Незадолго до этого у нас состоялась «конспиративная» встреча-знакомство во дворце Белосельских-Белозерских, который тогда был вотчиной комсомольцев, с новым начальником «культурного» отдела КГБ П.Коршуновым. Он очень энергично старался нам понравиться, бил себя кулаком в грудь и убеждал нас, что он чуть ли не наш человек в КГБ и вообще культурный, мол, его даже посылали на стажировку в Уффици (это в Италию-то!). Везет же гаду, – позавидовал я. Обещал помогать. Его рвение мы решили использовать и пожаловались на Управу. Результат оказался положительным. Наша игра продолжилась удачно. Мы таки получили разрешение на 1-ю официальную выставку. Но упоминание ТЭИИ, а также любая реклама были категорически запрещены.

В то время я торчал на фриджазовом саксофонисте Арчи Шеппе. Чувство измотанности после подобных встреч было как после прослушивания его диска «Три за четвертак – один за гривенник» (LP – «Three for a Quarter, one for a Dime», Archie Shepp, Impulse!, AS -9162, 1966), который я гонял бесконечно. Но музыка все же шла в плюс. На 32-й минуте одноименного трека я сдавался и терял сознание. Для реанимации требовалась бутылка коньяка и следующий диск «Огненная музыка» (LP –

«Fire music», Archie Shepp, Impulse! A-86, 1965).

С точки зрения понимания социального и культурного значения борьбы за права деятелей «неофициального» искусства Ленинграда-Санкт-Петербурга для меня этапными выставками являются следующие:

1. «Такелажников» в Эрмитаже. В результате которой произошло обозначение конфликта между советской системой и «неофициальным» искусством. 30-31 марта 1964 г.

2. Квартирная «на Кустарном» – первая широко прозвучавшая подобного рода выставка и давшая толчок целой серии других квартирных выставок как средству давления на власти. 1970-1971 (может быть, первая квартирная выставка была в 1959 г. у К.Лильбока, по его словам).

3. в ДК им.Газа и ДК «Невский», которые исторически слились в одно событие «Газаневщина», символизирующее 70-е годы в культурной жизни Ленинграда. Основано ТЭВ (Товарищество Экспериментальных выставок) 1974-1975.

4. «Олимпийская» в ЛДМ (Ленинградский Дворец молодежи) – фиксирующая количественное состояние «неофициального» изобразительного искусства после эмиграционного оттока художников (лето 1980).

5. На квартире у А.Осипенко, где, в основном, определился обновленный состав «неофициальных» художников («старрики» и «молодые»), декабрь 1980.

6. Квартирная «на Бронницкой», где самоопределилась позиция нонконформистов 80-х годов и была заложена основа ТЭИИ (Товарищества Экспериментального Изобразительного Искусства), 1981.

7. Первая общая ТЭИИ в ЛДМ, которая собрала почти всех «неофициальных»

художников Ленинграда и многих других городов СССР (около 200 художников), 1984.

8. «Современное искусство Ленинграда» в Манеже (правые-левые), где состоялось фактическое признание значимости «неофициального» искусства, 1988.

9. ТЭИИ в выставочном зале на Охте (последняя общая для ТЭИИ), которую организовала первая официальная организация нонконформистов Гуманитарный фонд «Свободная культура» (переименованная с 1999 года в Товарищество «Свободная культура»), где появилось следующее поколение художников, которые еще не работали в советское время, но по своей эстетике были близки к художникам-нонконформистам. 1990 г.

Далее начался следующий период в «неофициальном» искусстве Ленинграда, связанный с бурной деятельностью ТЭИИ, Клуба-81, Рок-клуба, Клуба карикатуристов.

Официально зарегистрировать самостоятельную творческую организацию нонконформистов нам удалось лишь после начала «перестройки» в 1991 году как Гуманитарный фонд «Свободная культура», членами которой стали представители разных творческих профессий.

10-летие события «на Бронницкой» Гуманитарный фонд «Свободная культура» отметил выставкой на Пушкинской 10, в мастерской К.Миллера. Собрать участников «Бронницкой» оказалось не просто. Из 62 удалось найти только 38. Чуть раньше, по просьбе актрисы и режиссера Веры Глаголевой, мы имитировали выставку «на Бронницкой» в квартире №2 на «Пушкинской 10» для съемок фильма «Сломанный свет». Туда вошел эпизод осмотра экспозиции со свечами. Это уже была романтизированная «героизация» нашей жизни в «застойные» времена. Жаль, что

не нашлось бытоописателя, который зафиксировал бы атмосферу того времени. А ведь интересного было много больше, чем вспоминается сейчас, когда рассказываешь о нем трудным языком художника. Получается какая-то пьеса для препарированного рояля, как у Джона Кейджа (John Cage). Но и в ней есть свой кайф.

Возвращаясь к нашей творческой группе, хочется заметить, что мы никогда не были диссидентами в политическом понимании этого слова, но оставались «Инаками» все 30 лет нашего совместного пути. Боря Митавский красит теперь в Германии, Витю Богорда поглотила страна рисунка «картун», Саша Лоцман бредет одинокой дорогой живописца. Я делаю то, что напророчил себе четверть века назад. Суровый стиль экспедиционной жизни стал моей сутью независимо от того, где я нахожусь и чем занимаюсь.

**Навоз красной конницы пережег землю
и мы теперь не пашем.
Малевич был прав –
бестолковая скачка горизонтальна.
Именно поэтому в Красном квадрате
безвременно утонул киногоерой Чапай
вместе с плугом
и Квадрат почернел.
Мы не сеем, потому что музыка сломана,
а чудесные струны спрятаны
в конструктивистской коробке у кирпичной стены,
где сторожем чучело деда-всеведа.
Малевич был прав –
мы живем в Черном квадрате
у которого каждый угол – погост
и всё ещё больны болезнью Сов...
Но мы живы
и, сохраняя дыхание, перекачиваем воздух
из Черного квадрата на волю.**

P.S. Однажды весной 1989г. Юлий Рыбаков, Евгений Орлов и я возвращались с какого-то вернисажа. Были слегка навеселе и забрели в садик на Пушкинской улице, где стоит памятник А.С. Пушкину. Мы обсуждали концепцию культурного центра, которой я был одержим в то время. В поисках спонсоров я уже объездил с нашим проектом пол-Америки, попутно знакомясь с устройством подобных центров за океаном. Мы прикидывали, где можно создать нечто подобное, но по-своему. Рассматривали квартал Апраксина двора, думали об острове Новая Голландия. Везде были свои плюсы и минусы. Но мы никак не могли прийти к единому мнению.

И вот когда наш горячий разговор зашел в очередной раз в тупик, а на колокольне Владимирского собора часы пробили полночь, над нами шевельнулась тень, и мы услышали, как Александр Сергеевич Пушкин выматерился и, продолжая речь, вымолвил: так вот же вам дом, чего же боле! Мы разом вскинули головы и увидели перст поэта, указующий на дом №10.

Войдя во двор этого таинственного пока для нас строения, мы мгновенно поняли, что это именно то, что нам нужно. Дом был похож на Ковчег. Он тихо покачивался на волнах времени. И мы ощутили, что отправляемся в будущее.

Прошло 12 с половиной лет, а корабль все плывет.

P.P.S. Отмечая двадцатилетний юбилей квартирной выставки «на Бронницкой» в культурном центре «Пушкинская 10», мне не хочется анализировать значение произошедшего в культурном и историческом плане. Боюсь, как организатор и участник, недооценить или переоценить.

Кому-то из участников этого и дальнейших событий, связанных с деятельностью ТЭИИ, многое представлялось иначе и комментируется ныне по-другому. Надеюсь, они напишут об этом, и тогда картина станет полной.

август 2001 г.

Сергей Ковальский,

художник, президент Товарищества «Свободная культура»

Квартирная выставка на Бронницкой улице – событие художественной жизни Петербурга, выходящее за рамки привычного понимания акций протеста нонконформистов. Подготовке к выставке предшествовал анализ опыта борьбы за свободу слова и право свободного творческого труда нескольких поколений художественной интеллигенции. После того, как половина художников «Газа-Невской» культуры эмигрировала, поколению 80-х удалось встать над личными неудачами и неустраиваемостью и собрать вокруг себя всех, в ком еще теплилась надежда на перемену отношения государства к культуре.

Поначалу многие соглашались участвовать в выставке с неуверенностью и опаской. Шли как на подвиг, ожидая худшего. Но отдел КГБ «по борьбе с культурой», как его называли, проспал стремительное начало движения художников в завтра. Вероятно, что его и нельзя было остановить. Проверка документов у входа на выставку, отключение света и тепла переносились художниками и зрителями с поразительным терпением и даже удовольствием. Еще бы! Смотреть картины при свечах, рискуя быть занесенным в «черные списки»... Нелепая романтика советского времени! Как в прагматичные «девяностые» не хватает ее и как не хочется повторения всего этого кошмара.

Акция на Бронницкой носила созидательный характер. Благодаря ей Товарищество Экспериментальных Выставок (ТЭВ) возродилось как Товарищество Экспериментального Изобразительного Искусства (ТЭИИ). Первыми членами ТЭИИ стали ее участники. Они же представили свои картины на первую официальную выставку ТЭИИ осенью 1982 года. Товариществу предстоял долгий путь, за время которого состав его увеличился почти втрое. А количество независимых художников, принявших участие в выставках ТЭИИ в разное время, приблизилось к пятистам.

Серьезным испытанием стала выставка в ЛДМ весной 1986 года, когда «совдеповская» цензура «выиграла» свой последний бой. Да, выставка не была открыта, но она состоялась. 180 художников сняли свои картины сами в знак протеста против несправедливости, утвердив навсегда свое право на свободу самовыражения.

Теперь художники ТЭИИ выставляются во многих городах мира. О них пишут в отечественной и зарубежной прессе, появляются теле- и кинофильмы, каталоги и альбомы, но, как и прежде, кто-то уезжает на Запад, а картины увозят перекупщики.

Квартирная выставка, которую проводят независимые художники в юбилейный год «Бронницкой», не станет таким же серьезным событием, как 10 лет назад. Это лишь память о том, как можно заглянуть на 10 лет вперед.

Гуманитарный фонд «Свободная культура», 1991 г.

* Текст к буклету «10 лет выставке «на Бронницкой». Издательство «Деан», Ленинград, 1991г.



Татьяна Баранова и художники ТЭИИ Евгений Орлов, Люциан Долгинский, Юлий Рыбаков, Вадим Воинов на съемках фильма В. Глазголевой «Сломанный свет», для которого была реставрирована выставка «на Бронницкой», в кв. 2 дома 10 по Пушкинской улице 1991 г.
 Фото из архива Сергея Сергеева



ОБЪЕДИНЕНАЯ
 КВАРТИРНАЯ

ВЫСТАВКА

НЕОФИЦИАЛЬНЫХ
 ХУДОЖНИКОВ

ТЭИИ-УИ

на Бронницкой улице 14-17 ноября 1981г.

Обложка буклета к 10 летию выставки «на Бронницкой»



Участники выставки «на Бронницкой» на 10-летнем юбилее в мастерской Кирилла Миллера на Пушкинской 10.

Стоят слева направо: Владимир Гоос, Олег Григорьев, Борис Митаевский, Александр Лоцман, ВИК, Ольга Шмулович, Иван Сотников, Наталья Жилина, Александр Горяев, Елена Фигурина, Ленина Никитина, Валентин Герасименко, Геннадий Устюгов, Светлана Комарова.

Сидят: Сергей Ковальский, Кирилл Миллер

П Р И Л О Ж Е Н И Е *

С УВЕДОМЛЕНИЕМ изд. СССР

Заказ № 523

КВИТАНЦИЯ №

в приеме заказа. письма (особое назначение)

Куда интервью

Кому И.И. Кутеев 9. Шауро

018 Принял З. [подпись]

* письма I, II, III, представленные в приложении, изданы в книге «Документы». «ТЭИИ 1980-1988», издательство «Самиздат», 1991 г., Ленинград



**Письмо деятелей неофициальной культуры
в Министерство культуры от 18.12.1981 г.**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ОТДЕЛ КУЛЬТУРЫ при ЦК КПСС
ЗАВЕДУЮЩЕМУ ОТДЕЛОМ
Тов.ШАУРО В.Ф.
Тов.ДЕМИЧЕВУ П.Н.

18.12.1981

Группа художников и других работников искусства обращается к Вам с просьбой помочь разрешить крайне неблагоприятную обстановку, которая сложилась к настоящему времени в Ленинграде для развития изобразительного искусства.

Вопрос должен быть поставлен о комплексе проблем, в числе которых должны быть рассмотрены следующие:

1. Отношение Главного Управления культуры г. Ленинграда и Союза художников (ГУК и СХ) к творческому наследию русских художников начала века и советских мастеров первого послеоктябрьского десятилетия.

2. Отношение к творчеству неприсоединившихся к каким-либо творческим союзам художников, как к новому художественному и социальному явлению, все более утверждающемуся в общей картине современного советского искусства второй половины XX века.

3. Отношение правления Ленинградского отдела Союза художников СССР к активным формам творческого поиска в работах художников, не являющихся его членами.

4. Соотношение требований современной творческой и социальной жизни и организационных форм правления творческой активности.

Чтобы определить данный круг проблем, необходимы некоторые пояснения сложившейся ситуации в Ленинграде.

Наряду с несколькими сотнями художников, состоящих в ЛОСХе, в городе существует не меньшее количество художников, плодотворно и активно работающих в различных областях художественного творчества, но не состоящих в ЛОСХе и не объединенных другими профессиональными творческими союзами, к примеру, как Ленинградс-

кий Горком графики. Социальный состав этого значительного числа творческих работников не может быть установлен с той однозначностью, которая возможна по отношению к членам ЛОСХа, ибо среди них, называемых и «левыми», и «неконформистами», и «неофициальными», а фактически, неприсоединившимися, по анкетным данным есть и инженеры, и дворники, и техники, и грузчики – т.е. это художники, вышедшие из различных слоев общества и, в результате своей формальной непринадлежности к СХ, работающие в различных сферах трудовой деятельности.

Следует отметить, что есть подобная же неоднородность и в образовательном цензе данного творческого контингента: здесь, и немало, людей, окончивших высшее и среднее художественные заведения, учившихся там, но не закончивших курс обучения, получивших иное нехудожественное образование и не получивших ни того, ни иного.

Всех нас, независимо от указанных различий, объединяет искренняя любовь к искусству, которая подразумевает, прежде всего, активное творчество кистью, резцом или карандашом.

Массив «неприсоединившихся» художников имеет немало срезов по вертикали, со множеством переходных градаций: от «высокого», «академического» искусства до «примитива» в традиционном или в том осовремененном понимании, которое возможно определить как городской изобразительный фольклор.

Не меньше различий и в стилевом разнообразии этих художников. Надо отметить, что уникальные художники, будучи свободны от рутины регламентаций творческого союза, значительно активнее (и нередко – плодотворнее) по сравнению с «официальными», работают над развитием идеи современной эстетики.

Так как этот художественный слой складывался на протяжении многих десятилетий, то он, естественно, неоднороден и по своему возрастному составу: есть и 50-60-летние художники, немало 35-40-летних, но подавляющее большинство состоит из 25-35-летних, причем, наблюдается тенденция прилива молодых сил, приходящих теми или иными путями к художественному творчеству.

Таким образом, рассматриваемый массив являет собой некую модель современного общества, с разнообразием по возрасту, профессии, происхождению, стилевому подходу к изобразительному искусству, человеческим и творческим темпераментам. Он олицетворяет собой отряд подлинно народной, творческой интеллигенции, вышедшей из демократических низов к искусству – в полном соответствии с духом времени, наконец, в соответствии с предвидениями основателей нашего государства.

Мы предлагаем, что такой слой является тем необходимым демократическим субстратом культуры, без которого немислимо полноценное развитие последней.

Надо признать, что подобное «многоукладье» и среди «демократических» художников не может обеспечить единый профессиональный уровень. И это естественно неизбежно и даже необходимо при отмеченных выше обстоятельствах: от начинающих художников, являющих собою переходную ступень от художественно образованного зрителя к дилетанту-художнику, – до зрелых высокопрофессиональных мастеров высокооцениваемых без каких-либо оговорок зрителями и знатоками, причем четкие и жесткие границы между искусством «неофициальных» художников и объединенных творческими союзами могут быть определены лишь с сугубо юридической точки зрения.

Тот факт, что некоторые «неофициальные» художники сумели стать юридически

профессиональными (ныне успешно участвующими во Всесоюзных и зарубежных выставках), подтверждает сказанное. Беда в том, что подобный переход в ЛОСХ в последнее время все более требует чрезвычайных усилий и чрезвычайных обстоятельств нетворческого характера.

Учитывая вышесказанное, отметим, что у «неприсоединившихся» художников при нормальных условиях не может быть принципиальной конфронтации с ЛОСХом. Многие представители официального и неофициального слоев находятся в разнообразных связях – дружеских и творческих. Немало уважаемых мастеров старшего поколения являются учителями ряда интересных живописцев, не объединенных в творческие союзы. Их мастерство, высокий человеческий строй являются достойным образцом для младших поколений. К сожалению, эти качества (так же, как творческая и личностная независимость) при существующем негативном отношении управленческой верхушки ЛОСХа к постоянно повышающемуся требованию современности обновления форм и тематики изобразительного искусства не обеспечивают ей возможности конструктивно влиять на отношения Союза художников с художниками, не присоединившимся к нему.

В начале 70-х, конце 60-х годов в творческой и выставочной практике ЛОСХа царило угнетающее однообразие, этакое господство испытанного «среднячка-верняка». И надо отметить, что одним из обстоятельств, способствовавших в ЛОСХе усилению внимания к большему разнообразию формотворческих решений, было многокопкое коллективное творчество «неприсоединившихся» художников, одним из результатов которого был ряд выставок: в ДК им.Газа и «Невском» в 1974-1975 гг., а также последующие групповые выставки.

Сама конфликтная ситуация 1974-1975 гг. в Москве и Ленинграде может быть понята только при условии рассмотрения нелицеприятном и «с открытыми» глазами на главнейшие причины, ее вызвавшие.

В числе первопричин следует назвать кризис художественной формы, отчетливо выявившийся в те годы. Литературо-центризм, отсутствие тенденции к обновлению пластических методов, мифологизация реальной жизни наряду с мелкой газетной «злободневностью» на уровне «заказа на случай» - все эти причины значительно снизили престиж продукции СХ, они же явились побудительной причиной, вызвавшей «в поисках утраченных идеалов» многих художников к оригинальному и пластически убедительному русскому и советскому искусству 1910-1920 гг., к творчеству К. Малевича, В.Кандинского, М.Шагала, В.Татлина, М.Матюшина, Р.Фалька, Ю.Анненкова, М.Ларионова, П.Филонова и др., к «примитиву» и народному искусству, к древнерусской живописи, к более широкому освоению опыта различных формотворческих разработок в мировом искусстве XX века.

Обращение к этим пластам позволило оценить плодотворность многих художественно-пластических идей, заключенных в них, несравненно большую продуктивность применительно к современной ситуации, чем в той несметной и уныло-неменяющейся изопродукции, которая господствовала в музеях и выставочных залах на протяжении десятилетий. Естественно, что в подобной ситуации значительное число молодых художников не могло относиться к СХ с симпатией.

Необходимо отметить контрастное положение тех немногих художников – прямых наследников идей 1910-1920 гг.: В.В.Стерлигова, П.М.Кондратьева, С.М.Гершова, Т.Н.Гле-

овой, О.А.Сидлина, Г.М.Неменовой, братьев Траугот, которые сохранились в ЛОСХе после двадцатилетнего периода ошельмования, прямых и косвенных репрессий в годы культа личности. Своим нелегким жизненным путем, искренностью, бескорытием, духовным строем, подлинным подвижничеством в деле искусства и культуры они являются олицетворением ума, чести и совести современного ленинградского искусства – как в глазах своих оппонентов, так и молодых художников. И эти личные качества, и их собственное творческое развитие художественных идей 1910-1920 гг. не могло не привлечь к ним – перечисленным выше художникам и их идеям – каждое молодое и искреннее сердце. В этом же плане небесполезно взглянуть и на отношение искусствоведения и критики на творческое наследие 1910-1920 гг. С одной стороны, оно замалчивалось, присутствовало в жизни крохотными долями в экспозициях и искусствоведческой продукции. В последней анализ ее был крайне поверхностным, безапелляционным, социологически на уровне ушедшей в 20-е годы злобы дня. С другой стороны, мы имели возможность встречать мнения о громадном вкладе, который был сделан русским авангардом в мировое искусство XX века, об его творческих идеях, оплодотворивших почти все элементы современной пластики. Мы разделяем гордость за отечественное искусство, встречаясь с мнением крупнейших зарубежных мастеров и искусствоведов. Видя многочисленные репродукции работ мастеров русского авангарда в великолепных зарубежных альбомах, мы, у себя в России, в музеях видим лишь отдельные, случайно выхваченные полотна, а в редких публикациях – мелкие «туманные картинки» рядом с не менее туманными текстами. Создается двусмысленная (что очевидно всем) ситуация, когда это искусство, представленное «на вынос» (на зарубежные выставки, аукционы, на зарубежные публикации) является предметом гордости национального престижа, в то время как в пределах «внутреннего потребления» оно становится объектом пренебрежительно-сниходительного критиканства на темы школьных поучений: «не доросли», «оторвались», «недопоняли» и т.д. Показательно, что до сих пор о собственных великих мастерах мы должны читать по-английски, по-французски, по-немецки, по-чешски. Примечательный штрих: советским искусствоведам разрешается писать об этих мастерах... но на чужих языках, иначе чем объяснить отсутствие книг Сарабьянова и Жадовой о Р.Фальке и русском супрематизме на отечественных языках и присутствие этих достаточно объективных аналитических работ на немецком языке, изданных в ГДР?

Теперь необходимо рассмотреть следующий вопрос: в какой мере ответственность за эту ситуацию лежит на организаторах тех форм, которые определяют общественное функционирование нашего искусства?

По-видимому, не может быть разногласий по поводу того, нужны ли или не нужны художнику выставки. Ответ может быть только один: нужны! Они необходимы как художнику, так и зрителю. Поскольку бытие искусства может быть только общественным – в качестве обмена информации. Информация, не имеющая возможности быть обмененной на другую, есть «информация в себе», не реализующая в силу этого своей общественной ценности: как самопознавательной модели бытия, его оценки прогнозов и предложений по его дальнейшему преобразованию. Зритель и приходит на выставку, чтобы получить в форме произведений искусства как можно большую сумму такой информации и пропорционально отдать художнику свой эквивалент – согласия, отрицания, творческих поправок и творческого развития новых идей, вызванных к жизни произведения-

ми искусства. «Серый пароль», конечно, не может быть обменен только на «серый отзыв». Повторяющаяся, однообразная информация чрезвычайно быстро становится информацией нулевой. И, убедившись в этом, зритель отворачивается от искусства, стремящегося в №-й раз убедить его, что лошади едят овес, а Волга впадает в Каспийское море.

Вот причина того, что по сравнению с «овсяной» информацией пустынных ЛОС-Ховских экспозиций зритель валом пошел на стихийные выставки «неприсоединившихся» середины 70-х годов. Зритель (и «официальный художник») увидели на этих выставках необходимую ему информацию, разнообразные формотворческие поиски, новые модели и прогнозы.

Сейчас можно сказать определенно, что там было немало и вторичной «информации» – с точки зрения тех немногих единиц, которым судьба или иерархия позволили быть более или менее осведомленными в мировом искусстве и не только зарубежном, но и в отечественном 1910-1920 гг. Но с точки зрения широкого, демократического зрителя это была информация первичная. Ибо «неофициальным» художникам удалось, пусть по доступным осколкам, по репродукциям даже, реконструировать искусственно прерванную для нас связь времен и пространств. Если далеко не все в этой реконструкции получилось удачным, в этом виноваты не только они, но и все, кто создал или попустил созданию ситуации культурного резервата. В этом можно видеть результат того, что нарыв слишком долго загонялся внутрь, слишком долго затирался косметикой.

Данные выступления художников вынуждены были предстать в «скандальном облике». «Скандальность» этих выступлений, несмотря на внешнее сходство с выступлениями импрессионистов, мирискусников, футуристов, дадаистов и прочих представителей художественных направлений прошлого, весьма от них отличалась. Во-первых, если «скандалисты» прошлого отстаивали какое-то определенное направление, то здесь стихийно отстаивалась убежденность в необходимости творческой экологии, в жизненной важности внимательного рассмотрения разнообразнейшего творческого опыта человечества, прежде чем что-либо выбрасывать в нем. И отстаивалось это мнение не перед кучкой ретроградных филистеров и буржуазных дамочек, некогда норотивших ткнуть в «Олимпию» Эдварда Манэ. Противниками были люди серьезные: окоченевающие «зубры», умильно вспоминающие о «старых добрых» временах при «хозяине»; чуть большее количество внешне взрослых людей, которые не успели вырасти из привычки шевелить губами при чтении, и относительно большая группа художников, которые стремились не допустить нарушения удобного, выгодного для них status quo в отечественном искусстве.

Нельзя отрицать и значительной вины тех, кто использовал ситуацию мутной воды в своих, далеко не творческих целях.

Если и сейчас не так-то легко трезво оценить ситуацию недалекого прошлого, то надо понять, насколько труднее это было сделать непосредственно в лихорадке сумбурных дискуссий (между собой, с «чиновниками», последовательно провоцирующими художников на игру в нужную им сторону), стихийных выставок-демонстраций, с милицейскими пикетами, задержаниями, бульдозерами, когда примитивные тупые рецензии в газетах, неконструктивные «чиновничьи» отписки на запросы вызывали отчаяние от того, что медлительность и бюрократическая выжидательность осуществляется людью

ми, которым Государство доверило одну из важнейших функций сохранения передовых традиций и дальнейшего развития русского и советского искусства.

Именно это создало обстоятельства для утраты ряда по-настоящему замечательных художников, эмигрировавших, отчаявшихся реализоваться в своей родной стране. Здесь надо упомянуть А.Нежданова, Г.Копеляна, М.Шемякина, А.Леонова, А.Путипина, Е.Горюнова, А.Басина, И.Тюльпанова, Ю.Жарких, В.Бугрина, В.Некрасова, Ю.Кокоянина, А.Арефьева и других ленинградских художников, которые при нормальной обстановке смогли бы внести весомый вклад в отечественную культуру. Теперь же, если кто-либо из них и преодолет чужие социальные и творческие нормы, то это будет только их личная заслуга. Предыдущие историки искусства не будут иметь права связывать их успехи с землей, на которой они родились, но которая не дала им возможности реализовать свой творческий потенциал. Увы, но напрашивается ассоциация с судьбой А.Явленского, М.Шагала, В.Кандинского, Н.Гончаровой и других славных имен. Горько, что не извлечен опыт из уныло повторяющейся ситуации.

В этом плане хочется отметить, что почти все отечественные художники, представленные на недавно прошедших выставках Москва-Париж и Париж-Москва, были в свое время как внешними, так и внутренними эмигрантами, если не сказать резче. На выставке, получившей в наше время официальное признание глав правительств, партии и народа! В связи с этим встает вопрос: неужели на далекой, следующей выставке Москва-Париж 1960-1990 гг. наши потомки будут так же, как и мы сейчас, отмечать про себя многочисленные имена эмигрантов?! Ведь уже к настоящему моменту из 80 художников, участвовавших в 1975 г. на выставке в ДК «Невский», эмигрировали 28!

Правленческая верхушка ЛОСХа сделала все возможное и невозможное, чтобы покончить с проблемой привычными методами, то рядовая масса занимала двойственную позицию. Подавляющее большинство сочувствовало усилиям «неофициальных», но сочувствовало осторожно. Если «неофициальные» являлись теми творческими пролетариями, которым было нечего терять, то «официальные» могли потерять немаловажные привилегии: иметь мастерскую, что-то выставлять на периодических выставках в престижных залах, заказы на оформление книг, интерьеров и фасадов, получение необходимых материалов, возможность, наконец, заниматься только искусством, а не выполнять его в свободное от производства время, путевки на творческие базы, какие-то возможности ознакомиться на месте с зарубежным искусством. В случае поражения «неофициальных» представала безрадостная альтернатива: необходимость какой-то службы (и для того, чтобы прокормиться, и чтобы не считаться «тунеядцем»), работа над холстом или скульптурой на кухне или, в лучшем случае, в подвале какого-нибудь ЖЭКа, согласившегося в обмен на оформительскую «халтуру» предоставить его на неопределенное время, полная невозможность реализовать полотно, графический лист, керамику или скульптуру посредством государственных каналов, полнейшая невозможность увидеть о себе публикацию. Возможность получить выставку в каком-нибудь ДК на окраине города только после коллективного силового давления, с готовностью подтвердить свою решимость и отчаяние демонстрациями «на траве» (с неизбежными посадками за «хулиганские поступки» на одну скамейку с пьяницами и мелкими уголовниками). Согласитесь, что для такой альтернативы необходимо иметь не только творческую смелость, но и значительное человеческое и гражданское мужество. То, что таких

художников в ЛОСХе нашлось немного, говорит само собой об основной массе нашего творческого союза. Практически не нашлось искусствоведов, которые попытались бы объективно проанализировать данную ситуацию. Поскольку «официально» никакого кризиса не существовало, то нашлись рычаги, чтобы отпугнуть тех, кто неосторожно увидел аномалию: ошельмование на работе, объявление «профессионально непригодным», наложение вето на научные публикации, обвинение в подрывной идеологической деятельности. Одного примера оказалось достаточно, чтобы заставить других отшатнуться от опасного вопроса в сторону «праведных» или нейтральных современников или в упоительные романы о далеком прошлом, как-то бунт 14-ти, социальные аспекты творчества импрессионистов, общественное значение борьбы передвижников против академизма и т.д. Тем не менее, в своей массе (молодые художники ЛОСХа, а также вступившие в возраст личностной и творческой зрелости) в целом сочувственно относились к борьбе «неприсоединившихся» за расширение арсенала и тематики пластических искусств. Не участвуя непосредственно в мероприятиях «неофициалов», молодое крыло ЛОСХа смогло явочным путем внедрить в свое творчество и в выставочную критику кое-что из тех областей отечественного и мирового искусства, которые были табуированы доселе. Хотя в значительной степени внедрение новых форм оказалось эклектичным, однако, это плодотворно сказалось на общем обновлении пластической выразительности ленинградских художников в целом. Показательны в этом смысле открывшиеся в ЛОСХе с середины 70-х годов ежегодные экспериментальные кратковременные выставки керамистов «Одна композиция» с участием ряда молодых мастеров, доселе критиковавшихся за формализм. Большинство их теперь смогло успешно выступить на отечественных общесоюзных и международных выставках и конкурсах (в Сиене, Сопоте, Валлорисе). Подверглось пересмотру творчество ряда художников, коллективную выставку которых в 1972 г. в выставочном зале на Охте в свое время подвергали ожесточеннейшим нападкам и обвинениям в «формализме» (см. протоколы обсуждения и печатные выступления в местной прессе). Сам факт этой выставки и характер ее обсуждения уже многое говорили внимательному глазу, а именно: в самом ЛОСХе уже в начале 70-х годов создавалась обстановка творческого и организационного кризиса, который настоятельно требовал своего конструктивного разрешения. Ситуация в компромиссной, паллиативной форме могла быть решена в ЛОСХе только потому, что «творческие пролетарии» низового массива взяли ее решить и частично решили – понеся при этом значительные потери.

Показательно, что качественное скачкообразное обновление коснулось даже и виднейших художников ЛОСХа, примером к сказанному могут служить имена А.И. Мыльников, Е.Е. Моисеенко и ряда других. Уже со второй половины 70-х годов ранее нещадно охаиваемые участники «Охтинской выставки» (З. Аршакуни, В. Тюленев, Г. Егошин, К. Симун, Б. Таманов, В. Ватенин, Я. Крестовский и пр.) смогли укрепить свои позиции без изменения характера своего творчества. Даже более того: на проходивших в 1981 г. перевыборах некоторые из них смогли (хоть и не без ожесточенного сопротивления) слегка потеснить ортодоксов на разных правленческих ступенях ЛОСХа. Правда, при этом обнаружилось, что средствами внутренней уставной демократии ЛОСХ не смог решить и эту мини-проблему, и для ее решения потребовалось серьезное воздействие иных организаций, к художественному творчеству, в общем-то, отношения не имеющих.

Совершенно очевидно, что ЛОСХ до сих пор не выработал сколько-нибудь определенного отношения к поисковому моменту в искусстве, к тому комплексу проблем, который возник в результате творческого подпора в лице все новых и новых людей, осваивающих целинные земли искусства. Показательно, что в начале кризиса ЛОСХ просто отмахивался от «неприсоединившихся», считая их работы дилетантским вздором. В ходе нескольких дискуссий, на которые высшая иерархия ЛОСХа пошла лишь под определенным давлением, постепенно выяснилось (хотя и оговорками) определенная художественная ценность некоторых «неофициальных». Сейчас вопрос о «непрофессиональности» практически оказался снятым, а несколько «неофициальных» (А.Геннадиев, В.Мишин, Ю.Люкшин), в свое время под давлением обстоятельств введенных в ЛОСХ с их согласия, сейчас весьма выгодно выделяются «сделанностью» своих работ на фоне продукции многих членов СХ.

В то же время, ряд художников, талант которых признается, и в работах которых преобладает скорее «фигуративный» план (И.Иванов, В.Шагин и др.), при попытках войти в ЛОСХ натываются на упорное сопротивление, основанное на памяти об активной роли этих художников в организации «скандальных» выставок.

Принимая вынужденное участие (вместе в Управлением культуры) в оценке работ, выставляемых «неофициальными», ЛОСХ, тем не менее, решительно отмежевывается от возможности взять на себя какую-то часть забот, связанных с дальнейшим неконфликтным бытием «неофициальных», которые, напомним, в своей массе (состоящей как из получивших специальное художественное образование разных ступеней, так и из не получивших такового, но нередко достигающих высокого профессионального уровня и др.) являются естественным резервом Союза художников.

Таким образом, художникам пришлось иметь дело преимущественно с Главным Управлением культуры Ленгорисполкома. Будучи вольными полноправно распоряжаться выставками, ответственные представители Управления культуры при переговорах с художниками слишком часто демонстрируют барственный, пренебрежительно-чиновничий стиль. В процессе работы выставочных комиссий слишком часто ощущается малая культура представителей ГУКа, как в области изобразительного искусства, так и в деле общения с художниками. Мы понимаем, что Главному Управлению культуры не до наших проблем, которые просто не вписываются в давно установившиеся формы работы Управления. Здесь инициатива невозможна, тем более что сделать какие-либо конструктивные предложения эти люди не в состоянии из-за недостатка необходимой квалификации.

Не оправдал надежд и Обком ВЛКСМ, открывший выставочный зал в Доме молодежи. Можно также понять людей, которые недавно приступили к своим обязанностям в только что отстроенном Доме молодежи и не горят желанием во имя «абстрактной» истины «подмочить» свою репутацию неосторожным шагом. В результате их ежегодные выставки проходят через еще более мелкие сита, оставляющие от оригинального художника «рожки да ножки». К тому же, вход в Дом молодежи ограничен возрастным цензом, отсекающим наиболее зрелых в творческом плане художников.

Еще один парадокс. Слыша слишком часто ожесточенные нападки на свои работы, «неофициальные» не испытали на себе воздействие печати (две-три дилетантские заметки, написанные в духе покойной «желтой прессы») не могут идти в счет). Не говоря

уже об афишах, ни в одной газете не помещаются объявления о выставках «неофициалов». Несколько авторов, отсылавших свои заметки (далеко не апологетические!) в газеты о таких выставках, никогда не увидели их в прессе. Ответы редакций («Ленинградской правды», «Смены»): «Это не наш профиль!», «Такие выставки не интересны народу!», «Выставка посвящена слишком частной проблеме!» или «Выставка прошла, и посему статья о ней не актуальна!» И это месяца через полтора-два после своевременной отправки материала. В этом видится слишком много «случайностей».

Примечательно, что каждая такая выставка дает много интереснейших отзывов. Всегда в общем балансе значительно преобладают положительные. Причем в немногих отрицательных стиль выдает человека невысокой культуры. Мы ощущаем, что зритель пытается сам дойти до сути творческой проблемы, поставленной художником. Он чутко улавливает новое интересное решение пространства, цвета, композиции, новой и остросовременной тематики; замечает и вторичное, наносное. Да, в этом новом неизбежен и налет псевдоавангардизма как издержки любого движения в неизвестное. Примечательно, что наша критика усердно воюет с «авангардизмом-модернизмом» на образцах... зарубежного искусства, боясь оглянуться на отечественный. Чтобы увидеть последний достаточно переехать границу Эстонии, Латвии, Литвы. Мы полагаем, что нельзя чрезмерно бояться жупела модернизма – ни жизнь, ни искусство не огородишь стеклянным колпаком. Организм, тщательно кутаемый от природы и не получивший необходимых прививок, может погибнуть от обыденного чиха. Наша критика, занимающаяся исключительно зарубежным «авангардизмом», в то же время не может дать удовлетворительного объяснения, почему сюрреализм оказался продуктивен в советской афише, в иллюстративном деле? Почему любые наши новые кварталы в вечерних сумерках превращаются в натурные полотна Мондриана? Где кончается «модернизм» и где проходит зыбкая граница «реализма», вдруг в какой-то момент включающего в себя существенный элемент вчера поносимого им «модернизма»? Эти и многие другие вопросы заставляют нас перефразировать вольтеровскую мысль: «Если бы модернизма не было, то его следовало бы выдумать». Хотя бы для того, чтобы в боевом (а не понарошку) столкновении выяснить современные проблемы реализма. Увы, в нашей критике мы этого не видим. Увлеченная битвами с голландскими мельницами, она не хочет видеть острейшей проблемы своего отечественного искусства. А жалко, профессиональное мнение могло в чем-то существенном помочь и нам. В свою очередь, такая позиция ослабляет ее возможности в дискуссиях на международной арене, не создает условий, чтобы эффективно вмешиваться в воспитательные процессы своего же, советского искусства.

Некоторые замечания о практической, житейской стороне быта «неофициалов». Выше мы отмечали, что «неофициальный» художник полностью лишен всех тех социальных гарантий, которые как-то имеет официальный. Мы убедились, что Управление культуры не может обеспечить делом свои слова, не может гарантировать сроки регулярных выставок. Да и на выставках «летят», как правило, самые принципиальные полотна художника. В этих условиях художник вынужден организовывать свои частные, квартирные выставки. Таким образом, художественное выступление художника переносится из открытого, широкого общественного плана в узкий, интимный, ограниченно вкусовой. Со всеми вытекающими последствиями. Наблюдения говорят, что, как правило, широкие гласные выставки положительно сказываются на творческой и мировоз-

зрительской эволюции художника, на его быстром росте. И наоборот – сужение круга зрителей, с малым притоком непредвзятых оценок ведут к застою, стагнации, а нередко и к регрессу в его творчестве. Откидывая художника в такую форму общения, ГУК и СХ должны принять на себя определенную часть вины в снижении потенциала многих авторов, в том процессе, когда заряд этого потенциала со временем меняет свой знак. В этом в значительной степени лежит объяснение того, что явление, стремящееся к непосредственному и открытому взаимодействию с миром, со временем искусственно загоняется в «подполье»; подполье духовное и социальное.

Попытаемся увидеть, какими же возможностями располагает «неофициальный» художник для реализации своей продукции. Сразу же можно ответить, что нет никакой, которая была бы связана с какой-либо заботой государства об этой громадной области художественной промышленности. Комиссионный магазин, где наряду с отделом поношенного платья существует жалкий прилавок с изопродукцией? Но он принимает от населения только апробированные устоявшиеся художественные ценности. «Лавка художника»? Но фактически это закрытое ведомственное учреждение ЛОСХа и ХудФонда, причем и «официалам» не так уж легко попасть на стены этой маленькой – единственной на крупнейший культурный центр страны – лавочки. Остается только один путь – через частного покупателя – посетителя квартирной выставки. Ибо на широкой публичной выставке заинтересованному зрителю администратор пугливо-возмущенно ответит, что «здесь выставка, а не комиссионка». Таким образом, в этом отношении государство самоустранилось от весьма важного момента художественной политики. Правда, была в «Литературной газете» года два назад статья на эту тему, но, очевидно, как и в любой бюрократической системе с затрудненной обратной связью – «вопрос рассматривается». Но поскольку жизнь никогда не будет дожидаться, когда несколько ответственных лиц рискнут взяться за «рассмотрение» ее насущных вопросов, сама жизнь решает их явочным порядком. Зато отсутствие государственной открытости неизбежно прививает этому процессу атмосферу «салона» и «салонщины», налет вкусовщины, даже как определенный заказ на разного рода «клубничку».

Таким образом, и эта сфера жизни «неофициальных» художников (наряду с рассмотренной выше невозможностью выставляться) приводит к снижению уровня их творчества. Надо отметить, что в значительной степени эта проблема стоит и перед «официальными», которые также лишены широкой возможности для реализации значительной части своей продукции. Возможен ли выход из этой ситуации, выход, который позволил бы существенно облегчить быт современного, неприсоединившегося к СХ, художника, радикально оздоровить его творчество? Несомненно, возможен! Что касается просто выставок, имеется значительный опыт Армении, где ежегодно проводятся широкие смотры народного искусства, открытые выставки, куда каждый приносит свои работы, вкладывает свою долю в огромный, пестрый и отнюдь не официозный, подлинно народный праздник современного искусства. Как не позавидовать тем, кто кроме яркого южного солнца имеет и такие возможности, и при этом не вспомнить по контрасту горькую чаадаевскую мысль о том, как тяжело быть русским в России!

Еще более развитые и организационно оформленные условия для всемерного развития и распространения современного искусства (от традиционного народного до высокопрофессионального «академического») может представить опыт стран народной

демократии. Здесь имеются большие и малые галереи-салоны, которые представляют в комплексе и возможность ознакомления публики с творчеством художников и возможности распространения их продукции. Государство при этом извлекает для себя значительную прибыль от комиссии. Привлекая к такому делу искусствоведов, критиков, социологов, используя аппарат печати и иных средств массовой информации, здесь становится возможным оказывать гибкое управление художественной политикой, более эффективное, чем примитивное администрирование на уровне салтыковского градоначальника. Понятно, что внедрение такой формы потребует привлечения не чиновников, а свежих инициативных людей, но несомненно, что Ленинград — один из крупнейших мировых центров культуры — сможет освоить такие формы, единственно приемлемые в эпоху развитого социализма. Подобная мера смогла бы существенно расширить круг любителей искусства. В настоящее время отсутствие широкого круга настоящих знатоков, энтузиастов, «профессиональных зрителей» значительно ослабляет в целом возможности советского искусства, т.к. более или менее знатоками его являются, в сущности, представители узкого слоя профессиональных критиков и искусствоведов. Показательно, что в сфере реализации изпродукции преобладают лишь апробированные ценности далекого прошлого, очень редко современные интерьеры включают в себя картину или иное произведение современного художника. Такие факты отражают не столько любовь к искусству, сколько «вложение капитала», вещистскую тенденцию, которая слишком активизируется у нас ныне в ущерб интересу к подлинным духовным ценностям. Подобная «прививка» благородной страсти к искусству смогла бы оказаться существенной преградой указанной тенденции.

Чрезвычайно болезненным вопросом является проблема социальной защищенности художника. Пока что художник может осуществлять свое конституционное требование на труд лишь тогда, когда он становится членом СХ. До этой поры он имеет право требовать предоставления труда нехудожественного (слесаря, дворника, инженера и т.д.) в зависимости от образования. Несомненно, что не каждый, кто берется за кисть, является художником. Какое-то время он является, в первую очередь, именно слесарем, дворником, инженером, и лишь в иной плоскости своего социального бытия — художником. Со временем, по мере накопления опыта, какая-то часть этих «самодеятельных» достигает высокого профессионального уровня (см. историю искусств), и тогда он в глазах общества становится в первую очередь художником, а слесарем, дворником, инженером — в последнюю (по шкале социальных ценностей); его прежняя профессия превращается в тяжкую трудовую повинность, но без выполнения которой (перед лицом действующего законодательства) художник становится «тунеядцем» со всеми юридическими последствиями. Какие-то небольшие суммы, получаемые художником от частной реализации своих произведений, дают ему возможность, пусть перебиваясь с хлеба на воду, целиком отдаться творчеству. Но через краткое административное время данный художник — даже будь он в зрелых годах, уважаемый профессионалами, несмотря на то, что в этот период создал ряд подлинных художественных ценностей, — оказывается «злостным тунеядцем». Такая ситуация, увы, не является шаржем, но обиденностью. Она создает ряд тяжелейших конфликтов общесоциального характера, объясняет не столь редкие примеры, когда доведенный до отчаяния художник озлоблялся против той действительности, которая его, подлинного художника, пыталась втиснуть в ячейку слесарей, двор-

ников, инженеров, упрямо игнорируя настоящую ценность. В связи с тем, что творческая самостоятельность масс стала уже не декларируемым, но реальным фактом нашей жизни, подобная ситуация должна стать предметом серьезной озабоченности и конструктивного решения. Иначе уже сегодня можно говорить о действительно трагических судьбах ряда интереснейших мастеров современного искусства, соразмерных судьбам Врубеля, Ван-Гога, Пиромсани.

В такой ситуации требуются конкретные решения. Здесь для нас очевидна еще одна проблема – это проблема решения, нахождения того уровня, той инстанции, которая смогла бы взять на себя решение указанных проблем. Поскольку мы видим, что в Ленинграде нет такой инстанции, приходится обращаться для решения указанных вопросов в высшие органы страны. У нас еще теплится надежда, что какое-то конструктивное разрешение можно выработать.

Если не бояться смотреть реальной жизни в глаза, со всеми ее не мифологическими, но конкретными противоречиями, если не отказываться от проведения в жизнь принципов, провозглашенных КПСС и правительством СССР (см. Конституцию СССР ст.20 и 47, постановление о работе с творческой молодежью 1976 г.). Мы полагаем, что многие организационные формы, принятые некогда почти полвека назад и действующие в своей основе поныне, требуют корректировки, приведения в соответствие с нормами самой жизни. Мы надеемся, что противоречия, возникшие в области искусства, являются диалектическими противоречиями развивающегося общества, которые разрешаются путем приведения к нормам самой действительности с ее требованием активности масс, расширением демократических начал во всех сферах жизни нашего общества.

Принимая во внимание вышесказанное, мы, в целях конструктивного рассмотрения, высказываем следующие предложения, реализация которых ликвидировала бы кризисную ситуацию для неприсоединившихся к Союзу художников и другим творческим союзам ленинградских художников и способствовала бы поднятию творческих и социально-организационных норм в целом для искусства Ленинграда.

В числе первоочередных мер мы предлагаем следующие:

I.

Регулярные выставки разного масштаба, включающие всех творчески работающих граждан.

а). В числе этих выставок должны быть общие ежегодные смотры (по образцу тех, что осуществляются в Армении, в странах народной демократии), которые включают весь наличный состав художников, не организованных творческими союзами г. Ленинграда.

б). Персональные и групповые выставки по твердо установленному графику, согласованному художниками с соответствующими организациями. Все выставки должны обеспечиваться необходимой информацией в печати, а также афишами по заявкам художников.

в). В выставочные комитеты, кроме представителей СХ и Министерства культуры, должны входить представители не присоединившихся к творческим союзам художников, избранные последними с правом решающего голоса. Графики выставок (как общих, так и групповых и персональных) должны утверждаться ответственными инстанциями в конце года. Члены ЛОСХа имеют право участия в выставках «неофициалов». Кроме

того, не присоединившиеся к творческим союзам художники имеют право — по предварительной договоренности — участвовать в выставках в иных городах и за рубежом, в художественных конкурсах на территории СССР и за рубежом.

II.

1. Принятие работ «неофициальных» художников в «Лавку художника» без дискриминационных ограничений. Конфликтные ситуации должны решаться в присутствии авторов и выбранных представителей «неофициальных» художников, с правом апелляции в СХ и иные организации.

2. Реализация продукции через действующий галерею-салон может быть решена в двух вариантах:

а) галерея-салон обслуживает как членов СХ, так и «несоюзных» художников. Продукция тех и других реализуется на комиссионных началах. В своей деятельности галерея-салон отчитывается и перед СХ, и перед творческим активом не присоединившихся к нему художников. Прием работ и конфликтные ситуации рассматриваются в соответствии с п.1;

б) Галерея-салон отдельно для членов СХ и отдельно для не присоединившихся к нему художников. Прием работ и конфликтные ситуации рассматриваются в соответствии с п.1;

3. В сочетании с п.1 и 2 каждая выставка дает участникам право на реализацию (продажу) своих работ организациям и частным лицам на комиссионных началах. В данном случае выставки должны иметь соответствующих сотрудников, обеспечивающих это право и проводящих его в жизнь.

III.

Обеспечение не состоящих в СХ художников помещениями для мастерских без дискриминационных ограничений на основании периодического участия художника в творческой жизни города. Конфликтные ситуации рассматриваются в соответствии с п.П п.1.

IV.

«Неофициальным» художникам гарантируется право заниматься исключительно своим творчеством без обвинения в тунеядстве, и их творчество приравнивается в общественно-полезной деятельности. Данное право должно подтверждаться художником объемом и качеством своей продукции, активным участием в выставочной и организационной деятельности, количеством реализованной продукции и др. Конфликтные ситуации рассматриваются согласно п.П.п.1.

V.

Не состоящие в СХ художники имеют право на приобретение необходимых для творчества материалов и инструментов по заявкам, согласованным с СХ, Управлением культуры и торговыми организациями через Худфонд. Конфликтные ситуации рассматриваются согласно п.П п.1.

VI.

Творческая деятельность не присоединившихся к творческим союзам художников и их выставки имеют право на квалифицированное критическое осмысление в печати и по иным каналам информации, выставки сопровождаются каталогами и буклетами по заявкам художников.

Мы надеемся, что вышеперечисленные предложения и общий анализ ситуации встретят у адресата понимание и готовность помочь нам.

В противном случае, если в кратчайший срок создавшаяся ситуация не будет разрешена, мы будем поставлены перед необходимостью создания собственных организационных форм.

- | | | |
|----------------------|--------------------|---------------------|
| 1. Александров А. | 28. Иванова Ю. | 55. Нестеровский В. |
| 2. Афоничев В. | 29. Каценельсон Л. | 56. Нечепурук А. |
| 3. Афоничева А. | 30. Клоков Г. | 57. Никитина Л. |
| 4. Бобышев К. | 31. Ковальский С. | 58. Новиков Т. |
| 5. Богун Ю. | 32. Козлов Е. | 59. Новиков Ю. |
| 6. Болмат Л. | 33. Комарова С. | 60. Петроченков Ю. |
| 7. Брусовани Ю. | 34. Кошелухов Б. | 61. Рожков В. |
| 8. Вик | 35. Крюковских Н. | 62. Россин С. |
| 9. Вязьменский А. | 36. Кудряков Б. | 63. Рохлин В. |
| 10. Гаврильчик В. | 37. Куликова В. | 64. Сабина Ж. |
| 11. Герасименко В. | 38. Курочкин В. | 65. Садиков А. |
| 12. Гиндлер Е. | 39. Ларин Вяч. | 66. Сергеева В. |
| 13. Гоос В. | 40. Ларин Вл. | 67. Сергеев С. |
| 14. Горяев А. | 41. Лихтенфельд Б. | 68. Сиренко В. |
| 15. Григорьев О. | 42. Лоцман А. | 69. Сомов Г. |
| 16. Григорьев С. | 43. Манусов А. | 70. Сотников И. |
| 17. Гуревич А. | 44. Маслов А. | 71. Тиранин А. |
| 18. Гуцевич В. | 45. Матиевский В. | 72. Устюгов Г. |
| 19. Дмитриев Е. | 46. Махов С. | 73. Федоров Л. |
| 20. Дмитриев С. | 47. Мигачева А. | 74. Фигурин Е. |
| 21. Добротворский С. | 48. Миллер К. | 75. Филиппова Д. |
| 22. Дубяго В. | 49. Минина Е. | 76. Шагин Д. |
| 23. Духовлинов В. | 50. Мисостов Ю. | 77. Шмуйлович О. |
| 24. Жилина Н. | 51. Митавский Б. | 78. Шутов С. |
| 25. Зверев Н. | 52. Михайлов В. | 79. Юхвец Г. |
| 26. Иванов И. | 53. Моисеенков В. | |
| 27. Иванов Р. | 54. Мусалин Е. | |



Письмо деятелей неофициальной культуры в Министерство культуры от 26.01.1982 г.

В Министерство культуры СССР
Тов.ДЕМИЧЕВУ П.Н.
Тов.ШАУРО Б.Ф.
(копия в отдел культуры при ЦК КПСС)

26. 01. 1982

Уважаемый тов.Демичев П.Н., 18 декабря 1981 года группой художников Ленинграда на Ваше имя было послано письмо (приемный номер 47/20) с подробным изложением создавшегося критического положения в изобразительном искусстве Ленинграда. В письме также были приведены конкретные предложения по улучшению данного положения и разрешения назревшей конфликтной ситуации.

По истечении почти полуторамесячного срока со дня отправления письма мы не имеем от Вас никакого ответа на все существенные вопросы, затронутые в нашем письме.

Убедительно просим Вас дать ответ на вышеуказанное письмо по адресу: Ленинград, ул.Жуковского, д.18, кв.3 Афоничеву В.Ф.

- | | | | |
|--------------------|----------------------|---------------------|------------------|
| 1. Александров А. | 21. Добротворский С. | 41. Лихтенфельд Б. | 61. Рожков В. |
| 2. Афоничев В. | 22. Дубяго В. | 42. Лоцман А. | 62. Россин С. |
| 3. Афоничева А. | 23. Духовлинов В. | 43. Манусов А. | 63.Рохлин В. |
| 4. Бобышев К. | 24. Жилина Н. | 44. Маслов А. | 64. Сабина Ж. |
| 5. Богун Ю. | 25. Зверев Н. | 45. Матиевский В. | 65. Садиков А. |
| 6. Болмат Л. | 26. Иванов И. | 46. Махов С. | 66. Сергеева В. |
| 7. Брусовани Ю. | 27. Иванов Р. | 47. Мигачева А. | 67. Сергеев С. |
| 8. Вик | 28. Иванова Ю. | 48. Миллер К. | 68. Сиренко В. |
| 9. Вязьменский А. | 29. Каценельсон Л. | 49. Минина Е. | 69. Сомов Г. |
| 10. Гаврильчик В. | 30. Клоков Г. | 50. Мисостов Ю. | 70. Сотников И. |
| 11. Герасименко В. | 31. Ковальский С. | 51. Митавский Б. | 71. Тиранин А. |
| 12. Гиндлер Е. | 32. Козлов Е. | 52. Михайлов В. | 72. Устюгов Г. |
| 13. Гоос В. | 33. Комарова С. | 53. Моисевков В. | 73. Федоров Л. |
| 14.Горяев А. | 34. Кошелюхов Б. | 54. Мусалин Е. | 74. Фигурина Е. |
| 15. Григорьев О. | 35. Крюковских Н. | 55. Нестеровский В. | 75. Филиппова Д. |
| 16. Григорьев С. | 36. Кудряков Б. | 56. Нечелпурок А. | 76. Шагин Д. |
| 17. Гуревич А. | 37. Куликова В. | 57. Никитина Л. | 77. Шмуйлович О. |
| 18. Гуцевич В. | 38. Курочкин В. | 58. Новиков Т. | 78. Шутов С. |
| 19. Дмитриев Е. | 39. Ларин Вяч. | 59. Новиков Ю. | 79. Юхвец Г. |
| 20. Дмитриев С. | 40. Ларин Вл. | 60. Петровичков Ю. | |



Ответ Министерства культуры СССР на письмо I и письмо II

ЗАМЕСТИТЕЛЬ
МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ
СССР

103678, Москва, ул.Куйбышева, д.10
тел. 206-03-42

от 15.02.82 № 24
г.Ленинград, ул.Жуковского,
д.18, кв.3
г. Афоничеву В.Ф.

Министерство культуры СССР внимательно рассмотрело письмо группы ленинградских художников-любителей и сообщает, что не может согласиться с вышесказанной в нем точкой зрения о критическом положении, сложившемся в изобразительном искусстве г. Ленинграда, оценкой своего творчества как значительного вклада в отечественную профессиональную художественную культуру.

Министерство культуры СССР полагает, что существующая в нашей стране система объединения художников и любителей искусства достаточно эффективно обеспечивает рост творческих кадров, развитие и пропаганду плодотворных творческих тенденций. Устав и практика Союза художников СССР дают возможность каждому гражданину, создающему произведения высокого идейно-художественного уровня, обрести права профессиональных деятелей искусства. В том случае, когда занятие изобразительным искусством является формой проведения досуга, трудящиеся имеют широкую возможность участвовать в работе Домов народного творчества, консультироваться у специалистов, демонстрировать лучшие произведения на выставках самодеятельных художников, а в отдельных случаях и реализовать результаты творческого труда в установленном порядке.

Такие возможности открыты и для авторов письма. По нашему мнению, преодолеть все существующие противоречия могут и должны только они сами при объективной оценке своего труда и повышении требовательности к его результатам.

Позицию Министерства культуры СССР просим сообщить авторам письма.

Г.А.Иванов

15. 02. 1982

20 лет квартирной выставке «на Бронницкой»

Музей нонконформистского искусства

Музей нонконформистского искусства

191040, Санкт-Петербург, Пушкинская ул., 10

тел. (812) 164 52 58, тел/факс (812) 164 48 52

www.nonmuseum.ru

e-mail: info@nonmuseum.ru

Дизайн первой и четвертой страницы обложки Сергея Ковальского

Вторая и третья страницы обложки: гравюра Кирилла Миллера из каталога выставки «на Бронницкой» (Издательство «Самиздат», Ленинград, 1981г.)

Дизайн, верстка: Геннадий Орлов





Серия "Неофициальное искусство Ленинграда"
дублируется на сайте www.nonmuseum.ru
как интерактивная игра

Участники и очевидцы событий могут вставлять в текст
иные версии событий или добавлять описание
неосвященных случаев и мнения, анализирующие
"неофициальное" искусство Ленинграда 60-70-80 годов

товарищество "свободная культура"
2001