

Альтернативные художественные практики позднего социализма и эпохи перестройки в регионах России: случай Свердловска/Екатеринбурга

Тамара ГАЛЕЕВА

В Уральском государственном университете (ныне Уральский федеральный университет) в 2008 году открыт «Музей Б.У. Кашкина», впервые в регионе поставившей своей целью создание коллекции и научное осмысление творческой практики уральских художников, принадлежавших в советское и перестроечное время к неформальным движениям и объединениям.

Основу экспозиции музея составили артефакты, связанные с творчеством одного из самых заметных персонажей альтернативной культуры Свердловска - Старика Букашкина, или Б.У. Кашкина (т.е. «бывшего в употреблении»), а ранее К. Кашкина, К.А. Кашкина, или - Степана Ариевича Кашкина (сокращенно - Ст-ари-Кашкина), в действительности - Евгения Михайловича Малахина (1938-2005). Поэт, художник, фотограф, издатель, коллекционер а также «народный дворник России» и, по его собственному определению, «панк-скоморох», Малахин превратился со временем в «культурного героя» Свердловска-Екатеринбурга.

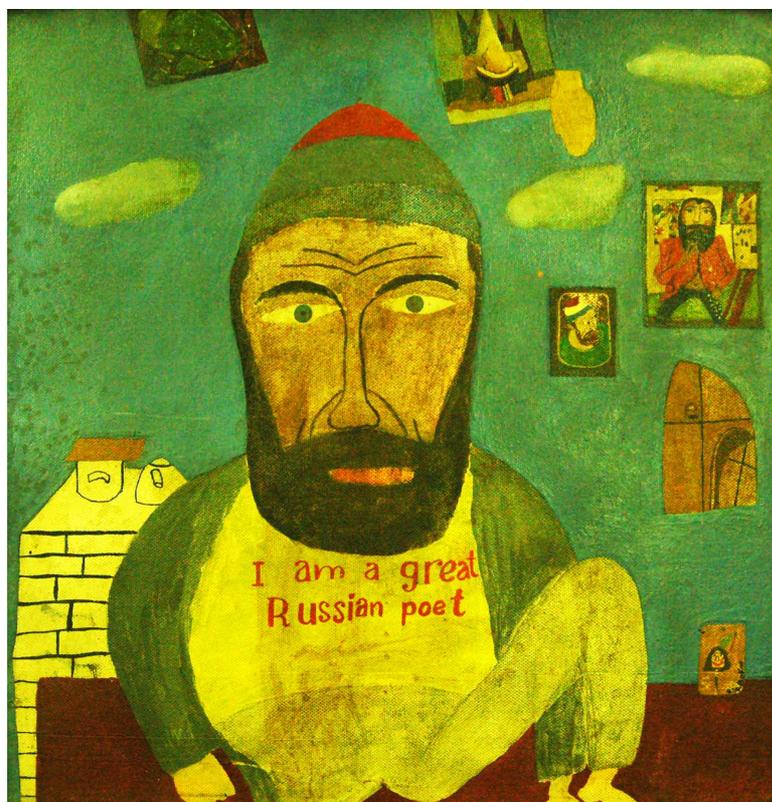


Рис. 1. Антип Одов. Портрет Старика Букашкина. 1980-е гг. Коллекция Музея Старика Букашкина. Уральский

федеральный университет, Екатеринбург.

Музей, созданный в его честь, вовсе не является симулякр и мистификацией, ведь спектр реальных затей лукавого Старика был невероятно широк: от создания экспериментальных фотографий до вырезания из древесной коры крошечных арт-книжек, от росписи «морально-шинковательных» досочек (не менее двух тысяч штук) до «монументального украшения» гаражей и помоек (в 1998 было расписано 33 помойки), от придумывания «антиалкогольных плакатов» (1986) до исполнения хепенингов и акций. Вокруг него сложилось целое общество («Картинник»), в состав которого в разное время входили любители рисовать, петь, играть на самодельных инструментах, скрывавшиеся под забавными именами-псевдонимами.¹



Рис. 2. Старик Букашкин и общество «Картинник». Досочки с росписью. 1980-е гг.

Акции «Картинника» являлись культурной формой синтетического типа². Они

¹ В составе «Картинника» были: Антип Одов, А. Рыбкин, Б.А. Ранов, Хвиля, А. Леша, Оля-ля, Д.В. Оркин, М. Бони, Ленка, П.Ушкина, Ксю-ша, Лё-ша, Ло-Ир-Ви, П.Малков, Вера М., Я.-Е.-М., Соня П., Лю-Д-Мила, Сургутанова, Ал-ла, Шо-ТА, Е. Лена, Я-Нина, Де Нис и другие.

² «Картинники» устраивали воскресные костюмированные балаганные представления в центре города - в сквере у ЦУМа, где в ход шли погремушки с сушеным горохом, барабаны, дудочки и прочие самодельные музыкальные инструменты, аккомпанировавшие «кричанию» коротких текстов, сочиненных Букашкиным. В конце совершался акт дарения «досочки» тому из зрителей, кто откликнулся на призыв ведущего. Разрисовывали «досочки» в духе наивной живописи, все кто попадал в поле зрения Старика Букашкина - и

находились, используя терминологию М. Бахтина, «на границах искусства и самой жизни», в особой промежуточной сфере, ибо для «создателей и потребителей» их, то была сама жизнь. Более того, «неказистость» «досочных» и «гаражно-помоечных» росписей, как, впрочем, и деревянных арт-книжек, их программный «дилетантизм», отмеченный безыскусностью, искренностью, самоиронией, оказался мощным инструментом деконструкции «выхолощенного профессионализма» ушедшего советского искусства.

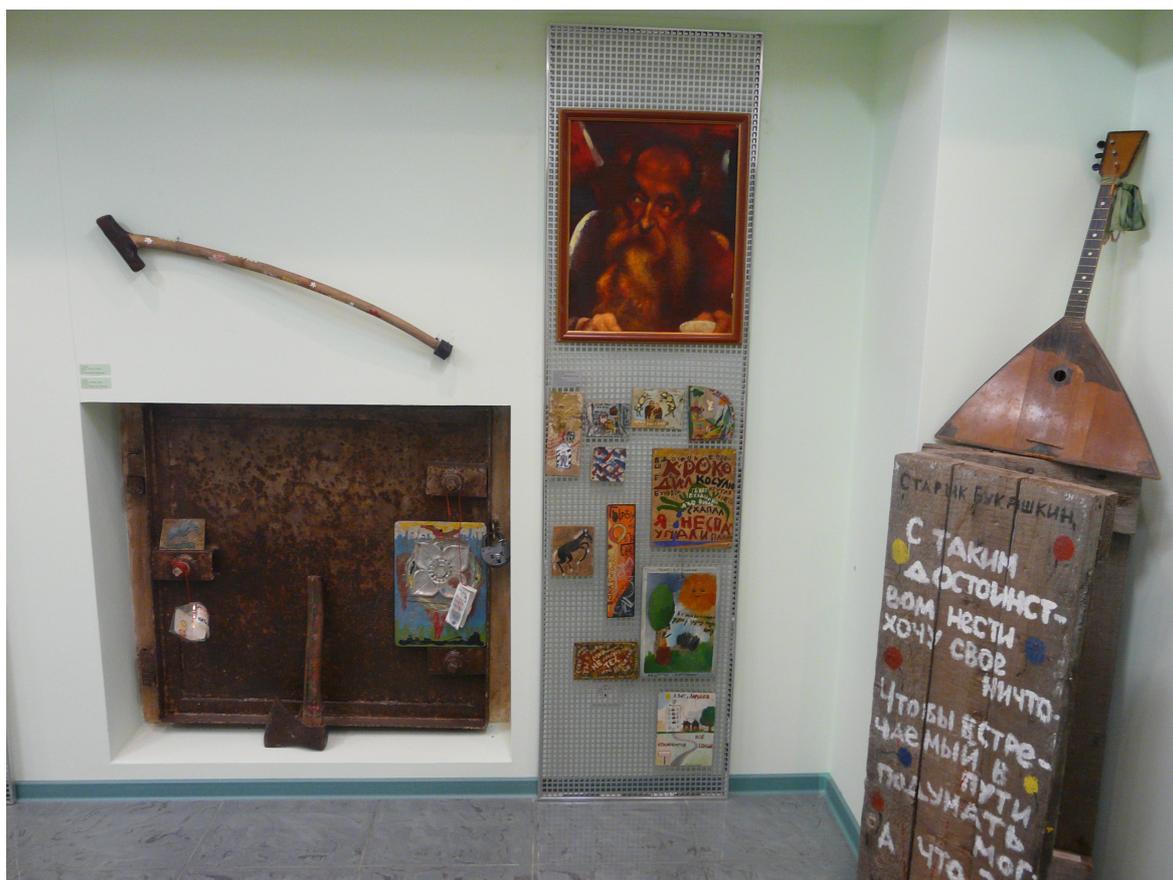


Рис. 3. Экспозиция музея Старика Букашкина в Уральском федеральном университете. 2016.

Напомним, что культурный и художественный центр огромного индустриального региона, традиционно позиционировавшегося в советское время как «опорный край державы», Екатеринбург изначально развивался как горнозаводской край, чья «особость» определялась, прежде всего, своеобразием географического положения, статусом внутригосударственного фронта, обозначенного горным хребтом, а также промышленной его ориентацией. За советские годы он и вовсе превратился в закрытый военно-промышленный город, «промзону».

Неудивительно, что изобразительному искусству советского города,

шестиклассники, и пенсионеры, и профессионалы и дилетанты. Нередко начинал рисовать один, продолжал другой, а заканчивал третий.

визуализировавшему его сложившийся имидж, официально предписывалось быть «суровым», «мужественным», «производственным», «монументальным», «героическим» и т. п. Традиции «сурового стиля» в живописи, сложившегося в начале 1960-х годов, сохраняли здесь свои позиции дольше, чем где бы то ни было: индустриальные заводские сцены, аскетические приполярные пейзажи, парадные групповые портреты рабочих бригад и пр., являлись программно обязательными и преобладающими на больших «зональных» выставках «Урал социалистический» (в 1964-1985 прошло шесть выставок).

Разумеется, в монолитном и, в общем-то, цельном творчестве Союза художников были свои «левые отклонения» от административно задававшихся отделами культуры «трендов»: озадачивало странное пристрастие свердловских художников к мифологическим образам (по понятным причинам евразийской «пограничности» положения города, особенно популярен был сюжет «Похищение Европы») и евангельским аллюзиям (чаще всего, это было «Распятие»), тератологическим гротескам «звериного стиля». Каким-то незаконным исключением из сложившегося порядка воспринималось и творчество нижнетагильских членов Свердловской организации, тяготевших к традициям абстрактного экспрессионизма.

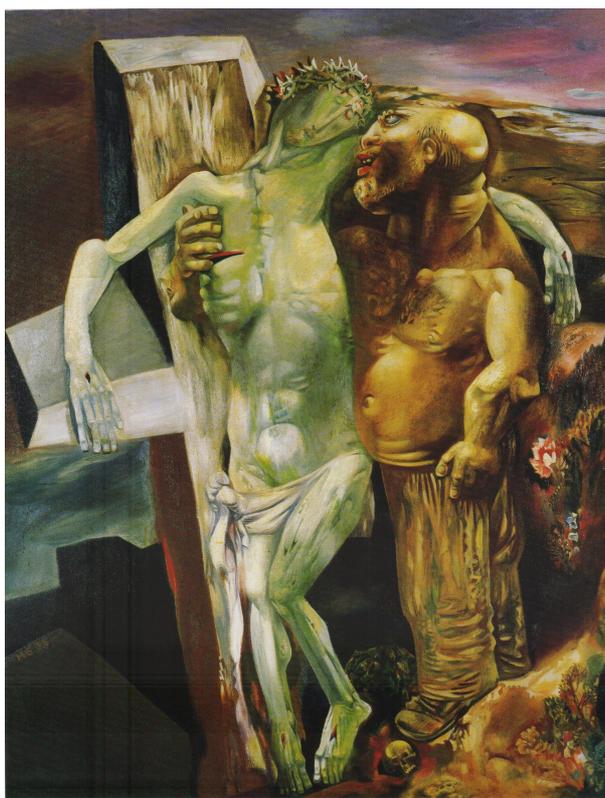


Рис. 4. Миша Брусиловский. Евангельский сюжет. 1976. Холст, масло. Екатеринбургский музей изобразительных искусств.

Очаги неповиновения официозу в свердловском художественном пространстве

сложились еще в 1960-е годы. На волне хрущевской оттепели родилась т.н. «Уктусская школа» (1964-1974, встречи единомышленников зачастую проходили в районе горы Уктус на окраине Свердловска – отсюда название), лидерами которой были Анна Таршис (Ры-Никонова, 1942-2014), Сергей Сигей (1942-2014), Валерий Дьяченко (1939), Феликс Волосенков (род. 1944), Евгений Арбенев (род. 1942), и др.³ Они создали самостоятельную версию концептуализма, для которой, по определению Анны Ры Никоновой-Таршис, характерны были «интеграция различных областей творчества друг с другом и с параллельными областями знания, выход в акционную поэзию, перформанс»⁴.

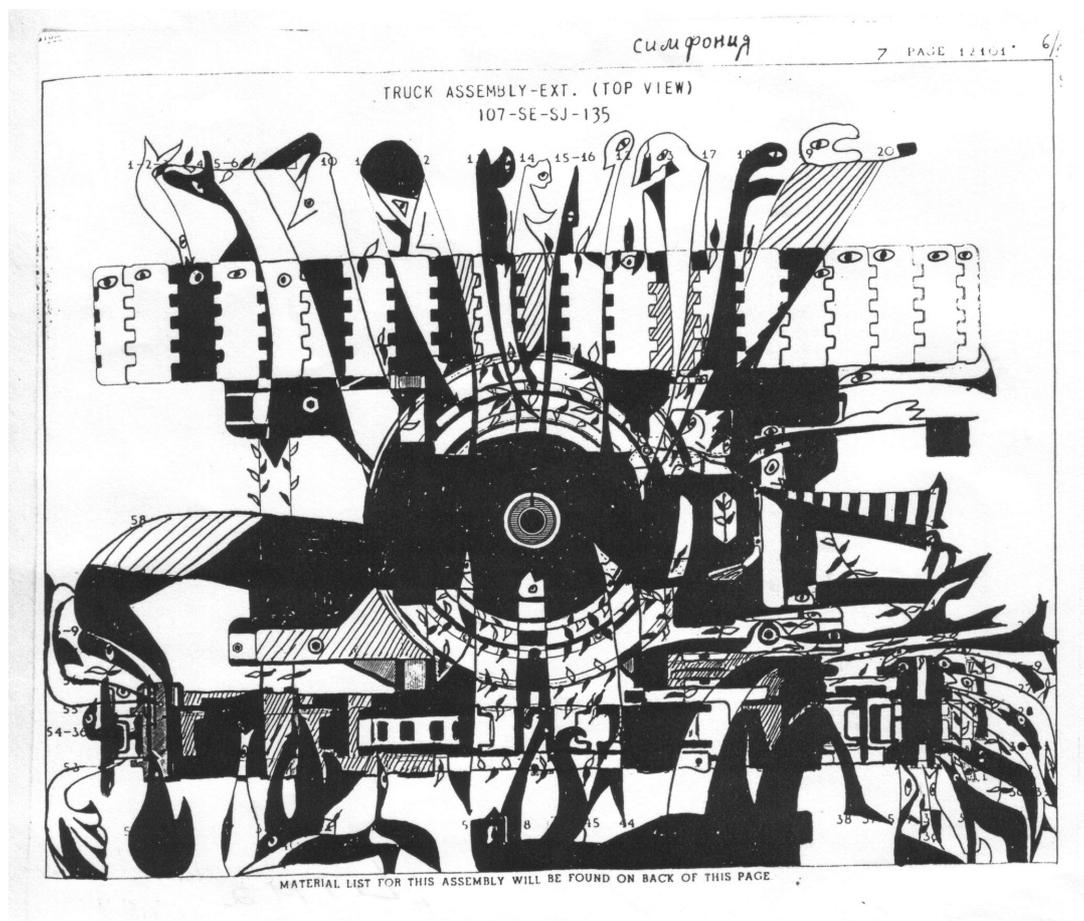


Рис. 5. Анна Таршис (Ры Никонова). Симфония. Из цикла “Lima”. Технический чертеж, тушь, перо.1968.

³ Подробнее об Уктусской школе: *Ры Никонова-Таршис, Анна*. Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 56–72; *Жумати Т. П.* Уктусская школа (1965–1974): К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. Гуманитарные науки. Вып. 2. С. 125–127; *G. Janecsek. Rea Nikonova* // Dictionary of Russian women writers. Greenwood Press Westport, Connecticut. 1996; Tamara Galeeva, Tatiana Zhumati. The Uktus School: Coding Changes // Bookwork. Rea Nikonova and Sergey Sigey. – Hague, Museum Meermanno. 2016. P. 28-33.

⁴ *Ры Никонова-Таршис, Анна*. Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 70.

Члены группы выпускали самиздатовские и рукописные журналы «Номер» (1965-1974), «Документ» (1969), «Транспонанс» (1979-1986), занимались теорией художественной формы, проблемой «перевода» (в их терминологии – транспонирования) вербальных поэтических форм в визуальные. Минималистические геометрические «Иллюстрации-структуры» (1967-1986) Евгения Арбенева к стихам Фета, Есенина, Хлебникова - характерные опыты визуального «кодирования» литературного текста и перевода элементов поэтического языка в форму графического знака.

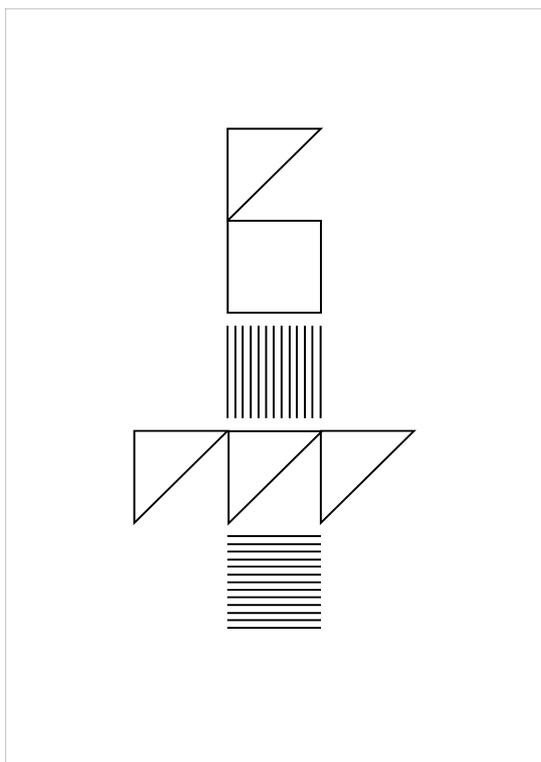


Рис. 6. Евгений Арбенов. Иллюстрация-структура к стихотворению Велмира Хлебникова «Кузнечик». 1986. Бумага, тушь.

В 1970-е годы в Свердловске появились и другие «неформальные» сообщества художников, традиционно обживавшие подвалы, странным образом расположенные на центральных улицах с «революционными» названиями – Красноармейской, Розы Люксембург, Карла Либкнехта, Толмачева, Декабристов и др.⁵. В промышленном городе, в котором не было не только зарубежных консульств, но даже просто иностранцев-туристов до 1990 года, так же, как и частных коллекционеров (именно этот контингент чаще всего поддерживал московский и ленинградский андеграунд), ситуация для неформальных

⁵ Подробнее о топографии свердловского андеграунда 1960-70-х гг.: Игорь Болотов. От составителя // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 4-5.

художников была очень непростой.

Но все-таки, «прорыв» в художественной ситуации Свердловска произошел лишь в годы перестройки, когда в итоге социально-политических реформ город был открыт не только для въезда иностранцев, но и для новых арт-движений. С конца 1980-х годов в городе обозначился беспрецедентный подъем публичной демонстрации различных форм «неформальной» культуры: концерты «уральского рока», издание ранее запрещенных литературных произведений, спектакли по пьесам Николая Коляды, выставки объединений «Сурикова 31», «Ленина 13», «Станция вольных почт» и др.

Легитимацию «неформалов» начала первая «безвыставкомная» Экспериментальная художественная выставка 1987 года, в которой приняли участие все желающие художники вне зависимости от их, так сказать, «партийной» принадлежности⁶. Инициированная художниками Виктором Гончаровым и Валерием Дьяченко, она объединила около 200 человек.

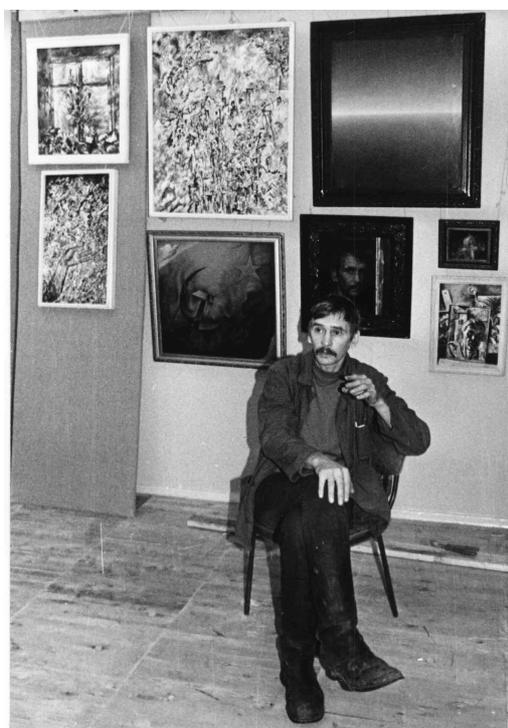


Рис. 7. Художник Валерий Дьяченко – один из организаторов Экспериментальной выставки на фоне своих работ. 1987.

Профессионалы и любители на равных правах вошли в экспозицию, организованную в зале районного Дома культуры, по иронии судьбы расположенного на улице им. В.И. Сурикова № 31. Публике были представлены произведения 1970–1980-х гг. В. Гаврилова, Е.

⁶ Т. Галева. Скандал на улице Сурикова, 31. Свердловские неформалы в 1987 году. // Вестник Уральского отделения Российской академии наук. 2013. №1. С. 134-149.

Малахина (Б. У. Кашкина), А. Таршис, В. Дьяченко, Е. Арбенева, В. Гончарова, В. Жукова, Н. Федореева, И. Шурова, В. Гаврилова, В. Тхоржевского и многих др. Выставка имела поразительный успех: перед входом в ранее мало кому известный выставочный зал выстраивались огромные очереди, вокруг нее развернулись дискуссии и газетная полемика⁷.



Рис. 8. Очередь перед Домом культуры Ленинского района на ул. Сурикова, 31. Свердловск. 1987. Фото Е. Бирюкова.

1987 год стал переломным в истории свердловского альтернативного искусства: после почти двух десятилетий «зажима» со стороны официальных структур, пришло его публичное признание и ощущение свободы. Характерно, что этот год был знаковым и для неофициального искусства Ленинграда, где Товарищество экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ) – объединение художников нонконформистов, в течение года устроило беспрецедентное количество экспозиций, после чего подобные выставки уже следовали одна за другой.

⁷ Когда искусствоведы были еще без гранатометов...: [Воспоминания о выставке на «Сурикова, 31» Вячеслава Савина, Сергея Видунова (СЭВА), Бориса Хохопова, Алексея Лебедева, Вианоры Вишни, Евгения Арбенева, Валерия Дьяченко...] // Урал. 1999. № 10. С. 168–186; а также материалы специального выпуска журнала Урал (2007, № 4), посвященного 20-летию выставки.



Рис. 9. Дискуссия на выставке «Сурикова 31». 1987. Фото А. Шабурова.

Творчество свердловских художников «неформалов», в большинстве своем, не претендовало на авангардную новизну художественного языка. Они генерировали новые темы и образы, представляя позднюю советскую действительность такой, какой до сих пор ее не решался увидеть никто. Это вызывало живой отклик у публики, как например, в случае с работами И. Шурова, остро и эмоционально отражавшими социально-политические изменения жизни в стране (например, экспрессивная картина «Битва в партере», 1986 - своеобразный отклик на «антиалкогольный указ» правительства от 17 мая 1985 года, вызвавший ажиотажный спрос на вино-водочную продукцию в советских магазинах).

В своих произведениях они открыто и несколько наивно использовали формальные приемы модернистских течений XX века (экспрессионизма, кубизма, футуризма, сюрреализма, геометрической и экспрессивной абстракции и др.), интерпретируя их, впрочем, индивидуально и самостоятельно (своей подчеркнутой декоративностью выделялись, например, оп-артовские работы В. Гончарова).

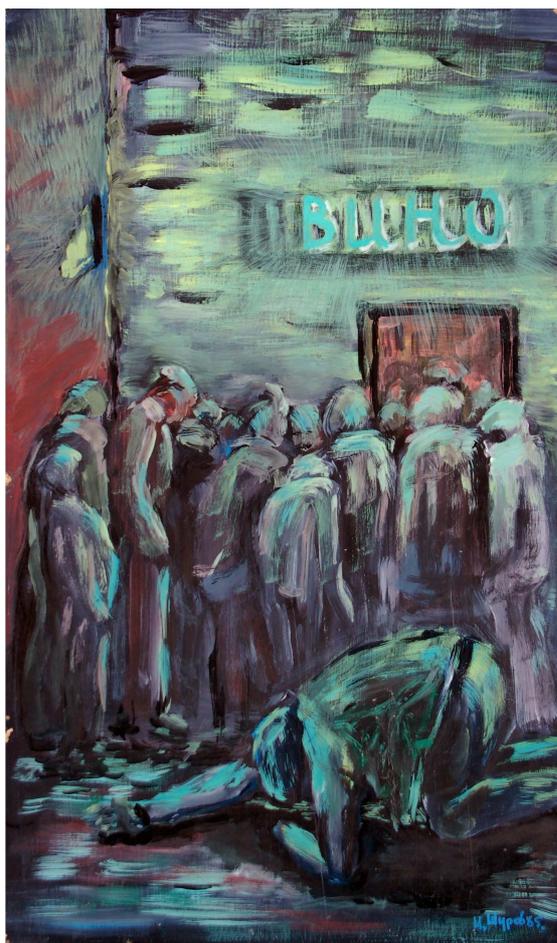


Рис. 10. Игорь Шуров. Битва в партере. 1985. Картон, гуашь. Собрание художника.



Рис. 11. Художник Виктор Гончаров на фоне своих работ на выставке «Сурикова 31». 1987.

Помимо традиционных техник живописи, графики, скульптуры, в экспозиции выставки «Сурикова 31» были представлены также новые для свердловского искусства виды и формы, лишь намеченные в предшествующие десятилетия – инсталляции, объекты, коллажи. Так, Владимир Жуков, создавая в эти годы свои пространственные композиции, прошел путь от абстрактного рельефа к концептуальному объекту. Его серия «Парадоксы» (1986), включающая выполненные из обычных строительных кирпичей объекты, была ориентирована на разрушение стереотипов мышления. В композицию был введен вербальный ряд: подписи «белое» и «черное» явно не совпадали с цветом видимой формы, создавали эффект абсурдности.



Рис. 12. Владимир Жуков. Объект из серии «Парадоксы». Конец 1980-х годов. Кирпич, металл, краска масляная. Фотография из личного архива Татьяны Жумати (Екатеринбург).

Вторая экспозиция «Сурикова 31», состоявшаяся в 1988 году, была допущена уже в «святая святых» - в залы городского музея изобразительных искусств. На ней была проведена акция цензуры: по политическим критериям представленный Николаем

Федореевым портрет опального в то время коммуниста Бориса Николаевича Ельцина решением администрации музея и консультационного совета был снят из экспозиции. Николай Федореев (1943–1996) – один из лидеров неофициального искусства, сознательно использовал формальные клише советского плакатного стиля и оформительского искусства, перерабатывая их в соцартовском духе. Визуальные элементы его художественного языка отсылали зрителя также к традициям советского конструктивизма, но при этом острота социального звучания, публицистичность оставались характерными чертами его произведений («Перестройка», 1988; «Азбука гласности», 1989; «Свобода», 1990 и др.). К сожалению, практически все его объекты теперь известны только по фотографиям, поскольку сами работы не сохранились.

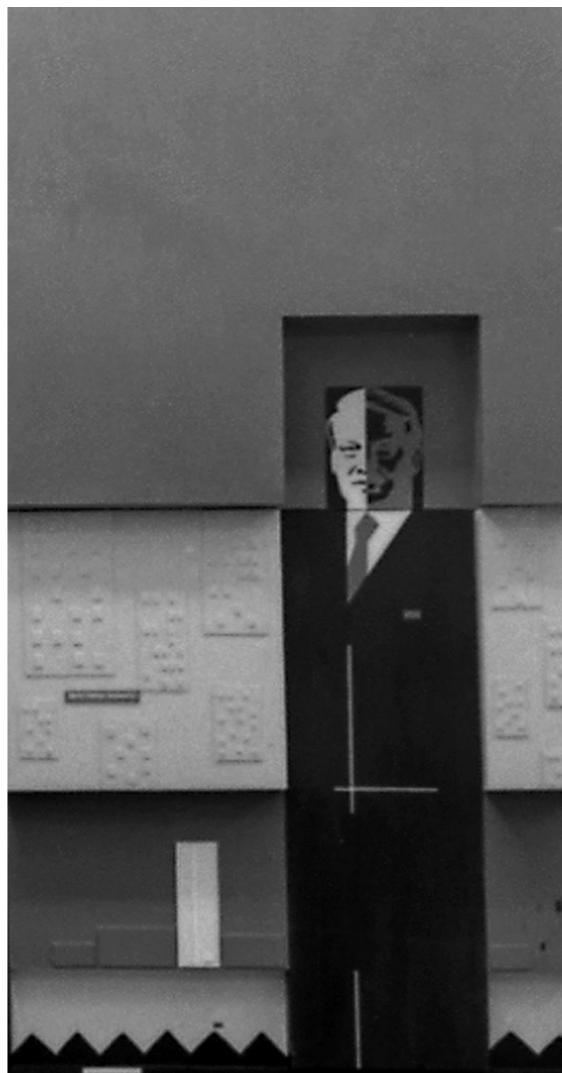


Рис. 13. Николай Федореев. Коммунист Б. Н. Ельцин. 1988. Дерево, коллаж, масло. Собрание Галереи современного искусства, Екатеринбург.

В конце 1980-х - начале 1990-х гг. объединения «неформальных» художников выступали важной движущей силой арт-процесса. Они использовали, к слову, и нетрадиционные выставочной практики: например, на постоянно действующих экспозициях «Сакко и Ванцетти, 23», состав произведений непрерывно менялся на основе зрительского рейтинга⁸.

Официальные и неофициальные линии художественной культуры в 1990-х годах влились в единое пространство города, казалось, «пошли» навстречу друг другу, к единому центру. В начале 1990-х в Екатеринбурге (историческое название было ему возвращено в 1990 году) появились первые институты арт-рынка – негосударственные и частные галереи, аукционы искусства, на которых работы неформалов продавались наравне с официально признанными мастерами.



Рис. 14. Выставка художников объединения «Сурикова 31» под открытым небом - на городской плотине. 1987. Фото Евгения Бирюкова.

Ряд «суриковцев» был принят со временем в Союз художников (хотя, иной раз, и с восьмой попытки), художник Олег Еловой попытался создать «Музей простого искусства», в коллекции которого были бы объединены «наивисты», аутсайдеры и работавшие в примитивистской стилистике профессиональные художники и пр. Но для профессиональных

⁸ Г. Зайцев. К истории неформальных художественных объединений 70-х-80-х годов в Свердловске // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 73-77.

структур изобразительного искусства, подобных Союзу художников России, неформалы остались аутсайдерами, выходящими за границы художественности и искусства. Между тем, из «красного балахона» Старика Букашкина, его синтетических «действ», в какой-то степени, «вышло» следующее поколение екатеринбургских «неформалов» - уральский радикальный акционизм середины 1990-х гг., с его искренностью и прямоот арт-жеста, персональностью художественного высказывания, шокировавшими публику телесными практиками.

Деятельность неформальных объединений и групп мало рефлексировалась свердловской художественной критикой 1970-80-х гг., и уж тем более не архивировалась и не музеифицировалась в свое время. Как следствие – спустя немногим более тридцати лет мы не располагаем ни достаточным корпусом произведений, ни консолидированными архивными фондами, которые могли бы полноценно публично представить альтернативную линию региональной художественной культуры. Однако, опыт существования подобных сообществ чрезвычайно важен для понимания динамики и статики художественного процесса позднего советского периода. Необычные и по-своему оригинальные произведения искусства их членов, «подвальные» или «квартирные» выставки, «дружеское» коллекционирование, а также первичное документирование артефактов (например, личный дневник Е. Арбенева, который он ведет ежедневно с начала 1960-х годов⁹), попытки самоописания субъектов процесса в формате самиздатовских журналов – безусловно динамизировали привычную художественную жизнь города, которая должна рассматриваться как сложно организованное целое, состоящее из «пластов разной скорости развития»¹⁰.

Опыт альтернативных региональных практик и сообществ важен для понимания реальной структуры художественного процесса позднего советского периода. Казавшиеся пару десятилетий назад второстепенными и несущественными для доминирующих столичных художественных систем, они выстраивают гораздо более разнообразную картину развития российского искусства в России, которая перестает быть линейной и неотвратно поступательной, а тени «высокого» столичного искусства не заслоняют, казалось бы, малозначимые «провинциальные штучки и курьезы».

⁹ Е. Арбенов. Из интимного дневника // Урал. 2007. № 4.

¹⁰ Ю.М. Лотман. Культура и взрыв. Статьи о динамике культуры. М.: Гнозис, 1992. С. 25-26.