

*М.А. Миловзорова, Е.М. Раскатова*

## **«ДРУГОЕ ИСКУССТВО» СТОЛИЦЫ И ПРОВИНЦИИ: К ВОПРОСУ О СТРУКТУРЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ\*\***

Ивановский государственный химико-технологический университет

*В статье рассматривается такой феномен эпохи позднего социализма, как неофициальное, «другое» искусство, которое стало значимой альтернативой господствующим прогосударственным культурным формам. Предметом анализа стали тексты непосредственных участников художественного процесса 1970–1980-х гг. (создателей, критиков, исследователей), представляющие опыт определения и самоопределения «другой» культуры в столице и провинции.*

Сегодня не вызывает сомнения тезис, что в поздние эпохи советской истории параллельно официальной, поддерживаемой государством культуре сформировалась и развивалась «другая культура», «неофициальная», «культура андеграунда», ставшая значимой формой духовного сопротивления государственной системе. Прежде всего, к категории «неофициальной культуры» можно отнести достаточно заметные в 1970-е годы авангардные художественные поиски, затронувшие все сферы искусства. Это и литературный авангард (близкий к эстетике постмодернизма): творчество Дм. А. Пригова, Л. Рубинштейна, А. Хвостенко, К. Кузьминский и др.<sup>1</sup>, и собственно художественный: группа Э. Белютина, концептуализм (И. Кабаков), экспрессионизм (А. Зверев), соц-арт (Комар, Меламид, Булатов)<sup>2</sup>, и, конечно же, театральный авангард: Студия «На Юго-Западе» Беляковича. Студия «Человек» Л. Рашкован, Университетский театр (МГУ) Р. Виктюка и др. в Москве; «Чет-нечет» Б. Понизовского<sup>3</sup> и др.

Несмотря на признание и широкое изучение феноменов «другой культуры», до настоящего времени еще нет ни строгого определения понятия, ни точного представления о хронологии возникновения и существования самого явления. Чаще всего по поводу дефиниций высказываются непосредственные участники процесса, в основном, столичная гуманитарная интеллигенция, для которой, при всем различии творческих программ и общественных позиций, важно общее ощущение масштабной реализации «отрицания действительности» (К. Рогов<sup>4</sup>), нашедшего выражение в многообразных, прежде всего, художественных формах, преимущественно в 1970-х – начале 1980-х годов, до политической «перестройки», когда пропала необходимость этого отрицания<sup>5</sup>.

Причины возникновения «второй культуры» большинство авторов склонно видеть, в первую очередь, в ситуации, сложившейся в официальной культуре, которая, подчиняясь выражению государственной идеологии, обрекала себя на застой и деградацию и кроме этого накладывала запрет на все творческие проявления, не вписывающиеся в официальный контекст, – в эпоху кризиса системы эта ситуация нередко принимала особенно уродливые, гротескные формы. Яркое свидетельство тому – официальные документы, воспроизводящие «программные» выступления «ответственных» за развитие отдельных сфер культуры лиц, например – текст доклада на тему «Партийность искусства как научное понятие марксистско-ленинской эстетики» для XXII сессии АХ СССР,

\* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (Проект «"Другое искусство" провинции в контексте эпохи», № 08-01-54502 а/ц).

подписанный вице-президентом АХ В. Кеменовым и направленный в Отдел культуры ЦК КПСС в 1975 году. Доклад, собранный из различных материалов, содержит такие красноречивые реплики, как: «Свобода творчества – это буржуазный индивидуализм. Не случайно Ленин говорил: “Долой литераторов – сверхчеловеков!”...»<sup>6</sup>, или своеобразные «афоризмы»: «Индивидуализм разъедает психику художника ядом элитарного высокомерия»<sup>7</sup>; основной задачей высших учебных заведений (АХ, видимо) провозглашается «воспитание отвращения» ко всем проявлениям «буржуазного индивидуализма». Это рождало соответствующую реакцию, как чисто эстетическую – известный современный критик В. Руднев именно так определяет причины появления одного из направлений неофициального искусства – концептуализма: «...направление в искусстве, прозе и поэзии последних 20 лет советского строя, возникшее как эстетическая реакция на «зрелый» социалистический реализм, на искусство застоя и его реальность»<sup>8</sup>, так и общечеловеческую – «адепт» неофициального искусства И. Кабаков, анализируя художественную и культурную ситуацию 1970-х пишет: «Одна из причин появления неофициальных художников есть решение гордиева узла, который в 60-е годы затянулся до упора. «Если ты советский человек, ты должен говорить в общественных местах, на работе так, как положено, так как все кругом говорят, под страхом гибели <...> Свое приватное мнение ты можешь высказать жене, теще, другу, это уже твоя «человеческая» черта, особенность <...> Появление неофициального искусства – реакция на эту разведенность, предположение, что в своей художественной практике человек может и должен делать то, за что он лично несет ответственность»<sup>9</sup>.

Есть и другие мнения, связывающие появление неофициальной культуры с приходом нового поколения художников, с тем, что: «Каждое молодое поколение совершает диверсии против существующих авторитетов, стремится раздвинуть рамки возможного поведения, творчества. Оно не способно к глубокой ревизии состояния общества, оно его передразнивает, эпатирует, оно стремится упростить те нормы, которым окружающие следуют... Этим я хочу подчеркнуть независимость молодежной культурной ситуации от конкретной политической ситуации. Советский тоталитаризм имел в ее лице постоянного оппонента. Возрастной протест, в сущности, является онтологическим аргументом общественных и культурных изменений вообще»<sup>10</sup>. В целом, такие суждения довольно редки, большинство участников процесса развития неофициальной культуры все же склонны напрямую связывать его с современной политической ситуацией, когда культура и искусство мыслились реальной формой противостояния режиму, угрожавшему не только свободе творчества, а посягавшему на человеческое достоинство вообще: «До определенного момента мы были просто поэтами, а в 1968 году, когда танки вошли в Прагу, стали неофициальной литературой»<sup>11</sup>.

Дать строгое и однозначное определение «неофициальной культуры» вряд ли возможно. По мнению И. Кабакова: «Слова „официальная” и „неофициальная” в приложении к культуре возникли сравнительно поздно - в конце 70-х годов. А в 60-е годы было одно понятие – подполье: подпольное искусство, подпольная поэзия, подпольный джаз и т.д. Подпольность была точным определением атмосферы 60-х годов. Надо сказать, что термин „неофициальная культура” претерпевает сильные изменения с каждым годом, и вот сейчас, к концу 80-х, он уже сильно размыт, и даже высказываются соображения, что не существует такой культуры, что это искусственная атрибуция, а на самом деле существует просто „хорошее” и “плохое” искусство»<sup>12</sup>. Изобразительное искусство наиболее ярко воплощало идеи “другой культуры”, так как художники не только непосредственно наглядно в живописи нарушали или разрушали установленные каноны, но часто это нарушение сопровождалось соответствующими, эпатирующими публику, формами жизненного, бытового поведения, художественными акциями и т.д.

Следствием сознательно выбранной позиции становится чрезвычайно широкий процесс развития «другого искусства» в Москве и Ленинграде, приблизительно с середины 1960-х годов, когда это искусство было еще абсолютно «подпольным» (после скандала в Манеже 1962 г.) – до конца 1970-х – начала 1980-х, когда оно, постепенно отвоевав себе нишу в культурном пространстве (материализованную в официально открытых залах), становится реальностью, с которой уже не может не считаться власть, вынужденная отказаться от жестких репрессивных мер по отношению к художникам, правда, по-прежнему, старающаяся вытеснить альтернативное искусство в маргинальное пространство. За это время «другое искусство» стало мощным пластом современной художественной реальности, по многообразию форм, стилей и концепций не уступающим западному авангарду и постмодерну, что и позволило ему, в конечном итоге, органично войти в европейско-американский художественный контекст (художники «третьей волны» эмиграции, выставки, организованные коллекционерами)<sup>13</sup>.

В 1970-1980-х годах «неофициальное искусство» становится тем культурным полем, где осуществлялось развитие современного российского искусства в целом, таким же, каким была «неофициальная литература» и некоторые другие формы проявления нонконформизма. О культурном значении этого явления убедительно высказался И. Бродский: «Неофициальная культура ... привлекательна уже хотя бы потому, что это антитезис, а он всегда более приятен и занятен и более живое явление, чем тезис, по крайней мере, открывает возможности для развития ... в ней куда в большей степени, чем в культуре первой, официальной (если она вообще тянет на понятие «культура»), проявилась главная тенденция русской культурной жизни – тоска по мировой культуре, этой тоски она и была порождением <...> вторая культура – это все-таки явление куда более заслуживающее внимание, нежели literary Establishment»<sup>14</sup>.

В первую очередь, именно представители «неофициального искусства» и его исследователи пытаются дать определение этому феномену.

Пожалуй, наиболее интересное, широко развернутое размышление на указанную тему мы встречаем у И. Кабакова, который на нескольких страницах своей книги методом «от противного» (от официального искусства) формулирует оригинальное понятие сущности и характера «неофициального искусства», шире – «неофициальной культуры»: «В основе официального и неофициального мироощущения лежат совершенно разные, психологические установки. И, прежде всего, это разные взаимоотношения со зрителем. Официальная художественная жизнь ориентируется на абстрактного зрителя, не существующего в действительности. Это обращение к зрителю, которого нет на самом деле, который не имеет ни плоти, ни психологии, это как бы абстрактный, бумажно-синтетический персонаж, к которому и обращается художник, поэт, музыкант. <...> Неофициальная культура всегда обращается к отдельному, конкретному человеку. Упущенный официальной культурой зритель, слушатель и является адресатом, объектом интереса и субъектом восприятия неофициальной культуры. <...> Что это за субъект? Это прежде всего – существо, которое рефлектирует и способно лично, в своем опыте оценить произведение искусства <...> То есть, неофициальное искусство адресовано человеку, способному вступить с тобой в диалог на равных, а не участвовать в известной игре: вождь – толпа, учитель – ученик, пророк – адепт, доктор – пациент и т.п.»<sup>15</sup>.

Это определение, конечно, нельзя назвать строгим, но далее И. Кабаков проводит чрезвычайно интересное исследование «мнений», затрагивающих различия «официального» и «неофициального» искусства по всем возможным параметрам существования<sup>16</sup>, из которого можно составить достаточно подробное представление о том, как самими художниками осмысливался интересующий нас феномен, а также сделать эмоциональный вывод вместе с И. Кабаковым: «...по моему глубокому убеждению, все самое ценное,

интересное, важное и прекрасное существует только в неофициальном искусстве»<sup>17</sup>.

Вообще, нужно сказать, что в определении представителями «неофициального искусства» сути феномена своего творчества, которое с полным основанием можно назвать самоопределением, очень большое значение имеет момент индивидуальности художника, психологически-личностный компонент, в результате чего часто «неофициальное» искусство и культура воспринимаются как совокупность «личных акций», что, в свою очередь создает трудности для исследователей, пытающихся дать обобщающее определение культурного явления.

Как заявляет в своих воспоминаниях В. Немухин: «Часто спрашивают, что такое художественный андеграунд – тип культуры, особое духовное измерение, социальная общность или нечто, не поддающееся строгому определению? Наверное, с позиции философии или социологии можно получить достаточно убедительное определение, но для меня, лично, важно не обобщение, а частность: что происходит с отдельным человеком»<sup>18</sup>.

Он же формулирует в связи со своей позицией еще одно оригинальное определение «неофициальной» культуры: «...ненавижу слово “мы”, но “мы” андеграунда – это сумма отражений, противостоящих коммунальному единомыслию, возможность разноуглубленного разнопонимания, стремление к разновидности, понимаемому как качество, органически присущее искусству»<sup>19</sup>.

Из трудностей определения феномена логически следуют трудности установления точной хронологии, исторических рамок развития неофициальной культуры, даже относительно столиц, где это развитие было наиболее интенсивным. Для современных исследователей и для участников процессов представления об этом весьма различны. Исследователи «другого искусства» чаще всего считают, что реальные плоды художественной дифференциации, имевшей место в конце 1950-х годов, нашли свое выражение в начале 1960-х в феномене «подпольного искусства», продолжавшего существовать до эпохи легализации и свободы (перестройки)<sup>20</sup>. Представители «неофициального» искусства часто склонны индивидуализировать видение конкретной художественной ситуации со своим участием, и поэтому можно встретить различные точки зрения – одни утверждают, что эпоха «неофициальной культуры» наступила: «...после краха социалистической утопии – по мере дискредитации идей «оттепели», достигла апогея развития в годы застоя и исчезла накануне политических потрясений второй половины 1980-х годов»<sup>21</sup>; другие считают, что искусство андеграунда перестало быть актуальным в связи с образованием живописной секции московского Горкома графиков (1976 г.) и открытием выставочного зала на Малой Грузинской (1978 г.), когда определена часть представителей «другого искусства» получила возможность легальной выставочной деятельности<sup>22</sup>; иные же связывают конец «подполья» с временем полной свободы и независимости бывшего советского художника. В связи с этим приведем интересный фрагмент беседы Д. Пригова и Г. Брускина: «Д.П. – Если отсчитывать от того времени, когда тебя начали выставлять, то для разных людей андеграундное искусство кончилось в разное время. Если уж следовать каким-то более объективно верифицируемым фактам и определениям, андеграундное искусство в России, которое в отличие от западного, противостояло не столько истеблишменту эстетическому, сколько социокультурному и политическому, кончилось, конечно, тогда, когда исчезла возможность какой-то властной институции запретить кого либо выставить. Это не значит, что его могли выставить, но никто не мог запретить. Все кончилось в 1991 году. Как только управления культуры и парткомы перестали существовать, когда поэтам, чтобы собраться стало ничего не нужно, кроме их воли, помещения и денег, а не обращения в какие-то официальные организации, тогда и кончилось, собственно говоря, андеграундное искусство.

Г.Б. – Андеграундное искусство существовало до тех пор, пока существовала советская власть. Эпоха кончилась. И то и другое перестало быть актуальным»<sup>23</sup>.

Вообще, если сравнивать точки зрения творцов «неофициального» изобразительного искусства и литературы, также можно встретить различные представления о хронологии явления в целом. Что касается ленинградской «неподцензурной литературы» и «неофициальной» культуры, в первую очередь связанной именно с этой литературой, то эпоху ее формирования и расцвета многие (как литераторы, так и критики) склонны помещать непосредственно в 1970-е годы, когда разрозненные литературные кружки и группы, противостоящие официальной советской литературе, консолидировались и перешли к общекультурным акциям, когда произошло становление устойчивых форм неофициальной культурной жизни и т.д.<sup>24</sup>. Здесь также можно говорить о различиях в хронологии московской и ленинградской культурной жизни.

Но, так или иначе – определенно можно говорить о значительном феномене «неофициальной культуры», в столичной культурной жизни, особенное историческое значение которого исследователи, критики и создатели связывают с эпохой «позднего социализма», т.е. с «длинными 1970-ми», когда эта культура стала значимой альтернативой господствующим прогосударственным культурным формам, стремилась выйти к широкой зрительской аудитории, представляла собой обширный и многообразный культурный мир, который, как высказался один из участников процесса: «...своей самодостаточностью и полнотой напоминал средневековое натуральное хозяйство»<sup>25</sup>.

Можно ли говорить о сознательном выборе столичным андеграундом политического имиджа противостояния советской государственной системе и прогосударственной системе культуры? Однозначно – нельзя, потому что реальная дифференциация художников позволяет увидеть за их творческими и человеческими поступками, не только общественно-политические, но и личные, и сугубо художественные стратегии. Но при этом известные акции (1974 г. «Бульдозерная выставка», 1979 г. – выпуск альманаха «МЕТРОПОЛЬ» и др.) подтвердили, что, даже не ставя в тот или иной момент политические цели, эти художники своими действиями вызывали у государства отчетливо-политические сомнения и опасения, демонстрировали, с точки зрения чиновников, не просто «инакотворчество», но и идеологически опасное «инакомыслие», что заставляло государство, в целях самосохранения, выводить, «выталкивать» «другое искусство» в маргинальное пространство – пространство андеграунда.

Как было отмечено – «другое искусство – это не только столичная реальность – это явление характерно и для провинции, тем более такой близкой к столице и имеющей большой культурный потенциал, как Иваново.

Художественная культура города Иваново – явление, в чём-то парадоксальное. С одной стороны, на протяжении всей советской эпохи Иваново было тем местом, где настойчиво и сознательно выполнялась программы создания соцреалистического искусства, что должно было соответствовать высокому статусу «самого советского» города, поэтому в культурном сознании общественности прочно укрепилась неприязнь ко всякого рода художественным экспериментам, угрожающим канонам и пафосу соцреализма, и устойчивое предпочтение официального искусства, представленного производственными жанрами и местной школой реалистического пейзажа.

С другой стороны, в силу той же исторической специфики (отсутствие традиций средневековой культуры и необходимости консервировать художественные традиции) культурная среда способствовала появлению и внутреннему разнообразию творческого радикализма молодых художников, поэтов, музыкантов, воплощавших своим творчеством авангардные или иные, альтернативные официальным, художественные тенденции (В. Бахарев, С. Кузьмичева, Е. Куваев, И. Жуков, А. Сокуров и др.).

Такая ситуация обусловила своеобразную аккумуляцию художественных сил, способных создавать произведения «другого», неофициального искусства. Вероятно, это стало особенно заметным, как раз, со второй половины 1970-х годов, когда местная художественная жизнь, по меткому выражению одного из участников процесса, приобрела вид «старой замученной школы».

Очевидно, что с конца 1970-х годов и до настоящего момента в региональной культуре складывался (возможно, сложился) особый пласт художественных явлений, который можно, с большей или меньшей степенью определенности назвать неофициальным искусством, или «другим искусством», как было заявлено.

Говорить о какой-либо устойчивой хронологии его существования достаточно сложно – если неофициальное искусство столиц можно определенно связать с изменением политической ситуации в стране в целом, или с конкретными политическими событиями (даже с поправкой на отчетливое отмежевание от политики ленинградского андеграунда), то для представителей «другого» искусства Иванова эта связь была заметно менее отчетливой, и современная общественно-политическая ситуация провинции воспринималась ими, скорее, как «атмосфера» – «удушливая», антитворческая, культивирующая застывшие формы соцреалистического канона или «псевдоклассику». Поэтому, назвав какие-либо конкретные даты, связанные с появлением в местной культуре тех или иных феноменов (например, создание театра Р. М. Гринберг в 1957 году) мы неизбежно упустим из поля зрения другие – не менее значительные, означающие для каждого из участников процесса начало или какие-то вехи самоопределения в пространстве неофициальной культуры.

Вообще нужно сказать, что провинциальная художественная среда является заметно менее плотной, чем столичная, несмотря на узость прослойки художественной интеллигенции, в частности, в Иванове. В первую очередь, это касается именно художников «неофициального» круга – они чрезвычайно редко объединяются в группы (АРС, созданный уже практически в годы перестройки, в общем, редкое исключение), даже считая себя единомышленниками, предпочитают индивидуальную, независимую траекторию развития. Поэтому «точка отсчета» почти у каждого своя – приезд/возвращение в Иваново, осознание своего творческого кредо, попытка занять нишу в культурном пространстве города и т.д. Если все же пытаться обозначать какие-либо временные рамки, то они будут чрезвычайно широкими – с конца 1950-х годов (первый спектакль молодежного театра) до начала 2000-х (последние авангардные спектакли «Орлов-театра») – между которыми коллективные художественные и поэтические акции, попытки продвинуть местную театральную культуру и многое другое. Поэтому, нам кажется, более продуктивным не устанавливать «крайние» даты, а определить момент концентрации творческих сил представителей «другого искусства», который нашел выражение в довольно многочисленных «точках пересечения» художников и их проектов, что позволило неофициальному искусству стать интересным явлением в культуре города.

Материалы интервью с художниками<sup>26</sup> позволяют говорить о несколько иных временных параметрах «всплеска» в развитии неофициального искусства в провинции относительно столиц – если в Москве и Ленинграде он приходится на «семидесятые», то в провинции, в частности, такой как Иваново, в середине «семидесятых» не могла идти речь о каком бы то ни было открытом, публичном проявлении альтернативных устоявшимся канонам художественным программ. Хотя, можно сказать, что именно в эти годы начинался процесс самоопределения «другого» искусства в провинциальной культурной среде – молодежный театр Р. М. Гринберг из общественно-политической трибуны постепенно трансформировался в пространство интеллектуальных и духов-

ных поисков интеллигенции; В. М. Бахарев, работая в художественном училище, пытался формировать новые эстетические установки у своих студентов, делал выставки, которые снимали через 15 минут, но, тем не менее, это были шаги, требовавшие, не только творческой убежденности, но и определенного мужества; из столичных вузов возвращались в Иваново художники, усвоившие художественные принципы более свободных школ (С. И. Кузьмичева); наконец, проявлялось новое поколение художников, которое уже совсем иначе смотрело на мир и представляло себе цели и смысл творчества (Е. Н. Куваев, А. П. Белов, И. Жуков и др.).

Тем не менее, момент «концентрации» творческих сил неофициального (может быть, лучше сказать «неканонического») искусства Иванова приходится лишь на начало – середину 1980-х годов, когда неизбежность смены исторической парадигмы стала ощутимой и в провинции. При этом уникальность ситуации заключалась в том, что, поскольку на уровне повседневности, в том числе и культурной это практически не сказывалось – аккумуляция авангардных художественных сил и в середине 1980-годов была, скорее, своеобразным актом сопротивления сложившейся системе бытования искусства в провинциальной среде, чем следствием некоторых политических послаблений околоперестроечного периода. Так, всем участникам процесса развития неофициального искусства памятна масштабная акция середины 1980-х годов – коллективная выставка в парке 1905 года, где были представлены работы нетрадиционных направлений, сопровождаемая демонстративным шествием с флагами и вызывающе скандальной для провинциальной публики акцией сжигания бумажного чучела чиновника. Для одних эта акция имела конкретные причины (Бахарев говорит о возмущившем многих отказе в приеме в официальный Союз художников талантливой молодой художницы С. И. Кузьмичевой), для других – нестандартной формой самовыражения, но так или иначе – это событие стало масштабной акцией, объединившей художников в чем-то не совпадающих с официальными программами и доктринами существования искусства и давшей возможность им почувствовать творческую и общественную силу такого объединения. После этого с середины 1980-х годов процесс развития неофициального искусства в Иванове становится масштабным и приобретает различные формы – образуется объединение художников АРС, организовывается театр абсурда «Орлов-театр», авангардная «Студия-3» В. Щекина, определяются индивидуальные художественные стратегии, кроме того, художники все чаще испытывают необходимость предпринимать коллективные акции.

Необходимо отметить, что по мере продвижения в общественную жизнь идей перестройки в лучшую сторону меняется баланс в отношениях представителей «другого» искусства и государственных организаций сферы культуры. Несмотря на то, что Союз художников, по-прежнему игнорирует не соответствующие официальному канону художественные проявления, в то же время некоторые официальные площадки становятся местом проведения нетрадиционных художественных и поэтических акций («Полтора батона», Областной художественный музей; поэтические вечера в доме-музее Б. И. Пророкова и др.), знакомства зрителей с творчеством представителей вчерашнего «андеграунда» (выставки Бахарева, Кузьмичевой, Куваева, Белова, Ершова); официальные государственные структуры довольно благосклонно относятся к продвижению театральных коллективов в культурное пространство (поддержка «Орлов-театра» в определенный период); указанные события в культурной жизни города получают положительную прессу (в первую очередь в новом издании – «Ивановская газета»).

Но, что интересно, указанных действий, было, видимо, недостаточно для того, чтобы неофициальное искусство стало частью легального пространства местной культуры и заняло прочное место в общественном сознании, поэтому, когда в Москве и

Ленинграде процесс развития этого искусства был практически завершен (о чем свидетельствуют его участники), в культуре провинции происходит особенно отчетливое обособление «другого» искусства от официального форм культуры, удерживающего свои позиции в культуре, несмотря на глобальные общественно-политические изменения. Вторая половина десятилетия середины 1980 – середины 1990-х – становится временем наиболее интересных как индивидуальных, так и коллективных творческих проявлений представителей «другого искусства»: выходит несколько интереснейших образцов самиздата, проводятся коллективные художественные, музыкальные и поэтические «подпольные» акции, готовятся наиболее авангардные театральные постановки и т.д. То есть, мы, действительно, можем говорить о собственной, независимой от столиц хронологии развития «другого искусства» в провинции, что, с одной стороны, свидетельствует о ее «культурном опоздании», но с другой – становится интересным явлением в не только в местном, но и в общероссийском культурном контексте.

Специфика историко-культурной ситуации, когда «полулегализированное» неофициальное искусство все же было вынуждено вести «полуподпольное» существование стала причиной своеобразного отношения к определению самого его феномена, в первую очередь, его создателями. В силу заметно меньшей политизированности процесса развития неофициального искусства, для большинства художников характерно, прежде всего, ощущение себя не «противостоящими» официальному искусству или организациям, а «отверженными» ими и обществом в целом. В большей или меньшей степени принимая относительно своего творчества определение «андеграунд», художники вкладывают в него смысл, не всегда совпадающий с пониманием этого феномена столичными художниками. Как уже было отмечено, политический оттенок наименее характерен для понимания сути «андеграунда» художниками провинции – они склонны считать его, в первую очередь, пространством свободного, независимого самовыражения, не совпадающего с официальным каноном и поэтому неизбежно выключенного из легального художественного процесса, не имеющего организационно, финансовой и иной поддержки. Подобное понимание «андеграунда» (в данном случае более соответствующее понятию «другое искусство») можно встретить и у столичных художников, как правило, изначально пребывающих (в силу самых различных причин) в маргинальном пространстве, различие в том, что для художников провинции это ощущение характерно относительно в большей степени. Видимо, в определенной степени следствием такого самоощущения является и более философичное истолкование понятия «андеграунд» частью представителей «другого искусства» провинции – когда он определяется не как временное состояние «подпольного» существования искусства, обусловленное конкретной общественно-политической ситуацией, а некое «извечное» пребывание отдельных форм творчества, в принципе противостоящих усредненным требованиям и притязаниям к искусству массового зрителя и публики. Этот феномен, на наш взгляд, характерен именно для провинции (может быть, для Иванова, даже в большей степени, чем для других регионов), что связано с коллективными эстетическими установками носителей культуры места, о чем мы уже говорили.

Так или иначе, можно с уверенностью говорить о значимом феномене «другого искусства» провинции (г. Иваново), формирующемся на протяжении нескольких десятилетий и составившем интереснейшую страницу истории региональной культуры. Структура историко-культурной ситуации бытования «другого искусства» в провинции представляется своеобразной, имеющей существенные отличия от процессов формирования неофициальной культуры в столицах, ее конкретные параметры (личное участие художников, детальная хронология) требуют тщательного исследования.

На наш взгляд, проект изучения «другого искусства» Иванова решает, в первую очередь, культуротворческие задачи. Если для художественного пространства страны в целом дилемма «инакотворчества – инакомыслия» практически снята, то пространство провинциальной культуры до настоящего времени склонно ревностно охранять границы культурного канона, который может в любой момент стать каноном идеологическим. Только объективное, заинтересованное, культурологическое осмысление феномена «провинциального андеграунда», включение его в общекультурный региональный контекст, презентация его достижений широкой публике даст реальную возможность местной художественной культуре найти новые параметры развития, обеспечивающие ее включение в цивилизованный культурный контекст.

### Примечания

- <sup>1</sup> См.: Антология самиздата: Неподцензурная литература в СССР 1950-е – 1980-е / Под общ. ред. В. В. Игрунова; Сост. М. Ш. Барбакадзе. – М.: Международный ин-т гуманитарно-политических исследований, 2005. – ТТ. 1-3.
- <sup>2</sup> См.: «Другое искусство». Москва 1956-1988. – М.: Издательство «Галарт»; Государственный центр современного искусства, 2005 и др.
- <sup>3</sup> См.: Герои ленинградской культуры: 1950-е – 1980-е / Автор-составитель Л. Скобкина. – СПб., Лариса Скобкина, 2005. – С. 146-159 и др.
- <sup>4</sup> См.: Семидесятые как предмет истории русской культуры / Ред.-сост. К.Ю.Рогов. – М.-Венеция: О.Г.И., 1998. – № 1 (9). – С. 10.
- <sup>5</sup> Представление о многообразии форм «неофициальной культуры» позволяет составить «Хроника культурной жизни семидесятых», опубликованная в указанном издании: Семидесятые как предмет истории русской культуры / Ред.-сост. К.Ю.Рогов. – М.-Венеция: О.Г.И., 1998. – № 1 (9). – С. 29-73.
- <sup>6</sup> Российский государственный архив новейшей истории (далее – РГАНИ), – Ф. 5 (фонд отдела культуры ЦК КПСС), – Оп. 68. – Д. 626. – Л. 81.
- <sup>7</sup> РГАНИ. – Ф. 5, – Оп. 68. – Д. 626. – Л. 91.
- <sup>8</sup> **Руднев В.П.** Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – С. 137.
- <sup>9</sup> **Кабаков И.** 60 – 70-е ... Записки о неофициальной жизни в Москве. – Wien, 1999. – С. 146.
- <sup>10</sup> **Иванов Б.** Эволюция литературных движений в пятидесятые – восьмидесятые годы. // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950 – 1980-е годы. Сборник статей. – СПб.: Издательство «Деан», 2000. – С. 20-21.
- <sup>11</sup> **Сапгир Г.** Цит по: Савицкий С. Андеграунд (История и мифы ленинградской неофициальной литературы). – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 57.
- <sup>12</sup> **Кабаков И.** 60 – 70-е ... Записки о неофициальной жизни в Москве. – Wien, 1999. – С. 210-211.
- <sup>13</sup> См.: Аймермахер К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х – 1980-х годов. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т. 2004.
- <sup>14</sup> **Бродский И.** Интервью Д. Савицкому // В кн.: Иосиф Бродский. Большая книга интервью / Второе, исправленное и дополненное издание. Сост. В. Полухина. – М.: Захаров, 2000. – С. 227.
- <sup>15</sup> **Кабаков И.** 60 – 70-е ... Записки о неофициальной жизни в Москве. – Wien, 1999. – С. 145.
- <sup>16</sup> См.: Кабаков И. 60 – 70-е ... Записки о неофициальной жизни в Москве. – Wien, 1999. – С. 211-212.
- <sup>17</sup> **Кабаков И.** 60 – 70-е ... Записки о неофициальной жизни в Москве. – Wien, 1999. – С. 215.
- <sup>18</sup> **Уральский М.** Немухинские монологи (Портрет художника в интервью). – М.: Издательство «Бонфи», 1999. – С. 35-36.
- <sup>19</sup> **Уральский М.** Немухинские монологи (Портрет художника в интервью). – М.: Издательство «Бонфи», 1999. – С. 56.

<sup>20</sup> См.: Аймермахер К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х – 1980-х годов. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т. 2004.

<sup>21</sup> **Савицкий С.** Андеграунд (История и мифы ленинградской неофициальной литературы). – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 84.

<sup>22</sup> См.: Другое «Другое искусство». Москва 1956-1976. К хронике художественной жизни. – В 2-х тт. – М., 1991. – С. 5.

<sup>23</sup> Брускин Гриша. Пригов Дмитрий Александрович. Героическое время кончилось // Искусство кино, 2003. – №3. – С. 143-144.

<sup>24</sup> См.: Долинин В.Э., Северюхин Д.Я. Преодоление немоты: Ленинградский самиздат в контексте независимого культурного движения 1953-1991. – СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова. 2003. – С. 63-65.

<sup>25</sup> **Маневич Г.** Художник и время, или Московское «подполье» 60-х // «Другое искусство». Москва 1956-1976. К хронике художественной жизни. – В 2-х тт. – М., 1991. – С. 15.

<sup>26</sup> В статье проанализированы материалы интервью авторам художников В. М. Бахарева, С. И. Кузьмичевой, Е. Н. Куваева, А. П. Белова, Е. А. Орлова, В. В. Ломоскова и др.