ИСТОРИЯ ЛЕНИНГРАДСКОГО ИСКУССТВАИ 1980-х ГОДОВ*.

Я расскажу вам историю развития нашего, тогда еще неофициального, изобразительного искусства в Петербурге в 1980 годы. Но для того, чтобы понять происходившее в 1980-е годы, нужно обратиться к концу 1970-х годов. Что произошло? Появилось новое поколение людей, молодежь, посетившая выставки андеграунда 1974-1976-х годов. Насколько мне известно, вы уже слушали лекцию Виктора Кривулина про 1970 годы, и я так представляю, что вы примерно знаете об основных событиях этого периода: о квартирных выставках, проходивших в те годы в Москве и Ленинграде, о выставках в ДК им. Газа, ДК Невском 1974-1975-х годов, представляете себе связь этого с московскими процессами, которые происходили параллельно: со знаменитой бульдозерной выставкой. Надо сказать, что в 1976 году прошла очень важная выставка в доме культуры им. Орджоникидзе, условно я бы назвал ее “Петербургские художники-западники”, они же назывались беспредметниками. Там, впервые в нашем городе, выставлялись инсталляции, объекты, крайне передовых художников: Игоря Захарова-Росса, Юрия Дышленко, Евгения Михнова-Войтенко, Леонида Борисова, Анатолия Васильева. Они уже тогда, в 1970 годы, в отличие от основной массы художников, ориентировались на развитие искусства на Западе, то есть ощущали связь с западными тенденциями в культуре, чувствовали не только свое закрытое состояние, в котором пребывало неофициальное искусство, подпольное, запрещенное, но и испытали, что такое “глоток свободы”. Только эта небольшая часть художников участвовала в интернациональном художественном процессе, пусть это происходило хотя бы благодаря журналам или редким непосредственным контактам. Пожалуй, единственный случай непосредственной связи между нашими петербургскими художниками и Западом произошел в 1967 году, когда Евгений Рухин написал письмо известному американскому художнику Джеймсу Розенквисту[1]. В 1967 году Джеймс Розенквист посетил Ленинград и познакомился с Евгением Рухиным. Позже, после перестройки, когда в Москве в ЦДХ проходила персональная выставка Розенквиста, в каталоге этой выставки он поместил небольшие воспоминания о ленинградском художнике Евгении Рухине, встреча с которым его потрясла тогда в 1960-е годы. Но эти единичные связи с мировой художественной культурой - скорее исключение, чем правило. Петербургское искусство 1970-х годов было локальным, ограниченным явлением и в основном ориентировалось на течения, сохранившиеся еще со времен 1920-х годов: школы Филонова, Малевича и Матюшина, оставшиеся в виде небольших групп, существовавших вокруг художников Татьяны Николаевны Глебовой и Владимира Васильевича Стерлигова, Ксении и Бориса Эндера или в лице Павла Кондратьева. Одновременно и традиция “Мира Искусства” передалась группе “Петербург” через поэтов, через долго живших людей, помнивших начало века. Группа “Петербург” была основана Михаилом Шемякиным совместно с Анатолием Васильевым; шемякинское влияние потом долго отражалось на всем ленинградском искусстве.

В конце 1970-х годов появилась новая тенденция: художники начали создавать работы для того, чтобы показывать их публике. Все 1970-е годы неофициальное искусство, несмотря на то, что состоялись первые выставки, было ориентировано на показ произведений друзьям, знакомым и редким иностранцам, проникавшим в богемные круги. Первые выставки создали впечатление постоянной художественной практики, позволившей образоваться новой среде художников, которые уже не боялись выставляться, не ждали, что за это их посадят, а ожидали выставки как героического подвига, за которым следуют признание, локальная слава. И эти молодые художники, не

*Лекция была прочитана в Санкт-Петербургском Университете 24 января 2001 года.

[1]Е. Рухин обнаружил адрес Розенквиста, разглядывая альбом репродукций, в надписи на одной из картин, и послал по этому адресу письмо с фотографиями своих работ.

успевшие выставится в ДК им. Газа и Невском, но посмотревшие эти выставки, появились в конце 1970-х годов.
В 1976 году прошла выставка, посвященная памяти Евгения Рухина, прямо у Петропавловской крепости. Все участники были арестованы, и после этой выставки в 1976 году появилась группа художников под названием “Летопись”. В нее входили из ныне известных художников: Борис Николаевич Кошелохов, Елена Николаевна Фигурина, я вошел в группу “Летопись” в 1978 году, также ее членами были мало кому теперь известные художники Михаил Горошко, Александр Васильев, Леонид Федоров. Группа “Летопись” - одна из первых художественных группировок, ориентированных на какое-то новое состояние в искусстве. “Летопись” была ориентирована на экспрессионизм, причем ларионовского народнического характера, что, конечно, приближало ее к традиционной линии ленинградского искусства, к арефьевскому духу. Имеются в виду художники, объединившиеся вокруг Александра Арефьева: Шолом Шварц, Рихард Васми, Владимир Шагин, отец Дмитрия Шагина. Эти художники были тесно связаны с поэтами Леонидом Аранзоном, Роальдом Мандельштамом. Группа “Летопись” не испытала гонений, ее художники не знали маниакального чувства преследования со стороны КГБ и были гораздо свободнее, чем предыдущее поколение. Участники группы “Летопись” проводили акции, на которые не решались их старшие товарищи. Поскольку выставка у стен Петропавловской крепости была немедленно разогнана, “Летопись” в 1978 году организовала несколько выставок на природе, на пляже в Репино. Художники “Летописи” вместе с другими присоединившимися к ним товарищами, приезжали с картинами и показывали их на пляже. Делалось это для публики, которая всегда приходила на пляж летом. А случайно проходившие мимо картин милиционеры только дивились и радовались, глядя на эти странные абстрактные, экспрессивные и непривычные тогдашней художественной практике произведения. Таким образом состоялись три выездные выставки в районе курортов Сестрорецка и Репино. Они совершенно не были замечены органами безопасности, а прошли как любопытный кураторский проект, практически без кровавых жертв и арестов. Тогда же проводились встречи художников: еженедельно по вторникам мы собирались с картинами и обсуждали свои произведения на квартире у кого-то из художников, в основном это была квартира Нелли Полетаевой. Любопытно, что глава группы “Летопись”, Борис Кошелохов - один из первых художников, кто уехал на Запад и вернулся. В 1978 году он покинул родину, уехал в Италию, но, пробыв там чуть больше полугода, вернулся назад, сказав, что западное искусство не столь интересно, западная художественная ситуация не столь прекрасна, как казалась, и что в России на самом деле жить хорошо. Это было первое сообщение о том, что в России жить можно. И миф о том, что здесь “тюрьма народов” был развеян именно в среде художников группы “Летопись”.
К началу 1980-х годов новые процессы стали происходить в западном искусстве. В Италии тогда появились Сандро Чиа, Франческо Клементе, Мимо Паладино, которых называли трансавангардом. Громкие выставки трансавангардистов прошли в основном в 1982-1983-х годах. Можно считать, что это было влияние выставок Кошелохова, прошедших в Италии, можно считать, что это было не так. Но на мой взгляд, работы художников Сандро Чиа, Франческо Клементе удивительно напоминают ранние работы Кошелохова, вывезенные им в 1978 году в Италию и демонстрировавшиеся в Риме. Именно этот экспрессионизм с народническими неопримитивистскими тенденциями, которые практиковала группа “Летопись”, и стал характерным искусством начала 1980-х годов. Здесь нужно немного уйти из нашего родного города на запад, чтобы понять связь Петербурга с Западом не в конкретно-личностных связях, а в воздухе мирового искусства.
В 1970-х годах для западного искусства были характерны концептуализм, минимализм, гремел лэнд-арт, пользовался известностью художник Христо; Ричард Лонго, Дэннис Оппенгейм совершали скучноватые минималистические акции. К 1980-м годам вдруг

произошел расцвет рынка в Америке, вследствие чего художники стали получать большие субсидии на свои произведения, и, с одной стороны, появилось искусство громоздких инсталляций, заменившее бедное искусство 1970-х годов, а, с другой стороны, поднялась волна неоэкспрессионизма, который был явно молодежным явлением, потрясшим Нью-Йорк: в Ист-Вилледже в 1981-1982-х годах появились художники, не связанные с галереями, они хулигански разрисовывали заборы, поезда метро, устраивали выставки в клубах, барах заброшенного, мало престижного, полного криминальных элементов района Ист-Вилледж на Манхеттене. Граффитизм был показан на выставке впервые в 1983 году. И тогда же художники стали общаться со всевозможными “идиотами”, фриками, наркоманами, трансвеститами. Это началось еще в 1960-е годы на Серебряной фабрике Энди Уорхола, но в массовую культуру эта тенденция стала входить в начале 1980-х годов с ист-вилледжских художников Кита Херинга, Жана-Мишеля Баскии, Кенни Шарфа и многих других. В Германии в конце 1970-х годов появились неоэкспрессионисты, которые в Западном Берлине создали свои группы, среди них стоит упомянуть Йорга Иммендорфа в Западной части Германии и Хельмута Миддендорфа, Райнера Феттинга, Саломе, Лучано Кастелли, которые в 1977 году организовали галерею на Морицлпатц в Западном Берлине. Кстати, у нас первые акции на улицах проводились именно в Ленинграде: художник Юлий Рыбаков в 1975-1976 годах писал надписи на трамваях в парке, а потом трамваи выезжали на линию, расписывал Петропавловскую крепость на выставке памяти Рухина, за что был арестован и посажен в тюрьму.

Группа “Летопись” не имела западного источника, поскольку на Западе в конце 1970-х годов неоэкспрессионизм только входил в моду. Художник Кошелохов, привезший свои работы в Италию, почувствовал себя в полном вакууме: бедный минимализм или концептуализм совершенно никак не реагировали на экспрессивный примитивизм Кошелохова, который был бы востребован, вероятно, приедь он в Италию тремя-четырьмя годами позже. Поэтому формирование группы “Летопись” с ее экспрессивно-примитивистской по характеру живописью было в некотором смысле революционным шагом.

В 1980 году к Олимпиаде была сделана первая выставка, на которой члены Союза художников были представлены вместе с неофициальными художниками. Это была выставка во Дворце Молодежи, на ней были показаны работы около 100 художников, частью членов Союза художников, Левого ЛОСХа, частью членов сообщества неофициальных художников. К этой выставке впервые был напечатан каталог, то есть впервые в типографии были напечатаны имена художников, доселе непечатные вообще. В ругательных статьях о неофициалах стремились не использовать имена художников, чтобы не делать им никакого publicity. И вот в 1980-м году был впервые напечатан каталог в виде буклета-раскладушки, где можно было увидеть имена художников, впоследствии ставших звездами 1980-х годов. Там же впервые появились имена семидесятников, которые фигурировали только в самиздате, размножавшемся на печатной машинке или вручную, поскольку ксерокс тогда еще только появился и был недоступен. Поэтому 1980-е годы стали революционными для сознания художников. Художники почувствовали новую волну свобод: у них появились возможности регулярно выставляться, поскольку Главное Управление культуры позволяло художникам, объединенным в группы, приходить и просить выставки раз в год. Поэтому художники объединялись по своим творческим воззрениям. Каждый год в городе проходило три-четыре групповые выставки. С одной стороны, это позволяло структурировать художественный процесс, с другой стороны, художники добились общих выставок: в 1982 году прошла первая выставка ТЭИИ[2] в Доме Культуры им. Кирова.

[2] Товарищество экспериментального изобразительного искусства, наследовавшее союзу ТЭВ, созданному художниками после выставок в ДК им. Газа и Невском, но быстро переставшему существовать. ТЭИИ, появившись в 1981 году, объединило художников для социальной работы в области искусства.

С 1982 года ТЭИИ ежегодно добивалось всеобщей выставки, хотя Управление Культуры старалось не делать больших неофициальных выставок, дабы не созывать громадного количества народа и не привлекать внимания к этим выставкам. Боялись очередей на выставки, хотя в начале 1980-х годов таких длинных очередей, как в ДК Невский, уже не стояло. Очередь, если и появлялась, то отстоять ее можно было в течение часа. Но по-прежнему неофициальные выставки пользовались невероятной популярностью. Таким образом, неофициальные художники вошли в период открытой выставочной деятельности, стали печатать каталоги в самиздате, стали активно писать статьи об искусстве, осмыслять его, и их искусство неожиданно оказалось вполне сопоставимым с интернациональным художественным процессом.

В течение 1980-х годов появились произведения, которые смело можно было выставлять на международных художественных выставках, и вы не увидите сильной разницы между произведением художника, созданным в Ленинграде, скажем, в 1982 году и в Нью-Йорке, созданным в том же 1982 году, хотя прямых связей, контактов, выездов не было, и даже прессы практически не доходило до России. Можно говорить о некотором “ветре перемен”, как его называли китайцы, когда некий “ветер перемен” сходит с небес и одновременно касается людей в разных частях земли, и какие-то мысли приходят к ним одновременно, поэтому, Маркони и Попов одновременно изобретают радио, а неоэкспрессионизм одновременно появляется и на Западе, и в Ленинграде (и, отчасти, в концептуальной версии в Москве: к нему можно отнести работы Константина Звездочетова, появившиеся в первой половине 1980-х годов). Хотя, конечно же, имеющие поддержку финансовых структур, имеющие возможности выставлять свои работы в музеях западные художники чувствовали себя гораздо лучше.

Надо сказать, что тогда в 1980-е годы искусствоведы совершенно не оказывали влияния на неофициальных художников, потому что в основном были ангажированы, стремились, получив образование, поступить на работу в музей. Среди людей с искусствоведческим образованием, связавших свою жизнь с неофициалами, можно по крупицам насчитать двух-трех человек. Самой заметной фигурой среди них был Юрий Владимирович Новиков, работавший в ГИОПе и ныне являющийся заместителем директора ГИОПа по науке, а тогда писавший в журнале “Часы” статьи об искусстве под псевдонимом “Р. Скиф”. Искусствознанием занимались сами художники и, надо сказать, что в 1970-е годы сформировалась целая когорта искусствоведов-художников: Анатолия Басина, Михаила Иванова, Сергея Шефа, Бориса Гройса. Об искусстве в самиздате много писал и я. Все мы писали под псевдонимами. Шеф писал под псевдонимом “У. Истоков”, я писал под двумя псевдонимами “Игорь Петров” и “Игорь Потапов”. Статьи Потапова были мной опубликованы в антологии “Новые художники. 1982-1987 годы”, а первоначально они выходили в самиздатном сборнике “Новость”, который “Новые Художники” издавали ограниченным тиражом, примерно как и журнал “Часы”, 10 экземпляров. Перечисленные авторы из художников, в том числе и я, вели кураторскую деятельность, устраивали выставки без участия искусствоведов. Мною уже был назван проект, осуществленный художниками Захаровым-Россом, Дышленко, Михновым-Войтенко, Васильевым и Борисовым в ДК им. Орджоникидзе в 1976 году. Знаменитая выставка прошла в 1978 году в церкви Кирилла и Мефодия - первая выставка в сквоте, первом самозахваченном художниками пустующем доме. Ее организовал я. Выставку разгромили примерно через 24 часа после открытия, а через 2 месяца проживания там художники осмелели, сделали выставку и были разогнаны. Художник Михаил Иванов организовал в 1979 году в ДК им. Кирова выставку, основанную на двух ленинградских “домашних академиях”: круг Арефьева и круг Стерлигова. Собственно, Михаил Иванов исследовал особую ленинградскую живописность, основанную на объединении Сидлинцев, Стерлиговцев и Арефьевцев.

В 1986 году я получил подарки от художника Энди Уорхола. Идя по улице Пестеля, я встретил Юрия Владимировича Новикова и говорю: “Юрий Владимирович,

представляете, получил подарки от Энди Уорхола”. А он меня спрашивает: “А кто такой Энди Уорхол?” Можете представить себе, какое состояние было у искусствоведов, в то время как художники тщательно изучали современное искусство. Только к середине 1980-х годов появились искусствоведы, интересовавшиеся проблемами современного искусства. Поэтому первая половина 1980-х годов полностью была никак не связана с официальной или неофициальной искусствоведческой деятельностью, кураторская деятельность была сосредоточена в руках самих художников.

К началу 1980-х годов постепенно сформировалось новое поколение художников, которые к 1982 году ощутили невозможность сотрудничать со старыми группировками, постоянно боровшимися за социальные права. Социальные права были одной из основных сфер озабоченности неофициальных художников. Они чувствовали себя художниками, лишенными статуса профессионалов и очень хотели влиться в Союз художников, чтобы получить мастерские, талоны на краски, все то, чего они были лишены статусно. Проблема статуса волновала их гораздо больше, чем творческие проблемы. Именно борьба за официальный статус и привела художников к созданию ТЭИИ. ТЭИИ принимало художников по принципу: ты художник, которого не принимают в Союз, и неважно, за что тебя не принимают в Союз (за то, что ты отказник, или за то, что ты экспрессионист или абстракционист, или пусть ты рисуешь импрессионизм, но ты связан с другим художником, которого запретили). Поэтому в ТЭИИ разброс художников был крайне широкий, они были объединены не по эстетическому принципу, а по социальному признаку, что не устраивало молодежь, рвавшуюся в бой. А группа “Летопись”, за исключением меня лично, влилась в ТЭИИ и ограничилась социальными требованиями, утратив свое единство, основанное на любви к экспрессионизму, примитивизму и другим экстремальным формам выражения.

В 1982 году я с молодыми художниками Иваном Сотниковым, Кириллом Хазановичем, Олегом Евгеньевичем Котельниковым создали группу под названием “Новые художники”. Группа “Новые художники” сильно отличалась тем, что выставляла работы по эстетическому принципу и была тесно связана с молодежными движениями в культуре, такими, как панк, рок. С самого начала (в конце 1970-х - начале 1980-х годов) будущие “Новые художники” сотрудничали с тогда еще назревающим, еще не открывшимся рок-клубом, рок-музыкантами, участвовали в подпольных сэйшнах. Можно считать, что группа “Новые художники” открыла новый этап в жизни нашего художественного сообщества. Параллельно аналогичные явления происходили и в московском художественном кругу.

Любопытно, что когда группа “Новые художники” появилась, первым делом мы поехали в Москву знакомиться с тамошней художественной ситуацией. Первыми, кого мы нашли, была молодая московская группа под названием “Мухоморы”, образовавшаяся тогда же, одновременно с нами. В нее входили художники Константин Звездочетов, Свен Гундлах, братья Мироненко. “Мухоморы” объединились сперва вокруг художника Никиты Алексеева, который играл ту же роль для них, что и Кошелохов для “Летописи, близкой тому самому семидесятническому концептуализму - как Дэннис Оппенгейм ходил протоптывать дорожки на границу Канады и США, так группа “Коллективные действия” ходила в поле под Москвой и вытаптывала дорожки в лесу. Молодежная пассионарность, тяготение к поп-культуре объединяла “Мухоморов” и “Новых”, хотя происходившие от “Летописи” петербуржцы были склонны к неоэкспрессионизму и примитивизму, “Мухоморы” склонялись больше к концептуальным проявлениям, к соц-арту.

Если разобраться в истоках московского концептуализма, то следует сказать, что, с одной стороны, он был журнальным, назывался по-американски “концептуализм”, с другой стороны, происходил он непосредственно из ленинградского искусства 1960-х годов, которое тогда воссоздавало традицию Даниила Хармса. Художники Евгений Рухин и Валерий Черкасов работали в 1960-х годах в концептуальной сфере “чудоковатого искусства”. Рухин создал в 1962 году работу с надписью “Хуй” (извините меня за это

слово, написанное на картине как граффити на стене). Эта картина, изображавшая надпись на стенке, была вывезена в 1967 году коллекционером Леонидом Талочкиным в Москву и, начиная с 1970-х годов, постоянно демонстрировалась в его квартире (до этого Талочкин держал ее в рулоне, стесняясь вешать на стенку). Она очень сильно повлияла на московский дискурс, на весь менталитет московского искусства второй половины 1960-х годов. Тогда же, в 1964 году, Черкасов сделал картину “Хочу есть” - не картину, а инсталляцию, сказали бы теперь. Это были разложенные и сфотографированные в виде надписи “хочу есть” ложки и вилки. Точнее, в начале “Хочу есть” существовала, как инсталляция и лишь потом была сфотографирована.

Любопытно, что Джозеф Кошут - отец концептуализма - только в 1965 году сделал свое произведение “Стул”, считающееся первым произведением концептуальной школы. В некотором смысле, отцами концептуализма были ленинградцы Черкасов и Рухин, поскольку московские отцы концептуализма Илья Кабаков и Андрей Монастырский основывались в первую очередь на сочинениях Даниила Хармса и идеях ленинградского философа Бориса Гройса, ленинградца, часто бывавшего в Москве и писавшего под псевдонимом “Игорь Суицидов”. Впервые в своих статьях Гройс выдвинул понятие “московский лирический концептуализм”. Кстати, я просмотрел статьи Гройса 1970-х годов в самиздате и увидел, что еще в 1970-е годы он в своих статьях не упоминал имени Кабакова. Имя Кабакова появляется после 1982 года, до этого он вообще не обращал внимания на Кабакова, а писал больше о Комаре и Меламиде, Булатове.

Вернемся к 1980-м годам. В 1984 году появилась группа “Митьки”, история создания которой, на мой взгляд, касается той самой влиятельности художника как искусствоведа. Владимир Шинкарев - на самом деле отец группы “Митьки”, а не Митя Шагин. Шинкарев написал книгу “Митьки”, а до этого написал книгу “Максим и Федор”. Шинкарев являлся главным идеологом “Митьков”, вторым их отцом можно было бы назвать Александра Флоренского, который получил их “духовное” наследие от своей тети Раисы Флоренской - художницы из группы “Маковец”, которая была близка с Павлом Флоренским. Шинкарев с Флоренским были идеологически сильны, они преобразовали тенденцию живописи 1950-1970-х годов, которая связывала группу “Митьки” с папой Дмитрия Шагина художником Владимиром Николаевичем Шагиным и его мамой художницей Натальей Жилиной. Развитие группы стерлиговцев в 1980-е годы на самом деле продолжает лишь тенденции 1970-х годов, и об этом, я думаю, рассказывал вам Виктор Кривулин. Западники чистой воды, которые были сильны в 1970-е годы, Захаров- Росс, Дышленко, Михнов-Войтенко, Рухин, либо умерли, как Михнов и Рухин, либо уехали на Запад, как Росс и Дышленко, и поэтому в Ленинграде в 1980-е годы их тенденции продолжали немногие, например, группа “Пятая четверть”. Но группа “Пятая четверть” была уже славянофильствующим западничеством, таким странным конгломератом, о котором нужно говорить отдельно.

Надо сказать, что 1980-е годы побаловали художников выставками (как я уже сказал, нужно 1980-е рассматривать с конца 1970-х годов). Первая такая выставка прошла в конце 1970-х, а именно в 1978 году в Эрмитаже. Это была гигантская выставка американского искусства, на которой показали работы Роберта Раушенберга, Энди Уорхола, художников-геометристов, гиперреалистов и многих других современных живых американских художников. Эти работы сильно повлияли на раскрытие нашего сознания, хотя, конечно, основные практики уже были известны передовым художникам. Эта выставка очень рифмовалась с творчеством Юрия Дышленко, Игоря Захарова-Росса и Евгения Рухина, который погиб в 1976 году. Выставка американского искусства была чисто политической и делалась как уступка Западу. Каталог ее является страшным раритетом. В то же время художники имели информацию о западном искусстве из книг, продававшихся в магазинах. Такая книга, как “Модернизм”[3] (если вы найдете ее в продаже, то обязательно купите) до сих пор является одним из лучших учебников по

[3] Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1980

современному искусству, в котором описаны лэнд-арт, поп-арт, оп-арт, сюрреализм и все тенденции искусства вплоть до 1970-х годов включительно. Книги Лифшица “Кризис безобразия”[4], Куликовой “Неоэкспрессионизм” или “Сюрреализм”[5], Кукаркиной “По ту сторону рассвета буржуазного общества и массовой культуры”[6] позволяли русским художникам ознакомиться с западным искусством. Также через диссидентов и американское консульство можно было получить какие-то издания, рассказывавшие о современном искусстве США, такие книги, как “Диалог США”, включавшие большие переводные статьи об искусстве важных американских критиков. И конечно же, люди, которые этим интересовались, могли их достать, скажем, я, начиная с 1982 года, постоянно имел возможность находить какие-то издания через диссидентов или художников, связанных с консульством или через дипломатов, но в целом эти возможности были ограничены.

Но и наш Русский Музей начал работать навстречу художникам. В 1980 году прошла удивительная выставка художника Михаила Ларионова. Михаил Ларионов был выдающимся мастером русского авангарда, к сожалению, значительно недооцененным западными кураторами, историками: именно он был отцом абстракционизма, body art, нового театра, авангардной кулинарии, авангардного поведения и многих других направлений современного искусства. Его можно было бы назвать первым акционистом. Этот художник был крайне революционен, не случайно Дягилев из всех русских авангардистов выбрал именно его для своего дягилевского театра и взял его главным консультантом. Дягилев даже ставил авангардные балеты, где Ларионов выполнял роль хореографа. Открытие в Русском Музее выставки Ларионова было похоже на разорвавшуюся бомбу. Состоялась она благодаря энтузиазму Марии Александровны Спендиаровой, выдающейся женщины, жены художника Романовича, друга Ларионова. Мария Александровна Спендиарова окончила ВХУТЕМАС, где училась у нашего выдающегося графика В. Фаворского. Она была близка к группе “Маковец”, в которой состоял ее муж, общалась с Павлом Флоренским. Мария Александровна Спендиарова была фанатично предана устройству выставок Ларионова и добилась проведения первой выставки Ларионова в Ленинграде, “капая” на мозги Косыгину. Спендиарова организовала доставку в Россию картин Ларионова, которые СССР, к сожалению, отказалось принять от Франции, поскольку государство не хотело уплачивать пошлину за вступление в наследство. Картины Ларионова в результате перешли в собственность Центра Помпиду в Париже, и только небольшая часть из них попала в Россию. Мне удалось познакомиться с Марией Александровной Спендиаровой, она стала моей учительницей, я много с ней общался, и она мне помогла посмотреть запасники Русского Музея и познакомиться с известным тогда заместителем директора Русского Музея Александром Губаревым. Губарев придумал гениальную идею, не без влияния Марии Александровны Спендиаровой: в музее повесили под видом революционного искусства по одной работе Малевича, Филонова, Кандинского, Шагала, и потом меняли эти работы на другие примерно раз в три месяца. Например, вешали картину П. Филонова “Формула петроградского пролетариата”, а через два месяца приходили, брали эту работу на реставрацию, а на ее место вешали картину “Формула весны”. Таким образом, люди, хотя экспозиция авангарда была всего в одном уголке, могли посмотреть одну, две, три и даже больше работ из запасников, которые были, как спецхран категорически закрыты для просмотра.

Прошла и первая выставка “Автопортрет в русском искусстве”, на которой тоже удалось показать некоторые картины Шагала, Малевича, Филонова. В 1982 году Губарев, еще до смерти Брежнева, еще до прихода Андропова, был изгнан с работы. Тогда в Русском Музее были проведены чистки. В те годы я тоже работал в музее в теплоцентре вместе с

[4] Лифшиц М., Рейнхардт Л. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт. М., 1968

[5] Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. М., 1974

[6] Кукаркина А. В. По ту сторону рассвета. Буржуазное общество: культура и идеология. М., 1974

художниками Владимиром Гоосом и Кириллом Миллером, и нас всех одновременно выгнали из музея как авангардистов. Чистка произошла по указу из Комитета Государственной Безопасности, и поэтому Русский Музей с 1982-ого по 1988 год не показывал выставки, связанные с авангардом.

В 1981 году в Москве прошел потрясающий проект, организованный благодаря деятельности Понтюса Хюльтена, директора Центра Помпиду, а ранее директора Музея современного искусства в Стокгольме, а в дальнейшем после 1990-ого года моего учителя, директора Института пластических искусств города Парижа, выдающегося куратора, заново открывшего в 1960-е годы Марселя Дюшана. Он устроил выставку “Москва - Париж” в Пушкинском музее, на которой впервые после долгого перерыва были показаны и русские, и западные авангардисты, были показаны реконструированная башня Татлина, “Красный квадрат” Малевича и многие другие культовые объекты. На эту выставку я ходил вместе с Марией Александровной Спендиаровой и с Марией Михайловной Синяковой-Уречиной, подругой Хлебникова[7]. Эти старые женщины-футуристки водили меня по выставке и показывали картины своих друзей. Они говорили так про Павла Филонова: “Вот эту картину Павлика я не видела с 1918 года”, что конечно потрясало меня. На этой выставке присутствовали такие люди, как Алиса Порет, подруга Даниила Хармса и ученица Филонова, на ней я встретил тогда еще живого Тышлера, ученика Малевича - Рождественского, чьи работы вы сейчас можете посмотреть на выставке в Русском музее “Круг Малевича”. Можно было общаться с остатками русского авангарда в недобитом виде. Я ходил по этой выставке и открыл глаза не столько на сам русский авангард, который я имел возможность посмотреть в запасниках Русского музея благодаря Марии Александровне Спендиаровой, сколько на этих реликтов русского авангардизма.

В конце 1980-х, уже в 1988 году, состоялись первые выставки Филонова и Малевича. Поэтому конец 1980-х годов был опять ознаменован расцветом. Середина 1980-х годов была удивительно связана, с одной стороны, с гонениями, и, с другой стороны, с каким-то новым чувством свободы. Около 1984 года произошла выставка, организованная Deutsche Bank, под названием “Человек и природа”: весь Манеж был завешан современным немецким искусством, в Петербург привезли немецкий неоэкспрессионизм, что помогло нашим художникам из группы “Новые художники”, остаткам от “Летописи”, увидеть, что их единомышленники работают в Германии. Каталог этой выставки тоже можно найти, рекомендую ознакомиться с этими первыми изданиями на русском языке, в 1980-е годы попавшими в нашу страну.

В это время благодаря связям с рок-н-роллом, “Новые художники” стали делать выставки в рок-клубе. На известной выставке 1985 года под названием “С Новым Годом”, где впервые выставился Сергей Бугаев-Африка, выступал и оркестр “Популярная Механика” (в расширенном составе). Это был и концерт “Поп-Механики”, и выставка группы “Новые художники”. Сергей Курехин показывал свои работы как художник, Виктор Цой тоже, выставлял свои картины Георгий Гурьянов; Андрей Крисанов, Сергей Бугаев-Африка играли в группе “Кино” и выставлялись с группой “Новые художники”. Украшая концерт “Поп-Механики”, “Новые художники” пригласили на выставку Евгения Юфита, некрореалиста, режиссера параллельного кино, который в 1990-е годы стал снимать полнометражные фильмы на киностудии “Ленфильм”, а тогда в 1980-е он снимал параллельное кино. Кино было частью практики “Новых художников”. Также “Новые” занимались и альтернативной модой, особое внимание уделяли ей Евгений Козлов, я, Сергей Бугаев-Африка, “Новые композиторы”, собственно, многие участники концертов “Поп-Механики”. И вот состоялся объединенный гигантский концерт “Поп-Механики”, на который были приглашены и московские художники, а именно Никита Алексеев и Никола Овчинников, участвовавшие в создании гигантского полотна прямо на сцене рок-

[7] М. Синяковой-Уречиной посвящена статья Т. Новикова в каталоге “Герои русского авангарда”, изданном Н.А.И.И. в 2000 году.

клуба. Все это проходило на улице Рубинштейна, которая была оцеплена милицией. Выставка и концерт рок-музыкантов, групп “Аквариум”, “Кино” в первом отделении, приезд музыканта Криса Кроса из популярной в 1980-е годы группы “Ultravox”, который играл тогда в группе Джоанны Стингрей - все это вызвало невероятный ажиотаж. Джоанна Стингрей тогда снимала все происходившее на видеокамеру и была арестована вместе со своей видеокамерой. Из Москвы приехали посмотреть на все это Дмитрий Александрович Пригов, Владимир Мироненко из группы “Мухоморы”, художник Ноумец. Последний, увидев картины без подрамников, жаловался: “Вы здесь можете выставлять тряпки, картины без подрамников, а в Москве это запрещается”. Москва тогда ощущала себя в некотором запустении. Надо сказать, что в середине 1980-х годов, а я рассказываю про 1985 год, в Москве, в Горкоме художников-графиков перестали устраивать выставки, только одну выставку в год делали, неофициальные художники: Кабаков и другие - не выставлялись. Единственные три художника - Никола Овчинников, Сергей Шутов и Никита Алексеев, работавший тогда в стиле new wave, объединились и сделали выставку на квартире француженки, жены одного из них, Николы Овчинникова. Художники К. Звездочетов, один из Мироненок, Свен Гундлах - группа “Мухоморы” - были отправлены в армию. В Москве было затишье, и москвичи приезжали в Ленинград вдохнуть воздуха свободы, который шел из рок-клуба, благодаря вот этой залихватской деятельности рок-н-ролльщиков, Сергея Курехина, группы “Новые художники”. ТЭИИ со своими социальными требованиями померкло по сравнению с яркой деятельностью рок-музыкантов, которые собирали гигантские толпы. Милиция, конечно же, оцепляла все это с большим энтузиазмом, чем выставки неформалов, куда стали приглашать одного сотрудника КГБ, который контролировал выставку. Таким образом, середина 1980-х годов стала пассионарной вершиной движения “Новых”, которое восполняло недостаток музейной и выставочной деятельности этого времени.

В 1982 году, когда выгнали Губарева из Русского музея, и умер Брежнев, к власти пришел Андропов. Если Брежнев был умеренным, еще смотрел сквозь пальцы, то его последователи 1983-1985-х годов проводили жесткую политику вплоть до появления Горбачева. Горбачев отнюдь не сразу решился на перестройку, 1985 год скорее был “вопреки, а не благодаря”. Перестройка началась в широком масштабе где-то в 1986 году, после Чернобыля, который Горбачев попытался скрыть. В результате летом 1986 года воздух свободы уже появился, и начался основной разгул художественной деятельности. И в Москве и в Ленинграде начались уже какие-то совершенно новые сдвиги. “Поп-Механика” - глобальный постмодернистский проект - переместилась из сравнительно небольшого помещения рок-клуба, из Дома культуры в помещение главного концертного зала Октябрьский, где, по-моему, в 1987 или 1988 году, произошла ключевая акция “Поп-Механики”. В ней участвовали Кола Бельды, певец Штоколов, группа “Кино”. Этот концерт обозначил апогей постмодернизма в таком вот молодежном, разнузданном, жизнерадостном стиле “Новых художников”, которые, конечно же, постоянно оформляли все концерты Сергея Курехина. Такой стиль поведения сильно понравился и другим художникам, например, “Митьки”, которые, увидев такой разгул “Новых художников”, пригласили к себе в 1985 году в качестве художника Бориса Гребенщикова, и тоже стали работать на имидж вместе с музыкантами. Тогда же Кирилл Миллер стал художником группы “АукцЫон”, Глеб Богомолов попросил взять его работы на выставку в рок-клуб, и я помню, что в 1986 году в рок-клубе мы выставляли Богомолова на одной из выставок, посвященных рок-фестивалю. Таким образом, художники-семидесятники ощущали пассионарность, сместившуюся от ТЭИИ в сторону рок-клуба. О рок-клубе стали писать на Западе, социальный, политический интерес к этому был больший. Джоанна Стингрей выпустила “Red wave”[8]. И в 1986 году произошло удивительное событие. Джоанна Стингрей, которая в 1985 году впервые посетила Ленинград и увидела концерт “Поп-

[8] Пластинка “Red Wave” была выпущена Stingray Productions в 1986 году в США и включала композиции музыкальных групп: “Аквариум”, “Кино”, “Алиса”, “Странные игры”.

Механики” с открытием выставки “Новых художников”, взяла работы “Новых” и увезла их в Америку показать Энди Уорхолу, который был другом ее семьи. Энди Уорхол пришел в восторг от этого искусства, как пишет Джоанна Стингрей в книге своих воспоминаний, и в 1986 году прислал с ней подарки для Ленинградских деятелей этой новой культуры, а именно для музыкантов “Кино”, музыкантов “Аквариума”: Сергея Курехина, Бориса Гребенщикова, Виктора Цоя, Андрея Крисанова, Сергея Бугаева-Африки, Георгия Гурьянова, для участников группы “Новые художники”, Олега Котельникова и меня. Он прислал банки томатного супа с автографами, а также плакаты, шелкографии с портретами Мэрилин Монро, с изображениями томатного супа “Кэмпбелл”, книгу “Философия Энди Уорхола от А до Б и обратно” для меня и Бориса Гребенщикова.

Этот большой ящик подарков художники с музыкантами поделили и устроили выставку в своей квартирной галерее “АССА”. А надо сказать, что с 1980 года у меня была в коммунальной квартире комната, где я проводил выставки группы “Летопись”. А уже с 1982 года этот дом стали постепенно расселять, и там стали освобождаться новые и новые комнаты, которые я занимал под мастерские художников; туда в одну из мастерских я пустил в 1984 году появившегося в Ленинграде художника Сергея Бугаева-Африку, с 1982 года мы там постоянно проводили выставки группы “Новые художники”, показы фильмов “Параллельного кино”, показы “Параллельной моды”, проводили дни рождения Бориса Гребенщикова, принимали всевозможных гостей с Запада. Именно там мы устроили выставку Энди Уорхола, первую выставку Энди Уорхола в России. Там же проходили первые персональные выставки. Эта деятельность была постоянной[9].

Надо сказать, что туда приходили сотрудники КГБ, но не предпринимали активных действий по задержанию, аресту и разгону, потому что я был законным жильцом этой квартиры и, собственно, мы там не устраивали никаких диссидентских акций. Все предыдущие поколения художников обязательно были связаны с политикой, они подписывали воззвания против введения танков в Чехословакию, подписывали манифесты о правах человека, и эта политическая деятельность приводила к тому, что их арестовывали и запрещали. Мы отказались от политической и занимались чисто художественной деятельностью, хотя некоторые наши мероприятия тоже заканчивались столкновениями с КГБ. Например, однажды на спектакль нашего “Нового” театра [10] пришло КГБ, арестовало генерального консула США и выдворило его из страны за шпионаж, но это была какая-то спецоперация, не связанная напрямую с нашей деятельностью: спектакль продолжился на следующий день в том же помещении. В основном наши акции мы старались проводить так, чтобы они не были запрещены, и, таким образом, наша деятельность в 1980-е годы испытывала границы свободы не в смысле политики, а в смысле практики эстетической. И эта эстетическая практика приобретала все более радикальный характер. Мы себе добывали вседозволенность, пробовали, что же можно сделать еще такое, чего раньше было бы нельзя. С каждым разом мы все больше и больше убеждались, что можно все.

И поэтому, когда мы установили контакты с западными художниками, мы начали проводить уже широкомасштабно выставки на Западе, благодаря Джоанне Стингрей. Наша первая выставка произошла в 1987 году в Лос-Анджелесе с большим успехом и помпой. В ее оргкомитет вошли такие люди, как Дэвид Боуи, Кит Херинг, директор музея Modern Art в Лос-Анджелесе. Все произведения с этой выставки были куплены коллекционерами и попали в музей Федерико Вейсмана, известного коллекционера. Это было еще до знаменитого аукциона Сотбис, который прошел в 1988 году в Москве.

---

[9] О галерее АССА см.: Новые художники. 1982-1987. Антология. Издание ЦСИ Сороса. СПб., 1997. С.98-99

[10] Созданный в 1984 году неформальный, или неофициальный, театр - одна из первых театральных студий, о чем писал вестник “Современная советская драматургия” в 1986 году. Руководителем “Нового театра” был Э. Горошевский.

Я все ближе и ближе подхожу к 1988 году, который стал переломным в истории петербургского, ленинградского искусства и вообще российского искусства. В 1986 году в Ленинград приехал московский кинорежиссер Сергей Соловьев для того, чтобы познакомиться с Виктором Цоем и Борисом Гребенщиковым, тогда уже ставшими легендарными героями. Он пришел в рок-клуб и на рок-фестиваль во Дворец Молодежи на концерт группы “Кино”. Уже говорилось, что мы постоянно делали выставки во Дворце Молодежи[11] в рамках рок-фестиваля. Это были выставки, крайне отличавшиеся от выставок товарищества ТЭИИ: они были разнузданные, хулиганские, и в них принимало участие большое количество панков. Надо сказать, что московский радикализм популярный и известный вам по 1990-м годам благодаря Анатолию Осмоловскому, Олегу Кулику, Александру Бренеру и Авдею Тер-Оганяну, собственно, является только подражанием практике ленинградских панков 1980-х годов, среди которых были такие люди, как Свинья (настоящее имя Андрей Панов), Юфа (Евгений Юфит). Они были близки группе “Новые художники”, но отличались слишком глубоким радикализмом, что внутри группы “Новые художники” не очень одобряли. Поэтому они отдельно проводили свою радикальную деятельность. О деятельности Свиньи или Юфы вы можете прочитать в изданных мемуарах Свиньи о Викторе Цое в сборнике “Виктор Цой. Материалы и документы”. Любопытны воспоминания Свиньи, как он описывает первые опыты панков. Этот радикализм вызвал широкий интерес к рок-клубу, и Сергей Соловьев увидел на концерте группы “Кино” Сергея Бугаева-Африку и сказал: “Вот этот герой больше всего подходит мне для фильма “АССА”, который я собираюсь снимать”. Надо сказать, что фильм не должен был называться “АССА”, фильм должен был называться “Здравствуй, мальчик Бананан”. Но это название не понравилось Сергею Бугаеву, и он предложил поменять его на слово “АССА”. Слово “АССА” было культовым словом группы “Новые художники”, так называлась галерея, находившаяся у нас, на улице Войнова, в доме 24, где, собственно, жили я и Африка, которая представляла собой гигантскую, восьмикомнатную квартиру, частично коммунальную, частично уже расселенную. Там мы занимали около шести комнат, две из которых были галереей, три - для художников, где постоянно жили гости, проводились праздники и т.д. И вот, Сергей Соловьев, увидев эту квартиру, сказал: “Все, что вот здесь я вижу, надо взять и перевезти в Крым для фильма, который я собираюсь снимать”. Сергей Бугаев стал главным консультантом этого фильма, и впоследствии все, кто видели фильм “АССА”, а я думаю, вы все его видели, могли заметить, что это был первый перестроечный фильм. Конечно, Сергей Соловьев, лауреат премии Ленинского комсомола, не дал сразу влезть с ногами в его сценарий, сюжет и т.д., но влияние на этот фильм Сергея Бугаева, мое и Виктора Цоя уже было весьма значительным. Мы говорили, что нужно включить в фильм фрагменты из “Параллельного кино” под видом снов Бананана, включить в фильм произведения “Новых художников” под видом украшений комнаты Бананана; по дружбе с московскими художниками мы предложили взять часть произведений московских концептуалистов и включили в фильм объекты художника Михаила Рошаля “Железный занавес” и “Коммуникативная труба”.

Одновременно с этим проходили московско-ленинградские выставки. В 1987 году в Москве произошла знаменитая “17-ая молодежная выставка”, в рамках которой, во-первых, выставлялись художники левого МОСХа и левого ЛОСХа, но, во-вторых, параллельно с ней проходила программа, которая называлась “Лаборатория”: прямо внутри выставки была часть экспозиции, где один раз в неделю сменялись экспериментальные показы произведений. В рамках этих экспериментальных показов “Новые художники” демонстрировали и неформальную моду, и нашу музыку, и нашу живопись, которая сильно повлияла на московский экспериментальный стиль конца 1980-х годов. Эта выставка описана в недавно вышедшей странной книге воспоминаний

[11] 1986 год - рок-фестивальная выставка в ДК Невский, Ленинград
1987 год - рок-фестивальная выставка во Дворце Молодежи, Ленинград.

Барбары Хазард[12], которую я пригласил на выставку “Новых художников” в “Лаборатории”. Не очень адекватное описание, но тоже любопытное.
И вот в 1987 году проходят съемки фильма “АССА”, и в 1988 они заканчиваются. А еще в 1987 году Сергей Соловьев проводит в Москве фестиваль “АССА” в честь своего фильма “АССА”. Сперва он планировался в кинотеатре “Ударник”, но потом его запрещают проводить в центре города и перевозят в Дом культуры МЭЛЗ, на окраину города. Там мы устраиваем выставку “Новых художников”, приглашаем москвичей из групп “Чемпионы мира” и “Мухоморы”, приглашаем московские рок-группы, оркестр “Поп-Механику”, конечно, группу “Кино”[13]. И все это происходит несколько дней, как сильный всплеск, последний всплеск перед 1988 годом, когда состоялся аукцион “Сотбис”.
Аукционный дом “Сотбис” проводит первую выставку русских художников, именно московских художников, на которой московский Внешпосылторг, валютные организации выставляют художников, чьи произведения государство хотело бы продавать за валюту. И там впервые выставляются художники, которые раньше были неофициальными, такие, как Кабаков, Булатов, а также и не члены МОСХа, всего лишь члены Горкома художников-графиков, как Сергей Шутов, Мироненко, и некоторые художники, вообще не состоявшие ни в каких организациях. Все они выставляются и продаются за десять-двадцать тысяч долларов за картину, а произведения некоторых художников достигают астрономических цен, например, картина художника Григория Брускина[14] продается за страшные деньги, которые покрыли все рекорды продаж, и стала одной из самых дорого проданных картин советского искусства. В результате начался бум на Западе, и резко вырос интерес к советскому искусству. Рухнул железный занавес, художники поехали с выставками за границу, и после 1988 года неофициальное искусство превратилось в официальное, неофициальные художники стали богаче официальных, собственно, первыми новыми русскими стали неофициальные художники.
К концу 1980-х годов прошли первые выставки Филонова и Малевича, выставка искусства 1920-1930-х годов состоялась в Русском музее в 1988 году. Выставки дали широкий обзор советского искусства из запасников. И тогда же к нам поехало западное искусство, в конце 1980-х годов в Москве прошли первые выставки таких художников как Гилберт и Джордж, Яннис Кунеллис, Роберт Раушенберг[15]. В Петербург в 1987-88 годах приезжали Джон Кейдж, Раушенберг; все они общались здесь с художниками. Короче, я считаю, что в 1986 году с подарков Энди Уорхола и, конечно, с концертов “Поп-Механики”, в которых участвовали западные звезды (“Рова Сакс” квартет, Джон Кейдж, Крис Крос из “Ultravox”, Ванесса Редгрейв), началось разрушение железного занавеса.
Художники с 1988 года стали активно ездить на Запад. В 1988 году произошли концерты “Поп-Механики” в Берлине и Стокгольме, в 1989 году в Ливерпуле, с которыми непрерывно гастролировала и группа “Новые художники”. Я с 1988 по 1990 год объездил, наверное, с десяток стран, и везде встречался с известными художниками Запада, познакомился с такими людьми, как художники Райнер Феттинг, Лучано Кастелли, с DJ Вестбамом, который, правда, приезжал в Россию и раньше (мы с ним познакомились еще в 1986 году)[16]. В 1986 году приехали художники из группы “Ирвин”. Если кто

---

[12] Хазард Б. Рядом с Невским проспектом. Моя жизнь среди неофициальных художников Ленинграда. СПб., 2000.
[13] Новая живопись 1980-х годов. Программа “АССА”. ДК МЭЛЗ. Москва. 1988 год
Итоговая выставка “Новых” состоялась на премьере фильма “АССА” во Дворце молодежи, Ленинград.
[14] “Фундаментальный лексикон” Г. Брускина был продан за 240 тысяч фунтов.
[15] Программа выставок этих художников, а также Ф. Бэкона, Г. Юккера и Д. Розенквиста была осуществлена ЦДХ с 1988 по 1991 годы.
[16] Т. Новиков познакомился с Вестбамом в Риге, где в 1986-88 годах устраивались выставки и рок-фестивали.

любопытствует, то книга “Интерконтакты” посвящена международным связям Петербурга-Ленинграда в 1980-1990 годы[17].
Следующую лекцию о 1990-х годах я намерен начать именно с 1988 года. На мой взгляд, 1990-е годы начинаются в 1988 году, как 1980-е условно начинаются в 1978 году. Поэтому на рубеже 1988 года я бы закончил описание 1980-х годов, для которых, я повторю вкратце, было характерно слияние с молодежной массовой культурой, прорыв железного занавеса, прорыв в официальное искусство. Надо сказать, что, благодаря связи с роком идеи “Новых художников” проникли в широкие народные массы. Вы наверное знаете, что в 1980-е годы кассеты с записью группы “Кино” передавались из рук в руки гораздо основательнее, чем сведения о неофициальном искусстве. И через какие-то заклинания, через песни “Бошетунмай” Виктора Цоя язык “Новых художников” передавался в массы от Ленинграда до Дальнего Востока. Также по телевизору иногда мелькали кадры из “Популярной Механики”, фильм “АССА” распространял сведения об этом новом искусстве, и поэтому я убежден, что именно группа “Новые художники” была локомотивом прорыва железного занавеса, границы между неофициальным искусством и официальным искусством. Во многом благодаря “Новым художникам” началось создание новых жанров, которые стали популярны в 1990-е годы неформальной моды, кино, видеоарта, о чем мы поговорим на следующей лекции. Сейчас скажу лишь, что видеоарт зарождался сперва как съемка не на видео, а на кинокамеру, а видеозапись появилась в России только в конце 1980-х годов. Тогда в параллельном кино использовались 8-миллиметровые или 16-миллиметровые камеры.
Если у вас есть какие-то вопросы, если вас интересуют какие-то отдельные аспекты, я готов подробнее рассказать о них.

Кто из искусствоведов принимал участие в художественной деятельности?

Искусствоведы активно стали участвовать в работе художников только в конце 1980-х годов, и я бы, пожалуй, подробнее рассказал об этом в рамках искусства 1990-х годов, хотя, конечно, нельзя не упомянуть выставку, сделанную зимой 1988-1989 годов кураторами Екатериной Андреевой, Андреем Хлобыстиным и Олесей Туркиной[18]. Эта выставка называлась “От неофициального искусства к перестройке. 40 лет неофициального искусства Ленинграда”. Это был крупный кураторский проект, и, собственно, говоря о 1990-х годах, нужно будет говорить в первую очередь об Олесе Туркиной, Андрее Хлобыстине, Екатерине Андреевой, которые стали самыми заметными кураторами в те годы. Еще в конце 1987 года вышел первый буклет о “Новых художниках”[19], статьи для него написали Михаил Трофименков и Андрей Хлобыстин - это были первые напечатанные полиграфически статьи этих молодых кураторов. Тогда же в 1988-1989 годах на волне назревшей перестройки вышли первые молодежные выпуски журнала “Искусство” о неофициальном искусстве, на обложке номера 1988 года была изображена картина художника Инала Савченкова, на фоне которой стоял я вместе с Иналом. В этом номере целый раздел был посвящен деятельности “Новых художников”, и там была статья Михаила Трофименкова. Однако, эти первые издания тоже, мне кажется, лучше было бы изучать в контексте 1990-х годов. Стоит подробнее и отдельно поговорить о конце 1980-х годов, потому что это уже была новая эпоха, хотя, конечно, можно чисто временнически втиснуться в рамки от 1980-х к 1990-м годам, но на самом деле время 1988 года мало отличалось от времени 1992 года, поэтому лучше все это рассматривать в общем контексте, рассказывая, собственно, о последствиях крушения железного занавеса

[17] Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда-Петербурга последней четверти XX столетия. Под ред. А.Л. Хлобыстина. СПб., 2000.
[18] В работе над выставкой участвовали А. Митрофанова, И. Виноградова, Н. Суворов.
[19] Буклет был издан объединением “Вернисаж” к выставке “Новых художников” в ДК им. Я.М. Свердлова в 1988 году.

и о наступлении совершенно новой эпохи, перешедшей плавно в Ельцинскую эпоху и закончившейся, на мой взгляд, с приходом к власти Владимира Владимировича Путина как раз на рубеже 1999-2000 годов.
Если есть еще какие-то вопросы, я с удовольствием вам на них отвечу. Если я встречал какого-то художника, искусствоведа или историка, знавшего Малевича или Хлебникова, я тут же хватался за такого человека и расспрашивал, расспрашивал, расспрашивал и расспрашивал. Так и у вас есть возможность вытянуть из меня любую информацию. Вытягивайте, не стесняйтесь. Я много помню.

Расскажите о международных связях ленинградских художников?

В книге “Интерконтакты” есть статьи Олеси Туркиной, Виктора Мазина, Андрея Хлобыстина, Екатерины Андреевой и мои заметки о приезде в Ленинград философов Жака Дерриды, Франсуа Лиотара или таких людей, как Джон Кейдж, о дружбе Петербурга с Энди Уорхолом, о Раушенберге в Петербурге или о немецком экспрессионисте Райнере Феттинге, о Брайане Ино, Дэвиде Бирне в Петербурге, о Вестбаме. Кстати сказать, ди-джейская культура, тесно связанная с “Новыми художниками” тоже достойна рассмотрения, но это в принципе ближе к 1990-м годам, первая дискотека прошла у нас в Ленинграде в 1989 году с ди-джеями (хотя связь с Вестбамом возникла немножко раньше, и “Новые композиторы”[20] работали с ним ранее). Мы об этом поговорим лучше в контексте 1990-х годов, но об этом можно тоже узнать из этой книги.
Другая книга называется “Горизонты” и содержит мои лекции, прочитанные в Ленинградском свободном университете в 1989 году, и об этом тоже в следующий раз. В 1988 году был открыт Свободный университет в Ленинграде, это была первая попытка начать официальное модернистское образование в нашей стране. В Свободном университете я возглавлял кафедру живописи, Сергей Курехин - кафедру музыки, Дмитрий Волчек, ныне работающий на радио Свобода, вел кафедру литературы, театральную кафедру возглавил Эрик Горошевский, театральный режиссер. Мы читали лекции в ленинградском обществе “Знание”. Эта институция просуществовала два года, потом в 1991 году была постепенно задушена финансово, к сожалению. Но эта была первая попытка создания той самой институции, в которой вы сейчас занимаетесь: обязательного учреждения такого типа, как институт ПРО АРТЕ или Бард-колледж. Я там прочитал ряд лекций по теории композиции, перспективы, и одна из этих лекций о теории перспективы включена в этот сборник, называющийся “Горизонты”, где излагается моя теория пространственных построений, а также опубликована наша беседа 1993 года с Иосифом Бродским, произошедшая в музее Стеделийк в Амстердаме.

Выставлялись ли работы Джаспера Джонса в СССР?

Работы Джаспера Джонса выставлялись на американской выставке 1978 года. В Москве в 1959 году происходила промышленная выставка, в рамках которой показывали американское искусство. Там тоже могли быть работы Джаспера Джонса, хотя я в этом не уверен, в основном там был абстрактный экспрессионизм. Подробнее об этом можно узнать в книге “Похищение Европы”[21], которая продается у нас в Новой Академии.

Новиков Т.П. Лекции. СПб. 2003

---

[20] “Новые композиторы” - Игорь Веричев и Валерий Алахов.
[21] Медведев А. Похищение Европы. I часть. СПб., Художественная воля, 1999.
Медведев А. Похищение Европы. II часть. СПб., Художественная воля, 2000.