

Т.П. Жумати

## “УКТУССКАЯ ШКОЛА” (1965—1974). К ИСТОРИИ УРАЛЬСКОГО АНДЕРГРАУНДА

Свердловский андерграунд, представлявший в 70–80-х годах сложную структуру, включавшую разветвленную сеть неофициальных творческих объединений и активную деятельность их членов – художников, поэтов, музыкантов-“авангардистов”, начинался десятилетием раньше: 60-е стали временем формирования его первого неоднородного состава, проявлявшего себя в художественной практике широким разнообразием формалистических исканий, лежащих преимущественно в русле осваиваемого модернистского наследия. В общей ситуации “умеренного новаторства” неофициальное искусство 60-х годов было представлено и другими силами, стремившимися к радикальному “прорыву” в новое языковое пространство. На формальном уровне это выражалось в активных инновациях художников в области используемых приемов, техник и материалов, на более общем – вело к радикализации языковых кодов, дистанцированию от старых и продуцированию новых. Последнее закрепляло ситуацию “неофициальности” подобного творчества, делая невозможным его выход в официальный контекст. В среде свердловских шестидесятников эта линия была инициирована группой членов “уктусской школы”.

Возникнув в 1965 году при любительской студии Дома культуры железнодорожников, одной из самых “левых” в городе<sup>1</sup>, “уктусская школа” стала первым неофициальным художественным объединением в Свердловске. Ядро группы составили Анна Таршис, Валерий Дьяченко, Феликс Волосенков и присоединившиеся к ним Евгений Арбенов, Александр Галамага, Сергей Сигей. Творческий путь “уктуссцев” – от начального, вполне реалистического изображения природы к экспрессионизму и абстракционизму (к ретроспективному увлечению модернистскими течениями начала века) и далее – к радикальному авангарду – был близок пути, пройденному несколькими поколениями отечественного андерграунда. Значительный потенциал группы позволил за время ее существования реализовать многие проекты, важнейшим из которых стал выпуск журнала “Номер”<sup>2</sup>. Продолжив традиции жанра самиздатской книги, в котором работали в 10–20-х годах русские футуристы, “уктуссцы” обратились к новой для самиздата форме периодического художественно-литературного издания. “Номер”, популярный в “неофициальной” творческой среде, нес в себе бесцензурное творчество и одновременно являлся самоценным произведением искусства. Включая оригинальные рисунки и тексты, журнал представлял собой своеобразный художественный объект, каждый составляющий элемент которого имел свою визуальную и смысловую нагрузку; рукописность и одноэкземплярность являлись при этом важнейшими принципами, которым следовали его создатели. Литературная часть журнала была представлена “авангардистской” поэзией и прозой самих “уктуссцев”, опиравшихся в творчестве на традиции русской формальной школы и видевших в числе своих главных авторитетов Велимира Хлебникова, Алексея Крученых, Александра Туфанова<sup>3</sup>. Позднее для “уктуссцев”, шагнувших от футуристической “зауми” к приемам концептуализма, перечень

<sup>1</sup> В 1959–1974 гг. изостудией при СДКЖ руководил Н.Г. Чесноков, известный екатеринбургский художник, допускавший свободу в творческих поисках своих учеников и привлекавший к преподаванию в студии наиболее прогрессивных мастеров того времени – Г. Мосина, М. Брусиловского и др.

<sup>2</sup> Первыми редакторами журнала “Номер” были лидеры группы – А. Таршис и В. Дьяченко. С 1965 по 1974 г. осуществлено 36 его выпусков (с 1971 г. журнал издавался А. Таршис и С. Сигеем в Ейске).

<sup>3</sup> Среди “уктуссцев” знатоком творчества русских футуристов был Сергей Сигей (псевдоним С. Сигова), основавший до переезда в Свердловск группу анархо-футуристов в Вологде. В 80–90-х годах статьи С. Сигея о поэтах-футуристах были опубликованы во многих отечественных и зарубежных изданиях.

имен русских поэтов возглавит имя Алексея Чичерина<sup>4</sup>. Помимо создателей “Номера” в нем участвовали многие авторы, чему способствовала “открытая” форма журнала – введенные в него раздел “Впиши свое” и колонка “Критика”<sup>5</sup>.

Теоретические материалы и художественная практика “уктусцев” в “Номере” активизировали творческий поиск всех членов группы. Периодическое издание, являясь действенной формой функционирования творчества, эффективным средством художественной коммуникации, провоцировало ситуацию совместного, коллективного продуцирования идей и появление новаций на формальном уровне. Открытие художниками “уктусской школы” искусства начала века не привело к серьезному вовлечению их в то или иное его русло. Экспрессионистические и абстракционистские тенденции, выраженные на раннем этапе, не стали ведущими в творчестве “уктусцев”. Став актуальным на время, модернистское и авангардное наследие оказалось освоено, “преодолено” художниками, проявлявшими в качестве преемственности по отношению к нему прежде всего стремление к эксперименту<sup>6</sup>.

То общее, что отличало искусство свердловских художников на новом этапе, может быть определено как преобладание аналитических тенденций и появление элементов концептуального творчества. Художника не занимало больше выражение внутреннего “я”, как это было в экспрессионистических работах, он не чувствовал себя более “творцом невиданного”, как в абстрактных произведениях. Своим творчеством он начинал некое исследование самой природы искусства, его подсознательных мотиваций, его сверхсмысла, его идеи, простирающейся во всяком творческом акте, фиксируемой посредством визуального (или иного) знака в произведении. Внешним проявлением новых устремлений “уктусцев” стало пренебрежение многими традиционными методами творчества. Художники уходят от “весомой”, “тотальной” материализации идеи в картине, обнаруживая свой разрыв не только с нормами традиционного искусства, но и с канонам модернистской живописи. Одной из особенностей их творчества становится эскизность. Такие характеристики, как “завершенность”, “сделанность” по отношению к произведению, теряют для них всякую актуальность. В поисках новых средств выражения они осваивают различные знаковые системы, легко вторгаясь в “нехудожественные” сферы. Примерами такого творчества являлись многочисленные работы в “Номере”, соединявшие в себе изобразительные и вербальные элементы. Одним из новых творческих приемов стало использование готовой полиграфической продукции, технических чертежей и документации в качестве основы для вводимого авторского изобразительного или вербального ряда. Образцами в данном случае служат работы Анны Таршис<sup>7</sup>: живописно-графический альбом “Lima”, сделанный в 1968 г. (комплект чертежей экскаватора, дополненный рисунками автора), и “реди-мейдная” книжка “Шваль” 1971 г. (каталог немецких слесарных инструментов с обильными авторскими

<sup>4</sup> “Первым русским концептуалистом” называет А. Чичерина Анна Таршис. См.: *Никонова-Таршис А. Ры.. Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве. Екатеринбург, 1993. С. 58.*

<sup>5</sup> Сюрреалистическая составляющая, ярко выраженная в искусстве свердловского андерграунда 60–70-х годов, была представлена в “Номере” творчеством В. Гаврилова и В. Павлова. Популярность журнала обуславливала появление в нем и произведений, стилистически и эстетически далеких от творческих устремлений его издателей. Желание дистанцироваться, вынужденные “изоляционистские” настроения “номеристов” вызвали появление в журнале негласного раздела “опсарник”, начинавшегося после определенной страницы, материалы в котором воспринимались членами группы с известной долей иронии.

<sup>6</sup> Наследие модернизма и авангарда начала века для отечественных художников 60-х годов являлось “живым” искусством, а отнюдь не материалом для рефлексии. Ситуация его “начального” освоения преимущественно характеризовалась поисками художников в рамках существовавших течений и отсутствием качественных новаций в их творчестве.

<sup>7</sup> Анна Александровна Таршис (с 1981 г. псевдоним – Ры Никонова). Род. 1942, Ейск. Художник, поэт, автор статей об авангардном творчестве. См.: *Никонова Ры. Трансфлейта // Искусство. 1989. №10; Никонова-Таршис А. Ры.. Уктусская школа; G. Janecsek-Rea Nikonova. // Dictionary of Russian women writers. Greenwood Press Westport, Connecticut. 1996. P.467 (First published in 1994); R. and V. Gerlovin. Russian Samizdat Art. N.Y., 1986; Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry. N. Y., 1986. Vol. 5b. P.507–568.*

текстовыми включениями)<sup>8</sup>. Примеры свободного оперирования нетрадиционными средствами выражения широко представлены в творчестве “уктуссцев” 60-х годов. Один из них – иллюстрация к стихотворению Кандинского “Белый скачок за белым скачком”, выполненная в 1967 году Е. Арбеньевым. Это попытка визуальной фиксации идеи движения, временной последовательности, “прочитываемых” в строке Кандинского. Художник вводит в изображение элементы, заимствованные из “чужой” знаковой системы, – цифры. Критерием оценки произведения становится точность перевода “нематериального” в визуальный знак, достижение “чистоты” этого знака. Разработка проблемы обратимости знаков различных систем представлена в творчестве Арбенева 60-х годов опытами по “кодированию” литературы – переводами поэтического текста в невербальную форму при помощи обозначения букв, фраз геометрическими изображениями. Обратившись к воплощению тех же идей в 80-х годах, он создал более совершенные “блоки кодирования” литературных текстов, названные им “иллюстрациями структур”. Формальные приемы – игнорирование информационной ценности текста, его знаковой специфики, фиксация его “следов” (структур) – сближают подобное творчество с опытами современного авангарда<sup>9</sup>.

Новая отстраненная позиция художников по отношению к системе, осуществленный прорыв “вовне” ее структур на языковом уровне не означали полную социальную “незадействованность” их искусства, давая, напротив, возможность критического рассмотрения механизмов функционирования этой системы. Кульминацией выходов “уктуссцев” на социально-политическую проблематику было создание оригинальных произведений, выполненных в новом, трудно определимом тогда направлении, образцами которого стали картины Валерия Дьяченко, написанные маслом (возвращение к стилистически востребованной форме). Одна из них – “Портрет Ленина” (1967), на котором изображен молодой вождь с томом собственных сочинений в руках на фоне кремлевской стены. Ироническое переосмысление соцматериала, абсурдизация его в новом контексте – черты знаменитого соц-арта, в полной мере характерные для представленного произведения. Другая работа – “Чье это облако?” (1967)<sup>10</sup>, с изображенным облаком и расположенным сверху и снизу от него текстом (содержащим вопрос, отнюдь не праздный в условиях тотального контроля системы), – может быть названо одним из первых произведений советского концептуализма, появившимся задолго до образцов “московской школы”<sup>11</sup>.

Диапазон творческих поисков “уктуссцев” был широк. Одним из проектов, осуществленных в 60-х годах, стал журнал “Документ”, создававшийся на материале массовой издательской продукции Е. Арбеньевым и А. Галамагой (своеобразная рефлексия по поводу отечественной масс-культуры). Руководствуясь идеей “сохранения формы”, авторы обратились к освоению анонимной массовой художественной продукции путем ее “вторичной эстетизации”.

“Уктуссцы” двигались в своем творчестве почти интуитивно, следуя собственным теоретическим разработкам, публиковавшимся в “Номере” и предшествовавшим новациям в художественной практике. Отсутствие информации о современном западном искусстве исключало возможность соотнесения их “открытий” с исканиями других авангардистов. Вместе с тем образцы их творчества позволяют говорить о наличии тенденций, обычно связываемых с материалом западного неомодернизма 60–70-х годов, прежде всего концептуализма, и о появлении элементов постмодернистской практики, достаточно неожиданных в отечественном художественно-интеллектуальном контексте того времени.

<sup>8</sup> Идея “транспонирования” – “переделки” чужого материала, перевода его в “новую авторскую тональность”, являлась одной из ведущих в последних “Номерах” и базовой идеей следующего издания А.Таршиш и С.Сигей – 5-экземплярного журнала “Транспонанс” (1979–1986). См.: Никонова-Таршиш А. Ры. Уктусская школа. С. 61.

<sup>9</sup> Многие произведения “уктуссцев” 60–70-х годов можно соотнести с образцами визуальной поэзии – одного из актуальных видов творчества как современных западных, так и отечественных авторов.

<sup>10</sup> Картина хранится в Ейском музее.

<sup>11</sup> Свои интерпретации картин В. Дьяченко предложил С. Сигей. См.: Сигей С. Чье это облако, или Что это было? // Гуманитарный фонд. 1992. №52 (155). С.3.