

Сазонов Н. С. Записки уральского художника. Л., 1966.

Сказин Н. Обывательщина под маской революции // Урал. рабочий. 1929. 1 июня. СПА, ф. 4, оп. 10, д. 37; оп. 12, д. 58.

Т. П. Жумати

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНДЕГРАУНД 1960–1980-х гг.: СТОЛИЦЫ И ПРОВИНЦИЯ*

Существование определенной инерции, связанной с восприятием постсоветского авангарда в качестве некоего однородного явления, сегодня отмечается многими авторами¹. Преодоление этой инерции видится исследователям прежде всего в выявлении своеобразия двух ведущих школ, – московской и петербургской. Сосредоточение на материале искусства Москвы и Петербурга и на этом этапе вызывает некоторое сомнение, но явно недостаточным представляется такой подход при изучении альтернативного искусства в целом.

Проблема неофициальной художественной культуры в регионах до недавнего времени практически не занимала ни представителей этой культуры в центре, ни близких к ней столичных критиков и исследователей. Сконцентрированная долгое время на собственных процессах, переживающая эйфорию собственного успеха, столичная альтернативная среда игнорировала происходившее на периферии вплоть до 1990-х гг. – появления первых проектов столичных искусствоведов (критиков, кураторов, галеристов), направленных на освоение периферийного пространства². Вкладом в изучение художественных процессов в регионах на определенном этапе явились исследования, посвященные советскому искусству 1960–1980-х гг. Затрагивавшие проблему альтернатив в советском искусстве, эти исследования давали представление о его неоднородности, противоречивости происходивших в этот период процессов, в том числе в российской провинции и в

* Публикуется при поддержке гранта РГНФ-Урал № 04-ОИ 83 401 а/у.

¹ Одним из первых высказывает это мнение В. Тупицын [1998].

² Среди подобных инициатив второй половины 1990-х гг. организация в ряде российских городов не только выставок, но и конференций, семинаров, на которых обсуждались проблемы теории и практики так называемого «актуального» искусства и бывшего неофициального советского искусства. Нося одновременно творческий и «просветительский» характер, эти встречи с гостями из столицы имели ожидаемые результаты. К последним относятся и совместные проекты с уральскими искусствоведами, художниками из Екатеринбурга и Нижнего Тагила. Неоднократно в эти годы на Урале бывали такие известные представители столичной искусствоведческой среды, как Л. Бажанов, А. Ерофеев, И. Бакштейн, Е. Барабанов, Е. Деготь и др. В числе участников таких мероприятий и мэтры столичного искусства — Д. Пригов, Б. Орлов и др.

искусстве национальных школ [см., например: Морозов, 1982, 1989; Юрасовская, 1991].

Дополнили картину развития советского искусства «последней фазы существования» исследования, сосредоточенные собственно на проблематике неофициального искусства. При этом интерес к авангардному³ искусству провинции, как отмечалось выше, был невелик⁴.

В середине 1980-х гг. близкие столичным процессы придали художественной жизни провинции невероятное ускорение. Переживавшие настоящий бум альтернативной культуры провинциальные города по-своему чувствовали представителей местного авангардного искусства. Освоением художественной ситуации в провинции в тот период была занята местная критика, нередко представленная специалистами-искусствоведами, но чаще пишущими об искусстве журналистами. Со временем появились здесь и работы исследовательского характера⁵. Большинство публикаций, содержащих упоминания о деятельности провинциальных авангардистов, не имело необходимого резонанса в центре: описываемые в них явления представлялись (и нередко были) не столь значительными по сравнению со столичными. Другой причиной, в силу которой художественные явления самого разного достоинства оставались на втором плане, была пресловутая провинциальность их происхождения.

Сегодня можно видеть пробуждение определенного интереса к альтернативной художественной культуре провинции. В ряде центральных изданий, касающихся проблем отечественного андеграунда, фиксируется сам факт существования такового в провинции, во всех случаях описание подобных явлений идет в терминах «неофициальная культура» или «неофициальное искусство», используется и понятие «андеграунд» [см., например: Политика и культура, 2001; Россия/Russia..., 1998; Художественная жизнь России 1970-х, 2001]. Однако большинство исследований традиционно базируются на изучении художественной культуры центра без привлечения провинциального материала в собственно искусствоведческих работах, посвященных искусству андеграунда.

Позиция, которой придерживается автор и которая ниже будет изложена подробно, следующая: альтернативное искусство 1960—1980-х гг. не может сводиться к явлениям художественной культуры центра, быть специфическим «столичным» явлением, проявившим себя исключительно в московском

³ Отметим условность используемого в данном случае понятия «авангардное», устойчиво закрепившегося за явлениями отечественной художественной культуры начала XX в.

⁴ На этом этапе вкладом в освоение современного искусства провинции стала исследовательская деятельность А. М. Кантора. В 1980-х — начале 1990-х гг. она связана со многими российскими городами. Бывал А. М. Кантор в эти годы и на выставках уральских авангардистов.

⁵ Первым таким изданием уральских искусствоведов стал сборник «Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность», подготовленный по материалам прошедшей в Свердловске в 1990 г. конференции. Проведение конференции явилось попыткой объединить усилия специалистов из разных регионов в освоении материала неофициального искусства [см.: Авангардные направления, 1993].

или в московско-петербургском искусстве. Предлагаемое в данном случае расширение взгляда на советское альтернативное искусство позволит дополнить историю его существования, несомненно, достойно представленную искусством Москвы и Ленинграда/Петербурга, искусством провинции. Провинциальные процессы этого периода в целом близки к тем, что происходят в столице, включая становление неофициальной сферы. В качестве определенной тенденции можно рассматривать возникновение альтернативной художественной среды прежде всего в крупных культурных центрах (такие очаги независимой культуры в советский период нередко появляются в областных центрах). Художественная ситуация в провинции в 1960–1980-е гг. складывается под влиянием многих факторов. Одними из важнейших можно считать начавшийся в советской культуре процесс децентрализации и связанное с ним возрастание значения региональных культурных центров. Актуализация регионального компонента в советской культуре того времени во многом определяет сложение новых отношений между центром и периферией. Попытаемся более точно охарактеризовать роль столицы в развитии провинциальных процессов в этот период. Столица, выполняющая функции центра, являющаяся таковым в официальной сфере, в неофициальной — скорее эпицентр, средоточие крупных сил альтернативного искусства. Последнее не влечет выполнения ею функции координирования художественного процесса. Отмечая безусловное лидерство столицы в российской неофициальной художественной жизни, следует назвать и другую характерную черту, а именно разобщенность столичных и провинциальных процессов. Подобная разобщенность на неофициальном уровне тем более ощутима, если вспомнить о программном единстве официального искусства. Уместно в данном случае отметить и то, что ограниченность контактов между представителями провинциального и столичного альтернативного искусства не в последнюю очередь была вызвана существованием этого искусства в качестве «запрещенного».

Своеобразие провинциальной ситуации проявляется во многом. Это и иные хронологические рамки существования независимой художественной среды: преимущественно она возникает здесь не раньше 1960-х гг. Нет необходимости доказывать, что условия, провоцировавшие возникновение альтернативного творческого поиска, были более полно представлены в культуре столицы. Можно упомянуть об отсутствии в провинциальной среде контактов с западной культурой, которые в значительной мере стимулировали развитие художественной ситуации в центре⁶. Провинциальный андеграунд был и ко-

⁶ Имеются в виду выставки зарубежного искусства, прошедшие в Москве во второй половине 1950-х — начале 1960-х годов: выставка Пикассо (1956), выставка на Всемирном фестивале молодежи и студентов (1957), национальные выставки США (1959) и Франции (1961) и др. Более поздние связи представителей столичного андеграунда с Западом давали возможность проведения художественных выставок и публикаций литературных произведений «неофициалов» за рубежом.

личественно меньшим явлением. В данном случае речь идет о самых значительных очагах неофициальной художественной культуры в провинции. В этой связи необходимо отметить менее полноценное проявление здесь феномена «малого социума» по сравнению со столичным андеграундом, с его структурированностью, определенной иерархичностью и довольно эффективными коммуникативными связями. Однако круг художников за пределами официального Союза художников, как и в столице, имел в провинции очертания некоего художественного сообщества. Полностью автономное существование для неофициалов было невозможно. Формирующаяся независимая художественная среда была довольно узкой, но единственно возможной сферой функционирования «авангардного» творчества. Помимо этого можно говорить и о самом тесном творческом общении в возникающих в пределах этого сообщества группах.

Столичная художественная жизнь обладала по сравнению с провинциальной большей публичностью. Напомним о том резонансе, который имели на Западе события, происходившие в неофициальной столичной жизни. Тактика замалчивания не давала здесь тех результатов, которые могли быть с легкостью достигнуты в провинциальной ситуации. Власть, казалось, игнорировала и само творчество неофициалов в провинции, и любую иную их активность. При необходимости властные структуры решительно пресекали любые их попытки выхода в официальный контекст. Характеристику неофициального художественного сообщества дополняет следующая черта. Являясь составляющей формировавшейся в советском обществе оппозиции, влияясь в общий поток нонконформизма, художественный андеграунд, его представители — создатели альтернативного искусства, в том числе и здесь, в провинции, — не отождествляли свою деятельность с диссидентской, ядром которой было правозащитное движение. Представая в глазах одного из лидеров этого движения «безыдейными художниками» [Даниэль, 1998, 114—115], они считали своим «общим делом» создание новых форм искусства. Это определяло «узкокорпоративную» идеологию андеграунда и солидаризировало его членов. Попытки излишне политизировать «второй авангард», на наш взгляд, не вполне объективны⁷. Круг неформалов представлял собой маргинальную среду в культурном пространстве провинциального города. Среда, в пределах которой формировались свои, отличные от официальных ценности, свое отношение к искусству и которая явно отличалась от остальной культурной среды условиями существования ее представителей в атмосфере бедности, нехватки необходимого, в том числе и материалов для творчества.

Рождение модернистски ориентированного искусства в провинции скорее было следствием необратимого к тому времени процесса распростране-

⁷ Приведенное мнение опирается на попытки «самоопределения», предпринимавшиеся представителями андеграунда. При всем внимании к этому мнению автор в целом согласен с известными классификациями этого явления, данными Л. Алексеевой [1992] и А. Даниэлем [1998].

ния «вируса модернизма» (почти по Хабермасу) дальше — от центра советского государства на его периферию. При этом нельзя полностью отрицать и наличие неких внутренних интенций, с которыми нередко связывают свой поиск сами провинциалы и о которых еще пойдет речь. В подавляющем большинстве случаев творчество местных авангардистов становилось приобщением к чему-то малоизвестному. Общая ситуация недостаточной информированности усугублялась в провинции, что приводило также к иному, отличному от столичного, качественному уровню провинциального искусства. При этом произведениям провинциалов были присущи многие из тех черт и качеств, которыми характеризуется искусство андеграунда в целом. Наряду со слабыми в художественном отношении работами здесь появлялись по-настоящему интересные вещи.

Помимо общих, хорошо известных причин возникновения альтернативной среды в советской культуре, в провинции можно видеть наличие собственных условий, в разной мере стимулировавших развитие творческого поиска. Так, в отдельных случаях значимыми оказываются некогда существовавшие местные авангардные традиции 1900—1920-х гг. Непосредственное продолжение их в официальном советском искусстве было невозможно. И потому появление в творчестве неофициалов тенденций, соотносимых с исканиями раннего русского авангарда, имело особое значение. Так, своеобразие художественной ситуации в Саратове, где уже в 1950-е гг. можно видеть постепенное сложение независимой среды, связано и с воспоминаниями об «алой» и «голубой» «розах». Во второй половине 1960-х — начале 1970-х гг. в городе «сформировалась традиция неофициального изобразительного искусства и публика, принимающая его как свое» [Филиппов, 2001, 129]. Еще одно обстоятельство делало ситуацию в провинции более благоприятной, — это наличие в некоторых местных музеях коллекций «сосланного» в их запасники искусства раннего русского авангарда — произведений Малевича, Кандинского, Ларионова, Гончаровой, Штеренберга, Татлина. Они были доступны не только специалистам, но иногда и студентам специальных художественных учебных заведений. Связь с авангардной традицией порой подпитывает в эти годы и творческую оппозицию в местных отделениях Союза художников. Подобная ситуация складывается в Уфе, где развитие альтернативного поиска нельзя не соотнести с влиянием творческого наследия футуриста Д. Бурлюка и где андеграунд не так выражен. Свое значение для искусства ряда провинциальных городов имело пребывание в них других московских и ленинградских художников. Молодые новаторы Тюмени, наверное, знали о работавших в их городе в 1920—1930-е гг. Е. Л. Кропивницком и К. П. Трофимове, чьи произведения заметно выпадали из общей картины советского искусства того времени.

Неофициальная художественная жизнь 1960—1980-х гг. за пределами Москвы и Ленинграда, как уже отмечалось, чаще была ограничена внутренними событиями. К примерам немногочисленных контактов провинциалов с пред-

ставителями столичной альтернативной среды относится встреча саратовских художников с группой Э. Белютина⁸, близкой абстракционизму. Свое особое значение для поддержания связей между российскими «неофициальными» литераторами сохранял Воронеж, куда все эти годы «совершались паломничества в связи с мандельштамовским творчеством» [Смирнов, Жеребятьев, 2001, 84]. В 1970—1980-е гг. литературные произведения провинциалов все чаще проникают в ленинградский и московский самиздат. Позднее их тексты войдут в самые крупные издания, посвященные истории самиздата [см.: Самиздат века, 1997].

Общие для отечественного искусства процессы можно видеть и в художественной жизни Свердловска 1960—1980-х гг. Художественная культура города представлена в эти годы не только официальным искусством, но и творческими силами, составившими ему альтернативу. Город, имевший значительный культурный потенциал, сумел реализовать его в новых условиях. В годы «оттепели» возникает творческая оппозиция в официальном Союзе художников. «Суровые» Г. Мосин и М. Брусиловский, авторы знаменитого «1918-го», подвергаются гонениям со стороны официоза. Демонстрация их картины становится событием в культурной жизни города. Существует и «невыставочное» искусство членов Союза и близких к нему художников — работы, которые не могли экспонироваться на официальных выставках в связи с проявлявшимися в них в той или иной мере несовпадениями со строгими «нормами» социалистического реализма.

О возникновении собственно авангардной линии в свердловском искусстве можно говорить с середины 1960-х гг., тогда же начинается формирование независимой художественной среды. Продолжение этого процесса можно видеть в 1970—1980-е гг., когда очертания этой среды, уже включавшей многих представителей и обретшей своих лидеров, становятся все отчетливее. Представители авангарда, так же как московские и ленинградские художники, со временем станут себя называть андеграундом. В числе характеристик местного андеграунда можно привести уже звучавшие, касающиеся ситуации в провинции в целом: количественно меньший состав, меньшая активность неофициальной среды, чем в столице, и др. Особой чертой местного авангардного искусства явилось его выраженное своеобразие, прежде всего в 1960-е гг. Начальный период в истории свердловского художественного андеграунда отличался известной автономностью, что исключало как поддержку, так и влияние московского неофициального искусства. Провинциальная андеграундная среда, лишенная возможности пассивного копирования столичных процессов, по-своему проторяла пути «второго авангарда».

⁸ Знакомство с «белютинцами» произошло летом 1963 г. во время их известной поездки по Волге. Эта встреча во многом определила будущие связи саратовцев со столичной неофициальной средой [см. об этом: Филиппов, 2001].

Деятельность Уктусской школы, создавшей в 1960—1970-е гг. образцы концептуального искусства, во многом определила самостоятельность этого пути⁹. Уктусская школа стала первым неофициальным художественным объединением в Свердловске. В группу вошли Анна Таршис, Валерий Дьяченко, Феликс Волосенков, Евгений Арбенов, Александр Галамага, Сергей Сигей. Особенностью, отличавшей творческий поиск уктусцев и обусловившей появление нового в их искусстве, был последовательный интеллектуализм. Творчество Уктусской школы явилось своеобразным «побочным продуктом» возникающей на уральской почве новой интеллектуальной индустрии, предтечу, если не самый ранний опыт, постиндустриального искусства в отечественном контексте¹⁰. В известном смысле, изолированность местных процессов и позволила проявиться этому своеобразию первой генерации свердловских «неофициалов» 1960-х гг., демонстрировавших иную направленность творческих поисков по сравнению со столицей, где «интеллектуалы» определяют состав андеграунда 1970-х гг. Направленность авангардистского поиска уктусцев, судьбы творческого наследия группы отразили, пожалуй, не только особенности местной художественной ситуации, но и специфику пресловутой провинциальности в целом, проявившуюся во всех ее плюсах и минусах. Уктусцы двигались в своем творчестве почти интуитивно, следуя собственным теоретическим разработкам, публиковавшимся в издаваемом ими журнале «Номер»¹¹. Пространное теоретизирование по поводу собственного творчества, наполнявшее тексты статей и трактатов членов группы, оправдывалось острой необходимостью объяснения вновь изобретаемых приемов и выработки терминологии. Результаты нового творческого мышления можно было видеть в их концептуализме и опытах визуальной поэзии¹².

Невозможностью представления альтернативного искусства в официальной среде определялись и судьбы местного авангарда. Творчество уктусцев, как и других свердловских авангардистов, недоступно широкому зрителю, функционирует в узком кругу единомышленников, на который ориентиро-

⁹ Группа «Уктусская школа» (1965—1974) возникает при любительской студии Дома культуры железнодорожников, одной из самых «левых» в городе. В 1959—1974 гг. изостудией при СДКЖ руководил Н. Г. Чесноков, известный екатеринбургский художник.

¹⁰ По образному выражению С. Л. Кропотова, екатеринбургского эстетика, занимающегося проблемами современного регионального искусства, данное творчество стало «одним из симптомов зарождения элементов постиндустриального уклада в индустриальной цитадели» [Из личной беседы с автором], которой, безусловно, являлся Урал и его центр, Свердловск, в 1960-е гг.

¹¹ «Номер» представлял собой новую для самиздата форму периодического художественно-литературного издания. С 1965 по 1974 г. осуществлено 36 его выпусков.

¹² Подробнее о творческой деятельности Уктусской школы см. публикацию автора [Жумати, 1999].

¹³ В публикации Г. Козлова, затрагивающего тему проявления альтернативного сознания в художественной культуре тех лет, говорится о наибольшей близости этой группы к «настоящему андеграунду» [Козлов, 2001].

вано изначально¹³. Здесь уместно напомнить черту, характеризующую формирование состава произведений возникшей в 1960-е гг. «другой» культуры, а именно пополнение его за счет «вытесненных» текстов. Последнее находит отражение как в столичной, так и провинциальной ситуации.

Выход большой группы художников из дизайнерской группы свердловского филиала ВНИИТЭ в конце 1960-х¹⁴ сыграл важную роль в дальнейшем структурировании местной альтернативной среды. В этот период возникают новые «подвалы»-мастерские, активнее становится творческое общение неформалов.

Наиболее яркие явления свердловского неофициального искусства были связаны с именами художников, заслуживших авторитет в альтернативной среде на протяжении ее существования в 1960—1980-е гг. Так, творчеством Валерия Гаврилова представлена сюрреалистическая составляющая в искусстве свердловского андеграунда 1960—1970-х гг. Начало творчества Евгения Малахина, одного из ярких представителей свердловской альтернативной культуры, приходится также на 1960-е гг. В 1980-е гг. Е. Малахин (уже выступающий в художественной среде под псевдонимом Старик Букашкин) основывает общество «Картинник», опирающееся на традиции народного искусства, в частности на городской фольклор. Виктор Гончаров, увлекающийся теорией цвета, создает композиции в духе оп-арта. Контакты свердловчан с авангардистами из других городов в 1960-е гг. были ограничены и осуществлялись в основном благодаря личным связям некоторых местных неофициалов. Так, следует упомянуть о дружбе Е. Малахина с представителями одесского авангарда¹⁵ и о связях С. Сигея, в то время одного из уктуссцев, с молодыми поэтами из Вологды, входившими в группу анархофутуристов. Несколько шире эти контакты, по-прежнему осуществляемые отдельными представителями свердловского авангардного искусства, станут в 1970-е гг. Владимир Жуков, побывавший в 1970-е гг. в московской мастерской Э. Неизвестного, ставшего «знаменем» для свердловских авангардистов, в дальнейшем интересно работает в жанре объекта¹⁶. Наиболее активны в этот период связи с московской и ленинградской альтернативной средой у А. Таршис и С. Сигея, после отъезда из Свердловска живших в Ейске. В более позднем проекте Ры (с 1981 г. псевдоним А. Таршис) и Сигея – журнале «Транспонанс» – принимают участие почти все известные авангардисты 1970–1980-х гг. Москвы,

¹⁴ С выходом В. Дьяченко и его единомышленников (всего 18 сотрудников) из филиала ВНИИТЭ связано возникновение так называемого Дизайн-центра. Впоследствии В. Дьяченко принимает участие в работе студии Е. А. Розенблюма. Кроме него, на Сенежских семинарах бывали В. Степанов, С. Зарицкий, В. Савинов, В. Гончаров и другие свердловские художники.

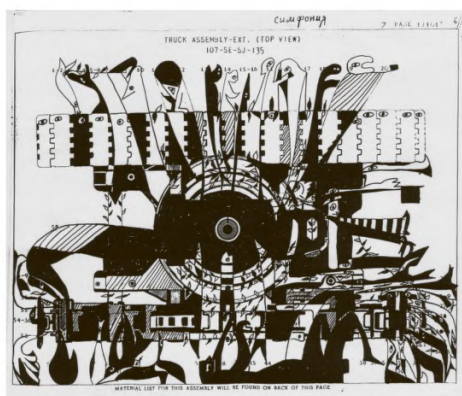
¹⁵ В данном случае контакты с одесскими авангардистами осуществлялись благодаря регулярным поездкам Е. Малахина в Одессу, которые он предпринимал и в последующие годы.

¹⁶ В 1980-е гг. В. Жукову удалось показать свои работы в Москве (галерея «Садовник») и в Варшаве.

Иллюстрации к статье Т. П. Жумати
 «Художественный андеграунд
 1960—1980-х гг.: столицы и провинция»



Экспозиция выставки объединения «Сурикова, 31» в Свердловском музее изобразительных искусств. 1988 г. В центре – работа Н. Федорсва «Коммунист Б. Н. Ельцин» (1988). Фото А. Е. Шабурова



А. Таршис (Никонова Ры). Симфония.
 Из цикла «Лита». 1968 г. Тушь, перо.
 21 × 26. Собственность автора



С. В. Сигей. Варшава. 1977 г.
 Картон, масло, темпера. 28 × 21.
 Из архива Е. В. Арбенева



*В. Г. Жуков. Немного о желтой женщине. Из цикла «Металлопластика». 1977 г. Металл, эмаль. 77 × 33.
Собственность автора*



*Е. В. Арбенов. Графика улиц. 1987 г.
Композиция из фотографий. 42 × 30.
Собственность автора*



*Экспериментальная художественная выставка «Сурикова, 31». 1987 г.
Е. М. Малахин (Старик Б. У. Кашкин) демонстрирует свое произведение.
Фото А. Ю. Гордиенко*

Ленинграда, Свердловска, Одессы. В «Транспонансе» печатались ленинградцы (Констриктор, Эрль, Богданов, Кудряков, Аркель), москвичи (Пригов, Монастырский, Кабаков, Рубинштейн, Гундлах, Звездочетов, Лен, Кропивницкий, Сапгир) и др. [Никонова Ры, 1993].

В 1980-е гг. в культуре формально закрытых области и города, в условиях относительной автономии от московского центра можно было видеть существование подлинных «зон свободы» [Люхтерхандт, 2001, 160–161]. Одним из важнейших событий художественной жизни Свердловска этого времени стало проведение в 1987 г. первой экспериментальной художественной выставки, получившей название «Сурикова, 31». Беспрецедентность этого события делала его еще более значимым для культуры Свердловска. Выставка, фиксирующая сам факт существования довольно сильного пласта альтернативной культуры в городе, представила современное искусство неформалов и его ретроспективу. На ней были показаны работы из фондов андеграунда: произведения В. Гаврилова, членов Уктусской школы и других авторов. Бросавшаяся в глаза пестрота выставочной экспозиции свидетельствовала о разнообразии творческих поисков художников. Здесь были представлены экспрессионистические, абстракционистские, сюрреалистические произведения, пространственные композиции и разного рода объекты. Благодаря оригинальным решениям отдельные участки экспозиции превратились в некое подобие инсталляций.

Бум альтернативной культуры в Свердловске выразился в проведении большого числа выставок, возникновении новых объединений неформалов. Главным итогом происшедшего был, пожалуй, факт образования единого художественного пространства в культуре города. Независимый поиск проявлялся в эти годы в разных сферах творчества – изобразительном искусстве, в литературе и музыке. При этом события в музыкальной сфере – успехи уральского рока – позволяли уверенно говорить о «выходе» неформальной культуры Свердловска на общесоюзную арену. Что же касается пластических искусств, то они, как и в других российских регионах, отставали от московских и ленинградских, однако несли в себе потенцию дальнейших поисков и открытий, возможность нового художественного диалога между столицей и провинцией. Опыт андеграунда определял масштабы неформальной среды этого времени. Именно неформалы выступили основной силой, формирующей художественную жизнь города в конце 1980-х и в 1990-е гг. Провинциальная художественная среда переживала в этот период рождение таких новых коммуникативных практик и институтов, как частные галереи, аукционы, выставки-продажи, призванные обеспечить функционирование искусства в изменившихся социальных условиях.

Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: Сб. ст. / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. Г. В. Голынец (псевд. *Игорь Болотов*); Отв. за вып., сост. слов. терминов Т. П. Жумати. Екатеринбург, 1993.

Алексеева Л. История инакомыслия в СССР. Новейший период. Вильнюс; М., 1992.

Даниэль А. Ю. Диссидентство: культура, ускользящая от определения // Россия/Russia: Семидесятые как предмет истории русской культуры / Ред.-сост. К. Ю. Рогов. М.; Венеция, 1998. 1 [9]. С. 111–124.

Жумати Т. П. Уктусская школа (1965–1974): К истории уральского андеграунда // Изв. Урал. гос. ун-та. 1999. № 13. Гуманитарные науки. Вып. 2. С. 125–127.

Когда искусствоведы были еще без гранатометов...: [Воспоминания о выставке на «Сурикова, 31» Вячеслава Савина, Сергея Видунова (СЭВА), Бориса Хохонова, Алексея Лебедева, Вианоры Вишни, Евгения Арбенева, Валерия Дьяченко...] / Материалы подг. С. Абакумова и Г. Янина // Урал. 1999. № 10. С. 168–186.

Козлов Г. Культура Екатеринбурга и Свердловской области // Политика и культура в российской провинции. М.; СПб., 2001. С. 185–206.

Люхтерхандт (Михалева Г.). Свердловская область: Политический процесс в Свердловской области // Политика и культура в российской провинции. М.; СПб., 2001. С. 160–185.

Морозов А. И. Критика и альтернативы творческого процесса // Творчество. 1982. № 5. С. 21–22.

Морозов А. И. Поколения молодых: Живопись советских художников 1960–1980-х годов. М., 1989.

Никонова Ры (Таршис А.) Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 56–72.

Политика и культура в российской провинции / Под ред. С. Рыженкова, Г. Люхтерхандт (Михалева, М.). СПб., 2001.

Россия/Russia: Семидесятые как предмет истории русской культуры / Ред.-сост. К. Ю. Рогов. М.; Венеция, 1998. 1 [9].

Самиздат века / Сост. А. И. Стреляный и др. Авт. вступ. ст. Л. Аннинский. М.; Минск, 1997.

Смирнов В., Жеребятнев М. Воронежская область: Культурный процесс // Политика и культура в российской провинции. М; СПб., 2001. С. 81–87.

Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм. М., 1998.

Филиппов А. Саратовская область: Культура // Политика и культура в российской провинции. М.; СПб., 2001. С. 120–146.

Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб., 2001.

Юрасовская Н. М. Постмодернизм в контексте нашего искусства // Творчество. 1991. № 8. С. 14–17.

А. М. Раскин

АРХИТЕКТУРА ПОСТМОДЕРНИЗМА — ВСЕГДА АРХИТЕКТУРА?

Вопрос представляется праздным и даже нелепым. А что же еще? Тем не менее он имеет некоторые, хотя и не столь очевидные, основания. Если оглянуться на то, что было до этого самого «пост-», то мы узрим теряющиеся во мгле тысячелетий первые постройки, функция которых ограничивалась защитой человека от неприятностей, которые преподносила природа и другой — «плохой» человек. И далее следует череда эпох, больших и малых сти-