

Возникновение живописной секции Московского объединенного комитета профсоюза художников-графиков (МОКХГ) с выставочным залом на Малой Грузинской улице д. 28 было вызвано рядом причин художественно-культурного и политического характера. Одна из главных — динамика развития неофициального искусства, деятельность лидеров шестидесятников, лианозовцев О. Рабина и В. Немухина, с середины 1960-х гг. направленная на вхождение неофициальных художников в публичное художественное пространство. На рубеже 1960—1970-х гг. в неофициальное искусство Москвы пришло новое поколение так называемых семидесятников, ориентированное на активную коммуникацию с широким зрителем, завоевание публичного статуса при сохранении свободы творческого высказывания.

Эти обстоятельства и процессы совпали с рядом политических факторов, подстегнувших стремление властей упорядочить и взять под контроль деятельность неофициальных художников, чья беспокойная для власти активность постоянно усиливалась. С конца 1960-х гг. в мире началась «разрядка» — снижение противостояния капиталистического и социалистического блоков, важным моментом которой стало подписание в 1975 г. в Хельсинки Заключительного акта по безопасности и сотрудничеству в Европе. Его результаты потребовали от СССР соблюдения целого ряда договоренностей, в том числе и касающихся художественной жизни.

Живописная секция при МОКХГ, создание которой было компромиссом между властью и художниками, возникла на перекрестке политики и искусства. Комитет художников-графиков при московском горкоме профсоюзов существовал с начала 1930-х гг. и в основном объединял книжных оформителей и дизайнеров (промграфиков) книги — художников, стоявших на низших ступенях советской художественной иерархии, первые места которой традиционно занимали живописцы и скульпторы. Именно к этому художественному объединению, довольно скромному, было решено «прикрепить» художников-вольнодумцев. Горком графиков носил характер профсоюза, а не творческого объединения, поэтому членство в нем принесло вступившим прежде всего практические преимущества: их не могли обвинять в тунеядстве (что с 1961 по 1991 г. предполагало в СССР уголовную ответственность), они могли гарантированно дважды в год участвовать на сезонных выставках секции, сохраняя относительную (по сравнению с выставками Союза художников СССР и

Московского областного союза художников) свободу творчества. Но членство в секции предполагало и контроль — административный и идеологический. Границы разрешенного в творческом плане были определены, но менялись год от года: так, к примеру, работы с религиозной тематикой были запрещены к показу (как и везде в Советском Союзе) на одной из первых выставок секции в 1978 г., а к 1981 г. они уже были разрешены. Феномен живописной секции и ее выставок представляет собой характерное явление позднесоветского времени, полного противоречий, многовекторности развития и усложнения художественной жизни. Какова же история возникновения живописной секции?

С 1968 г. в названиях зарубежных выставок отечественных художников все чаще фигурировало понятие «Новая московская школа»: так, к примеру, назывались выставки, прошедшие в Чехословакии («Nova Moskevská Skola») [1, с. 148], Италии («Nuova Scuola di Mosca») [1, с. 155–156] и ФРГ («Neue Schule von Moskau», Франкфурт-на-Майне [1, с. 157]

Подпольное искусство почти за два десятилетия создало альтернативную структуру: выставки, салоны, коллекционеры.

и Штутгарт [1, с. 171]). В них приняли участие представители нескольких поколений и содружеств нонконформистов: художники-лианозовцы О. Рабин, Н. Вечтомов, В. Немухин, Л. Кропивницкий, художники «Сретенского бульвара» — И. Кабаков, Ю. Соболев, Ю. Соостер и живописцы более младшего поколения — С. Блезе, В. Казьмин, В. Калинин. Все они впоследствии были связаны с живописной секцией горкома графиков и на этих зарубежных выставках впервые выставлялись вместе. В 1970 г. «Новая московская школа» была представлена на выставке в Лугано (Швейцария) [1, с. 169], где участвовало 58 художников, здесь доля будущих членов живописной секции еще более возросла.

Подпольное искусство почти за два десятилетия своего существования создало альтернативную структуру: выставки, салоны, коллекционеры. К началу 1970-х гг. неофициальная культура была уже настолько структурированным явлением, что смогла создать негосударственный «Музей современного независимого искусства»: в начале 1970-х гг. такой неофициальный статус приобрела коллекция А. Глезера. По воспоминаниям Ю. Штерна, врача и фотохудожника, волей судьбы соприкасавшегося в 1970-е гг. с Глезером и кругом неофициальных художников, «собственно квартиру, в которой

обитал тогда Саша Глезер, в полном смысле квартирой называть было нельзя. Привычная стандартная квадратно-гнездовая планировка московской девятиэтажной “хрущобы”. Нет, все на месте: окна, двери, туалет, ванная, кухня, спальня, гостиная. Все это было. Не было только признаков жилья. Стены с обшарпанными, свисающими ключьями обоев, во всех трех комнатах от пола до потолка были увешаны прижатыми друг к другу встык картинами Немухина, Жарких, Рабина, Штейнберга, Свешникова, Вечтомова» [2].

К 1974 г. ситуация вокруг неофициального искусства обострилась. Этому способствовали обстоятельства, напрямую не связанные с художественной сферой — внутриэкономические и политические. В 1971 г. академик А.Д. Сахаров пишет «Памятную записку» советскому правительству о кризисном положении дел в стране. Определенной «точкой кипения» стал 1974 г.: в феврале из страны был выслан А. Солженицын. В сентябре 1974 г. возникла одна из первых подпольных леворадикальных организаций «Неокоммунистическая партия СССР», идеологи которой критиковали современное устройство СССР с иных позиций, нежели диссиденты, но и они выступали прежде всего против власти правящей бюрократии [3]. С 1972 г. по инициативе СССР, проявившейся на рубеже 1950–1960-х гг., шла подготовка к совещанию по безопасности и сотрудничеству в Европе, призванному утвердить положение страны на мировой арене через принятие мировым сообществом послевоенного передела Европы и создания «восточного блока» — содружества социалистических стран Восточной Европы. Этот процесс, крайне важный для внешней политики СССР, растянулся на несколько лет и нашел отражение в политике внутренней, в том числе и культурной [4]. В июле 1972 г. прошло итоговое совещание представителей коммунистических партий стран Варшавского договора, а в сентябре — начались первые консультации в Хельсинки между представителями социалистических и капиталистических стран. Решения Совещания принимались на основе консенсуса, что было принципиальной предпосылкой для равноправного представительства всех участников конференции, согласования всех решений, вплоть до каждой запятой, с каждой страной-участником, какой бы малой или молодой она ни была. Опыт согласования любого решения был опытом сотрудничества и диалога, в котором принимал участие и СССР. Этот факт рифмуется с постепенным и медленным, но все же начавшимся процессом утверждения принципов плюрализма и диалога, апологетом которого выступало, в том числе, альтернативное художественное движение.

В сентябре 1974 г. произошло событие, призванное, по мнению его организаторов-художников,

изменить положение неофициального искусства — Бульдозерная выставка. В связи с событиями, развернувшимися вокруг выставки на пустыре в Беляево, власть неожиданно оказалась в позиции оправдывающейся стороны: во время разгона несанкционированной выставки неофициального искусства пострадали не только художники, но и многочисленные иностранные корреспонденты, прибывшие освещать это событие. Благодаря им оно получило огласку в зарубежной прессе: с сообщениями о произошедшем вышли газеты «The New York Times», «The Times», «Le Monde» и другие.

Корреспондент «The New York Times» в Москве К. Рен, бывший очевидцем события, писал в газетном репортаже: «Толпа людей, состоящая из нескольких сотен, среди которых художники, западные корреспонденты, дипломаты и живущие неподалеку любопытствующие, была разогнана поливальными машинами и надвигавшимися на людей бульдозерами, было пресечено то, что художники назвали первой осенней выставкой на открытом воздухе в Советском Союзе. Две поливальные машины, обычно употребляемые для поливания улиц, преследовали убегающую толпу. Трое американских корреспондентов, среди которых двое мужчин и одна женщина, были избиты молодчиками. Несколько милиционеров в форме спокойно наблюдали и ничего не предпринимали, чтобы остановить насилие. Молодые люди рвали, топтали и швыряли в самосвал, наполненный глиной, десятки картин, которые увозились в неизвестном направлении. Позднее, один из зрителей, член МОСХа, герой Советского Союза Алексей Тяпушкин, сообщил, что милиция говорила ему о сожжении конфискованных картин. 13 организаторов выставки послали протест в Политбюро ЦК КПСС против беззакония, произвола, против нарушения прав, гарантированных Конституцией. Они требовали разбирательства этого дела, возвращения их работ и наказания виновных в происшедшем. Человек в рабочей одежде, наблюдавший операцию, назвал себя работником Исполкома юго-западного района Москвы. Он объяснил, что выставка была разогнана потому, что рабочие должны были провести здесь воскресник, чтобы превратить пустырь в “парк культуры”. Он сказал, что его имя Иван Иванович Иванов. Однако, после того, как выставка была разогнана, никаких работ на этом месте не производилось» [5, с. 1]. Корреспондент отметил, что на выставке попытались показать свои работы художники не только из Москвы, но и из Ленинграда, Пскова и Владимира. Некоторые из присутствующих художников уже выставлялись в Нью-Йорке, Сан-Франциско, Лондоне, Париже и Риме, но им никогда не разрешали выставляться здесь, им не было места в Московском Союзе художников, так как их

стиль не соответствовал официальному искусству. «Однако многие из этих художников, — писал К. Рен, — хорошо известны зрителям как модернисты, абстракционисты, сюрреалисты и поп-артисты» [5, с. 10].

Во время Бульдозерной выставки было избито несколько американских корреспондентов: агентства The Press Associated, газеты «Baltimore Sun» и других. В связи с этим первый протест произошел в Москве уже на следующий день, 16 сентября. 18 сентября США заявили, уже вторично, протест Советскому правительству по поводу нападения на американских корреспондентов — он был сделан в устной форме советнику Советского посольства Ю. Воронцову.

В это время, со второй половины 1973 г. в Женеве шли совещания по выработке общих положений конференции, в которой участвовало более 500 дипломатов из разных стран. Работало три комиссии: по безопасности, по вопросам сотрудничества в области экономики, науки и техники и окружающей среды, по вопросам сотрудничества в гуманитарных и других областях. Таким образом, вопросы культуры и искусства, свободы творческого высказывания оказывались неразрывно связанными с вопросами прав человека и гуманитарными ценностями. Указание в западной печати на расхождение между гарантиями соблюдения прав человека и свободы творчества, которые были даны во время совещаний по безопасности в Европе, и реальным положением дел, как это произошло во время Бульдозерной выставки, поставило представителей советской власти в неловкое положение.

Власти попытались справиться с ситуацией и мятежными художниками, однако были вынуждены вернуть картины авторам. В своих воспоминаниях О. Рабин говорит о Бульдозерной выставке как об акции, спланированной КГБ и ставшей результатом межведомственного конфликта между КГБ и МВД [6, с. 585]. Комментарии ТАСС осудили выставку как «дешевую провокацию» малоизвестных и эксцентричных художников, намеренных привлечь публику, чтобы завоевать признание.

Однако 28 сентября 1974 г. состоялась пресс-конференция в Доме журналистов, материалы которой были опубликованы в газете «Московская правда» 29 сентября [1, с. 201], для представителей советской и иностранной печати, на которой секретарь исполкома Моссовета Н.Я. Сычев изложил официальную версию случившегося: «Мы не придаем происшедшему большого значения», — сказал Сычев; в западной печати события 15 сентября были, по его словам, извращены, это была

попытка ряда граждан привлечь внимание к своей персоне. Ранее, во время подачи заявки о проведении выставки в Моссовет, этим гражданам было разъяснено, что сентябрь в Москве — время работ по благоустройству города. Произошло столкновение между участниками воскресника и художниками, в которое вынуждена была вмешаться милиция. «Совершенно ясно, — сказал Сычев, — что лишены всякого основания домыслы о “разгроме выставки”» [1, с. 201]. Однако Главному управлению культуры было поручено согласовать с художниками возможность проведения еще одной выставки. Давление внешнеполитических обстоятельств подтолкнуло власть к тому, чтобы разрешить проведение свободной выставки.

Переговоры между представителями Моссовета и художниками были проведены уже на следующий день, 29 сентября 1974 г., в лесопарке «Измайлово»,



Бульдозерная и Измайловская выставки завершили период собирания неподцензурного власти искусства и осуществили его выход к широкой публике.

где состоялась выставка работ. Наряду с Бульдозерной это были первые безцензурные выставки после нескольких десятилетий строгой цензуры.

Измайловская выставка превзошла Бульдозерную по числу участников (65) и зрителей, показав, что свободное искусство «левых» художников интересно зрителю. Критика этой выставки осуществлялась аккуратно, ничем не напоминая разгромные кампании в прессе 1930–1940-х гг. или резко негативную реакцию руководителя страны Н.С. Хрущева в 1962 г. на выставке в Манеже. Теперь критика, публикуемая в советской прессе, носила, по большей части, характер «частного мнения». Такой была статья Н. Рыбальченко «Как рассеялся мираж» в газете «Вечерняя Москва», опубликованная спустя почти месяц, 23 октября 1974 года.

Бульдозерная и Измайловская выставки завершили период собирания неподцензурного власти искусства и осуществили его выход к широкой публике. Этот процесс был столь значительным, что власти оказались лицом к лицу с совершенно новой ситуацией: ни художников, ни зрителей не устраивала больше ситуация «подполья».

После окончания Измайловской выставки для художников начались «суровые будни». Коллекционер Л. Талочкин вспоминал: «начались будни, и с ними месть участникам просмотра: неприятности на работе, вызовы в психдиспансеры, в военкоматы и милицию по поводу трудоустройства и туне-

ядства. Но помимо мести и расправы за поражение начальство начало думать о том, как организовать и поставить под контроль неизвестно откуда взявшихся и столь мощно заявивших о своем существовании художников. Поскольку Союз художников откестился от них, заявив, что он таких не знает и знать не хочет, то обратились к городскому профсоюзному комитету художников-графиков, которому можно было и приказать, тем более, что кое-кто из художников, участвовавших в битвах

искусства не только для московских художников, но и для художников из других городов.

Результатом этого письма стала выставка на ВДНХ в павильоне «Пчеловодство», проходившая с 19 по 22 февраля 1975 года. В ней приняли участие 20 художников: П. Беленок, Н. Вечтомов, Э. Дробицкий, А. Зверев, В. Калинин, О. Кандауров, Д. Краснопевцев, В. Кропивницкая, Л. Мастеркова, В. Немухин, Д. Плавинский, О. Рабин, И. Снегур, А. Тяпушкин, А. Харитонов, О. Целков, Э. Штейнберг, А. Юликов, В. Яковлев, В. Янкилевский. Все они были москвичами, иногородних участников на выставку так и не допустили. Таким образом, выставка в павильоне «Пчеловодство» не решила всех стоящих проблем. Попытки вести переговоры с Главным управлением культуры о проведении «Всесоюзной выставки» результатов не дали, поэтому было решено провести се-

С середины 1970-х гг. начинают деятельность «квартирные салоны» — примеры первых в Советском Союзе негосударственных галерей.

сентября, был уже членом этой организации¹, подрабатывая книжной графикой, а главное — имея над головой профсоюзную крышу, защищающую от обвинений в тунеядстве» [1, с. 202].

«Первый пробный шар был пущен уже в ноябре 1974 г. на ежегодной выставке горкома, которая проходила в Центральном доме работников искусства. В экспозицию были включены живописные работы шести художников: О. Рабина, В. Немухина, Л. Мастерковой, Д. Плавинского, О. Кандаурова, В. Ждан. И ничего страшного не произошло, не считая того, что толпа зрителей сломала чугунные перила на лестнице и доступ желающих попасть на выставку пришлось ограничить», — вспоминал Л. Талочкин [1, с. 202].

Эмиграция А. Глезера в феврале 1975 г. и создание им в январе 1976 г. «Музея современного русского искусства в изгнании» в пригороде Парижа Манжероне, где получило муниципальное жилье большинство эмигрантов из СССР третьей волны, сделали возможной, начиная с 1975 г., серию экспозиций неофициальных московских художников, ядром которой была вывезенная из СССР коллекция Глезера. Выставки прошли в 1975–1976 гг. в Вене, Брауншвейге, Фрайбурге, Западном Берлине. Все они именовались выставками русских художников-нонконформистов. Кульминацией стала Венецианская Биеннале 1977 г., где отдельная экспозиция «Новое советское искусство» наряду с советским павильоном представляла неофициальное искусство из СССР.

В самом СССР художники не оставляли попыток проведения масштабных выставок свободного искусства. В феврале 1975 г. они отправили открытое письмо министру культуры П.Н. Демичеву о необходимости устроить выставку современного

искусства под общим названием «Предварительные квартирные просмотры к Всесоюзной выставке».

Квартирные выставки как форма экспонирования существовали с начала становления альтернативного искусства [7]. На протяжении двух десятилетий, с 1956 по 1976 г., они пережили несколько этапов развития. Возникнув на волне «оттепели», после доклада Н.С. Хрущева на XX съезде КПСС в 1956 г., эта форма выставочной деятельности активизировалась перед выставкой в Манеже в 1961–1962 годах. 1970-е гг., особенно после Бульдозерной выставки, можно назвать расцветом жанра квартирных выставок, что связано с обострением конфликта между художниками и властью. В это время типология квартирных выставок расширяется: это уже ставшие традиционными в среде «другого искусства» просмотры «для своих», и экспозиции, специально предназначенные для более широкой публики — такими были «предварительные просмотры» к предполагаемой, но так и не состоявшейся «Всесоюзной выставке», призванной расширить географию «другого искусства» за пределы Москвы и Ленинграда и сплотить ряды нонконформистов по всей стране. В 1975 г. они проходили в два этапа — в марте и апреле на квартирах О. Рабина, И. Киблицкого, К. Нагапетьяна, Н. Андриевича, Р. Гордницкой, М. Одноралова и других. Всего открылись выставки в 8 квартирах, они пользовались у публики большим успехом: чтобы попасть на некоторые, нужно было стоять по часу в очереди.

С середины 1970-х гг. начинают деятельность «квартирные салоны» — примеры первых в Советском Союзе негосударственных галерей, где художники могли выставлять и продавать свои рабо-

ты, куда целенаправленно приходили покупатели, в основном иностранцы. Таким был, к примеру, салон В. и А. Сычевых, располагавшийся в их квартире на Трубной площади. В начале 1970-х гг. салоны выполняли коммерческие и коммуникативные функции галерей, и многие художники сегодня вспоминают это время как самое свободное: властям все труднее было контролировать художников. Одновременно художники проводили выставки в своих мастерских, коллекционеры организовывали выставки в своих квартирах. Важную роль в системе подпольного художественного рынка играл покупатель-коллекционер. Чаще всего это был иностранец: работник посольства, журналист, сотрудник одной из фирм, имевших представительство в Москве.

Для западного зрителя и покупателя неофициальное советское искусство воспринималось сквозь призму западной контркультуры, с характерными для нее интонациями «протестности». Контркультура сложилась на Западе после парижских событий мая 1968 г., когда город на несколько дней был парализован студенческими волнениями и выступлениями «левых». Контркультура на Западе создала прецедент возникновения альтернативных художественных пространств почти одновременно с процессами формирования искусства нонконформизма в СССР. 1970-е гг. продолжили протестные настроения «мятежных 60-х»: идет борьба за права женщин, национальных и иных меньшинств. Подобные настроения поддерживают не только левые, но и правые — консерваторы, и так происходит по всему миру, в том числе и в СССР. Поэтому «новое искусство» из СССР на Западе воспринималось не только как искусство, противостоящее коммунистической идеологии, но и как аналог собственного альтернативного искусства. 1970-е гг. были наполнены конфликтами между обществом и властью не только в СССР, где действовали диссиденты, но и на Западе, особенно в США, в связи с войной во Вьетнаме. Поэтому «нонконформист», «независимый художник» — слова из лексикона, знакомого не только в СССР, но и на Западе.

Специфика отечественной ситуации заключалась в том, что в СССР любое не санкционированное и не одобренное властью искусство, пусть и весьма далекое от политики, автоматически переходило в разряд альтернативного, нонконформистского. Именно поэтому существуют трудности с определением неофициального искусства с точки зрения художественного языка и стадийного развития: диапазон советского неофициального искусства простирается от позднего символизма до неоавангарда и постмодернизма, включая большой свод течений и направлений,

вычеркнутых идеологией из реестра «дозволенного», оставлявшего вплоть до второй половины 1980-х гг. табуированные зоны искусства, которых, впрочем, становилось все меньше и меньше.

30 июля 1975 г. в Хельсинки начался последний — третий — этап совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе и 1 августа 1975 г. 32 европейских государства, и среди них СССР, а также США и Канада, подписали Заключительный акт конференции по безопасности и сотрудничеству в Европе. От имени Советского Союза Заключительный акт подписал Генеральный секретарь ЦК КПСС Л.И. Брежнев. Наряду с документами, подтверждающими признание в Европе порядка, установленного после войны, СССР подписал статьи о защите прав человека, свободе информации и передвижения. В перечень так называемой «Третьей гуманитарной корзины» входило право на свободу творчества. Обязательная публикация текста Хельсинкских соглашений в центральной прессе была общим решением для всех стран, подписавших Заключительный акт, поэтому его полный текст был опубликован в газетах «Правда» и «Известия» от 2 августа 1975 г. и издан отдельной брошюрой «Во имя мира, безопасности и сотрудничества в Европе, состоявшегося в Хельсинки 30 июля — 1 августа 1975 г.» [8].

Новые обязательства открывали больше возможностей для доступа в СССР западной культуры: музыки, литературы, изобразительного искусства. Хельсинкские соглашения вынудили советские власти легализовать «инакомыслящее» искусство, и в том числе побудили к созданию живописной секции при горкоме графиков.

Подписание заключительного акта Хельсинкских соглашений побудило к созданию живописной секции при горкоме графиков.

Вопрос о том, что делать с художниками, решался на уровне Московского комитета партии и ЦК партии. Вспоминает искусствовед М.П. Лазарев: «Спустя некоторое время после Бульдозерной выставки в Правление Союза художников СССР (на Гоголевском бульваре) пришел инструктор отдела культуры ЦК КПСС Олег Тимофеевич Иванов, и мы уединились втроем — он, ответственный секретарь правления СХ СССР В.И. Володин и я, работавший тогда в СХ СССР начальником отдела пропаганды и выставок (будучи беспартийным). Иванов прямо спросил, как мы считаем, нужно ли неофициальное искусство

во по-прежнему запрещать или нужно показывать. Несмотря на полярную разницу в наших взглядах на искусство — Володин по своей должности был образцовым борцом с формализмом (в отличие от меня, и мы на этой почве враждовали) — Иванов об этом знал, поэтому он рассчитывал услышать разные мнения, — мы буквально в один голос сказали: “Конечно, показывать!”. Как уже спустя годы Иванов рассказывал мне, он шел к нам с визитом со своим готовым мнением — то есть за показ — мы были ему нужны для отчета перед своим начальством (де-факто, “художественная общественность” считает так-то и так-то). Затем было поручение от ЦК КПСС в МГК КПСС, а там организация “свободного искусства” была поручена инструктору отдела культуры МГК КПСС Владимиру Александровичу Набатчикову (будущему директору Музея Восточных культур). В его распоряжение был отдан отдел культуры УКГБ. И дело завертелось. Представители КГБ постоянно присутствовали на Малой Грузинской, как в милицейской форме, так и в штатском. <...> Интересно, чем бы все кончилось, если бы Володин и я сказали, что и дальше надо давить этих диссидентов. Такой ответ Иванов наверняка бы получил, если бы пошел в СХ РСФСР... Или же, если бы на месте Иванова был другой человек, а он был либерал»².

Тем временем, по воспоминаниям Л. Талочкина, после проведения квартирных просмотров, продемонстрировавших единство художников, продолжились переговоры с администрацией по поводу проведения всесоюзной выставки, которые шли с мая по конец августа. Наконец, 29 августа 1975 года было получено разрешение от Главного управления культуры исполкома Моссовета на проведение выставки, правда, только московских художников, в павильоне «Дом культуры» на ВДНХ с 20 по 30 сентября 1975 года. В ней мог принять участие каждый желающий, если только он имел московскую прописку, и его работы «не нарушали нормы Уголовного кодекса РСФСР». Участвовать в выставке решили 164 художника со 145 работами. В отличие от выставки в павильоне «Пчеловодство» (февраль 1975 г.), проходившей исключительно под эгидой Главного управления культуры, эта выставка имела уже непосредственное отношение к Московскому объединенному комитету профсоюза художников-графиков.

Выставка в «Доме культуры» стала первой столь масштабной по числу участников выставкой независимого искусства, на которой был представлен широкий спектр творческих поисков того времени: от старшего поколения нонконформистов — лианозовской группы, до акционистов группы «Гнездо». После выставки в жизни московского андеграунда начался новый этап — «Горкома» или «Малой Грузинской». 26–28 мая 1976 г. была организована живописная секция при МОКХГ.

Собрав независимых художников в живописной секции горкома графиков, власти в результате облегчили жизнь не только себе, но и коллекционерам и зрителям. Долгое время в Москве «не было такого места, куда можно было бы придти и легко увидеть великое множество художников», — пишет Н. Додж, крупнейший американский коллекционер «другого искусства» [9]. Такая возможность появилась на выставке в павильоне «Пчеловодство» в 1975 г., и «на периодических выставках в союзе Московских художников графиков, где также можно было быть уверенным в удаче. Я посещал эти большие выставки. Они были всегда очень посещаемыми зрителями, которые часами простаивали в очередях. К досаде партийного руководства, публика жаждала нового и соревновательного культурного эксперимента, по-прежнему остающегося неутоленным» [9].

Примечания

- ¹ Членами горкома к этому времени были В. Немухин, О. Рабин, В. Янкилевский, Д. Плавинский, Э. Дробницкий, О. Кандауров, Ф. Инфанте, Э. Штейнберг, А. Юликов.
- ² Интервью с М.П. Лазаревым / записала А.К. Флорковская. 13 марта 2008.

Список источников

1. «Другое искусство». Москва, 1956–1988. Москва : Галарт ; ГЦСИ, 2005. 431 с.
2. Штерн Ю. «Проявитель и фотопленка» // Ю. Штерн. Сквозь иронию. Москва, 2007. С. 157.
3. Тарасов А.Н., Черкасов Г.Ю., Шавшукова Т.В. Левые в России: от умеренных до экстремистов. Москва : Институт экспериментальной социологии, 1997. 232 с.
4. Совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе. Заключительный акт. Хельсинки, 1975. URL: <http://www.osce.org/ru/mc/39505> (дата обращения: 13.07.2015).
5. Wren C.S. Russian Disrupt Modern Art Show with Bulldozers // The New York Times. 16 Sept. 1974.
6. Ерофеев А. Русское искусство 1960–1970 годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев. Серия интервью. Интервью с Оскаром Рабиным // Вопросы искусствознания. 1996. № 2 (IX). С. 569–598.
7. Саркисян О., Лебедева Ю. Квартирные выставки. 1956–1979 / Музейный центр РГГУ ; музей «Другое искусство». Москва : РГГУ, 2005. 24 с.
8. Ефимова М. Третья корзина в действии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/27160394.html> (дата обращения: 30.07.2015).
9. From Gulag To Glasnost. Non-conformist Art from the Soviet Union // The Norton Dodge and Nancy Dodge Collection. The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. New York : Thames and Hudson, 1995. P. 16.

A.K. FLORKOVSKAYA

**UNOFFICIAL ART OF THE 1970-s:
RISE OF THE PICTORIAL SECTION
OF THE MOSCOW GORKOM
(CITI COMMITTEE) OF GRAPHIC
ARTISTS**

The article is devoted to the creation of one of the most considerable organizations of unofficial art which arose on the initiative of the government officials. The genesis of organizational structures of unofficial art in the context of unofficial artistic life's dynamics (residential exhibitions, underground galleries) and of political environment (international agreements signed by the USSR within the framework of the Conference for Security and Cooperation in Europe in 1975) has never been considered as a separate issue. At the cusp of the 1960-s–1970-s, the concept of “New Moscow School” was formed, the School included certain unofficial artists of several generations, different in their creative directions; later most of them became members of the Pictorial Section at the Moscow Joint Committee of Graphic Artists (MOKHG). They participated in foreign and Moscow exhibitions of nonconformist art (Buldozernaya, Izmaylovsky, “Beekeeping”, “Recreation Center”). The activation of the underground art life coincided with certain political events, which resulted in foundation of the Pictorial Section.

Key words: unofficial art, the 1970-s, the Gorkom of Graphic Artists, Pictorial Section, Helsinki agreements.

Citation: Florkovskaya A.K. Unofficial Art of the 1970-s: Rise of the Pictorial Section of the Moscow Gorkom (City Committee) of Graphic Artists, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 240–247.

About author:

Anna Konstantinovna Florkovskaya,

V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute,
Head of the Department of Theory and History
of Fine Arts,
Candidate of Art Studies,
Corresponding Member of the Russian Academy of Arts
e-mail: florkovskaja@yandex.ru
30 Tovarishesky Lane,
Moscow, 109004, Russia

References

1. “*Drugoe iskusstvo*”. Moskva, 1956–1988. Moscow, Galart, GTsSI, 2005. 431 p.
2. Shtern Yu. “Proyavitel’ i fotoplenka”. *Skvoz’ iyuni*. Moscow, 2007, p. 157.
3. Tarasov A.N., Cherkasov G.Yu., Shavshukova T.V. *Levye v Rossii: ot umerennykh do ekstremistov*. Moscow, Institut eksperimental’noi sotsiologii Publ., 1997, 232 p.
4. Soveshchanie po bezopasnosti i sotrudnichestvu v Evrope. Zaklyuchitel’nyi akt. [Conference for Security and Co-Operation in Europe. Final Act]. Available at: <http://www.osce.org/ru/mc/39505> (accessed 13.07.2015).
5. Wren C.S. Russian Disrupt Modern Art Show with Bulldozers. *The New York Times*. 16 Sept. 1974.
6. Erofeev A. Russkoe iskusstvo 1960–1970 godov v vospominaniyakh khudozhnikov i svidetel’stvakh ochevidtsev. Seriya interv’yu. Interv’yu s Oskarom Rabinym. *Voprosy iskusstvovedeniya*, 1996, no. 2 (IX), pp. 569–598.
7. Sarkisyan O., Lebedeva Yu. *Kvartirnye vystavki. 1956–1979*. Moscow, RSHU Publ., 2005. 24 p.
8. Efimova M. Tret’ya korzina v deistvii. Available at: <http://www.svoboda.org/content/article/27160394.html> (accessed 30.07.2015).
9. From Gulag To Glasnost. Non-conformist Art from the Soviet Union. *The Norton Dodge and Nancy Dodge Collection. The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey*. New York, Thames and Hudson, 1995, p. 16.