

61:02 - 9 / 361-3

Московский Государственный Университет им. М.В.Ломоносова

Философский факультет

КАФЕДРА ЭСТЕТИКИ

*А.Р.Апресян*

ЭСТЕТИКА  
МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

Научный руководитель:  
профессор *А.С.Мигунов*

МОСКВА • 2001

**СОДЕРЖАНИЕ**

Введение .....	3
I. История концептуального искусства	
1. Концептуализм на Западе .....	13
2. Концептуализм в Москве .....	22
3. Идейные и художественные контексты Московского концептуализма .....	50
II. Эстетические и художественные особенности московского концептуализма	
1. Жанры московского концептуализма .....	74
2. Эстетические особенности московского концептуализма .	93
Заключение: начало постсоветского искусства .....	100
Использованная литература .....	108

## ВВЕДЕНИЕ

Двадцатый век подарил истории искусства огромное количество новых художественных течений. Стремительно развиваясь, впитывая предыдущий художественный опыт и пользуясь порой ошеломляющей популярностью, многие из них сумели просуществовать в течение короткого времени, чтобы потом кануть в лету. И если на Западе этот процесс был все-таки несколько "растянут", то в СССР все это происходило стремительно. Это не вызывает удивления, так как отечественные "неофициальные" художники, поставленные в жесткие рамки, диктуемые "официальным искусством" сначала "пролетарского" и "монументального", а затем "социалистического" реализма, мгновенно воспринимали веяния, просачивавшиеся из-за "железного занавеса" и развивали их, "пропуская" через советизированное сознание.

Одним из таких направлений стал *концептуализм*, который занимает особенное место в отечественном искусстве.

Концептуализм сложился под непосредственным воздействием актуальных для того времени философских, социологических и эстетических течений. Философия логического позитивизма, аналитическая философия и структурализм, лингвистика и различные теории информации стали той теоретической базой, на которую опираются концептуалисты. Помимо этого, концептуализм претендовал на создание своей – концептуальной – философии искусства, своей культурологии и эстетики. И действительно, концептуализм стал в семидесятые годы значительным культурным движением, реализовавшимся в области как пластических искусств, так и литературы. Была выработана оригинальная теоретическая база, позволявшая говорить о самостоятельной эстетике концептуализма,

---

<sup>1</sup> Термины "*пролетарский реализм*" и "*монументальный реализм*" были предложены в первой половине тридцатых годов соответственно Ю.Лебединским и В.Маяковским.

во многом определявшей интеллектуальную атмосферу "неофициальной" культуры семидесятых годов. И, наконец, в московской художественной жизни концептуализм стал чем-то вроде некой "внутренней традиции", которую непременно учитывали новые поколения художников в восьмидесятые и девяностые годы.

Именно концептуализм смог предложить систему представлений, составивших альтернативу официальному советскому искусству и способных вернуть русское искусство в орбиту интернационального арт-мира. По мнению одного из ярких представителей концептуального движения в России И.Бакштейна концептуализм «...стал своего рода «русским постмодернизмом», достаточно оригинально синтезировавшим целый ряд направлений западного искусства, таких, например, как сюрреализм, поп-арт, концептуализм, искусство перформанса. Поэтому справедливо утверждение о том, что в течение последней четверти завершающегося века понятия московский концептуализм и современное русское искусство являются синонимами»<sup>2</sup>. Художественное явление, характеризующееся таким образом, не может не вызвать исследовательского интереса.

Пожалуй, в истории искусства нет направления, определение которого было бы более туманным, чем определение концептуализма. так, по словам одного из теоретиков концептуального искусства, Льва Рубинштейна, "концептуализмов ровно столько, сколько людей себя к ним причисляющих, и каждый это по-своему интерпретирует"<sup>3</sup>.

На нашу почву термин перенесен из западного искусствоведения. Можно привести высказывание Джозефа Кошута, одного из основоположников концептуализма: "Основное значение

---

<sup>2</sup> Цит. по Словарь терминов Московской концептуальной школы М.: Ad Marginem, 1999. С. 15.

<sup>3</sup> Цит. по Фрай М. Азбука современного искусства // <http://www.gif.ru/azbuka/conceptualism.htm>.

концептуализма, как мне представляется, состоит в коренном переосмыслении того, каким образом функционирует произведение искусства – или, как функционирует сама культура: как может меняться смысл, даже если материал не меняется".<sup>4</sup>

Иными словами, концептуальное искусство – это искусство, которое анализирует собственный язык. Эстетика концептуализма имеет дело с идеями (и чаще всего с идеями отношений), а не с предметным миром, с его привычными и давно устроенными семантическими рядами. Мир идей (тем более идей отношений и отношений между идеями) – в каком-то смысле мир «несуществующий». И способы его воспроизводства, если можно говорить об этом по аналогии с миром предметным, «существующим», значительно отличаются от тех, которые приняты и понятны в «мире обыденного». В эстетике концептуализма постоянно «воспроизводятся» в том числе и структуры, способности сознания, так или иначе пребывающего в мире и осознающего себя в этом непрерывном акте воспроизводства самосознания.

Дмитрий Александрович Пригов, известнейший концептуальный автор, говорит о концептуализме так:

«Концептуализм, возникнув как реакция на поп-арт с его фетишизацией предмета и масс-медиа, основным содержанием, пафосом своей деятельности объявил драматургию взаимоотношения предмета и языка описания, совокупление различных языков за спиной предметов, замещение, поглощение языком предмета и всю сумму проблем и эффектов, возникающих в пределах этой драматургии»<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Кошут Д. История Для // Флэш Арт. 1989. № 1. С. 76

<sup>5</sup> Цит. по Фрай М. Азбука современного искусства. <http://www.gif.ru/azbuka/conceptualism.htm>

А вот определение концептуализма от Ильи Кабакова: "Художник начинает мазать не по холсту, а по зрителю"<sup>6</sup>.

Впервые словосочетание "московский романтический концептуализм" появилось в 1979 году на страницах парижского журнала "А-Я" в статье Б.Гройса, которая, собственно говоря, так и называлась: "Московский романтический концептуализм". Московский концептуализм Гройс описывает следующим образом: Романтический, мечтательный и психологизирующий вариант международного концептуального искусства 60-70-х годов<sup>7</sup>.

Ничего удивительного, что Андрей Монастырский, один из тех, кто стоял у истоков традиции, называет концептуализм "эстетическим путешествием как бы между небом и землей", пишет о "философской поэтике" концептуализма, разъясняет, что концептуализм акцентирует в этом словосочетании поэтическое, подчеркнуто "несуществующее" - то, что сначала требует ничем не оправданного доверия к себе, а уж потом понимания и заключает определением концептуализма как поэзии философии.<sup>8</sup>

А Лев Рубинштейн характеризует московский (и вообще русский) концептуализм как нечто, по идее, невозможное, однако все же каким-то образом существующее:

«В основе западной проблематики – драматическое взаимодействие разных существований вещи (вещи в широком понимании, то есть и предмета, и явления, и идеи, и представления): существования в реальности и существования в номинации, в описании, – в каком-либо условном обозначении. <...>Русский концептуализм сразу обнаружил отсутствие этой реальной вещи как исходной данности. Вернее – проблематичность ее присутствия.

<sup>6</sup> Кабаков И. Художник - персонаж. М., 1985

<sup>7</sup> Цит. по: Гройс Б. Московский романтический концептуализм. М., 1992.

<sup>8</sup> Монастырский А. Концептуализм и нью-вейв, М., 1994.

Уверенность в реальном существовании чего бы то ни было почти вытеснена в нашем сознании номинативным существованием этих вещей. Присутствие даже самых простых предметов вполне фиктивно: сегодня есть, завтра исчезли, как и не было, оставив на память одни слова. Такие слова-напоминания получают смысл скорее заклинательный: они не столько подтверждают присутствие вещи, сколько заклинаят ее не исчезать навсегда. И при сопоставлении разных планов сталкиваются не реальность и язык, а разные языки, один из которых призван замещать реальность. То есть чистого концептуализма на русской почве как бы не может быть. Однако он есть, или есть нечто, имеющее это название»<sup>9</sup>.

Творчество концептуалистов не исчерпывается художественной деятельностью. Это обусловлено той особенностью этого направления, что для его творцов важен не сам изображаемый и субъективный предмет искусства, но то, что он обозначает, точнее, что им обозначают, что художник решил с помощью этого предмета обозначить. По мнению концептуалистов, следует анализировать природу, назначение и использование сущности "искусства". Поэтому для них порой *назвать* произведение, *объяснить* его оказывается существенно важнее самого произведения. Так что может создаться впечатление, что концепция произведения раскрывается не в самом произведении, а в его названии, в намеренном и продемонстрированном отношении художника к нему воплощается концепция, а не в самом произведении. Но как объясниться, если не в тексте. Концептуализм утверждает себя в текстах. Сами художественные произведения как будто остаются только поводами к текстам или заранее созданными иллюстрациями к ним. Художник-концептуалист нередко оказывается одновременно и критиком, и теоретиком того искусства, которое он создает. Таким образом,

---

<sup>9</sup> Цит. по Фрай М. Азбука современного искусства. <http://www.gif.ru/azbuka/conceptualism.htm>

художник-концептуалист оказывается большим, чем художник в традиционном понимании этого слова и этого предназначения, он – и конструктор, и интерпретатор; и в этом плане он не только задает условия для возможной эстетики, он создает ее.

*Целью* данной работы является философско-эстетическое исследование феномена концептуализма как художественного направления, в частности, наиболее яркого его проявления в истории отечественного искусства, а именно, московской школы концептуализма.

Для ее достижения в диссертации решаются следующие задачи:

а) реконструируется история развития концептуализма в России в контексте общемирового развития концептуализма;

б) выясняются предпосылки русского концептуализма в отечественной художественной традиции прошлого;

в) выделяются характерные жанровые особенности московского концептуализма;

г) определяются существенные эстетические признаки концептуализма;

*Состояние разработки темы.* Исследователь концептуализма наталкивается на определенные трудности, связанные главным образом с отсутствием именно исследовательской литературы по этой теме. В последние годы появилось достаточно много текстов, описывающих концептуальное искусство как явление в культурной жизни и концептуализм как образ мышления и жизни, но авторами этих публикаций являются, как правило, либо сами концептуалисты, либо люди, относящиеся к их кругу, что не только лишает подобный текст критического подхода к проблеме, но и отчасти превращает его в собственно концептуальное произведение. Помимо ряда каталогов и альбомов, на русском языке изданы всего несколько работ, авторы которых стремятся к решению ряда аналитически-исследовательских



задач<sup>10</sup>. Но, как было отмечено, художники-концептуалисты сами являются авторами многих текстов. Эти *тексты* не в меньшей степени, чем сами *художественные произведения*, были использованы при подготовке данной работы в качестве важнейшего *источника*. К тому же мне довелось встречаться и подробно беседовать с некоторыми представителями московского концептуализма – с художниками С.Бугаевым и Н.Скрябиным, а также с искусствоведом В.Цельтнером<sup>11</sup>. Материалы этих бесед также были использованы в работе над диссертацией.

Трудно сказать, каким образом слово “концептуализм” и художественное понятие “концептуализм”, и концептуализм как движение в искусстве перебрались в Россию и кто стал называть искусство московских художников “концептуальным”. Однако уже с конца шестидесятых годов можно говорить о формировании концептуалистского направления в московской “неофициальной” культуре. Его появление не было зафиксировано официальным художественным кругом в лице СХ СССР или Академии художеств. Так что в датировке рождения московского концептуализма приходится опираться лишь на свидетельства самих художников.

Несомненно, концептуализм в нашей стране был бы невозможен без *оттепели*. Он оказался одной из тех идейных и творческих ниш, в которой новое поколение художников пыталось выразить свое открытие мира. Новое искусство прижилось в первую очередь и по преимуществу в столице, так как Москва и тогда, как, впрочем, всегда, была “ближе” к Западу. Концептуализм<sup>12</sup> так и остался в

<sup>10</sup> Бобринская Е.А. Концептуализм. М.: Галарт. 1994.; Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000; Холомогорова О.В. Соц-Арт. М.: Галарт. 1994.

<sup>11</sup> Пользуясь случаем, выражаю свою признательность за проявленное ими внимание к моим исследовательским интересам.

<sup>12</sup> Необходимо отметить, что существуют две версии объяснения термина “концептуализм”: по одной так называется все искусство постмодернизма, по другой (на которую я опираюсь в исследовании) - концептуализм – это только одно из направлений постмодернистского искусства.

Москве, и в других культурных центрах СССР по существу не получил распространения. Поэтому, говоря о советском концептуализме, вполне корректно рассматривать его как исключительно московское явление, и не принимать во внимание его региональные проявления.

Примерно десятилетие концептуализм задавал тон и даже определял художественную жизнь в мировом искусстве. Однако с конца семидесятых годов он постепенно оттесняется на периферию другими направлениями, и, пожалуй, лишь в московском "неофициальном" искусстве концептуализм не только не переживал кризиса, но и усиливал свои позиции, привлекая под свои знамена новых авторов и обретая новые формы<sup>13</sup>. Это направление надолго прижилось среди художников и, сложилось в самостоятельную школу со своей теорией и стилистикой, причем теория создавалась не искусствоведами или критиками от искусства, как это обычно бывает, а самими художниками, преисполненными стремления как-то объяснить свои действия, зачастую внешне лишенные смысла. При этом концептуализм не просто претендовал на роль ведущего художественного течения в "неофициальном" искусстве. Он претендовал на создание своей – концептуальной – философии искусства, своей культурологии и эстетики. И действительно, концептуализм стал в семидесятые годы значительным культурным движением, реализовавшимся в области как пластических искусств, так и литературы. Была выработана оригинальная теоретическая база, позволявшая говорить о самостоятельной эстетике концептуализма, во многом определявшей интеллектуальную атмосферу "неофициальной" культуры семидесятых годов. И, наконец, в московской художественной жизни концептуализм стал чем-то вроде некой

---

<sup>13</sup> К таким формам можно отнести, например, соц-арт, "основанный" в 1972 г. художниками-концептуалистами В.Комаром и А.Меламидом.

"внутренней традиции", которую непременно учитывали новые поколения художников в восьмидесятые и девяностые годы.

Очевидно, это может быть рассмотрено как свидетельство особого благоприятствования для развития концептуализма российского "климата" и традиций культуры. Тому есть достаточно подтверждений, о которых будет сказано далее. Но столь же очевидно и другое. Дело в том, что, несмотря на большую популярность концептуализма в богемных кругах, широкая публика его фактически не признавала. Впрочем, не будет преувеличением сказать, что он остается неизвестным широкой художественной публике. Похоже, концептуалистское искусство задает непосильную задачу зрительскому сознанию и привычкам. Но, с другой стороны, возможно, концептуалистские произведения вызывают определенный дискомфорт у зрителей не столько из-за непривычного или раздражающего внешнего вида, сколько из-за предлагаемых им непривычных правил восприятия или из-за избыточной "интерактивности". Художники-концептуалисты решительно отказываются опираться на непосредственное восприятие, взывать к эмоциональному сопереживанию или к традиционным эстетическим оценкам. Их произведения, похоже, ничего не выражают в том смысле, что лишены специфических примет художественной выразительности. Они требуют от зрителя определенных аналитических и психологических усилий и, более того, требуют предрасположенности человека к рефлексии.

Концептуализм – направление, объединяющее процесс творчества и процесс его исследования. Поэтому концептуалистское произведение представляет собой не самодостаточный предмет или событие для эстетического переживания, а попытку художника (готового стать и часто становящегося автором) по-своему сформулировать само понятие "искусство", исследовать условия

эстетического восприятия и особый характер функционирования произведений искусства. Концептуалисты своим творчеством меняют условия осуществления художественного опыта и силами искусства стремятся интегрировать теорию и практику, творчество, рефлексию и критику.

Во главу угла концептуализм ставит не традиционную ориентацию творчества на пластическую реализацию, а систему умозрительных и абстрагированных от материальной формы отношений и понятий, через которые может быть обозначено искусство. Произведения концептуалистского творчества всегда демонстрируют прежде всего условия, обеспечивающие восприятие того или иного предмета окружения как произведения искусства. Иными словами - концептуализм интересуется прежде всего проблемами и особенностями функционирования искусства. В России же концептуализм приобрел еще и особенный оттенок *пост-идеологического* искусства.

## ГЛАВА I

## ИСТОРИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

## 1. КОНЦЕПТУАЛИЗМ НА ЗАПАДЕ

Так и не установлено с абсолютной точностью, кто же первый ввел в обиход термин "*концептуализм*". Возможно авторство принадлежит участнику группы "Флаккус" ("Флюксус")<sup>14</sup> Генри Флинту, использовавшему его в 1961 г.<sup>15</sup> Однако утверждать это с достоверностью не представляется возможным. Между тем, определенно можно говорить о том, что к середине шестидесятых годов в западном искусстве появилось новое оригинальное направление. Решающую роль в формировании нового движения сыграли американские (Дж.Кошут, Л.Вайнер, Р.Берри, Д.Хьюблер) и английские (группа "Искусство и язык"<sup>16</sup>) художники. Но вскоре концептуализм стал движением интернациональным. В семидесятые годы в различных, национально обусловленных, вариациях он распространился в Италии, Германии, Франции, в странах Восточной Европы, в Японии и Латинской Америке.

Своеобразные предчувствия концептуалистского мышления или отдельные примеры концептуалистского творчества рассеяны в истории авангардного искусства на протяжении всего XX века. Их можно отметить у художников Марселя Дюшана, Ива Клейна, Энди

---

<sup>14</sup> «Флаккус» (Fluxus) - интернациональное объединение, деятельность которого обычно связывают с искусством *предконцептуализма*. Оно возникло в 1962 г., базировалось на эстетике, впервые сформулированной в искусстве дадаистов и не имело постоянного состава участников.

<sup>15</sup> Г. Флинт употребил этот термин в одной из работ, опубликованной впоследствии в антологии, посвященной деятельности "Флаккуса". *Flynt H. Concept art. An Antology. Ed. La Monte Young. New York, 1963*

<sup>16</sup> "Искусство и язык" (Art & Language) - объединение английских художников-концептуалистов, возникшее в 1968 г. Его основатели - Т.Аткинсон, Д.Байнбридж, М.Болдуин, Х.Харрелл.

Уорхолла, композитора Джона Кейджа, или у непосредственных предшественников концептуализма – поэтов-конкретистов<sup>17</sup> и художников, музыкантов, входивших в шестидесятые годы в интернациональную группу «Флаккус». Прочерчивая историческую линию в искусстве XX века, приведшую к появлению концептуализма, критики часто вспоминают русский конструктивизм, геометрическую абстракцию<sup>18</sup>, акционную живопись, а также различные варианты минимализма.<sup>19</sup> Однако все критики отмечают в качестве импульса для концептуализма дадаистское<sup>20</sup> движение и творчество Марселя Дюшана. Один из ведущих художников (а, соответственно, и теоретиков) концептуализма Джозеф Кошут писал, что "именно Дюшану мы можем приписать заслугу обращения искусства к проблемам самоидентификации"<sup>21</sup>. С деятельностью Дюшана Кошут связывает кардинальную переменную в художественном мышлении, выразившуюся в отказе от претензии на изобретения в сфере языка

<sup>17</sup> Конкретная поэзия – течение в литературе, основанное на использовании идеограмм – беспредметных графических изображений, композиций из букв и слов.

<sup>18</sup> Хотя геометрический элемент являлся составной частью большинства ранних проявлений абстрактного искусства, а водчас был и главным принципом некоторых эстетических концепций (неопластицизм Мондриана и художников группы "Де Стейл", русский конструктивизм), понятие "геометрическая абстракция" вошло в обиход после того как в конце сороковых годов некоторые художники обратились к лирической абстракции, используя возможности абстрактного натурализма. Все проявления геометрической абстракции нашли новые возможности развития – в различных вариантах кинетизма (Вазарели), в пространственно-динамических поисках Н.Шоффера, в люминокинетизме и оп-арте. Все эти проявления связаны больше с объемом, пространством и окружением, чем с картинной плоскостью. Подчас это вело к полному отказу от живописи.

<sup>19</sup> Направление геометрической абстракции, появившееся в Нью-Йорке в середине 60-х гг. Особенности: крайнее упрощение форм и их четкая артикуляция.

<sup>20</sup> Дадаизм – направление в литературе, изобразительном и театральном искусстве. Возникло практически одновременно (1915-1916 гг.) в Нью-Йорке и Цюрихе. Нигилистический пафос дадаистов был направлен на разрушение расхожих представлений об искусстве. Основа творческой деятельности – случайный процесс, психический автоматизм действий, алогизм, абсурд. Дадаисты активно использовали коллаж, фотомонтаж, реди-мейд, устраивали театрализованные вечера. Основные представители – М.Дюшан, Ф.Пикабия, Р.Хаусман, Х.Балль. Дадаизм оказал большое влияние на искусство XX века.

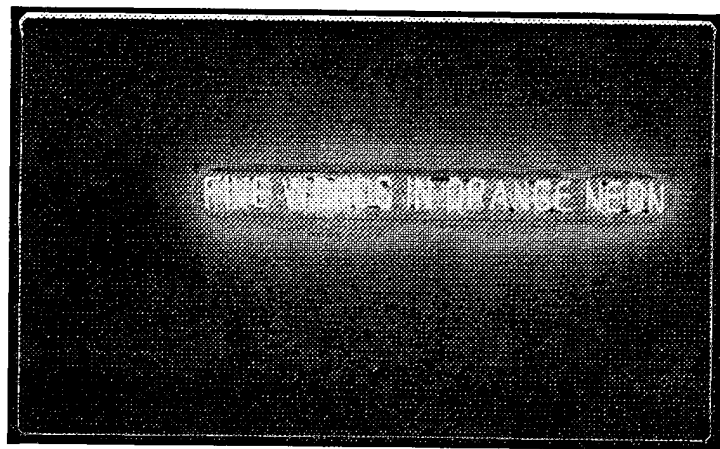
<sup>21</sup> Кошут Дж. Искусство после философии. М., 1996, С. 135.

искусства и в переключении творческой деятельности в область значимых художественных "жестов", служащих для определения самого понятия "искусство".

Одну из особенностей западного искусства шестидесятых можно обозначить как "*процесс дематериализации искусства*". Именно в это время на смену "*антиинтеллектуализму*" художественного творчества предшествующего периода пришло искусство "*ультраконцептуальное*", придающее исключительное значение мышлению. Это десятилетие было провозглашено "эпохой искусства как идеи", что вело к абсолютной дематериализации искусства и могло, в свою очередь, привести к тому, что существование самих предметов искусства становилось излишним.

При такой эстетической ориентации художественного творчества внимание закономерно смещалось с пластической формы на сам процесс ее создания и восприятия, на процесс функционирования произведения искусства, на процедуры его *о-смысливания* и *до-мысливания*, т.е. его контекстуальное бытие и (что не всегда оказывается тем же) обретение контекста (от конкретно-экспозиционного до социокультурного). Фактически, деятели-концептуалисты полагали, что внешний вид произведения искусства не важен, достаточно лишь *наличие* некой формы. В соответствии с этим положением произведения концептуального искусства приобретатели порой действительно самый необычный облик: фотографий, фотокопий, текстов, телеграмм, не поддающихся функциональной интерпретации объектов, схем, репродукций и т.д. Классическим примером подобного творчества являются работы Дж.Болдасари "*Все очищено...*", представляющая собой чистый лист бумаги с напечатанными на нем словами: "Everything is purged from this painting

but art, no ideas have entered this work”<sup>22</sup> или Дж.Кошута “Пять слов из оранжевого неона” – на черном фоне выставляется горящая неонов таблица (15,5 x 156,5) со словами: "Five Words In Orange Neon", таким образом создается сочетание некоего промышленного ready-made<sup>23</sup> и бессмысленного текста, что можно воспринимать как определенный вызов зрителю. Порой концептуалистские произведения реализуются как чистый художественный жест, свободный от какой-либо пластической формы. Примером этого могут служить многочисленные акции московских художников, выезжавших на природу, и проводящих время в периодической смене причудливых поз (группа “Коллективные действия”), что (с их точки зрения, разумеется) было преисполнено неким высшим смыслом. Любое произведение концептуалистского искусства строится наподобие разного рода знаков (жестов) или текстов, всегда отсылающих к тому, что лежит за пределами самой материальной формы – к идеям, к анализу механизма восприятия и мыслительной деятельности.



*Дж.Кошута «Пять слов из оранжевого неона»*

1965

<sup>22</sup> “Эта картина избавлена от всего, кроме искусства, никакие идеи не проникли в эту работу”.

<sup>23</sup> Промышленные изделия, без всяких изменений демонстрируемые на выставке. Впервые термин применен М.Дюшаном в 1914 г. к его “готовым объектам”.



С позиции эстетического анализа, отчетливо видно, что концептуализм отказывается от претензий на переустройство мира, высказываемых, например, футуристами, отказывается от “волевого” подхода к миру. И даже само творчество в концептуализме воспринимается как акт “недеяния”. Или как минимальное деяние. Отказ от созидания, от творчества как изобретения нового языка или просто каких-либо новых предметов в западном концептуализме выражен со всей определенностью.

Важной формой реализации концептуализма в западном искусстве стал сам способ репрезентации направления. Первой программой-манифестом концептуального искусства многие критики считают состоявшуюся в январе 1969 года выставку в Нью-Йорке, в которой приняли участие Дж.Кошут, Д.Хьюблер, Р.Берри и Л.Вейнер. Хозяин галереи, в которой проходила выставка, С.Сигелауб полагал, что материальное присутствие работ является лишь дополнением к каталогу, вышедшему в связи с этой выставкой<sup>24</sup>. Провокативный и парадоксальный характер многих концептуальных работ, часто не имеющих никакой предметной формы, требовал особого способа их демонстрации. Зачастую именно форма – точнее, документация – этой демонстрации становилась единственным свидетельством существования самих концептуальных произведений. Некоторые выставки концептуализма были представлены только в виде каталожной информации и не имели даже конкретного места нахождения самой экспозиции.

Судя по всему, наиболее предпочтительной средой обитания (или экспонирования) произведений концептуального искусства является наименее пригодная для демонстрации предметов искусства. Чем большей нейтральностью, или, лучше сказать анонимностью, она

---

<sup>24</sup> Бобринская Е. Концептуализм. М.: Галарт, 1994. С. 40.

обладает, тем больше она подходит для концептуальных произведений.

Такое разрушение традиционного – культурного – контекста для демонстрации произведений искусства может быть связано с важной для западного концептуализма установкой на антикоммерческие формы функционирования искусства. Эта установка не удивительна, ибо представляется сомнительным желанием коллекционировать, к примеру, "земляные работы" Роберта Смитсона или работы из воздуха Карла Андре, относящиеся, скорее, к "инвайроменту"<sup>25</sup>. Однако столь же существенной в этой установке концептуализма наряду с антирыночной направленностью представляется ее связь с вполне традиционным для авангардной эстетики методом "эстетической провокации". Другое дело, что в отличие от известных провокаций авангарда концептуальная провокация осуществляется не в сфере языка искусства, а в сфере его использования, в сфере функционирования культуры.

Концептуализм сложился под непосредственным воздействием актуальных для того времени философских, социологических и эстетических течений. Философия логического позитивизма, аналитическая философия и структурализм, лингвистика и различные теории информации стали той теоретической базой, на которую опираются концептуалисты. Характерная для этих направлений трактовка языка как явления, формирующего всю человеческую деятельность, а также решение и постановка общих проблем философии исключительно как проблем языка во многом определили основное направление поисков в концептуальном искусстве.

---

<sup>25</sup> Инвайромент (англ. environment – окружающая среда) – метод работы с неизменными природными элементами для создания произведений искусства.

Художники-концептуалисты стремятся редуцировать произведение искусства к изначальным и неустранимым условиям и предпосылкам его существования и восприятия. И тем или иным способом обнаруживают в качестве такого основания язык. То, что мы привыкли считать актом непосредственного, чисто зрительного восприятия при созерцании произведений изобразительного искусства, раскрывается в концептуализме как иллюзия, мистификация.

С такой интерпретацией языка связан один из парадоксов, определяющих существо концептуалистского искусства. В основе его лежит известное положение о том, что никакое непосредственное высказывание как в сфере собственно языка (речи), так и в области художественных высказываний невозможно. Невозможно, так как инструмент, с помощью которого оно осуществляется – язык – существует независимо от человека, задан ему помимо его воли и предопределяет структуры понимания и восприятия. Язык оказывается неустранимым опосредующим звеном любых высказываний. Нельзя ничего сказать вне языка. Но, обращаясь к нему, бессмысленно претендовать и надеяться на субъективность. Разоблачая иллюзию "непосредственности" эстетического восприятия, концептуализм вместе с тем не ограничивается простой констатацией и демонстрацией языковой гегемонии.

Языковая, точнее, лингвистическая проблематика предстает в концептуалистском искусстве в достаточно парадоксальных формах. Тексты, в виде которых реализуются многие работы концептуалистов, служат для них прежде всего средством определения границ языка и попыткой ограничения его притязаний на гегемонию. Поэтому наряду с умозрительным и аналитическим началом для концептуализма существенное значение имеет установка на те формы восприятия,

которые не поддаются языковому выражению и не могут быть названы. Эта проблема в концептуальном искусстве формулируется по словам критика Д.Бернхейма, в виде парадокса: может ли искусство освободиться от языкового способа существования, если само примет эту языковую форму?<sup>26</sup>

Рассматривая язык как основу и условие для существования европейской культуры и искусства, концептуалисты постоянно стремятся путем различных отстраняющих действий, очерчивающих и описывающих эту языковую природу искусства, преодолеть гегемонию слова, выйти за его пределы. Навязчивое воспроизведение в концептуализме аналитических и научных форм мышления, безупречно имитируемая логичность и рациональность, так же как и господство чисто текстовых работ, оказываются, как правило, одним из таких жестов, отстраняющих и ограничивающих власть языка. Огромное значение для концептуальной эстетики имеют категории "неизвестное", "неопределенное", "ничто". В одном из своих выступлений Роберт Берри отмечал, что предпочитает иметь дело с вещами, о которых ему ничего не известно, пытаясь использовать то, о чем другие люди, возможно, и не думают – пустоту, делающую изображение не-изображением... "Ничто", по его мнению, является наиболее впечатляющей вещью в мире<sup>27</sup>.

Одной из основных задач творцов-концептуалистов был переход за пределы "познанного". "Пустые" и в визуальном (имеется в виду полное отсутствие материальной формы) и в смысловом отношении работы – общее место для всего концептуального направления. Это и "скрытая живопись" М.Ремдсена, и увеличенные фото и фотокопии книжных страниц Р.Вене, превращающие буквы в некие знаки, чтение

---

<sup>26</sup> Цит. по: *Мастеркова В.П.* Московские перформансы / А-Я, 1983 № 3. С. 7.

<sup>27</sup> Там же. С. 8.

которых лишено всякого смысла. Это и тавтологическое "письмо-объект" с полным совпадением материала и текста, как, например, в серии "Неоновый электрический свет" Дж.Кошута. Это и пустые пространства выставочных залов, в которых Р.Берри "демонстрирует" различные виды энергии. Во всех случаях концептуальные произведения создают ничем не заполненный *интервал* между событиями и своеобразную *паузу* в движении времени, единственным содержанием которых можно считать сам процесс созерцания или сам феномен восприятия чего-либо. Тем самым в непрерывном потоке информации, поглощаемой и перерабатываемой человеческим сознанием, "пустые" работы концептуалистов создают остановки и интервалы, обращающие художественное сознание внутрь самого себя.

Ориентация концептуализма на демонстрацию постоянно ускользающих, эфемерных форм искусства, нередко так и не обретающих никакой пластической конкретности, связывает их работы с ироническими высказываниями. Но, в отличие от иронии романтиков, произведения концептуалистов освобождены от задач выражения художественной субъективности. Подобные работы задают человеку непонимание и оставляют его один на один с неизвестным, заставляют формулировать ответ, исходя только из своего внутреннего опыта. Иначе говоря, заставляют слушать только самого себя, не опираясь на заданную извне логику языка.

## 2. КОНЦЕПТУАЛИЗМ В МОСКВЕ

В советском искусстве концептуализм стал первым (с начала 20-х годов) художественным направлением, хронологически совпадающим с западными движениями. Первые концептуальные работы наших художников относятся к концу 60-х – началу 70-х годов, т.е. к периоду расцвета концептуализма за рубежом. Возникновение этого направления в отечественном искусстве определялось преимущественно внутренней проблематикой и опиралось на национальную культурную традицию.

Концептуализм получил распространение практически в одном городе – в Москве. Московский концептуализм отличается от западных версий этого направления. И не только стилистикой и "философией", но характером истории. Во многом его особенности могут быть связаны с объективными условиями существования и развития. В частности, со спецификой его "социального статуса" как неофициального искусства. Другой внешний фактор, оказавший воздействие на характер направления, – практическое отсутствие в предшествующей художественной традиции эстетического опыта модернистского искусства, логическим продолжением которого стал западный концептуализм. В истории советского искусства подобный опыт ограничивается *конструктивизмом* 20-х годов. Безусловно, нельзя забывать и о российском *футуризме*, но исторически сложилось так, что с середины 30-х годов память о нем, как об искусстве "чуждом" советскому человеку, всячески вытравливалась из общественного сознания. Этот пробел в историческом развитии искусства и наличном художественном опыте московские художники стремились восполнить посредством нестандартного переосмысления и освоения знакомого им художественного опыта. Внимание московских концептуалистов было направлено прежде всего на

исследование изобразительного языка реалистического искусства и на формы массовой идеологической изобразительной продукции, его использующей. Такое соединение в одном направлении во многом противоположно ориентированных позиций – новаторской и традиционалистской – определяет многие особенности московского концептуализма.

Кроме того, московские художники, с одной стороны, в значительно большей степени, чем западные, связаны с традициями ранней стадии развития авангарда, а с другой – нередко совмещают формальные приемы направлений – прежде всего *поп-арта*<sup>28</sup>, – предшествовавших в западном искусстве концептуализму, с проблематикой концептуального направления.

Как уже отмечалось, концептуализм во всем мире начинается почти одновременно – как искусство “после 1968 года” или “около 1968 года”. На Западе, где 1968 год принес студенческую революцию, это был проект эры новой политической свободы и мобильности, эры странствий как авторов, так и произведений (последние, перестав быть громоздкими картинами и скульптурами, теперь легко помещались в чемоданах, а то и в конвертах). Но и в СССР, где 1968 год связан не с темой свободы, но с темой угнетения (вторжение советских войск в Чехословакию и, как следствие, начало диссидентского движения), происходило то же самое: диссидентская политика была программно антиизоляционистской, построенной на идее единства мира и на представлении о том, что даже “железный занавес” проницаем, – не для тел, так для идей. Диссидентское движение в СССР пошло по пути создания реальных медиальных каналов перемещения этих идей. Концептуализм разыграл тот же

<sup>28</sup> Поп-арт – направление в европейском и американском искусстве 60-х – 70-х гг., характерными чертами которого является использование тривиальных мотивов поп-культуры, деиндивидуализация произведения искусства и уподобление его продукту массового производства, отказ от претензий на оригинальность и исключительность.

самый процесс в пространстве искусства. Именно в 1970-е годы художники создали свой печатный орган, журнал *А – Я*, выходявший в Париже в 1979 – 1986 годах. Однако еще большее значение имело то, что коммуникация как таковая (диалог), место для нее (журналы, сборники), ее участники (зрители, комментаторы) – все то, чего не было, оказалось полностью выдуманно поколением 1970-х годов, стало его проектом. Вся сфера коммуникации стала институцией и заменила сферу рынка. Местом для искусства в СССР в 1970-е годы перестала быть «темная» комната в коммуналке, но ее место заняла не «белая» галерея, а светлая мастерская на чердаке высокого дома (именно такие были у Ильи Кабакова и Эрика Булатова<sup>29</sup>), где шли не выставки или купля-продажа работ, а обсуждения, диалоги и документация этих диалогов. Такая модель потребления, которая одновременно является и творчеством, – коллективная стимулирующая сама себя рефлексия – восходит еще к концу 1900-х годов и к “Союзу молодежи”, который целью своей деятельности сделал самообразование, понятое как художественный проект.

В 1960-е годы во всем мире искусство окончательно уравнивается не с созданием новой формы или даже новой идеи, а с критическим исследованием того, что уже существует и не может быть изменено. Концептуализм, влияние которого определяет всю вторую половину века, не отрицает традиционное искусство, но равнодушно удаляется с его поля в пространство некоей “другой деятельности”. Она граничит с наукой, литературой, философией, но не идентична им: статус этой деятельности (и этим статусом концептуализм очень дорожит) – стоящая надо всеми профессиями критика вообще, диагностика любых отчуждений. Не расценивая уже превращение жизни в текст как драму, концептуализм спокойно и не без юмора видит текст в любом феномене природы или культуры, описывая его только как

---

<sup>29</sup> Родился в 1933 г. в Свердловске. В 1952-58 гг учился в МГХИ им. Сурикова.



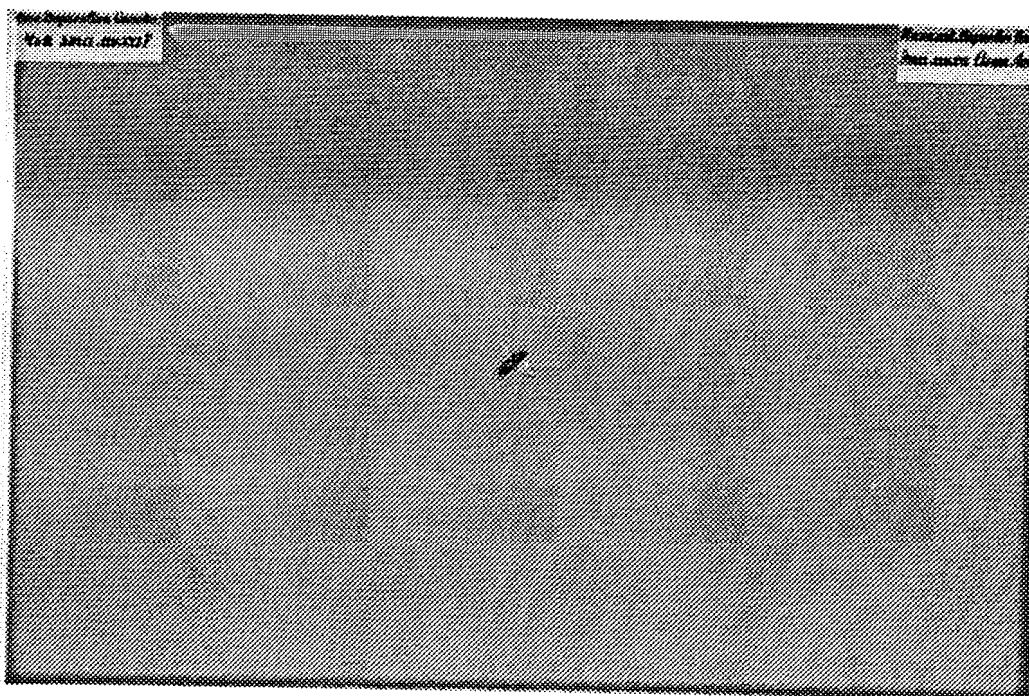
систему условностей, – во исполнение максимы Витгенштейна “о чем нельзя говорить, о том следует молчать”.

Концептуальная эстетика в СССР зарождается на специфическом фоне: в стране, которая пыталась упразднить любые отчуждения, как социальные, так и эстетические, и создать сакральное, райское пространство, где были бы забыты негативные категории, различия и условности. Осуществление этого авангардистского проекта требовало огромного репрессивного ресурса (в социальной практике, в идеологии, в языке), который должен был удерживаться вне пределов сознания, поскольку любое исследование (и даже обнаружение) негативных категорий в «райском» мире запрещалось как диссидентское. В результате к середине XX века советская эстетика в массе своей зашла в тупик. Неофициальное искусство 1950-1960-х годов само отчасти не избежало некоторого безумия, но концептуализм предложил выход в сторону здравого смысла. Он подорвал основу советского искусства – отказ от критической рефлексии; но он же проанализировал сам этот отказ, вписав советское искусство в авангардный проект и выступив тем самым его историческим оправданием. “Московский концептуализм”, таким образом, является завершением национальной традиции в XX веке (специфика которой объясняется изолированностью страны); сам термин есть идиоматическое название движения, подобное слову “Флюксус” или “дада”, и не означает, что это искусство всегда и стопроцентно концептуально. Слова “московский концептуализм” следует всегда мысленно заключать в кавычки.

В СССР начала 1970-х годов было два близких круга, где эта эстетика культивировалась (оба в Москве). Один, круг Ильи Кабакова, условно называется собственно “московским концептуальным кругом” (Кабаков, Виктор Пивоваров и другие); другой представляли Виталий Комар и Александр Меламид, которые дали своему проекту

название “соц-арт”. Оба варианта концептуальной эстетики сформировались к 1972 году. Если концептуализм вообще есть род мыслительной процедуры, проделываемой над текстом, то в том случае, когда этим текстом является советская идеология, а процедурой – игровое погружение в нее, перед нами соц-арт. Соц-арт передислоцировал художников с поля традиционного искусства на бастионы идеологии. Московский концептуальный круг сместился скорее в область литературы; речь шла не просто о влиянии или родстве, но о создании гибридных форм, – альбома, картины-“стенгазеты” (Илья Кабаков), пространственного текста (Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн), литературного комментария к зрелищу (группа “Коллективные действия”).

Илья Кабаков получил в 1950-е годы традиционное образование художника-графика и работал иллюстратором детских книг. Рассматривая эту деятельность как рутинную, он тем не менее не отрицал ее, а исследовал в форме отдельных произведений. Это небольшие листы бумаги или огромные листы оргалита, но в любом случае – белый экран, где нарисованы или приклеены инфантильные предметы (палка, мяч, муха...) и написаны от руки фразы. Фразы принадлежат фиктивным персонажам, которые позволяют себе высказывать о предметах суждения или устанавливать логические связи (“Анна Борисовна Стоева: “Чья это муха?”. Николай Маркович Котов: “Это муха Ольги Лешко””. – *Чья это муха*, 1965 – 1968, частное собрание).



*Илья Кабаков «Чья это муха?»  
1965-1968*

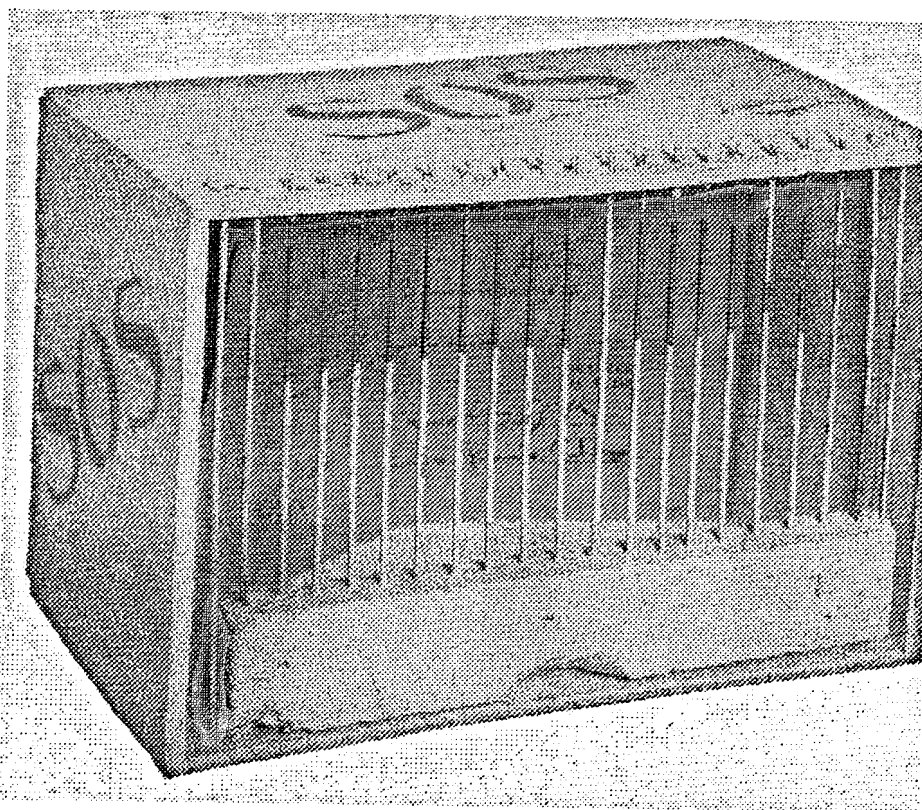
На раннем этапе московского концептуализма гипертрофия словесного комментария (внутри произведения или вокруг него) отнюдь не исключает столь же навязчивой потребности в изображении, архаической “картинке”. Ее уже нельзя понимать ни реалистически, как утверждение (“некто есть”), ни соцреалистически, как требование (“некто должно быть”); изображение вовлекается в систему условных отношений “если, то” и может свидетельствовать как о данности, так и об отсутствии: вынести суждение невозможно. В серии рисунков *Интерпретация знаков* (1968) бытовая сценка всякий раз дополнена скрупулезной “легендой”: лампа – это “отношения с женой”, а кусок стены между креслом и диваном – “крупный долг одному приятелю”. Изображение и комментарий здесь не в силах соответствовать друг другу и взаимно разочарованы, а художник выстраивает параллели лишь затем, чтобы очертить контуры того, что ими не схватывается, границы “невыразимого”. В московском

концептуализме нет той легкости обмена визуальности на текст, конвертируемости одного в другое, которыми пронизан концептуализм западный; Кабаков, напротив, культивирует ощущение неадекватности этого перевода, чреватого невосполнимой потерей. Вновь апеллируя к Витгенштейну, можно сказать, что Кабаков проявляет интерес прежде всего к тому, “о чем следует молчать”, сообщая о присутствии таинственного пустотой и белизной фона. Именно поэтому искусство круга Кабакова его главный теоретик Борис Гройс в 1979 году определил как “московский романтический концептуализм”.

В 70-е и начале 80-х годов соц-арт наряду концептуализмом практически целиком определял общий характер советского “неофициального” искусства.

В современном искусствоведении существуют два различных подхода к феномену соц-арта. С одной стороны соц-арт считается самостоятельным художественным течением, с другой – рассматривается как некое, чисто советское, воплощение концептуального искусства. Мне ближе вторая точка зрения, тем более, что она подтверждается родоначальниками этого направления и, соответственно, авторами этого термина В.Комаром и А.Меламидом, которые до появления оригинального термина «соц-арт» называли свое творчество «тоталитарным концептуализмом». Первым актом, по существу понятийно и эстетически закрепившим остроумно изобретенный термин, стала первая серия картин Комара/Меламида под тем же названием «Соц-арт», исполненная ими в 1972-74 годах. В эту серию вошли ставшие сейчас уже хрестоматийными работы *«Пачка сигарет «Лайка»*, *«Не болтай»*, *«Встреча Солженицына с Бёллем на даче у Растроповича»*, каждая из которых апеллировала к столь близким, навязчивым в своей стереотипности знаковым системам окружающей действительности.

Введение же в них рискованных игровых приемов – острых подмен, снижений, розыгрышей и своего рода переодеваний резко нарушало автоматизм зрительского восприятия общепринятых канонов, заставляя взглянуть на них, как говорил Д.Хармс «голыми глазами». При этом выворачивались наизнанку не только смысловые подтексты, но и сама форма их преподнесения, выдержанная (в полном соответствии с термином «соц-искусство») как бы в духе социалистического реализма.



*Виталий Комар, Александр Меламид  
Акция «Продажа души». Сертификат о продаже души №50.  
1979*

Опорная составляющая понятия – «соц» – часто провоцирует на неверное истолкование соц-арта как искусства социального, что позволяет причислить к нему целый круг сложившихся в начале 80-х годов художников, чье действительно социально заостренное творчество направлено на вскрытие глубоких общественных ран. Однако бичевание, обличение или надрывная проповедь, звучащие в их работах скорее попадают в арсенал критического реализма, оголяющего нервы ради болезненного, но действенного врачевания. Соц-арт же принципиально деструктивен по отношению к тому социальному мифу, в рамках которого он работает, и прежде всего по отношению к его парадно-рекламной вывеске, роль которой так долго исполнял социалистический реализм.

Четкую грань между московским концептуализмом и соц-артом провести достаточно сложно. Размытость границ между этими направлениями обусловлена не только их параллельным существованием в кругу московских художников, но и часто близкими методами работы. И все же принципиально важно обозначить, хотя бы бегло, основные различия в искусстве московских концептуалистов и соц-артистов.

Основной прием построения соц-артистских работ принято интерпретировать как деконструкцию советской мифологии и символики. Этот прием лежит также в основе многих концептуальных произведений. В свою очередь, использование соц-артом идеологической символики сообщает этому направлению концептуальный оттенок. Весьма сложно определить направленческую принадлежность таких работ, как, например, *"Лозунг"* создателей соц-арта В.Комара и А.Меламида, *"График истории"* или *"Железный занавес"* (столь хорошо известный широкому зрителю по фильму С.Соловьева "АССА") группы "Гнездо".



*Группа «Гнездо»  
«Железный занавес»  
1976*

Однако существуют определенные различия между соц-артистским принципом деконструкции и использованием того же приема концептуалистами. В отличие от соц-артистской деконтекстуализации, выдвигающей на первый план парадоксальную игру идеологической эмблематикой, концептуалисты в большей мере интересуются тем, что определяет и формирует сами знаки. Поэтому они предпочитают работать не с вырванными из контекста цитатами,

но с целостными стилевыми движениями и главным образом с их идеологическими контекстами.

В большинстве соц-артистских работ деконструкция получила характер своеобразного социального действия, точнее — противодействия. (Не случайно произведения соц-арта часто сравнивают с карнавальным антимиром.) Саму социальную тему эти художники интерпретируют в духе игры, будучи обращены, как правило, к внешней, общественной стороне функционирования социалистических мифов. Поэтому для соц-арта такое значение имеет политическая символика и тематика. Характерно также, что наиболее яркие примеры соц-арта нашли свое отражение в так называемом "парадном стиле" (работы Комара и Меламида, Б.Орлова, В.Лебедева). Подобная парадность абсолютно чужда концептуальным произведениям. Свое внимание концептуалисты обращают не столько на внешние формы мифологии социума, сколько на жизнь погруженного внутрь этой мифологии сознания.

Соц-артисты обычно сохраняют выразительность пластического образа произведений искусства. Концептуалисты стремятся его максимально нейтрализовать. Соц-артистам чуждо свойственное большинству концептуальных работ внимание к невыразительному, неприметному, повседневному, к "пустым", невыразительным формам жизни. Они стремятся поразить зрителя неожиданным сочетанием элементов, яркими красками. Соц-артисты зачастую работают на выразительном и эффектном художественном жесте, концептуалисты — на сложно разработанной и стремящейся к полной пластической нейтральности системе отношений между элементами произведения искусства, произведением и художником, искусством и зрителем.

Как правило, соц-артисты остаются индифферентными к использованию естественных, природных свойств материалов. Их в большей степени привлекают эффекты неожиданного перемещения



материала или эффекты чисто оптического, фактурного порядка. Такое использование материала противоположено эстетике "прямого взгляда", на которой строится большинство концептуальных работ. Кроме того, в своих произведениях концептуалисты, несмотря на отмеченное пренебрежение внешними формами искусства, сохраняют интерес к естественным свойствам материала. Во многих концептуальных работах используются природные материалы в их чистом виде: земля и хлеб (В.Герловин), снег (А.Жигалов), трава, зола и пепел от костра (Н.Алексеев).

И, наконец, концептуалисты в большей мере и более активно интересуются взаимодействиями различных искусств, тогда как творчество большинства соц-артистов как правило реализуется в сфере пластических искусств.

Соц-арт, оправдывая свое первое название «тоталитарный концептуализм», довел изначальную абсурдность насаждавшихся соцреализмом стереотипов до земного апогея. Он не затевал неравный бой с «ветряными мельницами» суперметода, но занял безошибочно срабатывающую метапозицию – то есть позицию стороннего наблюдателя, холодно и точно обезвреживавшего священные заповеди придворного стиля, переводя их в предмет иронизирования и скандальных разоблачительных импровизаций.

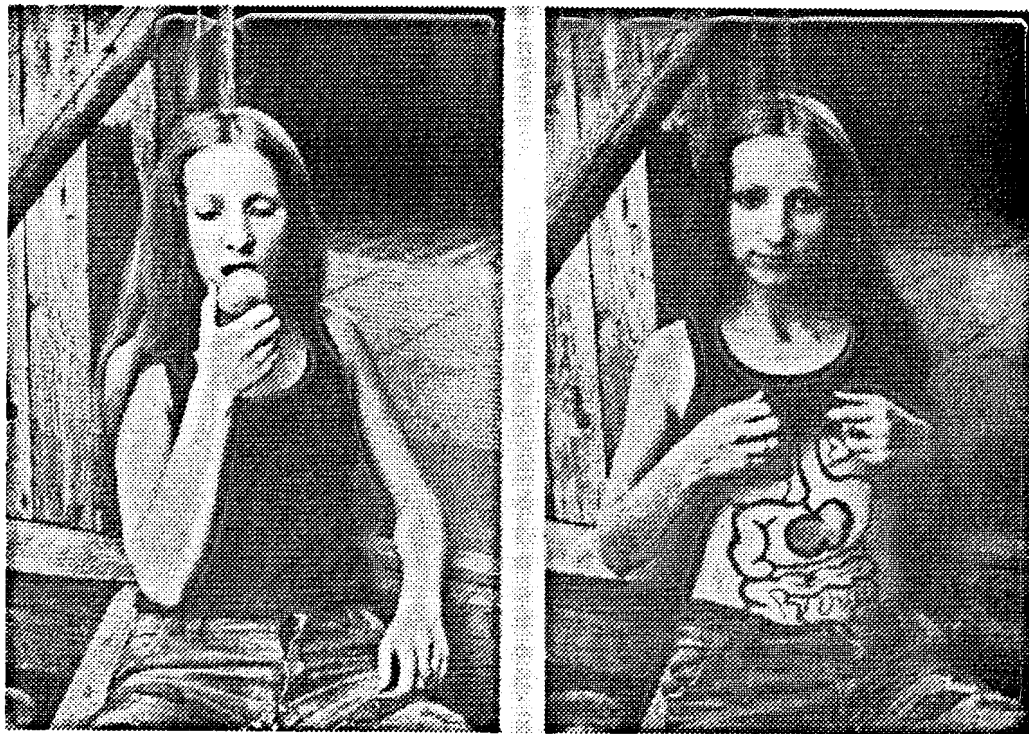
Подчеркнуто значительный, как бы парадный автопортрет Комара и Меламида (Комар/Меламид *«Двойной автопортрет»*, 1973) подавался как намеренное обращение к избитому иконографическому шаблону медальерного изображения основоположников марксизма-ленинизма. Обыгрывание столь знакомых прославляющих интонаций в тексте обрамления *«Известные художники 70-х годов XX века»*, работа в сакрально-государственной цветовой гамме, обилие красного цвета и имитация осеняющей лики мозаичной золотой кладки – все это придавало изображению обратный взрывной смысл,

обыгрывающий и величие пародийно используемого прототипа, и значимость собственных увековечиваемых подобным образом персон. Зазор между нарочито официозной формой и сугубо личностным автопортретным содержанием выражал прежде всего горькую самоиронию по поводу своей причастности к одурманенной публике, продолжавшей рукоплескать провалившимся на подмостках истории «героям».

Одним из наиболее заметных явлений в истории отечественного концептуального искусства стала деятельность группы «Коллективные действия» (КД). Группа была основана Андреем Монастырским, Николаем Панитковым, Никитой Алексеевым и Георгием Кизевальтером (позднее к ним присоединились Игорь Макаревич, Елена Елагина, Сергей Ромашко и Сабина Хэнсен). Несмотря на название, многие акции сохраняли авторство, а функция группы состояла в непрекращающемся обсуждении акций до, во время их и после, к которому приглашались также и зрители (посвященные из московского концептуального круга). Комментарии к акциям составили несколько самиздатовских томов под общим названием *Поездки за город*.

КД, как и многие явления русского авангарда, работали с категорией психического и внутри нее, конструируя не само событие, но его восприятие. Идеальным зрительским восприятием было непонимание в разных его формах: удивление (в ранних акциях), ошибочное прочтение, позднее – дискомфорт и раздражение. Как бы то ни было, продолжая традицию Кабакова, КД не столько обрекали мир на тотальную подчиненность законам текста, сколько изыскивали “поля” свободы и несогласованности. Акции КД постоянно “зависают” в пространстве между документом и всем, что в него не вмещается. Это могла быть природа, скука, экзистенция, ошибка, случайность, магическое, сакральное.

Но все же – не эмоциональное и не телесное: эти понятия не входили в горизонт КД. Минимализм, построенный на этике отказа, вообще вряд ли совместим с гуманистическими ценностями (хотя совместим с магическими и сакральными). Карту безудержной антропологии разыграла в искусстве 1970-х годов другая группа – дуэт Риммы и Валерия Герловиных (Римма Герловина была автором визуальной поэзии, но перформансом занималась вместе с мужем): на шкале, простирающейся от “ничто” к присутствию, от чистого текста к непосредственности тела, их перформансы занимали крайний “телесный” фланг (в проекте *Homo sapiens*, 1977, художники сидели обнаженными в клетке) Работы Герловиных («игры» в их терминологии) представляли собой развернутую критику аскетического минимализма: в неосуществленном проекте *Погружение* (1976) зритель должен был оказаться внутри глобуса, вывернутого наизнанку и сцентрированного на человека; в *Утопическом проекте всестороннего обмена* (1977) предлагалось тотальным образом обменивать все на все, от материков и стран до душ и тел. В 1979 году Герловины уехали из СССР и продолжают свои “игры” в США. Их традиция прослеживается в пост-советском акционизме 1990-х годов, в котором художники работают с фигурой “голого человека” по ту сторону всяких социальных и языковых условностей.



*Римма Герловина «Зеркальная игра. Яблоко.» 1977*



*Римма Герловина, Валерий Герловин  
«Зеркальная игра. Костюмы»  
1977*

В 1980-е годы, когда после либерализации середины десятилетия бывшие неофициальные художники начали свободно выставляться и в СССР, и за границей, русское искусство XX века впервые столкнулось с рынком. Как раз в этот момент во всем мире он переживал подъем и настоятельно требовал от искусства поклонения фетишам станковой картины и технической “сделанности”. Новейшее русское искусство, лишенное коммерческого опыта и вообще опыта нахождения в чужом контексте, могло вписаться в эту ситуацию лишь в роли остроумного пришельца извне. Уже в начале 1980-х годов младшее поколение художников неофициального круга примерялось к интернациональному контексту (тогда известному лишь по западным журналам) и одновременно дистанцировалось от него. О своей “инаковости” художники собирались заявлять либо в духе соц-арта, “советскостью” своих работ (бедностью техники и нарочитой неумелостью исполнения), либо в традиции московского концептуализма, их загадочностью. Постепенно начала вырисовываться и третья возможность: собственный выставочный контекст как произведение искусства. Инсталляция, которая стала главной формой русского искусства 1980-х и 1990-х годов, обеспечивала выставочное пространство, независимое от власти, – как советской политической, так и интернациональной художественной.

Сценой для первой тенденции – веселых, витальных, принципиально “халтурных” работ (что напоминало нью-йоркскую “новую волну” 1980-х годов, но отсылало к чисто советскому визуальному кичу) – стала квартирная галерея “Апт-арт” (1982 – 1984), чье название превратилось в название модного “стиля”. Художники апт-арта игнорировали метафизический и интеллектуальный императив концептуалистов и жаждали искусства витального и развлекательного – перформансов-приключений и

объектов-игрушек. Это прежде всего относится к группе “Мухомор” (Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Владимир Мироненко, Сергей Мироненко, Алексей Каменский; 1978 – 1984). В качестве своей первой акции юные художники ворвались на очередную выставку старших нон-конформистов и развесили там свои работы, реанимируя (и пародируя) футуристический жест. Художники отрицали понятие собственности и, следовательно, плагиата, а искусство понимали как образ жизни: в перформансе *Метро* (1979) они провели под землей сутки, предаваясь разным повседневным занятиям. В своих эскападах “Мухоморы” идентифицировались то с советскими обывателями, то с героями поп-культуры, а чаще всего – с обывателями, мечтавшими о поп-славе. В фотоальбоме *Битлз* (1982, ГКСИ) они, надев темные очки, играли роль не столько ливерпульской четверки, сколько ее провинциальных советских имитаторов. В том же 1982 году “Мухоморы” выпустили (самиздатом способом) магнитофонный альбом *Золотой диск*, в котором читали свои пародийные стихи на звуковом фоне официальных радиопередач.

“Мухоморы” довели повествовательность, свойственную русскому искусству вообще, до буйного цветения. Константину Звездочетову принадлежала программная в этом отношении работа *Роман-холодильник* (1982, ГКСИ) – настоящий холодильник, ярко расписанный, покрытый текстом “романа” и полный “иллюстраций” (самодельных и готовых объектов); по замыслу автора внутри холодильника была описана внутренняя жизнь героев, а снаружи – внешние обстоятельства. Позднее автор *Романа-холодильника* проявил свою безудержную тягу к апокрифам и псевдофольклору в серии картин-стендов *Пердо* (1987 – 1988), где представил в живописной форме новый советский эпос – миф о стране Пердо и похищении магического арбуза. Источником стиля явились советские

“визуальные отбросы” (плакаты по гражданской обороне, марки и открытки), но фактически Звездочетов изобретал язык “новой сакральности”, которая вобрала бы в себя символы православной, языческой и советской религий; отсюда его псевдоикона *Дед Мороз* (1986, частное собрание, Москва) и “византийская” золотофонная мозаика с изображением культовых героев советских кинокомедий 1960-х годов Труса, Балбеса и Бывалого (1992, собрание Владимира Овчаренко, Москва).

Аналогичная «новая волна» в начале 1980-х годов поднялась в Ленинграде, в группах «новых художников»-неоэкспрессионистов, лидером которых были Тимур Новиков и Сергей Бугаев-Африка, и «некрореалистов» (Евгений Юфит и другие). Неоэкспрессионисты вскоре, как и Звездочетов, эволюционировали к игре в консерватизм и православный фундаментализм: в 1990 году Тимур Новиков провозгласил доктрину “неоакадемизма”, объявив его петербургской идентичностью и создав, в традиции авангарда, гетто адептов – в данном случае адептов классической красоты. Работы самого Новикова 1990-х годов представляют собой коллажи из бархата, парчи и фотографий культовых героев неоакадемизма – как Оскара Уайльда, так и новейших православных святых. Круг неоакадемистов занимается более иронической и отстраненной цитацией разных вариантов неоклассической эстетики, часто в виде компьютерных и ви- деоизображений. Некрореалисты, которые в 1980-е годы сочетали веселый витализм живописи с анекдотически мрачными сюжетами из жизни мертвецов, выступали, напротив, с радикальных позиций: в живописи (а позднее в фотографии и кино) Евгений Юфит продолжал тему “гниения”, которая уже в 1920-е годы стала главной для Крученых и Терентьева – футуристов, оказавшихся в плохо проветриваемом идеологическом пространстве. С 1920-х до 1980-х годов замкнутость этого пространства мало изменилась, и попытка

ответить на культурный герметизм страны еще большим герметизмом своих рядов и своей эстетики сближает некрореалистов не только с Крученых, но и с московским концептуальным кругом и второй тенденцией в русском искусстве 1980-х годов, ориентированной не столько на бодрую “некачественность”, сколько на уклончивую “непонятность”.

Она представлена в основном творчеством младших членов НОМЫ – Юрия Альберта, Вадима Захарова и группы, называвшей себя инспекцией “Медицинская Герменевтика”. Альберт в серии картин *Я не...* последовательно присваивал манеру того или иного известного художника, заявляя, что это “не он” (*Я не Джаспер Джонс*, 1981, частное собрание; *Я не Кабаков*, 1982, частное собрание). Удобно располагаясь в контексте мировой и отечественной художественных традиций, русский художник снимал с себя всякую ответственность за свое место в ней, в том числе и за жест отрицания, который утратил героизм и превратился в комичную рутину искусства XX века. Вадим Захаров достигал эффекта “я не” другим способом, в своих работах 1980-х, а затем и 1990-х годов присваивая себе многочисленные облики и образы (Одноглазый пират, Пастор, Мадам Шлюз, позднее Дон-Кихот), пришедшие из мира фантазий автора. Творчество Захарова построено как саморазвивающееся квазилитературное произведение со множеством персонажей; картины, перформансы, инсталляции цитируют друг друга, иногда новая работа физически делается из материала предыдущей, и все вместе выступает гигантским, разросшимся продолжением личности автора. Младшее – третье – поколение концептуальной школы (после Кабакова и Монастырского) и отличается прежде всего своей фиксацией на персональном, приватном и даже психологическом началах. Однако в русской культуре индивидуальное и психологическое традиционно конкурирует с утопическими



сверхчеловеческими идеями и, чтобы выжить, вынуждено возводить себя в крайнюю, экзальтированную степень (так уже у Гоголя и Достоевского), становится само идеологией или даже культом.

В этом отношении наиболее радикальную позицию заняла группа “инспекторов” под названием “Медицинская Герменевтика” (МГ). МГ явочным порядком ввела в искусство абсолютную произвольность ассоциаций (“шизоидность”) и равнодушие к наличию или отсутствию у творчества какого-либо продукта. У “инспекторов” (в 1987 – 1991 годах – Сергей Ануфриев, Юрий Лейдерман, Павел Пепперштейн; позднее Лейдерман работал отдельно, а группа включала других соавторов) грань между творчеством и интерпретацией не просто стерта, но полностью забыта. Все начинается с диалога авторов между собой, зафиксированного на бумаге, затем пишутся квазинаучные статьи, где интерпретируются (“инспектируются”) любые феномены жизни и культуры на основе любых текстов (от Маркса и Фрейда до *Записок о Шерлоке Холмсе* и детского фольклора). Позже прихотливые термины-метафоры и образы этих статей иллюстрируются в виде объектов, рисунков и инсталляций: «ортодоксальная избушка», «принцип нарезания», Колобок, ускользающий ото всех, как его авторы – от однозначного толкования своих текстов. «Герменевтике», то есть пониманию, тут противопоставлено «медицинское», успокоительное и потому более пронизательное непонимание. Любая идеология рассматривается как персональный и потому нестрашный бред, однако и личные видения приобретают статус идеологии. В проекте *Ортодоксальные обсосы* (1990) огромные портреты православных иерархов были выставлены рядом с вишневыми косточками на веточках (мякоть была аккуратно съедена); православная аскеза и отрицание телесности нашли себе совершенно инфантильное и вместе с тем дидактическое выражение. В инсталляции *Бить иконой по зеркалу* (1994), в которой икона в

тяжелом окладе угрожающе нависала над большим зеркалом, грозя в любую минуту разбить его, речь шла об опасности, которую для западной рефлексии (зеркало) представляет византийская вера (икона), но сама дилемма выглядела совершенно сказочной, принадлежащей миру мифов. Инсталляции МГ вообще часто состоят из книг, игрушек и символов православия: именно в литературном, инфантильном и православном языках художники усматривают основы окружающего их культурного контекста. В качестве одного из таких базовых языков (чье преимущество в том, что он способен описать самого себя) они видят и русскую концептуальную традицию (именно МГ в 1988 году изобрела термин "НОМА").

При том, что творчество многих художников достаточно логично в своем развитии и может четко делиться на этапы, московский концептуализм как целостное направление с трудом поддается строгой периодизации. В нем явно превалируют индивидуальные творческие позиции, определяющие эволюцию не столько самого направления, сколько каждого художника в отдельности.

Такая внутренняя неопределенность московского концептуализма существенно отличается от стилевой стертости многих направлений в русском искусстве. В данном случае речь должна идти не столько о невыраженности направления, сколько о его принципиальной "открытости".

Новейшая российская художественная сцена, которая начала создаваться после распада СССР в 1991 году (она постепенно перестает быть только московской, распространяясь и в другие города, и в другие страны, где обитают русские художники), — впервые полноценно интернациональная в своих связях и институциональном устройстве. Парадоксально, но интернациональный характер она обрела только в тот момент, когда потерпела крах глобалистская претензия СССР. Однако это место не

осталось пустым: его заняла идеология единого мирового информационного пространства.

После распада системы двух политических лагерей мировое искусство стало пытаться создать язык постбинарного, целостного мира; культура и этика конца XX века критикуют все феномены альтернативного выбора, любое «или – или»: элитарность искусства, несправедливость расовых и гендерных иерархий, единичный характер авторства. Новая эстетика подкреплена новыми технологиями: интерактивность дает зрителю право на участие в произведении; видеопроекции, где образы могут накладываться друг на друга, выражают равноправие всего визуального; сети коммуникаций привилегируют коллективное творчество и восприятие. Многомиллионные, мультимедийные техно-party и заочное групповое общение в Интернете становятся образцом создания и потребления культуры. Репрезентации, этому исключению одного ради другого, новая эстетика противопоставляет “соединительный” принцип коммуникации: художник конца XX века берет на себя роль не столько создателя форм, сколько менеджера, организующего коммуникацию образов со зрителем и между собой. К происхождению образов искусство сверхтерпимо: разница между рисунком, фотографией, видеопроекцией, между оригиналом и цитатой перестала быть важной, как когда-то перестало иметь значение, сам ли художник тер свои краски.

Так в искусстве конца XX века формируется новая утопия – утопия глобальной демократической коммуникации. Положение русского искусства в этом контексте, однако, особое. Дело не только в том, что не слишком высокий уровень развития техники пока не позволяет русским художникам в полной мере насладиться быстротой и эффективностью коммуникаций. Дело скорее в том, что русские художники, имеющие большой опыт наблюдения за реализацией

глобалистских утопий, относятся к ним более скептически. Изнутри России художники видят, что снятие деления на Запад и Восток так и не произошло, бинарность не уничтожена, изоляционизм существует, и, значит, за утопией универсализма (как и за аналогичной утопией советского времени) скрывается большой потенциал насилия. Поэтому русское искусство 1990-х годов нередко продуцировало жесты отчаяния и шло на brutальные эксперименты, тематизируя опасности, которые несет с собой целостность и вовлеченность, так хорошо им знакомые.

Распад СССР в 1991 году и “приватизация” страны, до того игнорировавшей понятие собственности, в эстетическом и интеллектуальном плане привела к девальвации гигантских идей и абстрактных понятий. Если прежде владельцем всего в стране был умозрительный “советский народ”, теперь на его место пришел телесно-конкретный олигарх, бывший директор завода; на месте интеллектуальных абстракций, которые занимали столь большое место в русском искусстве всего XX века, оказалась “непосредственная реальность”, не способная к саморефлексии, и отдельные антропологические единицы, еще не ставшие подлинными субъектами, но уже утратившие концептуальные основы жизни. Постсоветский мир – это мир одиноких, дезориентированных тел. Даже советские памятники, рухнувшие с пьедесталов, предстают для постсоветского художника (такова серия фотографий Игоря Мухина *Монументы*, 1990 – 1995) телами: из абстракций они превращаются в гниющую, умирающую плоть реальности. И наиболее заметным явлением на московской художественной сцене 1990-х годов стал акционизм, искусство жестоких, порой эксгибиционистских перформансов, в которых актуализированы телесность, физическая опасность, этика.

Еженедельные выставки-проекты в галерее художников в Трехпрудном переулке (1991 – 1993), лидером и идеологом которой был Авдей Тер-Оганян, вовлекали зрителей в акты “действенной критики” модернистского искусства (им предлагалось, например, стрелять в выставленные произведения искусства из ружья); художники приводили в галерею реальных нищих с московских улиц и выставляли свои собственные тела. В начале 1990-х годов в галерее “Риджина” в качестве куратора выступал художник Олег Кулик, который занимался аранжировкой не столько чужих произведений искусства, сколько зрительских реакций – в пространстве, выстроенном им как тоталитарное. Аналогия с тотальными инсталляциями Кабакова тут не будет лишней, однако Кулик значительно более антропологичен и прям в провоцировании этических контrovers. Художник заставлял посетителей находиться в вихре картин, проносящихся мимо него на роликах, наступать на полотно, положенное прямо на пороге, становиться соучастником заклания живого поросенка (присутствовавшие в галерее получали по куску парного мяса) или испытывать безвыходное чувство стыда за систему, в которую его вовлекли (в проекте *Искусство из первых рук*, 1992, картины в течение многих часов держали на вытянутых руках нанятые для этого солдаты – в СССР воплощение бесправия). Начиная с середины 1990-х годов Кулик работал как автор индивидуальных перформансов, где выступал в роли собаки, норовящей укусить посетителей престижной выставки, огрызающейся на флаги объединенной Европы или предоставляющей свое тело для научных экспериментов. Скандальная антропология Кулика – искусство эпохи, в которой утрачены концептуальные координаты, и художник остается с искусством один на один, без всякой поддержки, выступая не столько режиссером (как это было в концептуализме), сколько актером (аналогичные актерские, трансвестирующие эксперименты

проводит и петербургский художник Владислав Мамышев, представая в образах то Мэрилин Монро, то Ленина, то Дракулы или Жанны д'Арк). Квaziполитический проект *Партия животных* (1995), в котором Кулик обращался к своему "электорату" с мычанием, исследовал опасные истерические пространства, возникающие в результате радикальной критики языка, о которой мечтал весь русский авангард. Интеграция в искусство таких экстремальных и неизобразимых феноменов, как боль, насилие, безумие, проверяла на прочность пределы репрезентации.

Критика модернизма с позиций реальности, или, точнее, испытание его реальностью, некий "новый витализм", проявлялись и в том, как радикально проекты и, в частности, инсталляции, интегрировали в себя элементы природы. Проект *Леопарды врываются в храм* Анатолия Осмоловского (1992) сопоставлял портреты культовых героев мировой художественной революции (Маринетти, Маяковского и Андре Бретона) с живыми леопардами; выставка «Над черной грязью» Дмитрия Гутова (1993) с большим размахом инсценировала в галерее весеннюю распутицу с проложенными по грязи досками. Видеопроект Ольги Чернышевой *Мать и дочь* (1994), в котором на одном экране были сопоставлены фотографии матерей и их дочерей в одном и том же младенческом возрасте, радикально утверждал антропологический масштаб сходств и различий, не исчислимый рационально. Биологический механизм воспроизводства, воплощаемый женщиной, здесь противостоит «мужской» механической репродукции, а богатству различий отдается предпочтение перед единообразной идентичностью (с которой нередко ассоциируется дисциплинирующее искусство модернизма). Молодое поколение российских художников, работающих в фотографии (Ольга Чернышева, Игорь Мухин, Татьяна Либерман, Владимир Куприянов и другие) представляют

«советскость» не как универсум великих абстрактных категорий (так ее видели Комар и Меламид), а как мир, который от этих категорий пытался уйти в частную жизнь, как «квазиприродное» пространство мелких и постыдных подробностей, смешных совпадений и ничтожных надежд.

Именно этот подход к видимой действительности многие из этих авторов усвоили у Бориса Михайлова, одного из выдающихся постсоветских художников, чье творчество, начинающееся в конце 1960-х годов, достигает пика международной известности в 1980 – 1990-е годы (фотографические серии *Неоконченная диссертация*, 1987 – 1998, *У земли*, 1996, *История болезни*, 1998). Михайлов всегда снимает маргиналии, но герои *Истории болезни*, его наиболее радикальной работы, – самое малое меньшинство и самое дно: нищие и бомжи. Михайлов шокирует зрителя не столько душераздирающим обликом своих героев (в век газетной фотографии это вряд ли кого-то удивит), но прежде всего близостью к ним, которые сфотографированы не только в упор, но и в момент абсолютного доверия друг к другу или к фотографу: они раздеваются, открывают язвы тела, обнимают и трогают друг друга. Язык сексуальности для этих социально “немых” людей является единственно доступным. Не только сама нагота, но и “трогательность” как основа этики и эстетики снимков прямо ослепляет в этих снимках своей дикой неуместностью, а значит – радикализмом нарушения табу, достойным Брейгеля или Гойи.

Позитивный жест оказывается в конце XX века более радикальным, чем жест отрицания: просто эстетика близости и участия, в отличие от эстетики отстраненной критики, несет в себе другую радикальность. Знаком нарушения табу является сообщаемое зрителю чувство стыда, – чувство, данное только участнику события. И так же как изображения расчлененных тел в раннем авангарде были

тематизацией принципа дистанции, принципа отрицания, так в искусстве конца XX века мотивы постыдной наготы и даже порнографические акценты (часто, как у Михайлова, лишённые всякого эротизма) указывают на эстетику непосредственности, позитивности, близости – эстетику “любви”. Если модернистское изображение, вплоть до конца XX века, создавалось методом деления, вычитания, минимизации, то фотографическое, видео- и тем более цифровое изображение (его эстетика подчиняет себе все типы визуальных образов, которые приходят к сегодняшнему зрителю главным образом в репродукции) порождается умножением и “разрешением”. В самом этом слове есть противостояние модернистскому “запрету”. Художник не создает подобие (которое всегда недостаточно, всегда есть лишь расстояние до образа), но неким нерукотворным (техническим) способом являют полноценное присутствие. Здесь искусство конца XX века парадоксальным образом обнаруживает сходство с иконой, и для русского искусства это особо интригующая перспектива: ведь светская европейская картина нового времени оказалась в нем двухвековым, но все же эпизодом между иконой и новой иконой Малевича.

Русское искусство на протяжении всей своей истории не переставало понимать себя в качестве искусства идей в первую очередь, брезгуя легкими эстетическими решениями и не облегчая тем самым задачи тому, кто хотел бы это искусство понять. Но если принижение к таким идеям было вполне естественным для искусства средневековой Руси, органической части мира христианских норм и ценностей, то русское искусство XIX и XX века двигалось к идеям того же размаха само, без курса, указанного безусловной традицией, ставя перед собой не только неразрешимые задачи и не боясь, когда это было необходимо, сбрасывать с борта балласт красоты, совершенства и благополучия. В XX веке русское, а



затем советское искусство соприкоснулось с философскими и идеологическими системами величайшего и иногда трагического исторического масштаба, которые и вывели Россию-СССР на первый план мировой истории XX столетия. И оно показало себя достойным истории, создав свои собственные системы и языки, которые встали вровень с этим масштабом. Именно поэтому XX век стал одной из вершин русского искусства – с которой совершенно по-иному видится и вся его многовековая традиция.

### 3. ИДЕЙНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОНТЕКСТЫ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА

Связи московского концептуализма с традициями русского искусства, философской и эстетической мысли еще практически не изучены. Хотя во многом именно они сформировали самостоятельный облик московского концептуального искусства. Иногда они прочитываются прямо, узнаются как открытая отсылка к определенному источнику. Иногда предстают как объект скрытой, внутренней полемики.

Рефлексия, поиски обязательной жизненной оправданности творчества, заставляющие художника постоянно оглядываться на внеположенные искусству области философии, религии, идеологии могут быть адресованы как русской художественной традиции в целом, так и московскому концептуализму. Парадоксальное соединение аналитического с лирическим началом, которое особенно ярко выражено в серии работ В.Пивоварова, отображающих внутренний мир одинокого человека, также может быть связано с его русским и даже московским происхождением.

Московские художники не ограничивают свое творчество автономной сферой эстетики. Многие проблемы отчасти переносятся в область *мистики* и предстают как непосредственно переживаемый опыт духовной жизни. Можно сослаться на самих концептуалистов, формулирующих свою позицию следующим образом: "Наша деятельность есть духовная практика"<sup>30</sup>. В основе такой творческой концепции обостренное переживание процесса функционирования искусства в жизни, его жизнотворческих возможностей, всегда отличавших русское искусство. Другое дело, интересно понять, не является ли подобное заявление бравадой, направленной, как и многие

---

<sup>30</sup> Бахштейн И., Кабаков И., Монастырский А. Триалог о комнатах // Комнаты - МАНИ, 1987. С. 120.

другие изречения мудрецов от концептуализма на эпатирование публики и привлечение ее интереса.

Пренебрежение пластическими ценностями перед словесным и умозрительным, свойственное московскому концептуализму, также может быть отчасти связано с традиционными особенностями нашей культуры. С одной стороны, его истоки можно видеть в характерном для христианской религии духе аскетизма. С другой – в колоссальной идеологизации общественного сознания, начиная с девятнадцатого века. Это свойство культуры по-разному преломилось в феномене русской *реалистической живописи* девятнадцатого века и *супрематической утопии* К.Малевича. Характерно, что именно эти две крайние и наиболее самобытные формы реализации данного свойства культуры постоянно находятся в поле зрения московских концептуалистов. Вариации на тему "Черного квадрата" и обсуждение его значения для русского искусства – постоянный мотив в московском концептуализме. Проблема реалистического изобразительного языка, его эстетика, "идеология" и специфика его восприятия – так же одна из центральных в московском концептуализме. Для московских художников она оказывается связана прежде всего с осмыслением наследия советского изобразительного искусства. "Миф" о естественном, всеобщем и непосредственно воспринимаемом языке искусства имел огромное значение для эстетики "социалистического реализма". Во многих своих произведениях концептуалисты обращаются к исследованию природы изобразительного языка, инспирированного такой идеологией.

Для концептуалистов соцреализм – это не только материал, подлежащий деконструкции, но и предзаданный советскому человеку "язык", пронизывающий все его бытие, диктующий и навязывающий ему логику понимания и восприятия. И в то же время это "язык",

скрывающий свою языковую природу и пытающийся мимикрировать под непосредственную реальность. "Язык", претендующий на адекватность жизни. Чтобы освободиться от господства этой идеологии "реалистического" языка, концептуализм демистифицирует его основную претензию на право выносить суждение от лица жизни. Это выражено во многих работах И.Кабакова ("*Кухонная серия*") и В.Пивоварова ("*Проекты жизни одинокого человека*"), в которых авторы отчасти используют выразительные средства плакатной агитации, столь характерные для соцреализма.

Кроме того, "анонимность" классических образцов живописи соцреализма отчасти и сама демонстрировала и провоцировала появление своего рода "концептуального" языка. Непроизвольный "концептуализм" соцреалистического искусства становится очевиден, если вспомнить, что истинным автором этого живописного текста являлся не художник и не декларируемая реальность, а тоже текст – *идеология*. Имитация и цитация московскими концептуалистами стилистики соцреалистической живописи как раз и выявила неавторизованность и языковую, идеологическую природу этой изобразительной речи.

Кроме этого, напрашивается мысль о некоторой схожести задач соцреализма и концептуального творчества. И в том, и в другом случае во главу угла ставится соответствующая идеология, только в соцреализме ее источником оказывается машина тоталитарного государства (которая требовала от художника, помимо служения *идее*, таланта и достаточно высокого профессионального уровня), а у концептуалистов – их собственные идеи, но подчиненность этим идеям несомненна.

Осознание тотальной идеологизации жизненного пространства, во многом определившее атмосферу художественной жизни и общую интонацию неофициального искусства, стало одной из центральных

проблем концептуализма в 70-е годы. С ней связан и своеобразный миф о "концептуальности" окружающего нас жизненного пространства, пронизанного идеологией. Эта тема постоянно возникает и в текстах самих концептуалистов. "Концептуализм в Советском Союзе – это вещь не случайная, – пишет А.Монастырский, – она соприродна нашей системе, нашей социальной сфере, где место предметности очень маленькое. Мы, собственно, живем в концептуальном пространстве"<sup>31</sup>.

Редукция идеологии – в широком смысле слова как системы умозрительных конструкций, подменяющих собою реальность, – стала одним из определяющих мотивов для художественной стратегии московского концептуализма. На обуздание и ограничение идеологии направлены создаваемые концептуальными работами ситуации: невозможность суждения, "пустоты" в восприятии, паузы и остановки даже внутренней речи. Другой метод освобождения от идеологии связан с имитацией и тавтологичным повтором художником-концептуалистом различных идеологических схем, символов и штампов, опустошающим их изнутри.

Осознание тотального присутствия идеологии и в жизни, и в сознании человека обнаруживает одновременно невозможность ее окончательного преодоления. Точнее, невозможность какой-либо фиксации, воплощения свободного от идеологии "художественного текста" без того, чтобы он тут же выявил свою нередуцированную языковую, то есть идеологическую природу. Молчание, недеяние, пустое пространство – это те "формы", в которых концептуалисты пытаются намекнуть на возможность существования в культуре пространств, свободных от идеологии. Но они демонстрируют только проект этого непосредственного пространства, всегда ускользающего,

---

<sup>31</sup> И.Бакштейн, И.Кабаков, А.Монастырский. Триалог о комнатах.-В сб.: МАНИ. Комнаты, с.12.

всегда остающегося неназванным, невоплощенным. Единственной формой для него становится само отсутствие формы – пустота.

Эта коллизия лежит в основе цикла альбомов И.Кабакова *"Десять персонажей"*. Каждый альбом состоит из изобразительной части и сопровождающего ее текста, излагающего историю жизни героя. В каждом альбоме рассказывается о поисках персонажем истинного и целостного видения и история его прозрения, совпадающего со смертью. Смерть символизируется пустым белым листом. Каждый альбом повествует одновременно и о распадении в "ничто" самого изобразительного языка. А история жизни и смерти персонажа альбома оказывается одновременно и "историей жизни и смерти" изобразительного языка. Историей, в которой раскрывается его природа.

Идеология, сформировавшая уникальный стиль социалистического реализма, бесспорно оказала огромное влияние и на развитие отечественного "неофициального искусства". Можно сказать, что московский концептуализм, в целом являющийся порождением западного концептуализма, "пропущенного" сквозь специфику идеологизированного сознания, стал способом определенной деидеологизации не только сознания, но и быта. Одним из примеров внедрения идеологии в быт для московских концептуалистов стал специфический феномен советского образа жизни – коммунальная квартира. Коммунальная квартира для концептуалистов – наиболее емкая модель советского образа жизни, арена формирования и действия его центрального персонажа – homo sovieticus. Она породила уникальную социальную мифологию, сочетающую парадоксальным образом индивидуальное и коллективное, стереотипы безличного и сокровенную жизнь души, агрессию, страх и понятие дома, воспоминания детства. Словом, коммунальная квартира осознается в московском концептуализме как

пространство, структурирующее мирочувствование советского человека, его образ мыслей и систему поведения. Более того, идеология коммунальности предстает как универсальная структура – подобная языку – помимо воли человека, заданная ему извне.

Эта коммунальная мифология определяет два основных вектора реализации московского концептуализма. Один из них направлен на раскрытие диктата и на отстранение, демистификацию коммунальной идеологии. Другой – на обозначение пространства, в котором возможна автономия личного. Тематика коммунальности оказала существенное влияние и на некоторые особенности стилистики московского концептуализма, объединившей в одно целое элементы и интонации подчеркнуто частного, "домашнего" искусства с анонимным, клишированным языком.

Наиболее отрефлексированный вариант коммунального мифа и наиболее законченный вариант его художественного воплощения был, конечно, реализован в творчестве И.Кабакова. Но в той или иной мере – иногда в достаточно опосредованном варианте – эта проблематика и стилистика была свойственна практически всем московским художникам. Она по-разному представлена в альбомах А.Пивоварова, в акциях и объектах Н.Алексеева, работах четы Герловиных.

В этом плане показателен и такой уникальный жанр московского концептуализма как альбомы. Сама история этого жанра всегда была связана с ориентацией искусства на домашний, интимный тон. С XIX века альбомный жанр получает необычайно широкое распространение в обществе, что позволяет говорить его исследователям о формировании целой альбомной культуры. Альбом, при всей своей глубокой интимности порой претендует на некоторый универсализм, на значение и роль Книги жизни. В советском образе жизни альбомная культура ассоциировалась с некоторой провинциальностью

и порой имела место в виде альбомов открыток, в которых нечто сокровенное заменялось отчасти идеологизированными клише.

С коммунальной мифологией может быть связана и сложившаяся в московском концептуализме эстетика "плохой вещи"<sup>32</sup>.

Московские художники не отказываются, как правило, от предметной реализации идей. Но всегда ищут для них максимально нейтральную форму, в которой минимальность преобразующих действий фиксировалась бы наглядно. Не отказываясь от пластической формы, московский концептуализм демонстрирует ее самоизживание, ее эфемерность и обреченность на исчезновение. Поэтому более значимой для него, в отличие от собственно дематериализации, оказывается установка на своеобразную недоволенность. Любое художественное высказывание – любой текст, картина, объект или акция – в московском концептуализме старается прежде всего избегать окончательности видовых и жанровых формулировок, сохранять неопределенный и ускользающий характер, видимо тот характер, который оно скорее всего должно иметь в момент своего возникновения или исчезновения.

"Плохая вещь" концептуалистов – это не просто вещь недоволенная, убогая, плохо сделанная, лишенная красоты, художественности и т.д. Для московских концептуалистов "плохая вещь" – это своего рода предметное воплощение драмы самого концептуального искусства. Его рефлексия по поводу собственной эстетики, а отчасти и самоирония концептуализма. В концептуальных произведениях их материальность, их предметные качества оказываются визуальной транскрипцией словесных и идеологических конструкций, разрушающих их материальную природу. Концептуальные объекты в силу этого выступают молчаливым воплощением и свидетельством неустранимой раздвоенности тех

---

<sup>32</sup> Определение И.Кабакова



начал человеческого существования, которые часто обозначаются оппозицией словесного и визуального, непосредственного и опосредованного.

Концептуальные объекты – вещи, наделенные парадоксальными и алогичными свойствами. И в то же время – это обычные предметы, прямые "цитаты" из повседневного обихода. Именно через пограничность своей природы: "неявленность", недоовоплощенность как вещи культуры и никчемность, оторванность от вещей быта, – они обнаруживают безликое целостное нечто или ничто, из которого они лишь на какое-то мгновения всплыли. "Большой своей частью они принадлежат к тому безглазому и бессловесному, безобразному "ничему", тому хаосу и безобразию, которое насквозь пронизывает, пропитывает все, что нас окружает. И это "нечто" во много раз целостнее, плотнее, активнее, значимее, чем то, что из него хочет выделиться, что ему противостоит. Оно, это "нечто", смеется над каждым предметом, справедливо видя в нем ... временность бытия "вещи", "предмета" и вечность, постоянство всего безвидного, но цельного, могучего, "материкового состояния, хотя бы эти предметы были прочны как железо, или огромны как города"<sup>33</sup>. Эта эстетика "плохой вещи", описанная И.Кабаковым, приоткрывая для восприятия "ничто", обостряет и акцентирует переживание на этом фоне человеческого существования вне его идеологической направленности, вне соотнесения с прошлым и будущим. Но именно как присутствие человека в мире здесь-и-сейчас.

Русский авангард начала века – может быть, не в столь прямом варианте, как соцреализм, – также представляет ту художественную традицию, которая непременно должна учитываться при разговоре о московском концептуализме 70-х годов.

---

<sup>33</sup> И.Кабаков. 60-е годы. М., 1997 с 38.

Одна из линий взаимодействий концептуального искусства с традицией русского авангарда может быть связана с интересом к взаимопроникновению различных видов художественного творчества. И очевидно, в силу особенностей самого концептуального искусства в центре внимания здесь должны оказаться литература и пластические искусства.

Своеобразное тяготение к "концептуальности" было свойственно русскому авангарду уже в 1910-е годы. Пожалуй одним из самых ярких примеров "предконцептуального" творчества в первые годы развития авангардного движения можно считать опубликованную в 1913 году "Поэму Конца" В. Гнедова<sup>34</sup>, представлявшую собой просто чистую страницу. Поэма без слов и звуков "читалась" автором одним "ритмодвижением", что представлялось как будущий путь литературы – *безмолвие*.

В декабре 1915 года в Петрограде Казимир Малевич на «Последней футуристической выставке картин 0,10» провозгласил наступление эры «супрематизма». Сам термин, в котором читался латинский корень, означающий «высшее», указывал на претензию создать не просто направление, лучшее сравнительно с другими, но феномен, который стоял вне каких бы то ни было сравнений вообще, будь то с искусством или с реальностью: Малевич изменил прежде всего статус деятельности художника. Этому значимому в мировой интеллектуальной истории моменту предшествовала неумолимая эволюция Малевича, в ходе которой он последовательно радикализировал все, что попадалось на его пути.

Уже в 1912 на выставке «Ослиный хвост» он выступил со своим вариантом примитивизма: большими гуашами, выдающими как

---

<sup>34</sup> Василиск Гнедов (1890-1978) – поэт. В 10-е годы член "Ассоциации эгофутуристов". В своих произведениях предвосхитил "музыку молчания" Д. Кейджа и некоторые принципы театра абсурда.

впечатления от Гончаровой, Сезанна и Матисса, так и желание многократно усилить увиденное. Персонажи Малевича – гомункулы с огромными ступнями (обе левые) и красными безносыми лицами – написаны яркими элементарными красками, за которыми скрывается скорее механическое упорство, чем восторг гедониста. Одновременно нажимая на все цветовые клавиши, Малевич вводит живопись в ступор самоотрицания. Как он напишет позже, «изображенные в картинах уродства человеческого тела и других форм происходят от того, что творческая воля не согласна с этими формами и ведет борьбу с художником за свой выход из вещи.»<sup>35</sup> Малевич дистанцируется от языка и наблюдает за постигающими его катастрофами – такую позицию он будет занимать по отношению ко всем языкам, которые сменяются в его творчестве. Представление о том, что язык автономен и от своего предмета и от разума говорящего, разделял весь русский авангард; язык в котором такая автономия заявляла о себе обозначался как «заумный». Термин принадлежал Алексею Крученых, но под ним в той или иной степени подписывался весь русский авангард, для которого искусство было набегом в область бессознательного и возвращением оттуда со свидетельством и трофеями.

Пластическим воплощением этого языка становилась беспредметность. «Черный язык» зауми как будто предвещал *Черный квадрат*, а раздробленные на куски слова – аналогичную живопись. Автор, использующий «заумный язык» не отсекал лишнее, как это происходило с формой у кубистов, но совершал мгновенный скачок, «заход за разум», и там, в заумном, никакие ограничения уже не действовали, поэтому, несмотря на жажду беспредметного, с самого начала в русском авангарде существовал шанс не только для

---

<sup>35</sup> Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929. М., 1995 с.33

абстрактного, но и для предметного, повествовательного языка бессознательного. Это и породило «изобразительную заумь» Малевича. Картины, которые он под влиянием Крученых назвал «заумным реализмом» не были беспредметными, но были написаны неким языком глухонемых, состоящим из одних согласных – блестящих цилиндрических форм.

Рассматривая авангард начала века как предтечу концептуального искусства 70-х, нельзя обойти вниманием такое явление как «заумные гниги» Крученых.

«Заумная гнига» Крученых – это место встречи двух противоположностей (текста и иллюстраций, литературы и искусства) и по крайней мере двух субъектов (автора и художника), это нечто радикально новое в области визуального искусства того времени – тиражная вещь. Именно в таком качестве книга становится принципиальной формой высказывания в русском футуризме. Корпус футуристических книг 1912-1919 годов вкупе с теорией «слова как такового» Крученых иной по сравнению с малевичевским генезис беспредметного: не через отрицание и аскезу, но через апологию двойного утверждения, не через «нет», но через двойное «да». Крученых даже пытался осуществить радикальный проект по созданию бисубъектного (вместо разделения на субъект и объект, которым определяется традиционное изобразительное искусство). Андрогинного автора в своем творческом и жизненном партнерстве с Ольгой Розановой. Она не только иллюстрировала его книги, но они вместе работали над рукописными книгами, в которых изображение и текст уже полностью совпадали. Примером такой «гниги» является *Мирсконца* (1912, текст Крученых и Хлебникова, рисунки Ларионова, Татлина, Гончаровой), принципиально ритмичная: иллюстрации произвольно чередуются с текстами на двух видах бумаги,

«самописьмо» (почерк) – с имитацией трафаретных штампов. Текст сознательно аграмматичен, порой дан в зеркальном отображении. От книги к книге шло постепенное превращение текста в массу, не разделенную на строки и даже слова: в книге «Взорваль» (1913-14) строки фонтанными струями извергаются из одной точки, или же текст просто размазывается по странице. Тем самым разрушалась линейность текста: его становилось возможным читать как изображение – во все стороны и одновременно.

Интерес к взаимодействию словесного и визуального у московских концептуалистов реализовывался несколько по-иному. В семидесятые годы в жанре рукописных книг или книг-объектов работали Римма и Валерий Герловины, Андрей Монастырский, Вагрич Бахчанян, Дмитрий Пригов и другие авторы. В отличие от ранних футуристических книг, построенных прежде всего на взаимопроникновении и синтезе слова и изобразительного знака, книги концептуалистов развивают лишь намеченную в десятиные годы тенденцию к визуализации самого словесного текста и замене его пластической формой.

Кроме того, важное значение для концептуалистов приобрела работа с традиционным обликом и композицией книги, которая стала для них не просто нейтральной формой для воспроизведения текста, но целостным объектом, в котором текст "уравнивается" в правах со всеми формальными характеристиками: размером, цветом, фактурой бумаги и т.д. "Концептуальная" книга наделяется особой значимостью – как символическое хранилище языка, как предмет, отражающий существующие формы языковой деятельности человека. В подобной деятельности особенно явно проявляется самая существенная, пожалуй, черта концептуального искусства – практически полный отказ от содержания во имя торжества формы.

В области исследования взаимодействия слова и пластических форм своеобразным предшественником концептуальной эстетики можно считать и поэта-конструктивиста А.Чичерина<sup>36</sup>. Уже в его творчестве появляются «обещания» некоторых принципиальных для концептуализма моментов. Прежде всего речь идет о перестановке в теории и творчестве Чичерина акцентов на работу не с теми или иными формами языка, но с условиями его восприятия, с функциональными особенностями «знака поэзии». В этой связи важно отметить провозглашенный им отказ от привилегии слова в поэтическом творчестве, переориентацию его на зрительное восприятие. В вышедшей в 1926 году книге «Кан-фун» Чичерин писал: «материалом для знака поэзии должен быть иной, бессловесный материал ... камни, металлы. Дерево, материя, тесто, красящие вещества и прочие многие материалы».<sup>37</sup>

Эта установка на предметную поэзию разрабатывается в произведениях многих концептуалистов. В объектах А.Монастырского из серии «Элементарная поэзия» (*Палец, Пушкина*), построенных как предельно нейтральные и жестко функциональные приспособления для простейших жестов-действий, направляющих в определенное русло сознание и эмоции зрителя. В объектах Герловиных, в основе которых тактильное освоение «книги» – книга, с зашитыми внутрь предметами или энциклопедия «Кто есть кто» в виде мешка с подушечками внутри: «я не человек», «я это ты», «я из органов» и т.д.

И еще один аспект в творчестве А.Чичерина может быть отмечен как «предконцептуальный». Предлагая использовать для поэтических произведений различные типографские знаки, математические,

<sup>36</sup> Алексей Николаевич Чичерин (1889-1960) – поэт, один из зачинателей литературного конструктивизма.

<sup>37</sup> А.Чичерин. Кан-Фун. М., 1996, с.8,12.

музыкальные, аптекарские, корректорские, кавычки, тире, дефисы и т.д. Чичерин во многом предвосхитил позднейшие работы поэтов-конкретистов. Конкретная поэзия 50-60-х годов рассматривается многими критиками как вариант предконцептуального искусства. Идеограммы, на которых строится конкретное стихотворение, есть, по определению самих конкретистов, – «призыв к бессловесной коммуникации»<sup>38</sup>, осуществляющейся через восприятие визуальной структуры стихотворения.

Говоря о влиянии авангарда начала века, нельзя не отметить и опыт отечественного конструктивизма, оказавшего большое влияние на развитие как западного, так и российского концептуального искусства. Уже в 20-е годы конструктивисты говорили о таких кардинальных и для сегодняшнего концептуализма проблемах, как объективизация искусства, освобождение его от субъективизма, концентрация или минимизация материала в произведениях искусства, и, наконец, о "преодолении материала", дематериализации искусства. "Культура дематериализуется – это значит материальные упоры, которыми пользуются люди, как бы тают в их руках, одновременно накапливая в них все большее и большее количество энергии. Тают, сокращаются, уплотняются слова, усиливается воздействие их на человека."<sup>39</sup>

Говоря о пересечениях с конструктивизмом, необходимо также помнить о существенных отличиях

имели в своей основе его "семантическое уплотнение". Дематериализация концептуалистов – результат прямо противоположного действия – "разуплотнения" смыслов.

Переключаясь с поэтикой конструктивизма начала века, концептуальное искусство может быть связано также и с более широким кругом явлений в культуре XX века, актуализирующих невербальные формы коммуникации. Начало движения восходит к первым десятилетиям века, но особую актуальность приобретает со второй половины столетия.

В исследовании отечественного концептуального искусства Е.А.Бобринской справедливо отмечается, что "московский концептуализм формировался и существует на стыке изобразительного искусства и литературы"<sup>40</sup>. Действительно, в этой пограничной области располагаются почти все концептуальные произведения. Иногда грань оказывается настолько тонкой, что строго определить жанр работы просто невозможно. Об альбомах Кабакова и Пивоварова, объектах и проектах Герловиных, акциях Алексева можно с полным правом говорить и как о произведениях литературного творчества. Вообще, можно сказать, что концептуализм в Москве складывался как своеобразная общность поэтов (скорее литераторов), наиболее известным из которых является Д.А.Пригов, и художников.

При более подробном рассмотрении отдельных "текстуально-художественных" произведений концептуалистов можно найти множество общефилософских, эстетических проблем, а также отдельных мотивов, тем и персонажей, навеянных литературой XIX века. Так, например, персонажей альбомов И.Кабакова часто сравнивают с "маленьким человеком" русской литературы, столь же

---

<sup>40</sup> Е.А.Бобринская "Концептуализм" М., Галарт, 1994 с.43.



близки им и устремленные к решению "последних" вопросов герои Достоевского. Если взять литературу XX века, нельзя не заметить сильное влияние на концептуальное творчество Д.Хармса. Однако, если речь Хармса построена на свободных, произвольных связях, алогичных переплетениях слов и звуков, то у концептуалистов "речь" образует свою иррациональность через предметную реализацию и полную предсказуемость. Поэтому московскому концептуализму свойственны формы жесткой внешней упорядоченности, в которые загоняется слово. Это и каталожные карточки-стихи Л.Рубинштейна, и картины-графики-бланки И.Кабакова, и типовой проект жизни одинокого человека В.Пивоварова<sup>41</sup>, и таблицы "Перцев".

Акцент на зрительном восприятии слова характерен для концептуального направления в целом. В концептуальных работах слово обычно представлено так, что визуальный образ оказывается доминирующим, а переводят внимание на чисто визуальный образ слова. Говоря специальным языком, *сигнификативная* функция слова в концептуализме полностью превалирует над *денотативной*. Здесь представляется существенным отметить специфику почерка отечественных концептуалистов. В отличие от своих западных "коллег", предпочитавших нейтральность пластики слова и преимущественно использовавших различные *технические* средства для воспроизведения текстов (фотографии, фотокопии), они придают огромное значение именно почерку, ибо от него зачастую зависит зрительный образ слова, но при этом сами буквы на картинах или в альбомах не стремятся выявить свой рукотворный характер и тем самым обозначить собственную неповторимость. Скорее напротив. Именно в ничейности концептуального письма и сосредотачивается

---

<sup>41</sup> Работы Пивоварова несколько выбиваются из общего ряда, являясь прямым (изобразительным) продолжением традиции Хармса.

его основное напряжение. Этого почти драматического переживания безличности, ничейности письма западный концептуализм лишен.

Нельзя сказать, что само введения слова в изобразительное пространство было новшеством. Его использование в изобразительном искусстве имеет весьма давнюю традицию. В XX веке слово появляется на картинах кубистов, футуристов, русских неопрIMITивистов, дадаистов. В шестидесятые годы отдельные сочетания букв и целые тексты используют в своих произведениях поп-артисты. Но для концептуалистов слово на картине утрачивает статус знака, обозначающего нечто вне его самого. В пространстве концептуальных работ тексты, отдельные фразы и предметы сосуществуют на равных правах. Они больше не соединяются с изображением по принципу коллажного совмещения разных реальностей, а принадлежат одной реальности. Эта реальность концептуальных картин, где слова и вещи равноценны, находит себе единственную аналогию во внутреннем пространстве человеческого сознания. Концептуальные картины представляют собой поле сознания, вынесенное наружу и как бы существующее снаружи, объективно. Но именно текст на концептуальных картинах не позволяет отодвинуть, оторвать произведение от сознания, объективировать его и ставит его в неопределенное, скользящее положение по отношению к внутреннему полю суждения.

Существует традиционное представление о картине как о средстве условной или натуралистической репрезентации внешней для нее реальности. Не важно какой: искусственно сконструированной или списанной во всех подробностях с натуры, воображаемой или действительной. Важно то, что картина изображает, обозначает нечто, находящееся за ее пределами. Концептуальное произведение строится

иначе. С одной стороны, оно выявляет языковую природу картинного изображения. С другой же – и в прямом и в переносном смысле опустошает картину, т.е. превращает ее в поверхность, не изображающую ничего, кроме нее самой. Картины концептуалистов не изображают ничего другого, кроме их изобразительного языка. Их означаемым является только язык, изобразительная речь. Они строятся наподобие тавтологических утверждений типа: "на картине изображена картина". Или же – как цитата, но не фрагментирующая цитируемый текст, а воспроизводящая его тотально.

Одна из важных особенностей концептуализма связана с последовательной депсихологизацией искусства. Установка на объективизацию изобразительного языка, на освобождение его от задач выражения индивидуальности художника, его субъективных эмоций и вкусов – принципиально важное свойство концептуальной эстетики. Уже в самом начале семидесятых работы таких художников, как И.Кабаков и В.Пивоваров с достаточной очевидностью демонстрируют это. Поверхности картин утрачивают живописную выразительность, превращаясь в плоскости с предельно нейтральной фактурой, равномерно окрашенные в локальные краски. Параллельно с этим процессом преодоления живописности происходит разрушение повествовательной и структурной целостности картинного пространства. Картина последовательно освобождается от сюжета, от изобразительного рассказа, и ее плоскость раскалывается на отдельные, порой лишенные логических связей фрагменты, достаточно произвольно размещенные на ровной и монотонной поверхности картинного поля. Пустое картинное пространство и изображение оказываются совершенно равноценны и взаимнообратимы.

В этом плане чрезвычайно важным для формирования эстетики московского концептуализма оказался опыт поп-арта. Поп-артистская система присвоения готовых продуктов массового производства, смещение интереса с уникального на общее и отказа от выражения в произведении искусства субъективного, индивидуального взгляда художника находит много точек пересечения с методами работы московских концептуалистов. Поп-артистская образность и приемы характерны не только для ранних работ И.Кабакова, В.Пивоварова, И.Чуйкова, но и для работ более позднего времени. Пожалуй, самым существенным для московского концептуализма в наследии поп-арта была последовательная ориентация этого направления на объективизацию самого картинного пространства, на освобождение картины от задач выражения и уподобление ее предмету в ряду прочих вещей, абсолютно свободных от субъективности художника.

Однако используя поп-артистскую методику, московские художники работают с иным кругом образов, с иным визуальным материалом. Круг изобразительных мотивов московского концептуализма в целом достаточно далек от утвердительного пафоса поп-арта. И в этом плане некоторые аналогии московским концептуалистам можно отменить среди художников-неодадаистов. Но в отличие от американцев, московские художники более сдержанны и пуристичны. Их работам чужды живописная экспрессия и активные художественные действия, преобразующие материал. А сближаются они в своем интересе к изношенным, бескачественным, банальным предметам окружения, из которых создается искусство. Мусор как материал для искусства впервые был использован в 20-е годы дадаистом К.Швittersом. Но и его картины-объекты, собранные из мусора, всегда подвергались со стороны художника перестраивающему и так или иначе эстетизирующему

преобразованию. И.Кабаков организует свои работы по принципу простого собирания, каталогизирования и отстраненной демонстрации материала такого сорта. Объективная, бесстрастная демонстрация, своего рода позитивизм поп-арта соединяются московскими концептуалистами с материалом и образами нигилистического искусства – дадаизма. Еще одна точка соприкосновения с неодадаизмом может быть обнаружена в самом методе построения концептуальных "*ассамбляжей*"<sup>42</sup> и объектов. Как правило, они строятся на алогичном сочетании готовых предметов, на соединении узнаваемых бытовых вещей с нефункциональными, абсурдными формами.

Стоит упоминания и такой момент проблематики и стилистики концептуализма, как *абсурд*. Мир абсурда – это мир, не укладывающийся в слово, мир, не совпадающий со словом. Мир, в котором слово, отпущенное на свободу, обнаруживает свою иррациональность. В московском концептуализме абсурд непреднамерен. Он никогда не реализуется у концептуалистов на абстрактно-знаковом уровне. Он возникает через обнаружение в повседневности своеобразных "пустых" моментов, когда взгляд просто упирается в какой-либо банальный предмет или бесцельно скользит по окружающему. Он возникает произвольно как результат невозможности определенного суждения о концептуальных произведениях и проговаривания их смысла. Как обратная сторона установки концептуализма на не опосредованное рациональностью языка восприятие, установки на чистое созерцание.

В процессе депсихологизации искусства и его переориентации с задач изображения на анализ самого высказывания важную роль

---

<sup>42</sup> ассамбляж – произведение искусства, фактически являющееся произвольным "собранием" различных предметов, подчиненных автором какой либо концепции.

играло разрушение единства субъекта высказывания или полное его устранение. Концептуалисты, заставив в своих произведениях "говорить" сам изобразительный язык, пришли к устранению из своих произведений фигуры автора, создав некоторую дистанцию, исключающую возможность тождественного совпадения автора и его произведения.

Московские художники создали оригинальный метод работы, основанный на своеобразном игровом мифотворчестве. Концептуалист работает часто от лица художника-персонажа – героя созданного им мифа. Эти мифы интерпретируют обычно в игровом ключе, мифы авангарда, сталинской культуры или официального искусства. От "лица" художника-персонажа написаны картины И.Кабакова "Здравствуй, утро нашей родины!", близкая эстетическая установка лежит в основе многих произведений Эрика Булатова ("Улица Красикова", "Брежнев в Крыму"). Серии картин созданы В.Комаром и А.Меламидом от имени мифических живописцев А.Зяблова и Бучумова. Такая позиция, своеобразная маска, освобождает художника от самовыражения, освобождает его от речи "от первого лица". Этот метод может быть связан с концепцией "открытости" творческой личности, признающей ее неосуществленные возможности выше любого законченного произведения. Такая концепция оставляет художнику свободу реализации себя не в том или ином материале, а только в отношении к нему, в намерении, то есть только концептуально.

Многие концептуальные произведения полифоничны, то есть строятся на своеобразном многоголосии, так что автор оказывается неуловим среди множества текстов, комментариев, персонажей, составляющих работу. При этом существенное значение для художника приобретают текстовые комментарии, являющиеся

неотъемлемой частью многих концептуальных произведений. Их включение в работы связано с установкой на обязательный уровень рефлексии в любом произведении искусства, на замену единой интерпретационной позиции (соотносимой обычно с позицией зрителя) на множественность пересекающихся или существующих рядом точек зрения. Внедряя интерпретирующие позиции, концептуалисты задают тем самым зрителю смысловую неопределенность как единственно возможную току зрения на произведения концептуального искусства.

И, наконец, многие творения концептуалистов возникают на полной "ликвидации" автора, на демонстративной анонимности внутренней структуры и внешнего облика произведений. Таковы, например, многие работы И.Кабакова, некие наборы вопросов-ответов, "повисающие" в пустоте. Это – вопросы и ответы, пронизывающего все человеческое существование безличного речения, говорения как такового. Источник оных речений – пустота: белый или окрашенный фон.

"Смерть Автора" Р.Барта стала одним из условий кардинальных перемен в соотношении между концептуальным произведением и его контекстом, искусством и зрителем. Устранение автора привело, по словам Барта, к изменению "временной перспективы" восприятия произведений: "остается только одно время – время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас."<sup>43</sup>

С этим связано и то значение, какое для концептуалистов имеет сам процесс восприятия, сама ситуация: человек, созерцающий произведение искусства, и момент вхождения в эту ситуацию, граница между искусством и не-искусством. Время пребывания человека в пространстве искусства – важный элемент для всех концептуальных

---

<sup>43</sup> Р.Барт. Избранные работы, Семиотика, Поэтика. М., 1989 С.287.

работ. Они всегда предполагают возникновение особого психологически-смыслового пространства между произведением искусства и зрителем. Причем именно это психологическое, умозрительное "пространство" чаще всего и становится предметом "изображения" в концептуализме. Многие концептуальные работы реализуются только в восприятии зрителя. Таким образом сам собой напрашивается вывод о том, что сами произведения концептуального искусства не самодостаточны, а лишь являются источником определенного энергетического поля, возникающего между картиной и зрителем.

Вообще значение границ, определяющих искусство и отделяющих искусство от не-искусства, для концептуалистов весьма значительно. Можно даже сказать, что основное внимание художники сосредотачивают на процессе "вхождения" в искусство, на пространстве вокруг произведения, на его краях, границах. Можно сказать, что концептуальное искусство преимущественно работает на "смыывание" границ между творчеством и жизнью. Однако, этот процесс оказывается лишь средством сосредоточить внимание на проблеме края, границы искусства.

Такая сосредоточенность на границах художественного подобна приему косвенного высказывания и умолчания. Не само искусство, а только его границы составляют сам предмет концептуальных работ. Но именно это очерчивание границ и позволяет определить искусство не через конкретные и единичные вещи, а в его целостности.

Как уже упоминалось выше, концептуальные произведения никогда не бывают самодостаточны, так как любое из них есть прежде всего указание на некий контекст. В самом широком смысле – ментальный, культурный, социальный, конкретно экспозиционный... Контекст для концептуальных произведений никогда не представляет



нечто внешнее, то, что произведение искусства каким-либо образом отражает. Концептуальные работы всегда указывают на контекст как на свою часть, а не как на внешнее себе. Они могут создавать свои контексты или использовать уже готовые. Однако наиболее характерным и важным свойством концептуальных работ является множественность контекстов, на которые они одновременно указывают и с которыми соотносятся. Постоянно ускользающий и разомкнутый контекст концептуальных произведений сводит к минимуму значение самой пластической формы как носителя и ограничителя определенного смысла. Внимание и значение в концептуализме переключаются в область соотношений произведений искусства с культурой, с пространством его непосредственного функционирования.

## ГЛАВА 2.

### ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА

#### 1.ЖАНРЫ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА

Первые работы, которые могут быть атрибутированы концептуализмом появляются к концу 60-х годов. На этом этапе концептуализм реализуется прежде всего в традиционных станковых формах живописи и графики. Сразу нужно отметить характерную особенность московского концептуализма – неравномерность в развитии различных жанров и видов творчества. Так, если в живописи и графике концептуализм складывается к началу 70-х годов, то *объект и перформанс* – наиболее характерные для концептуализма жанры – окончательно формируются только к середине десятилетия. Середина семидесятых годов – время окончательного сложения тех видов творчества, которые определяют структуру направления. *Картина*, объект и перформанс можно считать основными сферами реализации московского концептуализма.

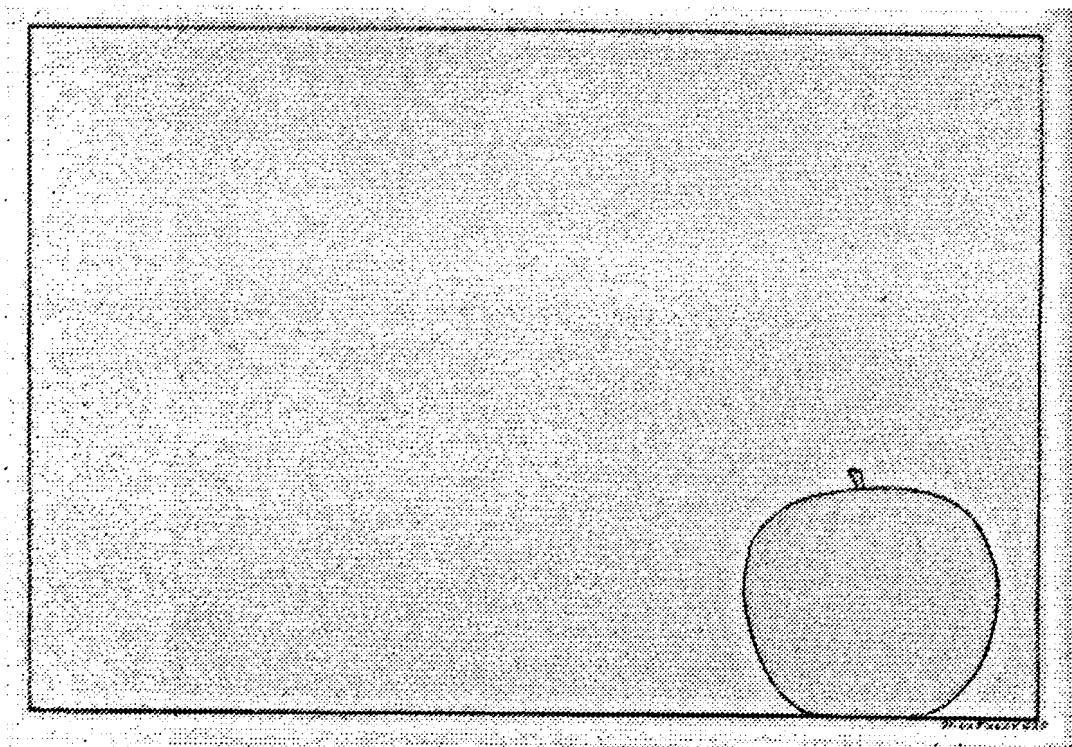
Вторая половина и в особенности конец семидесятых годов в истории концептуализма отмечены, во-первых, формированием новых тенденций, во многом обусловленных появлением нового поколения художников, и во-вторых, эмиграцией многих мастеров этого направления, также сказавшейся на его характере. Если середина семидесятых годов была временем своеобразного равновесия различных форм искусства, т.е. картина, объект и перформанс обладали примерно одинаковыми правами для представительства направления, то с конца семидесятых и в начале восьмидесятых годов можно отметить возрастающий интерес к объекту и перформансу. С

начала восьмидесятых годов структура направления дополняется еще одной формой – *инсталляцией*.

Альбомы И.Кабакова. В 1972 году Илья Кабаков начинает высказываться в изобретенном им (одновременно с Виктором Пивоваровым) жанре “альбома” – серии больших несброшюрованных листов с рисунками и текстами, которые автор демонстрирует (как всегда, посвященным), вынимая один за другим из специальной коробки, лежащей на попире, и читая тексты вслух. Кабаков апеллировал к русской литературе XIX века с ее повествовательностью и культом персонажа, но реинкарнировал ее в совершенно ином обличье – в форме некоего “театра знаков” для немногих. Фотоинсталляции Лисицкого были такого же рода театром, но для массы; они программно лишали зрителя индивидуальности, так же как альбомы Кабакова – укрепляли его в позиции рефлексирующего скептика.

В каждом из десяти альбомов ключевой серии *Десять персонажей* (1972 – 1975, Национальный музей современного искусства Национальный Центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж, собственность художника и другие собрания) рассказывается история чудака, заканчивающаяся его смертью, которая одновременно выглядит как спасение (*Вшкафусидящий Примаков* таинственным образом пропадает из шкафа, где просидел всю жизнь; *Вокноглядящий Архипов* растворяется при взгляде в окно). Сюжеты представляют собой метафоры, в которых системы властных и культурных иерархий представлены пространственно (*Мучительный Суриков* видел мир как сквозь крохотную дырочку, *Украшатель Малыгин* маниакально рисовал только по краю листа). Абстрактная, геометрическая основа сюжета постоянно просвечивает сквозь море банальных, забалтывающихся подробностей. Альбомы

начинаются с текстовой секвенции “Он говорит”, где высказывается заглавный персонаж, затем идут рисунки (обычно того, что “он видит”), а в конце – два постскриптума: бытовой (рассказ свидетелей исчезновения) и теоретический (где истории дается интерпретация). Во всех альбомах участвуют одни и те же интерпретаторы – *Коган*, твердый сторонник рациональных объяснений, *Шефнер*, апологет мистического, и эмоциональная простушка *Лунина*. Комментарии умножаются, разрастаются и в результате каждый из них выглядит равно глуповатым и, во всяком случае, неполным, – что и создает искомый Кабаковым эффект освобождения-исчезновения.



*Илья Кабаков «Украшатель Малыгин»  
Альбом из цикла «Десять персонажей»  
1972-1975*

Художник ускользает от интерпретации, отказываясь признать ее финальный характер. На психологическом уровне эта потребность быть непойманным в кругу московского концептуализма получила название “колобковости”. На интеллектуальном же она требовала выхода из ситуации (из “шкафа”) на точку наблюдения за ней: единственная возможность выступить с комментарием, который не может быть оспорен, – это обсуждать само комментирование.

**Картина-стенд.** Помимо альбома, другой формой, в которой феномен “литературного искусства” мог себя узнать, стала у Кабакова в 1970 – 1980-е годы картина-стенд. Написанная на оргалите или холсте, программно плоская, как лист бумаги, она комбинирует изображение и текст в разных сочетаниях, прообразом которых выступает советская визуальная пропаганда – противопожарные щиты с огнетушителем, стенгазеты, монтажи текстов в красном уголке и так далее. Все это уже и в 1930-е годы было новой художественной формой, дидактической “текстовой инсталляцией” для массового зрителя.

Стенды Кабакова всегда апеллируют к коммунальному быту, который и породил эту форму: это могут быть гигантские таблицы на белом фоне (кафкианский *График выноса помойного ведра*, 1979 – 1980, Художественный музей, Базель), грязно-зеленые щиты с предметами в центре (так называемая *Кухонная серия*, 1976), “стенгазеты” с приклеенными открытками или “двухслойные” панно, в которых изображение советской повседневности перекрыто текстом рекламы или некоего бюрократического списка (*Гастроном*, 1981, Художественный музей, Базель).

Гипертрофия текста в московском концептуализме определяется тем, что за ним стоит не западная традиция визуального репродуцирования (технического, безупречного, анонимного), а советская традиция репродуцирования словесного (устного,

неточного, персонального) – слуха или пересказа, столь необходимого, если оригинал (как это нередко бывало в СССР) дефицитен или далеко. Когда Кабаков апеллирует к самой знаменитой репродукции в мире, Джоконде (*Запись на Джоконду*, 1980, частное собрание), перед нами не зрительная отсылка к репродукции (как, например, в знаменитой работе Дюшана, пририсовавшего репродукции Джоконды усы), а словесная отсылка, и даже не столько к самому оригиналу, сколько к неким шатким его обещаниям. Увеличенное до гигантских размеров приглашение “записаться” на дефицитные билеты на выставку – это в мире Кабакова единственное свидетельство о знаменитой картине.

<i>xx Воскресный вечер</i>		<i>12 Февраля 1979г.</i>	
<i>Кто был</i>	<i>Во что одеты:</i>	<i>Что съели:</i>	<i>Когда шли:</i>
<i>Лана Динская Раша Петровна (сестра)</i>	<i>Корич. мех. чехлы капр. ожерелье (силько-шн)</i>	<i>Салат из св. овощей, суп, паштет, грибы, картофель, копчен.</i>	<i>22</i>
<i>Левин Эльв. Израилевич</i>	<i>Китиль, брюки сер. одиночки, часы зол.</i>	<i>Салат из св. овощей, сельдь, абрикос, пюре из грибов, чай с пирогами</i>	<i>23.45д.</i>
<i>Экманчук Терезия Семёновна</i>	<i>Лидьяч. рубашка и брюки сер. шерсти каше.</i>	<i>Салат из св. овощей, сельдь, копчен. овощи, картофель, грибы, суп из овощей</i>	<i>23.05д.</i>
<i>Экманчук Елена Марковна</i>	<i>Лидьяч. (барачн. вид) руб. пальто синего шерстян. грязн. подальше от лица</i>	<i>Салат из св. овощей, сельдь, картофель жар. грибов, чай с пирогами</i>	<i>23.05д.</i>
<i>Экманчук Марина Терезиновна</i>	<i>Лидьяч. ком. барачн. вид, платье синее шерстян., чехлы капр.</i>	<i>Сельдь, яблоки, паштет, овощи, картофель жар. грибы, чай с пирогами</i>	<i>23.05д.</i>
<i>Зарайская Лена Фёдоровна</i>	<i>Лидьяч. кофта синяя, шляпа черная, шерстян.</i>	<i>Салат из св. овощей, суп, паштет, чай с пирогами</i>	<i>23.10д.</i>
<i>Каброва Зинаида Эдуардовна</i>	<i>Лидьяч. черная руб. шляпа серая, чехлы капр. шляпа черная</i>	<i>Салат из св. овощей, суп, картофель жар. грибов, чай с пирогами</i>	<i>23.05д.</i>
<i>Остатки: 10д.</i>			

*Илья Кабаков «Воскресный вечер»*

1980

**Станковая живопись.** Концептуальное искусство 1970-х годов не уставало апеллировать к *станковой картине* – феномену крайне архаическому, но сильно укорененному в русском искусстве. Но если в 1910-е годы позицией художников была критика картины, то в 1970-е годы в значительной мере – “критика картиной”. Структура классического полотна, “окна в мир”, служила инструментом, при помощи которого художник обнаруживал истинные намерения советской (то есть идеологической) картины: быть не окном, но экраном.

Это относится прежде всего к Эрику Булатову и Олегу Васильеву – живописцам, которые в 1950-е годы испытали сильнейшее влияние теории композиции Фаворского и эстетики Фалька. И та и другая закалились в полемике с авангардом и советской картиной, – “проекцией” идеологической установки на плоскость, и этой агрессивной плакатности противопоставляли пространство созерцания, в прямом и переносном смысле глубину. Фальк и Фаворский видели свой долг в построении трехмерной картинной иллюзии и, следовательно, создании мифа о рае, что в конечном счете мало чем отличалось от позиции соцреалистов. Новое поколение удерживалось от этого, сводя свою задачу к вопрошанию о том, почему такой рай более невозможен. Именно поэтому Булатов и Васильев оказались близки концептуальному кругу.

Эрик Булатов еще в юности ощутил одновременно фатальную лживость языка соцреализма, которому его учили (он получил классическое художественное образование, проучившись в МГХИ им.Сурикова с 1952 по 1958), и свою неспособность искренне заниматься абстрактной живописью. Пространственная схема его будущих картин была найдена в серии абстрактных *Тоннелей* 1960-х годов (движение сквозь картину в глубину), но Булатов понимал, что

“предмет в живописи желательно не трогать”, и принял фигуративность как неизбежность. 1960-е годы ушли на поиски языка, который не был бы невыносимо претенциозен. Предмет не должен был, по словам Булатова, “сопротивляться”, то есть язык должен был достичь точки абсолютной нейтральности, которой не было в слишком “человеческой”, рукотворной и дряблой живописи позднего соцреализма. Нужный язык Булатов нашел в анонимной нехудожественной продукции – ретушированных фотографических открытках, этом “неиспорченном” варианте соцреализма.

С такой открытки была написана первая зрелая картина Булатова, его шедевр *Горизонт* (1971 – 1972, частное собрание), в котором горизонт, предмет романтической тяги вообще и устремления персонажей картины в частности, закрыт красной полосой орденской ленточки. Картина, в соответствии с ее мифологией, есть окно в магическое пространство, но Булатов всегда напоминает о том, что это окно закрыто, помещая на его “стекле” некий идеологический барьер. В других его картинах это пугающие слова “Слава КПСС”, “Опасно”, “Не прислоняться”, наложенные на пейзаж; единственное, чему дана способность удаляться в глубь картины, – это поэтическое слово “от первого лица”, буквы которого белые, а не красные (*Живу-вижу*, 1982, частное собрание, Берн: название есть цитата из стихотворения Всеволода Некрасова). Внутри каждой своей картины Булатов, таким образом, инсценирует конфликт двух структур: традиционного пространства и советского коллажа. Первое требует времени, второй приходит к зрителю готовым, не несет в себе ни этики труда, ни этики созерцания.

Аналогичными “пространственными манифестами” параллельно занимался Олег Васильев, которому теория композиции Фаворского продиктовала представление об энергетических осях картины, о взаимоотношениях центра и края. Картина Васильева *Огонек* (1980,



коллекция Додж в музее Зиммерли университета Ратгерс, Нью-Джерси) воспроизводит обложку журнала с ретушированной фотографией оратора на трибуне. Фотография эта у Васильева пересечена крест-накрест лучами света так, что в светящемся центре исчезает лицо говорящего (и следовательно, произносимое им слово). Световая структура картины напоминает об опытах Клуна 1920-х годов (*Красный свет*). У Васильева, как и у Клуна, центр картины произвольно углубляется, пространство одерживает победу над плоскостью, и эта точка глубины оказывается “заумным” средоточием картины, где уничтожаются противоположности, умолкает речь и наступает искомая полнота.

В противопоставлении картины-экрана и картины-окна Булатов и Васильев на стороне второй, видя в ней хотя и утопическое, но пространство индивидуальной свободы. Кабаков в 1970 – 1980-е годы решает иначе: картина-окно для него вообще невозможна, он полагает, что искусство обречено на форму экрана, но обнаруживает в нем неожиданные зоны свободы – белые пустоты. Наконец, был возможен и третий вариант отношения к этой проблеме: показать, что и картина-окно не дает никаких надежд ни на пространство, ни на индивидуальность, ни на свободу, что это есть такая же условность, как и все остальные, и что магия окна ничем не лучше магии советского лозунга. Эту идею, в своем радикальном отказе от метафизики близкую соц-арту, реализовал Иван Чуйков. Как и Булатов, Васильев, Пивоваров и Кабаков, он был выходцем из профессиональной среды советских живописцев<sup>44</sup>, а не из альтернативной, как модернисты 1960-х годов. Это позволило и ему также не тратить силы на утверждение права на личную мифологию и сразу приступить к исследованию визуальных стереотипов.

---

<sup>44</sup> Чуйков окончил МГХИ им. Сурикова в 1960 г. С 1960 по 1962 гг. преподавал во Владивостокском художественном училище.

Первой серией работ такого рода и стали *Окна* (с 1967 года): трехмерные объекты в виде окна в раме, на поверхности которого написан пейзаж, часто цитатный. Чуйков денонсирует мистику окна: оно тоже есть излучающий экран, а вовсе не вид вдаль. Вместо пространства, в котором Булатов, Васильев и даже Кабаков хотели бы узреть онтологическую опору и моральную ценность, эти окна могут предложить разве что тавтологию (“окно есть окно”) и этику игры (“а все же не совсем”). Серия *Панорам* 1970-х годов – объектов-“коробок” с нарисованными на стенках видами – тоже превращает пространство в плоскость, а метафизику – в вещь повседневного обихода. И “окна”, и “панорамы” у Чуйкова – некие реди-мейды, готовые предметы, купленные на рынке “духовных ценностей”, – единственном, который процветал в СССР. На этом же рынке черпали свои сюжеты и художники соц-арта.

**Минимализм в визуальной поэзии и перформансе.** В середине 1970-х годов московский концептуальный круг приобрел линейность традиции: в нем возникло второе поколение. Центральной его фигурой постепенно стал Андрей Монастырский, а центральным феноменом – группа “Коллективные действия”. Точкой отсчета стали альбомы, однако ни маниакальная изобразительность, ни упорствующая повествовательность Кабакова новым поколением востребованы не были. Оно, разумеется, видело свое творчество не традиционным “изобразительным искусством”, но вместе с тем и не тем родом визуального романа или визуальной философии, которым занимался Кабаков; оно соотнесло свою деятельность с поэзией.

Быть в искусстве поэтом означало прежде всего полностью отказаться от референта, то есть необходимости подтверждать свое высказывание какой-либо внеположенной ему реальностью. Стихотворение мотивируется сугубо лично и не требует доказательств. Искусство как “элементарная поэзия” (термин,

которым Монастырский обозначил свои произведения 1970-х годов) – это построение простейшего эстетического события: появления, исчезновения, протекания времени, зрительного или звукового сигнала. Поскольку инсценируемое событие атомарно, если вообще достигает порога восприятия, такая эстетика может быть названа “минимализмом”, хотя этот минимализм не следует соотносить с американской минималистской скульптурой 1960-х годов (трехмерными геометрическими абстракциями): то было доконцептуальное явление, тогда как русский минимализм – часть концептуализма, поскольку подчинен идее критики текста. Минимализм в русском контексте – отнюдь не то же самое, что абстракция или лаконичность: он игнорирует пластику модернизма, не разделяя представления о самоценности визуального. В русском искусстве вообще почти не существует традиции эстетизации “немногого” (“сигналы” Злотникова 1950-х годов – редкое исключение), однако есть богатая традиция эстетизации “ничто”, в том числе и через поэтический жест (*Поэма конца* Гнедова).

Если говорить о западном минимализме, то огромное значение для московских художников имела минималистская музыка (Джон Кейдж). Еще одним важным ориентиром была философия дзэн с ее культом загадок без ответа и идеалом недеяния. У Кабакова были восприняты категории отсутствия и пустоты. Так в СССР выстроилась минималистская эстетика, которая вскоре показала свою способность вмещать сакральные категории, поэтому ее можно было бы называть богословским термином “апофатическая” (говорящая о божественном, но допускающая лишь отрицательные определения). Феномен “сакрального минимализма”, разумеется, представляет собой парадокс (минималистские и концептуалистские стратегии все же обычно пресекают всякие попытки сакрализации чего бы то ни было), но это

один из центральных парадоксов русского искусства, которое традиционно понимает себя в качестве эмблемы невыразимого.

Минималистская эстетика в СССР – стремящаяся к поэтическому и музыкальному пределу – требовала произведений, развернутых во времени. Все они включены в довольно парадоксальные отношения со зрителем: “мысленные перформансы” (тексты, предназначенные только для чтения про себя: визуальная поэзия Некрасова и других авторов), “перформансы для одного” (объекты, с которыми зрителю предлагается проделать некие действия: работы Монастырского или Пригова), “перформансы для немногих” (в ходе которых зрители вовлекаются в некое переживание: акции “Коллективных действий”) или “перформансы без зрителей” (“игры” Риммы и Валерия Герловиных и Франциско Инфантэ, которые делались только для фотографий).

Чистые, “бездеятельные” тексты русского минимализма являются фактами именно визуального искусства, так как используют определенный пластический язык – язык машинописного самиздата. Феномен книг, на печатанных на машинке в нескольких экземплярах, возник в СССР после Второй мировой войны, на волне распада тотальности и стихийной реставрации частного. Характерно, что самиздат не видел разницы между новыми текстами и переводами запрещенных авторов: перепечатывание было не механическим процессом, но родом личной апроприации, продиктованной неудовлетворенностью и страданием (как и у художников 1950-х годов, работавших с теми или иными старыми стилями). Затем произошло очищение техники от этого ноюще личного характера – начали выходить самиздатовские журналы, поэтический *Синтаксис* (с 1959) и политическая *Хроника текущих событий* (с апреля 1968). После этого уже можно было осознать плохую “четвертую копию” эстетически – как форму критики текста. В конце 1960 – начале 1970-

х возникли работы, где машинопись – не просто принцип тиражирования: текст создается сразу в определенном средстве, и оно никак не может быть от него отслоено (так в художественной фотографии по сравнению с фотографией технической). Минималистские работы на пишущей машинке делали в это время Всеволод Некрасов (ему принадлежит радикальный лист с единственной точкой на нем), Римма Герловина (чьи первые книги были сделаны в форме черепахи и сердца), Андрей Монастырский и другие. Ближе к полюсу соц-арта располагался Вагрич Бахчанян, который соединял машинописные тексты с воспроизведением советских эмблем в технике коллажа и фроттажа.

Поэт Дмитрий Пригов, подписывающийся “персонажным” псевдонимом Дмитрий Александрович Пригов, в 1970 – 1980-е годы выступал не только с “чистой” поэзией, равнодушной к форме ее издания, но и с текстами-объектами, которые требовали верчения в руках (серия *Банок*, 1979, частное собрание) или, наоборот, неожиданно запрещали привычное действие (*Гробики отринутых стихов*, 1985, частное собрание, – склеенные книги, которые нельзя раскрыть). Каждая из машинописных книжечек Пригова построена как остроумная избыточная иллюстрация: *Яма* (1985, собрание художника) представляет собой мрачное, длинное, поэтическое определение ямы (не названной по имени могилы), при этом страницы прорезаны уменьшающимися квадратами, а “на дне ямы” виден маленький черный квадратик.

Классическим примером минималистского текста, который одновременно есть и вещь, и процесс, являются работы Льва Рубинштейна на каталожных карточках (с 1974 года), которые он читал вслух в качестве перформанса. *Событие* (1980, частное собрание) состоит из двадцати таких карточек с фразами, фиксирующими постепенное осознание неизбежного (от “абсолютно

невозможно” через “не сейчас” до “вот и все”). Событие смерти остается апофатически неназванным. Под воздействием Рубинштейна Римма Герловина в 1974 – 1975 годах сделала серию *Кубиков* с текстами снаружи и внутри, составляющими афористический сюжет-“коан” (снаружи кубика *Душа*: “Не открывай, улетит”; внутри: “Вот и улетела”).

Андрею Монастырскому принадлежали “акционные” (его термин) поэтические объекты – “машины” по производству события в момент встречи со зрителем. Они обходились почти без слов. Похожая на причудливый аппарат *Пушка* (1975, авторское повторение в ГКСИ) нарушала ожидания: надпись приглашала заглянуть в трубу и дернуть за нитку, но вместо зрелища раздавался громкий звонок. *Палец* (1978, авторское повторение 1989 года в ГКСИ) представлял собой коробку, через отверстие в которой можно было указать на самого себя, осознав в это мгновение глубокую парадоксальность указывания. В этих объектах жест, очищенный от быта настолько, что становится почти мистическим ритуалом, полностью совпадает во времени с холодным аналитическим исследованием этого ритуала. Они абсолютно одновременны и абсолютно разнонаправленны. На том же парадоксе были построены перформансы возглавляемой Монастырским группы “Коллективные действия”, которые устраивались главным образом за городом. Зрителей приглашали участвовать в заранее неизвестном им действии («ситуации»), для чего нужно было проделать некий путь на электричке и пешком, а затем выполнить странные инструкции, находясь в напряженном ожидании-непонимании (это состояние обозначалось гермином «пустое действие»). Затем объект восприятия (чем бы он ни был – человеком, звуком, предметом) переходил из невидимости через «зону неразличения» на «демонстрационное знаковое поле» (термины КД). Что именно входило в замысел авторов, а что было

случайностью, до конца оставалось под вопросом. Заснеженное белое поле, на котором проходило большинство акций, было наиболее нейтральным, очищенным от социальной и идеологической детерминированности пространством, возможным в СССР, и вместе с тем отсылало к белым фонам Малевича и белым страницам книг.

Первые акции КД были сугубо минималистскими, построенными на чистоте стимула: *Появление* (1976), во время которой человек появлялся из леса, *Либлих* (1976), в которой из-под снега раздавался звонок. *Время действия* (1978) открыло онтологическую, если не мистическую, перспективу: зрители часами тянули из леса веревку, не зная, какой она длины и что их ждет в конце (как выяснялось, кроме конца клубка, – решительно ничего). Зрители, что уже было традиционным для русского авангарда и неоавангарда, выступали как персонажи и произведение КД. К фигуре “воображаемого зрителя” обращались акции, в которых “выставочный объект” оставляли в лесу: двенадцать картин, сшитых вместе в виде палатки (*Палатки*, 1976) или лозунг “Я ни на что не жалуюсь и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и ничего не знаю об этих местах” (*Лозунг-1977*, 1977, текст из книги Андрея Монастырского *Ничего не происходит*).

В акциях 1980 – 1983 годов (второй том *Поездок за город*) все большую роль играл почти кинематографический монтаж, разрушение временной логики и напряжение между проживанием и записью. В акции *Десять появлений* (1981) зрители получали инструкции отойти из центра поля в глубь леса, а затем вернуться обратно, после чего каждому вручалось фото его “появления” (снимки были сделаны заранее с других людей). В *Остановке* (1983) зрители шли к месту начала акции (так они думали), но за ними незаметно следовали авторы, записывая на магнитофон свое описание всего, что видели. Как выяснялось во время остановки, это и была акция, встреча

со зрителями являлась финалом, а на зрительском “Здравствуйте” магнитофон выключался. Акции 1983 – 1985 годов, вошедшие в третий том, тематизировали уже не чистоту единственного стимула, но энтропию многих. “Комнатные” акции *Юпитер* и *Бочка* (1985) обрушивали на собравшихся длинные хаотические симфонии из вспышек света, слайдов с предыдущих акций, фонограмм уличных шумов, однообразных текстов, зачитываемых вслух, и живых музыкальных импровизаций. Акция *Юпитер* продолжалась 4 часа 33 минуты, что отсылало к знаменитой музыкальной пьесе Кейджа, которая, однако, продолжается 4 минуты 33 секунды (в ней звучит тишина). Такое прочтение Кейджа свидетельствовало о глубинной мутации минимализма в форму почти шаманского ритуала, построенного скорее на интенсивном “экстазе присутствия”, чем на метафизике отсутствия.

**Инсталляция.** Пока младшее поколение художников 1980-х годов реализовывало амбицию “частного” – искусство как форму досуга или как мир персональных видений, – старшее (прежде всего Кабаков) подводило черту под пронизавшими весь русский XX век амбициями универсального, открыв для себя форму инсталляции. Первой инсталляции в Москве (если не считать уникального *Рая* Комара и Меламида) стала делать Ирина Нахова – в 1984 году она приступила к проекту *Комнат*. Стены пустой комнаты в своей квартире она покрывала иллюзорными рисунками, имитировавшими причудливую архитектуру или другие фантастические пространства. Кабаков начал работать в пространстве с проектов с веревками, на которых были развешаны мусорные предметы (пустые банки, старые щетки...), каждый – с клочком бумаги со столь же “мусорной” бытовой фразой (*16 веревок*, 1986). Пространство здесь понимается как пространство голосов прежде всего (в более поздних проектах он будет использовать звук), словесное море коммунальной кухни. Кабаков



считает, что свойственная русско-советскому миру “пронизанность всего всем и отражение всего во всем”, сверхсовокупность и целостность (найти выражение которой мечтал русский авангард от Ларионова до Лисицкого) не дает отдельному суждению и индивидуальному самосознанию вычлениваться, продуцирует “невроз бесконечного говорения”.

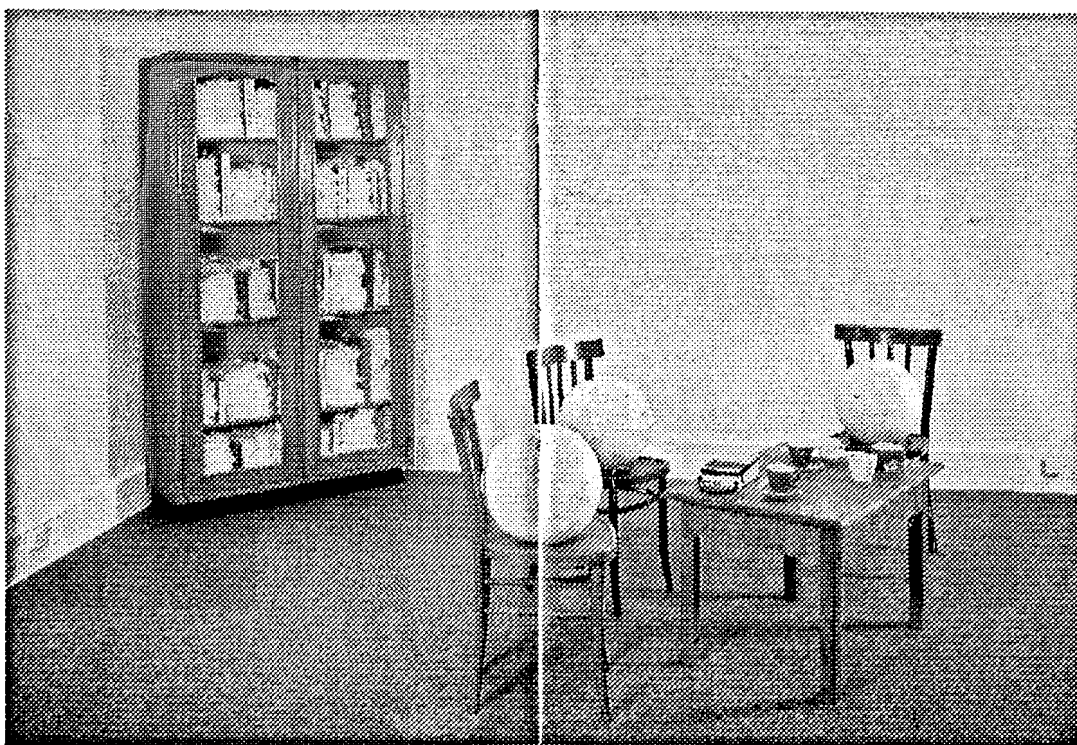
Инсталляции Кабакова возникли из потребности создать пространственную и звуковую метафору тоталитарного мира – мира, в котором рефлексия есть подвиг, а обособление своего сознания – героический акт, аналогичный побегу. Первые инсталляции Кабакова были рассказами о персонажах тоталитарного мира: *Человек, улетевший в космос*, *Человек, который ничего не выбрасывал*, *Человек, улетевший в картину* и другие. Построенные в 1986 году в мастерской Кабакова, в 1988 году они были все вместе воссозданы в галерее Фельдмана в Нью-Йорке под общим “альбомным” названием *Десять персонажей*. На этой выставке Кабаков впервые расположил отдельные инсталляции в виде комнат, открывающихся в коридор коммунальной квартиры, вдоль которого проходит зритель, – видя открывающиеся ему “картины” жизни того или иного персонажа – в его отсутствие. Характерно для московского концептуализма, что искусство, десятилетиями лишенное банальной (и потому не осознаваемой) возможности публичной выставки, исследовало именно саму структуру выставленности, оборотной стороной которой является невыставленность, отсутствие, пустота.

С этого момента Кабаков занимается, в его терминах, “тотальной инсталляцией”, то есть такой, которая переносит зрителя в полностью измененное пространство, развернута во времени и является пластической метафорой некоего универсума, для Кабакова – единственно знакомого ему универсума бывшего СССР (практически все эти инсталляции были сделаны после конца СССР и за его

бывшими границами). Первой тотальной инсталляцией стал *Красный вагон*, показанный в 1991 году в Кунстхалле Дюссельдорфа. Павильон длиной 17 метров для зрителя, проходящего сквозь него, начинался как бодрая конструкция в духе *Башни* Татлина, затем становился выкрашенным в грязные тона вагоном с соцреалистическими картинами вместо окон. На выходе из вагона посетителя встречали сломанная лестница, хаос, мусор и крушение пафоса. В 1990-е годы Кабаков приобрел огромную известность во всем мире своими театрализованными инсталляциями именно такого рода. Подобно альбомам, тотальная инсталляция является новой формой, интегрирующей в пространственное искусство категорию времени и связанные с ней фабульность и эффекты неожиданности. Так, инсталляция *Случай в музее*, или *Музыка на воде* (1992) воспроизводила в белой нью-йоркской галерее не только экзотическую обстановку (помпезный и обшарпанный интерьер некоего российского музея и выставку живописца-реалиста в нем), чего было бы уже достаточно для мистифицирующей инсталляции, но и событие: внезапно прохуdivшийся потолок. В расставленные на полу «случайные» тазы и бидоны звучно капала вода (минималистский музыкальный проект Владимира Тарасова). Павильон на международной выставке «Документа-IX» в Касселе (1992) снаружи воспроизводил хорошо знакомый жителям СССР беленый известью общественный туалет с дырами в полу, внутри которого шокированный зритель обнаруживал жалкое человеческое жилье, брошенное его обитателями. Эти инсталляции выходили за пределы сатирических метафор-иллюстраций жизни в СССР: Кабакову удалось показать опыт этой жизни не как экзотический, но как всечеловеческий, универсально понятный, найти в «местном» потенциал всеобщего и превратить жэковский архив в кафкианский бюрократический универсум, а коммунальную кухню – в мавзолей

погребенным человеческим надеждам. Тем самым Кабаков реализовал давнюю, вечно проваливавшуюся амбицию русского и советского культурного пространства, – мечту о востребованности в качестве всеобщего примера, а не маргинального феномена. Парадоксально, но универсально понятным оказалось именно маргинальное, индивидуальное, человеческое: тема «маленького человека» еще раз выручила русскую культуру. В 1990-е годы для многих художников, работавших в России и за ее пределами, инсталляция, или, что то же самое, индивидуальный выставочный проект, стали главной формой высказывания, причем высказывание это стало носить отчетливо литературный характер: выставки превращаются в визуальные романы и даже эпосы, тем более что эпическим кажется исчезающий универсум советского. Многочастные, сложные проекты Игоря Макаревича и Елены Елагиной (*Жизнь на снегу*, 1994) апеллировали к советским найденным артефактам, но не к их внешним формам, а прямо к их сюжетам, поскольку “найденными предметами” тут являлись книги – курьезные памятники уникальной цивилизации 1930-х годов. Дмитрий Пригов, верный своему интересу к бумажным носителям текстов, из вороха газет создавал монументальные пространственные композиции-пейзажи, иногда с одинокими манекенами-фигурами, которые – таково приговское понимание русского пейзажа – не столько созерцают природу, сколько молятся, опустившись на колени. “Экспортный” характер этих инсталляций восходит к Лисицкому: для своих работ конца 1920-х годов, которые делались в основном на Западе, тот также избрал форму пространственной фотоинсталляции, развернутой модели шестой части мира. Амбиции если не творца всего сущего, то по крайней мере романиста или кинорежиссера характернее для русского искусства, нежели стремление создать внешне привлекательный предмет.

Отдельно стоит отметить работы группы «Медицинская герменевтика», которая работает в жанре инсталляции и в настоящее время. Наиболее интересные произведения были созданы в конце восьмидесятых – начале девяностых годов, когда один из лидеров группы Павел Пепперштейн стал в своих работах переосмысливать предыдущий концептуальный опыт – как российский, так и западный. Работы Ильи Кабакова и Виктора Пивоварова, Джозефа Кошута и Марселя Дюшана – все обыгрывалось в его произведениях.



*Группа «Медицинская герменевтика»  
«Три инспектора. Утепление пустотного канона»  
Инсталляция. 1990*

## 2. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА

Понятно, что не в обстоятельствах возникновения и социальных условиях развития проявляется специфичность художественного направления, даже такого, ориентирующегося на социальный и функциональный контекст своего существования, как концептуализм. Своеобразие художественного направления, и концептуализм не составляет здесь исключения, раскрывается через особенности художественного выражения. Этому и посвящен данный раздел работы.

Как уже отмечалось, на нашу почву концептуализм перенесен из западного искусствоведения. Хотелось бы вернуться к высказыванию Джозефа Кошута: "Основное значение концептуализма, как мне представляется, состоит в коренном переосмыслении того, каким образом функционирует произведение искусства - или, как функционирует сама культура: как может меняться смысл, даже если материал не меняется"<sup>45</sup>. Запомним это *внимание к функционированию*, а не к *содержанию* явления, а также подчеркнутое неотождествление, разведение смысла и материала. Деятельность всех русских концептуалистов так или иначе строится на заявленных Кошутым основных принципах, хотя западный и русский варианты концептуализма не накладываются друг на друга, и различий между ними больше, чем сходства. Уже при первых поверхностных попытках сличения двух вариантов обнаружилось, что это явления разной природы. В основе западной проблематики - драматическое взаимодействие разных *существований* вещи (вещи в широком понимании, то есть и предмета, и явления, и идеи, и представления): существования в реальности и существования в номинации, в описании, - в каком-либо условном обозначении. Эти обозначения

<sup>45</sup> Кошут Д. История Для // Флэш Арт. 1989. № 1. С. 76

сталкиваются, испытываются на прочность (то есть как раз на непрочность), разоблачаются. Но у всех манипуляций есть исходное основание, далекое от всякой условности и как будто очевидное: реальность самой вещи.

Московский концептуализм сразу обнаружил отсутствие этой реальной вещи как исходной данности. Вернее - проблематичность ее присутствия. Уверенность в реальном существовании чего бы то ни было почти вытеснена в нашем сознании номинативным существованием этих вещей. Присутствие даже самых простых предметов вполне фиктивно: сегодня есть, завтра исчезли, как и не было, оставив на память одни слова. Такие слова-напоминания получают смысл скорее заклинательный: они не столько подтверждают присутствие вещи, сколько закливают ее не исчезать навсегда. И при сопоставлении разных планов сталкиваются не реальность и язык, а разные языки, один из которых призван замещать реальность.

*Пересмотр роли цвета в картине.* Художники-концептуалисты целенаправленно отходили от сложной, богатой оттенками и переходами живописи. Их картины выполнялись несколькими, четыремя-пятью, локальными плоскими *колерами* (В.Пивоваров) – по типу трафаретных работ. В такой картине одним и тем же *колером*, например, синим красилась река, штаны, автомобиль, чашка, ботинок, крыша дома и т.п. Это сопровождалось отказом от красочной фактуры, от богатства сочетаний, гладких и шероховатых, плотных и прозрачных частей картины. Живопись сворачивалась в плоское, ровное, малярно-техническое раскрашивание.

*Отказ от "чувственной деформации" предмета.* В "нормальной" живописи представление о самоценности и неповторимости отдельной личности выражается в неповторимом индивидуальном

видении. Предмет в картине показывается как бы обработанным авторским зрением. Такая обработка предмета и называется "чувственной деформацией". Концептуализм отказывается от этого и приходит к другому типу изображения. "Персонажи" концептуального искусства и сами в себе (освобожденные от индивидуального и случайного) и во взгляде на них, обнаруживали свойство знака.

*Отказ от артистического жеста.* Понятие артистического жеста связано с обозначенным уже представлением о самоценности и неповторимости каждой отдельной, особенно художественной, личности. Многовековая культура художественного жеста, индивидуального почерка художника от Леонардо до Поллока была заменена в концептуализме почти чертежным, по линейке или трафарету рисованием. И хотя это не было доведено до абсурдно-буквального воплощения, тенденция к этому обнаруживается во всем творчестве концептуалистов.

*Разрушение единого пространства.* Классическое произведение изобразительного искусства, будь то живопись, графика или скульптура, при всех своих богатейших модуляциях, представляет единое, цельное, гармоничное пространство. Концептуалисты целенаправленно разрушают единое пространство произведения искусства и создают так называемую полиэкранную картину, соединяя на одной поверхности ряд автономных самостоятельных пространств.

*Разрыв логических связей между объектами в концептуалистском произведении.* Наряду с расколом единого пространства картины, происходило разрушение картины изнутри. Но одновременно самой композицией произведения художник как бы стремился к раскрытию неявных логических связей между составляющими картину предметами. Рыба на голове человека, прохожий внутри яблока,

пейзаж вместо лица. Подобную работу производили еще дадаисты и сюрреалисты, но у них характер отношений между предметами как бы выворачивался наизнанку. Разрушая обычные связи, они создавали связи иные. Это была другая логика – логика фантазий и сновидений. Разрушение логических отношений не было для них самоцелью. В концептуализме же речь шла не о создании иных отношений, но о переосмысливании и намеренном обесмысливании любых отношений, – посредством очевидного жонглирования любыми предметами и образами. В результате на первый план выходит тема хаоса, энтропии, абсурда.

*Открытое искусство.* Если продолжить описание концептуализма в терминах "отказа" и "разрушения", то еще один "удар" был направлен против обычного представления о том, что произведение искусства неповторимо и самодостаточно. Произведению искусства как драгоценному сосуду с еще более драгоценным, таинственным и загадочным содержимым, к тому же созданным художником в порыве творческого самовыражения, концептуалисты противопоставили грубое изделие, лишённое артистизма, изящности, индивидуальности и художественности. Иными словами, вместо драгоценного сосуда – урна для мусора. Но зачем создается такое изделие? Имеет ли оно какой-либо смысл или оно бессмысленно, т.е. *ничто*? Да, именно такой ответ дают концептуалисты, выражая свою позицию в иных словах: произведение искусства это – *пустое место*. Приоритет открытия пустого места, бесспорно, принадлежит К.Малевичу, его знаменитому "Черному Квадрату", которым утверждается новая эстетика – эстетика отказа от художественной неповторимости. Черный квадрат на холсте может нарисовать любой человек, не обязательно художник. Однако таким образом художественная ценность не уничтожается, но лишь



перемещается – за пределы самого художественного, в пространство между ним и зрителем. Художественное произведение приобретает значимость не само по себе, а благодаря тому особому духовному контексту, которое оно *задает*, но которое каждый раз *создается* благодаря усилию индивидуального зрителя, которое он предпринимает, чтобы включиться в это интенсивно заряженное поле произведения и тем самым подтвердить, или хотя бы удостоверить его. Это и есть то, что я предлагаю называть "*открытым искусством*". Открытость произведения дает возможность зрителю стать активным соучастником творческого процесса – *со-автором*. Открытое произведение не есть самодостаточный, отделенный от зрителя, замкнутый и готовый мир, оно не завершено, оно как бы постоянно в доделывается, совершенствуется и обретает смысл в контакте со зрителем – с тем, чтобы утратить его на время до вступления в контакт с другим зрителем. Чисто внешне открытое искусство проявилось в почти повсеместном отказе современных художников от рам. Рама в традиционном искусстве очень важна. Она – ворота картины, которые одновременно вводят зрителя в картину и не пускают его в картину, оберегая замкнутый имманентный мир шедевра, живущего замкнутой жизнью внутри себя. Кроме этого, рама – это некая граница, отделяющая мир реальный от мира живописного. Концептуалистские произведения, наоборот, вторгаются в мир человека (разумеется, поддающегося этому) и затягивают его в себя.

*Отстранение.* Отречение от богатства цвета, от интимного обладания предметом в картине, от осязаемости и теплоты краски, от собственного голоса, от всего того, что называется одним магическим словом "живопись" проходили повсеместно и были связаны с острым ощущением усталости от прежних художественных форм. Это было обусловлено личной борьбой художников с самовыражением, с

чувственной и эмоциональной переполненностью, постоянно приводившей их за край существования, борьба за отстранение, за вырывание картины из объятий ее автора.

Цель в общем была достигнута и дала любопытные результаты. Отстраненная от автора картина получила возможность говорить сама. В своем свободном возникновении и росте картина сама себя разворачивала, решая, что ей необходимо, а что нет. Одним из результатов этого самовыговаривания картины был процесс отбора элементов. Картина как бы сама выбирала какие-то предметы, которые настойчиво стали переползать из одной композиции в другую, с каждым разом наполняясь все большей семантической плотностью. Предметы эти были специфическими у каждого автора<sup>46</sup>. Хаос и энтропия куда-то исчезли.

*Картина как литературный жанр.* Реформированная картина легко, без сопротивления встретила с концептуальным мышлением. Слово и текст хорошо чувствовали себя в новом пространстве. Картина стала не только видимой, но и слышимой, она обрела голос, она стала говорить, сначала отдельные слова, потом фразы, потом большие тексты. И научившись говорить, писать, она, конечно, захотела, чтобы ее слова не оставались только бытовой речью, но и как-то упорядочивались, т.е. становились литературой. Может быть, если бы картина эта родилась где-то в другом месте, ей это не понадобилось, но тут, на литературо-центричной почве, где хаос – все, кроме слова, ей ничего другого не оставалось. Концептуалисты интуитивно обратились к поискам таких форм, которые бы позволили им перешагнуть традиционные рамки. Картина размножается на серии и циклы, превращается в вырванные из книг страницы. Картина

---

<sup>46</sup> Так, у Р.Герловиной это кубики, у В.Пивоварова – одинаковые дома, предметы интерьера и яблоки, у И.Кабакова полу-хармсовские герои и т.д.

передразнивает литературу, вводя повествование и персонаж. Литературный жанр был смоделирован в изобразительном искусстве. Появились картины-рассказы, картины-стихотворения, картины-дневники, картины-биографии, картины-романы. Не успокоившись на этом, концептуалисты стали осваивать различные внелитературные текстовые формы, так сказать "нижние" тексты – документы, справки, объявления, формуляры, отчеты, ведомости, стенды, таблицы и проч. Расширение границ живописи, конечно, не проходило без значительных потерь, но дух времени и места в ней выразился с достаточной полнотой.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ: НАЧАЛО ПОСТСОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

Новейшая российская художественная сцена, которая начала создаваться после распада СССР в 1991 году (она постепенно перестает быть только московской, распространяясь и в другие города, и в другие страны, где обитают русские художники), – впервые полноценно интернациональная в своих связях и институциональном устройстве. Парадоксально, но интернациональный характер она обрела только в тот момент, когда потерпела крах глобалистская претензия СССР. Однако это место не осталось пустым: его заняла идеология единого мирового информационного пространства.

После распада системы двух политических лагерей мировое искусство стало пытаться создать язык постбинарного, целостного мира; культура и этика конца XX века критикуют все феномены альтернативного выбора, любое «или – или»: элитарность искусства, несправедливость расовых и гендерных иерархий, единичный характер авторства. Новая эстетика подкреплена новыми технологиями: интерактивность дает зрителю право на участие в произведении; видеопроекции, где образы могут накладываться друг на друга, выражают равноправие всего визуального; сети коммуникаций привилегируют коллективное творчество и восприятие. Многомиллионные, мультимедийные техно-party и заочное групповое общение в Интернете становятся образцом создания и потребления культуры. Репрезентации, этому исключению одного ради другого, новая эстетика противопоставляет “соединительный” принцип коммуникации: художник конца XX века берет на себя роль не столько создателя форм, сколько менеджера, организующего коммуникацию образов со зрителем и между собой. К происхождению образов искусство сверхтерпимо: разница между рисунком, фотографией, видеопроекцией, между оригиналом и

цитатой перестала быть важной, как когда-то перестало иметь значение, сам ли художник тер свои краски.

Так в искусстве конца XX века формируется новая утопия – утопия глобальной демократической коммуникации. Положение русского искусства в этом контексте, однако, особое. Дело не только в том, что не слишком высокий уровень развития техники пока не позволяет русским художникам в полной мере насладиться быстротой и эффективностью коммуникаций. Дело скорее в том, что русские художники, имеющие большой опыт наблюдения за реализацией глобалистских утопий, относятся к ним более скептически. Изнутри России художники видят, что снятие деления на Запад и Восток так и не произошло, бинарность не уничтожена, изоляционизм существует, и, значит, за утопией универсализма (как и за аналогичной утопией советского времени) скрывается большой потенциал насилия. Поэтому русское искусство 1990-х годов нередко продуцировало жесты отчаяния и шло на brutальные эксперименты, тематизируя опасности, которые несет с собой целостность и вовлеченность, так хорошо им знакомые.

Распад СССР в 1991 году и “приватизация” страны, до того игнорировавшей понятие собственности, в эстетическом и интеллектуальном плане привела к девальвации гигантских идей и абстрактных понятий. Если прежде владельцем всего в стране был умозрительный “советский народ”, теперь на его место пришел телесно-конкретный олигарх, бывший директор завода; на месте интеллектуальных абстракций, которые занимали столь большое место в русском искусстве всего XX века, оказалась “непосредственная реальность”, не способная к саморефлексии, и отдельные антропологические единицы, еще не ставшие подлинными субъектами, но уже утратившие концептуальные основы жизни. Постсоветский мир – это мир одиноких, дезориентированных тел.

Даже советские памятники, рухнувшие с пьедесталов, предстают для постсоветского художника (такова серия фотографий Игоря Мухина *Монументы*, 1990 – 1995) телами: из абстракций они превращаются в гниющую, умирающую плоть реальности. И наиболее заметным явлением на московской художественной сцене 1990-х годов стал акционизм, искусство жестоких, порой эксгибиционистских перформансов, в которых актуализированы телесность, физическая опасность, этика.

Еженедельные выставки-проекты в галерее художников в Трехпрудном переулке (1991 – 1993), лидером и идеологом которой был Авдей Тер-Оганян, вовлекали зрителей в акты “действенной критики” модернистского искусства (им предлагалось, например, стрелять в выставленные произведения искусства из ружья); художники приводили в галерею реальных нищих с московских улиц и выставляли свои собственные тела. В начале 1990-х годов в галерее “Риджина” в качестве куратора выступал художник Олег Кулик, который занимался аранжировкой не столько чужих произведений искусства, сколько зрительских реакций – в пространстве, выстроенном им как тоталитарное. Аналогия с тотальными инсталляциями Кабакова тут не будет лишней, однако Кулик значительно более антропологичен и прям в провоцировании этических контrovers. Художник заставлял посетителей находиться в вихре картин, проносящихся мимо него на роликах, наступать на полотно, положенное прямо на пороге, становиться соучастником заклания живого поросенка (присутствовавшие в галерее получали по куску парного мяса) или испытывать безвыходное чувство стыда за систему, в которую его вовлекли (в проекте *Искусство из первых рук*, 1992, картины в течение многих часов держали на вытянутых руках нанятые для этого солдаты – в СССР воплощение бесправия). Начиная с середины 1990-х годов Кулик работал как автор индивидуальных

перформансов, где выступал в роли собаки, норовящей укусить посетителей престижной выставки, огрызающейся на флаги объединенной Европы или предоставляющей свое тело для научных экспериментов. Скандальная антропология Кулика – искусство эпохи, в которой утрачены концептуальные координаты, и художник остается с искусством один на один, без всякой поддержки, выступая не столько режиссером (как это было в концептуализме), сколько актером (аналогичные актерские, трансвестизирующие эксперименты проводит и петербургский художник Владислав Мамышев, представая в образах то Мэрилин Монро, то Ленина, то Дракулы или Жанны д'Арк) . Квазиполитический проект *Партия животных* (1995), в котором Кулик обращался к своему “электорату” с мычанием, исследовал опасные истерические пространства, возникающие в результате радикальной критики языка, о которой мечтал весь русский авангард. Интеграция в искусство таких экстремальных и неизобразимых феноменов, как боль, насилие, безумие, проверяла на прочность пределы репрезентации.

Критика модернизма с позиций реальности, или, точнее, испытание его реальностью, некий “новый витализм”, проявлялись и в том, как радикально проекты и, в частности, инсталляции, интегрировали в себя элементы природы. Проект *Леопарды врываются в храм* Анатолия Осмоловского (1992) сопоставлял портреты культовых героев мировой художественной революции (Маринетти, Маяковского и Андре Бретона) с живыми леопардами; выставка «Над черной грязью» Дмитрия Гутова (1993) с большим размахом инсценировала в галерее весеннюю распутицу с проложенными по грязи досками. Видеопроект Ольги Чернышевой *Мать и дочь* (1994), в котором на одном экране были сопоставлены фотографии матерей и их дочерей в одном и том же младенческом возрасте, радикально утверждал антропологический масштаб сходств и

различий, не исчислимый рационально. Биологический механизм воспроизводства, воплощаемый женщиной, здесь противостоит «мужской» механической репродукции, а богатству различий отдается предпочтение перед единообразной идентичностью (с которой нередко ассоциируется дисциплинирующее искусство модернизма). Молодое поколение российских художников, работающих в фотографии (Ольга Чернышева, Игорь Мухин, Татьяна Либерман, Владимир Куприянов и другие) представляют «советскость» не как универсум великих абстрактных категорий (так ее видели Комар и Меламид), а как мир, который от этих категорий пытался уйти в частную жизнь, как «квазиприродное» пространство мелких и постыдных подробностей, смешных совпадений и ничтожных надежд.

Именно этот подход к видимой действительности многие из этих авторов усвоили у Бориса Михайлова, одного из выдающихся постсоветских художников, чье творчество, начинающееся в конце 1960-х годов, достигает пика международной известности в 1980 – 1990-е годы (фотографические серии *Неоконченная диссертация*, 1987 – 1998, *У земли*, 1996, *История болезни*, 1998). Михайлов всегда снимает маргиналии, но герои *Истории болезни*, его наиболее радикальной работы, – самое малое меньшинство и самое дно: нищие и бомжи. Михайлов шокирует зрителя не столько душераздирающим обликом своих героев (в век газетной фотографии это вряд ли кого-то удивит), но прежде всего близостью к ним, которые сфотографированы не только в упор, но и в момент абсолютного доверия друг к другу или к фотографу: они раздеваются, открывают язвы тела, обнимают и трогают друг друга. Язык сексуальности для этих социально “немых” людей является единственно доступным. Не только сама нагота, но и “трогательность” как основа этики и эстетики снимков прямо ослепляет в этих снимках своей дикой



неуместностью, а значит – радикализмом нарушения табу, достойным Брейгеля или Гойи.

Позитивный жест оказывается в конце XX века более радикальным, чем жест отрицания: просто эстетика близости и участия, в отличие от эстетики отстраненной критики, несет в себе другую радикальность. Знаком нарушения табу является сообщаемое зрителю чувство стыда, – чувство, данное только участнику события. И так же как изображения расчлененных тел в раннем авангарде были тематизацией принципа дистанции, принципа отрицания, так в искусстве конца XX века мотивы постыдной наготы и даже порнографические акценты (часто, как у Михайлова, лишены всякого эротизма) указывают на эстетику непосредственности, позитивности, близости – эстетику “любви”. Если модернистское изображение, вплоть до конца XX века, создавалось методом деления, вычитания, минимизации, то фотографическое, видео- и тем более цифровое изображение (его эстетика подчиняет себе все типы визуальных образов, которые приходят к сегодняшнему зрителю главным образом в репродукции) порождается умножением и “разрешением”. В самом этом слове есть противостояние модернистскому “запрету”. Художник не создает подобие (которое всегда недостаточно, всегда есть лишь расстояние до образа), но неким нерукотворным (техническим) способом являют полноценное присутствие. Здесь искусство конца XX века парадоксальным образом обнаруживает сходство с иконой, и для русского искусства это особо интригующая перспектива: ведь светская европейская картина нового времени оказалась в нем двухвековым, но все же эпизодом между иконой и новой иконой Малевича.

Русское искусство на протяжении всей своей истории не переставало понимать себя в качестве искусства идей в первую очередь, брезгуя легкими эстетическими решениями и не облегчая тем

самым задачи тому, кто хотел бы это искусство понять. Но если признание к таким идеям было вполне естественным для искусства средневековой Руси, органической части мира христианских норм и ценностей, то русское искусство XIX и XX века двигалось к идеям того же размаха само, без курса, указанного безусловной традицией, ставя перед собой не только неразрешимые задачи и не боясь, когда это было необходимо, сбрасывать с борта балласт красоты, совершенства и благополучия. В XX веке русское, а затем советское искусство соприкоснулось с философскими и идеологическими системами величайшего и иногда трагического исторического масштаба, которые и вывели Россию-СССР на первый план мировой истории XX столетия. И оно показало себя достойным истории, создав свои собственные системы и языки, которые встали вровень с этим масштабом. Именно поэтому XX век стал одной из вершин русского искусства – с которой совершенно по-иному видится и вся его многовековая традиция.

Таковы основные изобразительные и эстетические особенности концептуализма, который был, безусловно, значительным явлением в отечественной художественной жизни середины XX века. Придя с Запада, концептуализм необыкновенно легко прижился в Москве, претерпев значительные изменения, впитав предыдущий эстетический и художественный опыт, и стал своеобразной нишей, в которой целое поколение российских художников нашло свое место в попытке ухода от советизированных стандартов существования. Он стал большим, нежели просто художественным течением, своеобразной религией<sup>47</sup>. Несмотря на то, что к концу восьмидесятых годов концептуализм как и большинство "неофициальных" явлений отечественной культурной жизни практически сошел на нет, нельзя не отметить его значительного влияния на дальнейшее развитие

---

<sup>47</sup> Н.Скрябин. Интервью для данной работы.

постмодернизма в России. Он стал истоком московского пост-концептуализма (группы "Фенсо", "Медгерменевтика"), кроме того заметно влияние работ концептуалистов в творчестве таких современных художников, как А.Адилханян, Габо, А.Месропян, Н.Соколова и других. Но, на мой взгляд, отечественный концептуализм, не избежав судьбы всего пост-советского авангарда, перестал быть сколько-нибудь заметным явлением, затерявшись среди художественных движений, проросших в большом количестве после начала реформ в России и лишившись статуса "неофициального" искусства.

Художники старшего поколения, практически все находящиеся в эмиграции, продолжают работать в том же направлении, и их работы пользуются относительным коммерческим успехом в Америке и некоторых странах Европы, что отчасти объяснимо тем интересом к российскому искусству, который все еще испытывают на Западе. Многие из них периодически приезжают в Россию, туда, где начиналось то движение, которое принесло им славу и благодаря которому их имена внесены в историю отечественного искусства XX века. Так, например, работы И.Кабакова можно периодически видеть в Центральном Доме Художника и в ряде частных галерей.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Адилханян А.* Интервью для данной работы. 20.02.2001
2. *Ануфриев С.* Заметки инспектора М., 1988
3. *Ануфриев С.* Амбивалентность амбивалентности машины в пространстве. М., 1992
4. *Ануфриев С., Захаров В.* Тупик нашего времени. Кельн-Москва, 1997
5. *Бакштейн И., Кабаков И., Монастырский А.* Триалог о комнатах // Комнаты - МАНИ, 1987.
6. *Банфи А.* Философия искусства. М.: Искусство, 1989.
7. *Батракова С.* Искусство и утопия. М., 1990
8. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
9. *Бобринская Е.А.* Концептуализм. М.: Галарт. 1994.
10. *Бобринская Е.А.* Фугуризм. М.: Трилистник. 2000
11. *Бобринская Е.А.* Буря равноденствий. // Художественный журнал, 2000, №21.
12. *Волкова Е.* Произведение искусства – предмет эстетического анализа. М., 1976
13. *Выготский Л.* Психология искусства. М., 1999
14. *Голомиток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
15. *Гройс Б.* В поисках утраченной эстетической власти. // Советское искусствознание, 1991, №7
16. *Гройс Б.* Московский романтический концептуализм. М., 1992.
17. *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., Знак, 1993
18. *Гройс Б.* Соц-арт // Искусство, 1990, № 1.
19. *Гройс Б.* Соцреализм – авангард по-сталински. // Декоративное искусство СССР, 1990, №5
20. *Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата». // Вопросы философии, 1990, №11
21. *Гресс М.* Классика и авангард // Художественный журнал, 1998, №21
22. *Деготь Е.* Террористический натурализм. М., 1998
23. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000
24. Другое искусство. Москва 1956-1976. К хронике художественной жизни. Т. I- II. М., 1991
25. *Ерофеев А.* Неофициальное искусство (художники 1960-х). // Вопросы искусствознания, 1993, №4
26. *Ильин И.* Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М.: Интрада, 1996.
27. *Индиана Г.* Комар и Меламд конфиденциально // Декоративное искусство СССР, 1989, №7
28. *Кабаков И.* 60-е годы. М., 1997.
29. *Кабаков И., Гройс Б.* Диалоги (1990-1994). Общая редакция и вст. статья Е.В.Петровской. М., 1999

30. *Кабаков И.* Вся суть - в перелистывании // А-Я, 1983, № 4.
31. *Кабаков И.* Кухонная серия // А-Я, 1984, № 6.
32. *Кабаков И.* Жизнь мух Кельн, 1993
33. *Кабаков И.* О тотальной инсталляции. Канц, 1994
34. *Кабаков И.* Художник- персонаж. М., 1985
35. *Кабаков И.* НОМА. Kunsthalle Hamburg, 1993
36. *Кабаков И.* Гносеологическая жажда. М., 1996
37. *Кандинский В.* Ступени. М., 1997
38. *Колейчук В.* Кинетическое искусство. М., 1994
39. *Комар В., Меламид А.* Стихи о смерти.// Декоративное искусство СССР, 1989, №7
40. *Комар В., Меламид А.* Роль военного ведомства в советском искусстве // А-Я, 1984, №2
41. *Костин В.* ОСТ (общество станковистов). Л., 1976
42. *Костин В.* Среди художников. М., 1986
43. *Кошут Дж.* Искусство после философии. М., 1993.
44. *Лейдерман Ю.* Дорога на Франкфурт, М., 1992
45. *Лейдерман Ю.* Имена электронов М., 1995
46. *Лейдерман Ю.* Слоны. Третий Мир. Загиб горы. М., 1996
47. *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец. Нью-Йорк, 1978
48. *Мазаев А.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов. Историко-критический очерк. М., 1975
49. *Малевич К.* Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929. М., 1995 с.33
50. *Мастеркова В.* Московские перформансы // А-Я, 1983 № 3.
51. *Маца И.* Проблемы художественной культуры XX века. – М., 1969.
52. *Месропян А.* Интервью для данной работы. 20.02.2001
53. *Мигунов А.* Маргинальное искусство и психоанализ// Маргинальное искусство, М., 1999
54. Модернизм. М., 1973.
55. *Монастырский А.* Поездки за город. М.: 1994.
56. *Монастырский А.* Концептуализм и нью-вейв, М., 1994
57. *Наков А.* Русский авангард. М., 1991
58. Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955-1988. Собрание Бар-Гера. Wienland, 1996.
59. *Наков А.* Русский авагард. М.: 1991
60. *Пригов Д.* Советские тексты. С-Пб.: Издательство Ивана Лимбаха. 1997
61. *Пригов Д.* Апофеоз милицанера, М., 1978
62. *Пригов Д.* Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. М., Ad Marginem, 1996

63. *Пригов Д.* Прологомены неизвестно к чему// Художественный журнал, 2001, № 36
64. *Рабин О.* Три жизни. Книга воспоминаний. Париж - Нью-Йорк, 1986
65. *Райхман Д.* Постмодернизм в номиналистской системе координат.// Флэш-Арт. 1989, №1
66. *Рыклин М.* Искусство как препятствие. М., Ad Marginem, 1997
67. *Рыклин М.* Сознание в речевой культуре. Москва-Тарту, эйдос-Культура, 1992
68. *Скрябин Н.* Интервью для данной работы. 20.11.1997.
69. Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, 1999.
70. *Тулицын В.* Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. М., 1998
71. *Тулицын В.* Другое искусство М., Ad Marginem, 1997
72. *Тулицын В.* Музеологическое бессознательное. М., Парашют, 1998
73. *Тулицын В.* Московский коммунальный концептуализм М., 1996
74. *Турчин В.* По лабиринтам авангарда. М.: Мир, 1993.
75. *Холомогорова О.В.* Соц-Арт. М.: Галарт. 1994.
76. Художники-нонконформисты в России. Мюнхен.: Престель, 1996
77. *Хэнсен С., Монастырский А.* Общие вопросы по эстетической истории круга МАНИ, М., 1991
78. *Цельтнер В.* Интервью для данной работы. 17.01.1998.
79. Энциклопедический словарь живописи. М.: Терра, 1997.
80. *Чичерин А.* Кан-Фун. М., 1996.
81. *Яковлев Е.Г.* Эстетическое как совершенное. М., 1995.
82. *Яковлева Г.* Массовое сознание и третья реальность.// Творчество, 1991, №7
83. Concrete Poetry. An International Antology. London, 1967, P.15
84. Crossroad Art Group. Zurich.: Dow gallery., 1996
85. *David E.* New worlds. Russian art and society 1900-1937. London, 1986
86. From Gulag to Glasnost. Nonconformist art from the Soviet Union. The Norton and Nancy Dodge Coleection. New York, 1995
87. *Gray C.* The Great Experiment: Russian Art 1893-1922. Revised and enlarged by Marian Burleigh-Motley. London, 1986
88. *Gullerne Bown M.* Socialist Realist Painting. New Haven&London, 1998
89. *Haftmann W.* Painting in the Twentieth Century. New York, 1996
90. *Ratcliff C.* Komar& Melamid. New York, 1988
91. *Voughan J.* Soviet Socialist Realism. London, 1973