

ТАК И НЕ УСТАНОВЛЕНО С АБСОЛЮТНОЙ ТОЧНОСТЬЮ, КТО ПЕРВЫЙ ВВЕЛ В ОБИХОД СЛОВОСОЧЕТАНИЕ «КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО». ВОЗМОЖНО, ЧТО БОЛЬШЕ ВСЕХ ОСНОВАНИЙ ПРЕТЕНДОВАТЬ НА ПЕРВЕНСТВО ИМЕЕТ УЧАСТИК ГРУППЫ «ФЛАКСУС»¹ ГЕНРИ ФЛИНТ, ИСПОЛЬЗОВАВШИЙ ЕГО В 1961 ГОДУ².

Еще более сложно сегодня проследить историю этого термина в нашей культуре. Как он перекочевал к нам, кто первым стал называть искусство московских художников концептуальным?

Однако, как бы там ни было, середина 60-х годов в западном искусстве признана временем появления нового направления — концептуализма. Английские и американские художники сыграли решающую роль в формировании нового движения. С именами американцев Джозефа Кошута, Лоуренса Вейнера, Роберта Берри и Дугласа Хьюбера, с деятельностью английской группы «Искусство и язык»³ связаны представления о «классической» версии концептуализма.

Но, как и почти все «измы» в искусстве XX века, концептуализм стал движением интернациональным. В 70-е годы он получил распространение и различные преломления, обусловленные местными традициями, в Италии, Германии, Франции, во многих странах Восточной Европы, в Японии и Латинской Америке.

С конца 60-х годов можно говорить о формировании концептуального направления в московской «неофициальной» культуре. Надо отмечать, что в других регионах Советского Союза концептуализм как направление практически отсутствовал и поэтому мы можем рассматривать концептуализм как явление, связанное лишь с Москвой.

Примерно десятилетие концептуализм давал тон и даже определял художественную жизнь в западном искусстве. Однако со второй половины семидесятых годов он постепенно отесняется на периферию другими направлениями. На смену концептуализму приходит эпоха постмодернизма, прологом к которой он отчасти и был.

И, пожалуй, лишь в московском «неофициальном» искусстве концептуализм не только не переживал кризиса, но и упрочил свои позиции. Это направление надолго прижилось среди художников, сложилось в самостоятельную школу со своей теорией и стилистикой. При этом концептуализм не просто претендовал на роль ведущего художественного течения в «неофициальном» искусстве. Он претендовал на создание своей — концептуальной — философии искусства, своей культурологии, эстетики и даже социо-

логии искусства. И действительно концептуализм стал в 70-е годы значительным культурным движением, реализовавшимся и в области пластических искусств, и в литературе. Он выработал свою теоретическую базу, позволяющую говорить о самостоятельной эстетике концептуализма, во многом определявшей интеллектуальную атмосферу «неофициальной» культуры 70-х годов⁴. И, наконец, концептуализм стал для московского «неофициального» искусства той «внутренней традицией», которую непременно учитывали новые поколения московских художников в 80-е годы.

Очевидно, все это можно рассматривать как свидетельство особого благоприятствования для концептуализма местного «климата», местных традиций культуры. И тому есть достаточно подтверждений и оснований, о которых я еще буду говорить. Но столь же очевидно и другое. Трудно найти среди прочих авангардных движений направление столь же непопулярное у широкой публики. Похоже, концептуальное искусство задает непосильную задачу зрительскому сознанию и привычкам. Однако, по-видимому, это все же не так. Скорей всего, концептуализм приглашает к какому-то иному контакту с искусством, предлагает иной ракурс, иной взгляд. Концептуальные произведения вызывают определенный дискомфорт у зрителей не столько за счет непривычного или раздражающего внешнего облика, но главным образом за счет иных правил их восприятия, нарушающих укоренившуюся привычку общения с искусством. Они не опираются бо-

EVERYTHING IS PURGED FROM THIS
BUT ART. NO IDEAS HAVE ENTERED IT

лее на непосредственное восприятие, не взывают к эмоциональному сопреживанию, не апеллируют к традиционным эстетическим оценкам. Они, похоже, ничего не выражают в том смысле, что лишены специфических примет художественной выразительности. Они требуют от зрителей не столько суммы знаний по теории и истории искусства, сколько определенных аналитических и психологических усилий. И даже конкретнее — требуют предрасположенности сознания к саморефлексии.

Концептуализм — направление, объединяющее процесс творчества и процесс его исследования. И потому концептуальные произведения представляют собой не само достаточные предметы для эстетического переживания, а попытку по-своему сформулировать само понятие «искусство», исследовать условия эстетического восприятия и особый характер функционирования предметов искусства. Но осуществить все это средствами искусства же, интегрировав в одно целое теорию и практику, творчество и критическую рефлексию.



2 ДЖ. Кошут ПЯТЬ СЛОВ ИЗ ОРАНЖЕВОГО НЕОНА 1965

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 концептуального 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.

Один из ведущих художников и теоретиков концептуализма Джозеф Кошут в своей программной статье назвал новое направление «искусством после Философии»⁵. «Конец Философии», провозглашенный в 60-е годы западными теоретиками и мыслителями, во многом определил специфику концептуального творчества как «постфилософской» дея-

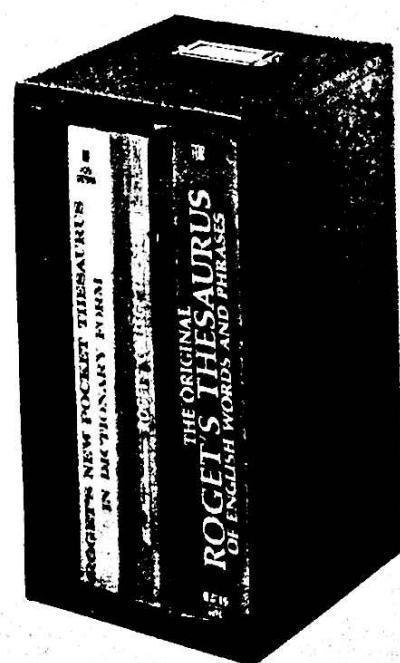
тельности»⁶. Московские художники построили свою версию концептуальной деятельности, основанную на особенностях местной исторической и культурной ситуации. Перефразируя определение Кошута, можно сказать, что искусство после Философии в московском исполнении больше похоже на искусство после Идеологии.

Прежде чем обратиться к описанию московской школы концептуализма, необходимо хотя бы бегло оговорить общие характеристики концептуального искусства в творчестве западных художников⁷.

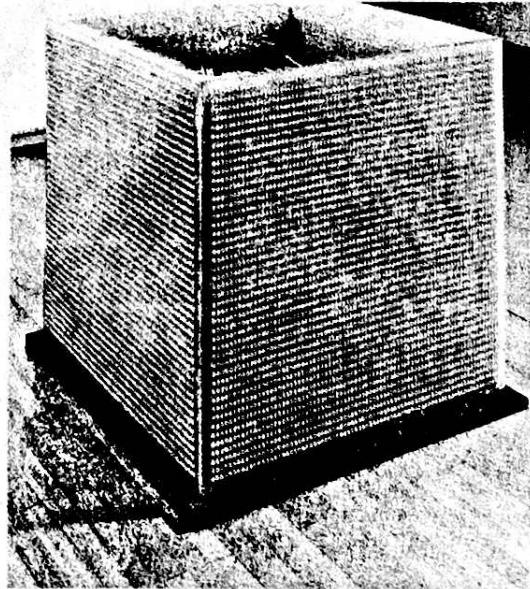
Своеобразные предчувствия концептуального мышления или индивидуальные примеры концептуального творчества рассеяны в истории авангардного искусства на протяжении всего XX века. Их можно отметить у художников Марселя Дюшана, Ива Клейна, Энди Уорхола, композитора Джона Кейджа или у непосредственных предшественников концептуализма поэтов-конкретистов⁸ и художников, музыкантов, входивших в 60-е годы в интернациональную группу «Флаксус».

Прочерчивая историческую линию в искусстве XX века, приведшую к появлению концептуализма, критики обычно вспоминают также русский конструктивизм, геометрическую абстракцию, акционную живопись, монохромные картины Р. Раушенберга и Э. Рейнхардта 50-х годов, а также различные варианты минимализма⁹. Однако все критики отмечают в качестве первого импульса для концептуализма дадаистское движе-

ние и творчество Марселя Дюшана. Джозеф Кошут также возводит его генеалогию прежде всего к Дюшану, точнее — к его редимейд. Он пишет: «Именно Дюшану мы можем приписать заслугу обращения искусства к проблемам самоидентификации»¹⁰. С деятельностью Дюшана Кошут связывает кардинальную перемену в художественном мышлении, выразившуюся в отказе от претензий на изобретения в сфере языка искусства



3 «ИСКУССТВО И ЯЗЫК» ЭЛЕМЕНТЫ НЕЗАКОНЧЕННОЙ КАРТЫ. 1968



4 ЭХЕСС ПРИРОДЫ 1967—1968

и в переключении творческой деятельности в область значимых художественных «жестов», служащих для определения самого понятия «искусство». «С реди-майд искусство перенесло основное внимание... с проблем морфологии искусства на проблемы его функционирования. Эта трансформация от «явления» к «концепции» — была началом современного искусства и началом «концептуального искусства». Все искусство (после Дюшана) по своей природе концептуально, потому что искусство существует только концептуально»¹¹.

Одна из особенностей западного искусства 60-х годов была обозначена критиками как процесс «дематериализации искусства». Именно в это время на смену антиинтеллектуализму художественного творчества пред-

шествующего периода пришло искусство «ультраконцептуальное», придающее исключительное значение мышлению. Наступающее десятилетие было провозглашено эпохой «искусства как идеи», эпохой "Post-Object-Art"¹². «Такая тенденция,— отмечали критики,— ведет к абсолютной дематериализации искусства.., и если она продолжится, возобладает, то приведет в результате к тому, что существование самих произведений искусства станет совершенно излишним»¹³.

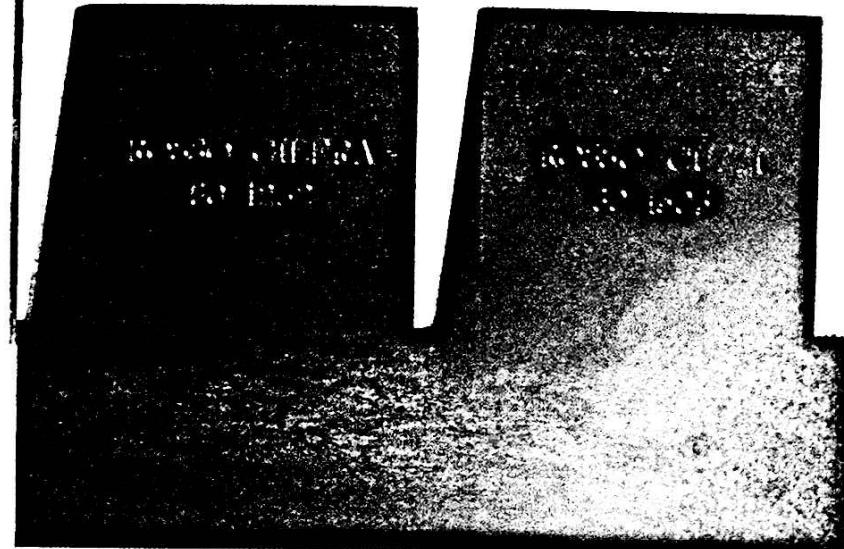
При такой ориентации художественного творчества внимание закономерно смешалось с пластической формы на сам процесс ее создания и восприятия, на процесс функционирования искусства, на процесс возникновения смысла в произведении искусства и на его связи с контекстом (от конкретного экспозиционного до общекультурного). «Внешний вид произведения искусства не столь важен,— писал в статье «Параграфы концептуального искусства» художник Сол Левитт.— Если оно имеет материальную форму, оно может выглядеть как угодно»¹⁴. В соответствии с этими установками произведения концептуального искусства принимают действительно самый неожиданный облик: фотографий, текстов, ксероксов, телеграмм, не поддающихся функциональной интерпретации объектов, цифр, графиков, схем, репродукций. Или реализуются как чистый художественный жест, свободный от

Water, n., eau (f); (tide) marée (f);
(class) ordre, rang (m.). River —,
eau de rivière. The bales are
damaged by bilge —, les balles
sont avariées par l'eau de la cale.
By —, par voie d'eau. Fresh —,
eau fraîche (douce). Salt —, eau
salée, eau de mer. Sea —, eau
salée, eau de mer. High —,
haute marée (mer), marée haute.
Low —, marée basse, mer basse,
basses eaux. Low — mark,
étage; niveau des basses eaux.
To draw 10 feet of —, avou
dix pieds de tirant d'eau. To take
in —, (leak) faire eau. The dia
monds are of the first —, les
diamants sont d'une belle eau.

5 ДЖКОУЛТ. ИСКУССТВО КАК ИДЕЯ
(ОПРЕДЕЛЕНИЕ СЛОВА «ВОДА») 1966

6 Л ВЕЙНЕР. ПОЛ. ПОКРЫТИЙ КРАСКОЙ ИЗ
АЭРОЗОЛЬНОГО ПУЛЬВЕРИЗАТОРА В ТЕЧЕНИЕ ДВУХ
МИНУТ 1963





7 АЛАН ГИЛЬБЕРТ И БОЭТИ ROSSO GILERA
POSSO GUZZI 1967

какой-либо пластической формы. Любое произведение концептуального искусства не представляет больше самодостаточного материального объекта. Оно строится наподобие визуальных знаков или текстов, всегда отсылающих к тому, что лежит за пределами самой материальной формы: к идеям, к анализу механизма восприятия и мыслительной деятельности.

Концептуализм отказывается от претензий на переустройство мира, отказывается от воевого подхода к миру. И даже само творчество в концептуализме интерпретируется часто как «недействие». Или как минимальное действие. Отказ от созидания, от творчества как изобретения нового языка или просто

создания каких-либо новых предметов в западном концептуализме выражен со всей определенностью. Дуглас Хьюблер, один из ведущих художников-концептуалистов так декларирует свою позицию «Мир полон предметов более или менее интересных. И я не желаю добавлять к ним новые. Я предпочитаю просто указывать на существующие вещи в терминологии времени или пространства»¹⁵.

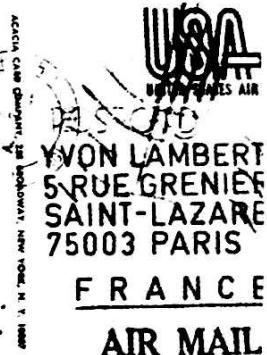
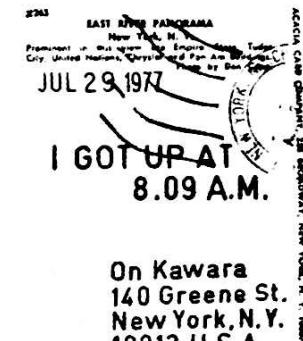
Важной формой реализации концептуализма в западном искусстве стал сам способ презентации направления. Первой программной экспозицией-манифестом концептуального искусства многие критики считают состоявшуюся в январе 1969 года выставку

в нью-йоркской галерее С. Сигелауба, в которой приняли участие Джозеф Кошут, Дуглас Хьюблер, Роберт Берри и Лоуренс Вейнер. «Выставка состоит из каталога; материальное присутствие работ — дополнение к каталогу»¹⁶ — так обозначил Сигелауб специфику экспозиции. 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.

Среда, в которой нередко демонстрируются произведения концептуализма или частью которой они являются, — а это может быть улица, дорога, морское побережье, пустыня, горы и т. д. — лишена каких-либо художественных свойств. Она тем предпочтительнее для концептуальных произведений, чем большей нейтральностью и, условно говоря, анонимностью обладает.

Такое разрушение традиционного — культурного — контекста для демонстрации произведений искусства связывают обычно с важной для западного концептуализма установкой на антикоммерческие формы функционирования искусства. Нельзя ни продать, ни купить «Телепатическое произведение» Берри. Точно так же нельзя коллекционировать и выставлять в галерее земля-

8 ОН КАВАРА. ПОЧТОВАЯ ОТКРЫТКА 1977



ные работы Роберта Смитсона или работы из воздуха Карла Андре. Однако столь же существенной в этой установке концептуализма наряду с антирыночной направленностью представляется ее связь с вполне традиционным для авангардной эстетики методом «эстетической провокации». Однако, в отличие от прежних провокаций авангарда, концептуальная провокация осуществляется

9 ОН КАВАРА. ИЗ СЕРИИ «ЖИВОПИСЬ ДАТ». 1966



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 научной базой, на которую опираются концептуалисты. Характерная для этих течений 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.

Художники-концептуалисты стремятся свести (редуцировать) произведение искусства к изначальным и неустранимым условиям и предпосылкам его существования и восприятия. И тем или иным способом они всегда 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 основных парадоксов, определяющих существо концептуального искусства. В основе его лежит известное положение о том, что никакое непосредственное высказывание как в сфере собственно языка (ре-

чи), так и в области художественных высказываний невозможno. 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 непосредственность и субъективность. Разоблачая иллюзию «непосредственности» эстетического восприятия, концептуализм вместе с тем не ограничивается простой констатацией и демонстрацией языковой гегемонии.

Языковая, точнее, лингвистическая проблематика предстает в концептуальном искусстве, подчеркнем это, 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 претензий 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. Бернхайма, в виде парадокса: может ли искусство освободиться от языкового способа существования, если само примет эту языковую форму? ¹⁷

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. «Концептуальные художники в большей мере мистики, чем рационалисты», — писал Сол Левитт. Они пересекают к тем выводам, которые логически не могут быть достигнуты... Алогичные умозаключения ведут к новому опыту... ¹⁸ Огромное значение для концептуальной эстетики имеют категории «неизвестного», «неопределенного», «ничто». В одном из своих выступлений Роберт Берри отметил: «Я предпочитаю иметь дело с вещами, о которых мне совершенно ничего не известно. Я пытаюсь использовать то, о чем другие люди, может быть, и не думают — пустоту, делающую изображение неизображением... Просто пустота. «Ничто» кажется мне наиболее впечатляющей вещью в мире» ¹⁹. Художница Эва Хессе так определяла задачи своего творчества: «Мне бы хотелось, чтобы произведение искусства существовало в форме не-произведения... Моя основная задача идти за пределы того, что я знаю и могу знать... То, от чего и куда я иду, представляет собой неизвестность. Как вещь, как

объект оно примыкает к своей логической сути. Это — что-то, это — «ничто» ²⁰.

«Пустые» и в визуальном (т.е. полное отсутствие материальной формы) и в смысловом отношении работы — общее место для всего концептуального направления. Это и «скрытая живопись» М. Ремсдена, и увеличенные фото и ксероксы книжных страниц Р. Вене, превращающие буквы в некие знаки, чтение которых лишено всякого смысла. Это и тавтологичное «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 сознание внутрь самого себя ²¹.

Ориентация концептуализма на демонстрацию постоянно ускользающих, эфемерных форм искусства, нередко так и не обретающих никакой пластической конкретности, связывает их работы с типом иронических высказываний. Но в отличие от иронии романтиков произведения концептуалистов освобождены от задач выражения художниче-

ской субъективности. Работа японского художника-концептуалиста Он Кавары «Один миллион лет», представляющая собой лист бумаги, заполненный столбиками цифр, перемещает иронический ракурс в направлении «невозможности и необходимости всей полноты высказывания»²² о непосредственной реальности через ее знаковое обозначение.

Сам метод создания таких «пустых» и ироничных работ английский критик К. Батлер уподобляет парадоксам дзенских загадок и притч²³. Они задают человеку не- понимание и оставляют его один на один с неизвестным, заставляют формулировать ответ, исходя только из своего внутреннего опыта. Иначе говоря, заставляют слушать самого себя, не опираясь на заданную извне логику языка.

В советском искусстве концептуализм стал первым художественным направлением (после 20-х годов), стадиально совпадающим с западными движениями²⁴. Первые концептуальные работы наших художников относятся к концу 60-х — началу 70-х годов, т. е. к периоду расцвета концептуализма за рубежом. Однако возникновение аналогичного направления в отечественном искусстве определялось преимущественно внутренней проблематикой и опиралось на местную культурную традицию.

Концептуализм получил распространение практически в одном городе — Москве²⁵. Московский концептуализм отличается от западных версий этого направления. И не то-

лько в области стилистики и теории, но и в своей истории. Во многом его особенности могут быть связаны с внешними условиями существования. В частности, со спецификой его социального статуса «неофициального» искусства. Другой внешний фактор, оказавший воздействие на характер направления, — отсутствие в предшествовавшей художественной традиции эстетического опыта модернистского искусства, логичным развитием которого стал западный концептуализм. В истории советского искусства подобный опыт ограничивается и заканчивается на конструктивизме в 20-е годы. Пробел в логической последовательности истории искусства у московских художников был восполнен местной линией творчества в широком смысле слова традиционной ориентации. Внимание московских концептуалистов было направлено прежде всего на исследование «реалистического» изобразительного языка и на формы массовой идеологической изобразительной продукции, его использующей. Такое соединение в одном направлении во многом противоположно ориентированных позиций — авангардной 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, — предшествовавших в западном искусстве концептуализму, с проблематикой кон-

цептуального направления.

Первые работы, которые могут быть связаны с концептуализмом, как уже отмечено, 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 уже 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. Картины, объект и перформанс можно считать основными сферами реализации московского концептуализма.

Вторая половина и главным образом конец семидесятых годов в истории направления 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 видов искусства, т. е. картина, объект и перформанс обладали примерно равными правами для представительства направления, то с конца семидесятых и в начале восьмидесятых годов можно отметить возрастающий интерес к объекту и перфор-

мансу. С начала 80-х годов структура направления дополняется еще одним жанром — инсталляцией.

Круг художников, оказавшихся на том или ином этапе связанными с концептуальным искусством, достаточно широк. Но наиболее последовательно направление реализовалось в творчестве Ильи Кабакова, Риммы и Валерия Герловиных, Андрея Монастырского и группы «Коллективные действия» («КД»). Творчество Виктора Пивоварова, Ивана Чуйкова, Эдуарда Гороховского, Никиты Алексеева в отдельные периоды также было связано с концептуализмом, хотя и не ограничивается им одним. Кроме того, к концептуализму в той или иной степени относится творчество В. Бахчаняна, И. Макаревича, Е. Елагиной, А. Жигалова, Н. Абалаковой, Н. Паниткова, В. Котлярова (Толстый), Г. Кизельвальтера, С. Гундлаха, В. Скерсиса, В. Захарова, Ю. Альберта, братьев С. и В. Мироненко, С. Волкова и некоторых других. К концептуальному направлению могут быть отнесены отдельные работы групп «Мухомор» (С. Гундлах, К. Звездочетов, В. Мироненко, С. Мироненко, А. Каменский), «СЗ» (В. Скерсис, В. Захаров — группа, название которой сложилось из инициалов ее членов). В 80-е годы проблематику концептуализма продолжают разрабатывать группы «Перцы» (Л. Скрипкина, О. Петренко), «Медицинская герменевтика» (П. Лепперштайн, Ю. Лейдерман, С. Ануфриев). В творчестве В. Комара и А. Меламида, Д. Пригова, Э. Булата и группы «Гнездо» (М. Рошаль, Г. Донской, В. Скерсис) концептуальное направление существовало параллельно. С начала 80-х годов структура направления дополняется еще одним жанром — инсталляцией.

льно или активно взаимодействовало с соцартом.

В 70-е и начале 80-х годов московский концептуализм практически был лишен возможности выявить свою специфическую экспозиционную стратегию. Социальные условия, в которых он существовал, исключали из поля зрения московских художников саму задачу и возможность такой реализации концептуального направления²⁶. Только со второй половины 80-х годов можно говорить о формировании собственной выставочной стратегии в московском концептуализме. Первые выставки, разрабатывавшие специфику экспозиционного пространства концептуализма, связаны с деятельностью Клуба авангардистов, образовавшегося в 1987 году²⁷.

Такая изоляция от внешнего культурного пространства и выход в него к моменту если не исчерпанности, то серьезных изменений внутри самого направления, представляет собой не просто факт истории концептуализма, но определяет некоторые важные свойства его эстетики, его самосознания, его внутренней мифологии. Очень многие особенности московского концептуализма связаны с идеей «краевого», маргинального существования в культуре. Может быть, московский концептуализм в целом можно определить как своеобразный жанр маргинаций, т. е. заметок на полях, примечаний, отнесенных на периферию существующего «текста» культуры. Та ситуация, в которой развивался московский концептуализм в семидесятые годы, когда, по словам И. Кабакова, «никакой реальности культурного помещения работ не

существует, отличается тем, что вещи выступают в своей абсолютно неясной индифферентной форме по отношению к культуре»²⁸. В такой ситуации антикоммерческие установки, существенные для экспозиционной практики западного концептуализма, для московских художников были второстепенными и даже просто не имели смысла. На первый план выступала проблема включения искусства в общий процесс функционирования культуры. С повышенной напряженностью в московском концептуализме разрабатывались критерии причастности к культурному пространству и определялись границы «художественного» и «нехудожественного»

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 направления, сколько каждого художника в отдельности.

Такая внутренняя неопределенность московского концептуализма, на мой взгляд, существенно отличается от стилевой стертистики многих направлений в русском искусстве. В данном случае речь должна идти не столько о невыраженности направления, сколько о принципиальной «открытости».

Можно заметить, что концептуализм в целом тяготеет к размытости и открытости своих границ. Во многом это связано с его ориентацией на активное вторжение в область эстетики, теории и философии искусства,

с его желанием работать не с теми или иными формами, но с тем, что их формирует — с сознанием, мышлением, идеологией.

Определяя свое творчество как «постфилософскую деятельность», концептуалисты указывают тем самым на несущественность для них границ между различными видами искусства, претендуют на обладание по отношению к ним принципиально новой метапозицией.

В духе этих установок и московский концептуализм как единое направление определяется не стилистическим единством (каждый художник работает в своей манере) и не единством развития (каждый развивается, следя сугубо внутренней логике своего творчества). Единство реализуется прежде всего в определенном типе ментальности, в определенном типе отношения художника к своим произведениям, в определенной стратегии творческого поведения. Именно поэтому московский концептуализм отличает такой широкий диапазон стилистических манер и несходность внешних приемов, в которых работают художники.

Концептуализм, как уже отмечалось, анализирует прежде всего само понятие «искусство». Тем самым в рамках нового направления признавалась и утверждалась историческая изменчивость границ, отделяющих искусство от неискусства. Такая установка существенно отличает концептуализм от «неофициального» искусства 50-х и первой половины 60-х годов, замкнутого на вечное

и непреходящее, и изначально вовлекает его в более непосредственное взаимодействие со своим конкретно-историческим контекстом. Духовая атмосфера, повседневный быт, идеология и мифология окружающего социума — постоянный предмет внимания московских концептуалистов.

С другой стороны, аналитическая позиция художников-концептуалистов определила и характер их взаимоотношений с культурной традицией. Концептуализм не продолжает прямо и не отвергает традицию — он делает ее прежде всего предметом анализа. Художники-концептуалисты, осознавая свою причастность окружающему пространству культуры, стремятся в то же время уйти из-под власти его иллюзий. Такая позиция обеспечивала, с одной стороны, многослойный и разветвленный характер взаимодействий концептуального искусства с проблематикой и традициями русской культуры, а с другой — позволяла ему уклониться от гипноза традиции.

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.

Саморефлексия, поиски обязательной жизненной оправданности творчества, заставляющие художника постоянно оглядываться

на внеположенные искусству области философии, религии, идеологии, социологии, могут быть адресованы как русской художественной традиции в целом, так и московскому концептуализму. Парадоксальное единение в московском концептуализме аналитического с «лирическим» началом также может быть связано с его русским и даже московским происхождением²⁹.

Московские художники не ограничивают свое творчество автономной сферой эстетики и логики. Многие проблемы переносятся в область этики и предстают как непосредственно переживаемый опыт духовной жизни. Можно сослаться на целый ряд высказываний самих художников. Вспоминая о своих работах в конце 60-х годов, И. Кабаков писал: «В то время меня очень подогревало и устраивало, что это было совсем «не художественное», «не искусство», а то, что приходило в голову, за что я отвечал не как художник, а как человек»³⁰. Группа «КД» так формулирует свою позицию: «Наша деятельность есть духовная практика»³¹. В основе такой творческой концепции можно видеть обостренное переживание процесса функционирования искусства в жизни, его жизнетворческих возможностей, всегда отличавшее русское искусство.

Предложенное Б. Грайсом определение московского концептуализма как «лирического», «романтического» основывалось прежде всего на этой специфике русской культурной традиции и сознания. «Русскому сознанию всегда был чужд позитивный взгляд на искусство как на автономную сферу дея-

тельности, определяемую лишь наличной исторической традицией. Вряд ли можно примириться с тем, что искусство — лишь совокупность приемов, «цель» которых утрачена. «Романтический концептуализм» в Москве — это, следовательно, не только свидетельство сохраняющегося единства «русской души», но и позитивная попытка выявить условия, которые делают возможным для искусства выход за свои границы, т. е. попытка значительно вернуть и сохранить то, что констатирует искусство как событие в Истории Духа и делает его собственную историю незавершенной»³².

Концептуализм, по видимости стирая границы между искусством и жизнью, в то же время не представляет собой очередного варианта жизнестроительных утопий. Он сохраняет преемственность и связь с ними постльку, поскольку одной из центральных проблем своей эстетики ставит задачу постичь и обозначить в художественной форме сам тип мышления, сформировавший специфику русского культурного сознания.

Пренебрежение пластическими ценностями перед словесным и умозрительным, свойственное московскому концептуализму, также может быть отчасти связано с традиционными особенностями нашей культуры. С одной стороны, истоки его можно видеть в характерном для православной религии духе аскетизма. С другой — в колossalной идеологизации общественного сознания начиная с XIX века. Это свойство культуры по-разному преломилось в феномене русской реалистической живописи XIX века и супре-

матической утопии К. Малевича. Характерно, что именно эти две крайние и наиболее сиюмбытные формы реализации данного свойства культуры постоянно находятся в поле внимания московских концептуалистов. Вариации на тему «Черного квадрата» и обсуждение его значения для русского искусства — постоянный мотив в московском концептуализме³³. Проблема реалистического изобразительного языка, его эстетика, «идеология» и специфика его восприятия — также 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 (и в этом его существенное отличие от соцарта), но и предзаданный советскому человеку «язык», пронизывающий все его бытие, диктуя 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 демисти-

фицирует его основную претензию на право выносить суждения от лица жизни.

Кроме того, «канонимность»³⁴ классических образцов живописи соцреализма отчасти и сама демонстрировала и провоцировала появление своего рода «концептуального» изобразительного языка, центральным и единственным героем которого оказывался опять же язык. 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 выявляла неавторизованность и языковую, идеологическую природу этой изобразительной речи.

Русский авангард начала века — может быть, не в столь прямом варианте, как соцреализм, — также представляет ту местную художественную традицию, которая непременно должна учитываться при разговоре о московском концептуализме 70-х годов. Хотя на сегодняшний день большинство суждений на эту тему — в силу недостаточной исследованности материала — будут носить по преимуществу гипотетический характер.

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 направления, в центре внимания здесь должны оказаться литература и пластические искусства³⁵

Своеобразное тяготение к концептуальности было свойственно русскому авангарду уже в 10-е годы. Пожалуй, одним из самых ярких примеров «концептуального» творчества в первые годы развития авангардного движения можно считать опубликованную в 1913 году «Поэму Конца» В.Гнедова*, представлявшую собой просто чистую страницу. Поэма без слов и звуков «читалась» автором одним «ритмодвижением». «Рука чертила линии: направо слева и наоборот... «Поэма Конца» и есть «Поэма Ничего», нуль <...> Будущий, нескорый путь Литературы — Безмолвие», — писал в предисловии к книге стихов Гнедова И.Игнатьев³⁷.

Интерес к взаимодействию словесного и визуального и в 10-е годы и в московском концептуализме реализовался часто в своеобразном жанре рукописных книг или книг-



11 Д ПРИГОВ СТИХОГРАММА 1979

слова и пластических форм своеобразным предшественником концептуальной эстетики можно считать и поэта-конструктивиста А.Чичерина*. 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», «для знака поэзии годен всякий материал... камни, металлы, дерево, материя, тесто, красящие вещества и прочие многие материалы»³⁹. Не материал сам по себе — годен любой,— но его специфическая конструкция, и формы функционирования служат для определения понятий «поэзия», «искусство».

Эта установка на предметную поэзию разрабатывается в произведениях многих концептуалистов. В объектах А.Монастырского из серии «Элементарная поэзия» («Палец», «Пушка»), 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 на ощупывание поэзии или энциклопедия «Кто есть кто» в виде мешка с гомоподушечками внутри. «Я не человек», «Я это ты», «Я из органов» и пр. 1977»⁴⁰.

И еще один аспект в творчестве А.Чичерина может быть отмечен как «предконцептуальный». Предлагая использовать для поэтических произведений различные типографские знаки, математические, музыкальные, аптечарские, корректорские, кавычки, тире, дефис и т. д.⁴¹, 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 внесловесной коммуникации»⁴², осуществляющейся через восприятие визуальной структуры стихотворения.

В нашем искусстве первые опыты визуальной поэзии, близкие к концептуальному направлению, появляются в начале 60-х годов в творчестве Г.Худякова⁴³. В 70-е — начале 80-х годов визуальная поэзия — важный компонент в творчестве многих концептуалистов: А.Монастырского, Р. и В.Герловиных, Д.Пригова, В.Бахчаняна, Н.Алексеева, Н.Абалаковой, А.Жигалова⁴⁴.

Опыт русского конструктивизма учитывается и западными художниками как важный этап в сложении концептуального искусства. Уже в 20-е годы конструктивисты говорили о таких кардинальных и для сегодняшнего концептуализма проблемах, как объективизация искусства, освобождение его от субъек-

тивизма, концентрация или минимализация материала в произведениях искусства («в матом — многое, в точке — все»⁴⁵) и, наконец, о «преодолении материала», дематериализации «Культура «дематериализуется»,— писал в программной статье теоретик конструктивизма К.Зелинский.— Дематериализуется — это значит материальные упоры, которыми пользуются люди, как бы тают в их руках, одновременно накопляя в себе все большее и большее количество энергии. Тают, сокращаются, уплотняются слова, увеличивается их смысл, усиливается воздействие их на человека»⁴⁶.

Отмечая целый ряд пересечений с конструктивизмом, необходимо также помнить о существенных отличиях концептуального искусства. Прежде всего оно лишено образовательного и волевого пафоса искусства 20-х годов. Кроме того, концептуализм «повторяет» многие установки конструктивистов, но с противоположным знаком. Так, конструктивистская «дематериализация» и «преодоление материала» имели в своей основе его «семантическое уплотнение». Дематериализация концептуалистов — результат прямо противоположного действия — «разуплотнения» смыслов.

Перекликаясь 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.

Московский концептуализм формировался и существует на стыке изобразительного искусства и литературы. 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 Алексеева можно с полным правом говорить и как о произведениях литературного творчества.

Концептуализм в Москве складывался и развивался как творческая общность поэтов и художников. И если художники-концептуалисты работают в пространстве литературы, то поэты-концептуалисты в свою очередь тяготеют к пластическим, визуальным формам: карточки Л.Рубинштейна, стихограммы Д.Пригова или книги-объекты близкого к концептуализму поэта Вс.Некрасова. Творчество многих концептуалистов — В.Сорокина, А.Монастырского, Д.Пригова, Р.Герловиной (особенно в начале 70-х), В.Комара и А.Меламида, И.Кабакова — представлено одновременно и литературой и пластическими искусствами.

Одна из существенных особенностей московского концептуализма может быть определена как «литературный» вариант концептуального искусства, в отличие от «лингвистического» западного. Московские художники соединяют общую для концептуализма установку на зрительный образ слова с повествовательным моментом. Чаще всего их слова не просто равнозначны вещам, но

Чтоб не тревожил иудаин Багдада мечтали о спасении
ищущих волю Франции, времена драмы, гибели

и действенны. Они компонуют, формируют и строят в пространстве и времени. Для московских концептуалистов поэтому большое значение имели прецеденты не только живописной или пластической интерпретации слова, но и соединения в единое целое изобразительного и словесного рассказа. Лубок, плакат и книжная иллюстрация — все эти формы совмещения повествования и изображения имеют определенное значение для истории московского концептуализма.

Значение для московских художников книжной иллюстрации, наверное, нужно подчеркнуть особо. Влияние ее на стилистику и даже на теорию московского концептуализма определяется не только биографическими фактами (известно, что многие концептуалисты работали как книжные графики), но и особенностями самого жанра иллюстрации. В самых общих чертах их можно описать так. Любая картинка в книге обладает специфической двойственностью, так как имеет одновременно два означаемых — иллюстрируемый текст и действительность, с которой соотносятся зрительные образы. Именно это свойство книжных рисунков как бы провоцирует и обнаруживает взаимообратимость и неопределенность соотношения словесной и предметной реальности.

Ориентация на повествовательность, литературность нашего концептуализма связывает его с «внутренней традицией» русского искусства. Литературоцентризм как характерную особенность русской культуры (особенно с XIX века) отмечают почти все исследователи.

Чтобы не тревожить евреев в Багдаде
ищущие волю Франции

Московский концептуализм и русская литература второй половины XIX века — это возможная тема для специального и обстоятельного разговора. Не только общефилософские и эстетические проблемы, но и отдельные мотивы, темы, герои (или персонажи) концептуалистов ведут свое происхождение, свою духовную историю из русской литературы. Персонажей альбомов И. Кабакова часто сравнивают с «маленьким человеком» русской литературы. Но столь же близки им и персонажи-фантомы Гоголя или устремленные к решению «последних» вопросов

жизни герои Достоевского. А «Кухонная серия» Кабакова с обрывками бытовых фраз, «навеки увязших... в мутном густом пространстве», напоминает уже прозу Д. Хармса.

Характерную для концептуализма редукцию лирического «я» или субъекта речи исследователи отмечают уже у обэриутов⁴⁷. Эффект бессубъективного, внутренне неупорядоченного говорения — свойство многих произведений обэриутов, характерное также и для концептуальных работ. Не только литературных, но и живописных. Не случайно такое распространение у московских концептуалистов получают формы лозунгов, плакатов, объявлений, т. е. формы речений анонимных, лишенных своего субъекта. Бессубъективность, неавторизованность речи — поэтической или изобразительной — становится и в том и в другом случае источником ее абсурдности и иррациональности.

Однако есть существенное отличие бессубъективности речи у обэриутов и концептуалистов. Если у А. Введенского, Д. Хармса, Н. Олейникова речь построена на свободных, привычных связях, алогичных переплетениях слов и звуков, то у концептуалистов «край» обнаруживает свою иррациональность через предельную рационализацию и полную предсказуемость. Поэтому в московском концептуализме особое внимание уделяется формам жесткой внешней упорядоченности, в которые загоняется ничейное слово. Это и каталожные карточки-стихи Л. Рубинштейна, и картины-графики-бланки И. Кабакова, и типовой проект типовой жизни одинокого человека В. Пивоварова, и таблицы «Перцев».

Акцент на зрительном восприятии слова характерен для концептуального направления в целом. Концептуальные работы переводят обычно внимание на чисто визуальный образ слова, в котором его семантическое прочтение остается лишь как возможность, обещание смысла.

Существенно отметить сам характер демонстрируемого на картинах московских художников письма или почерка. В отличие от западных концептуалистов, использующих механические приемы для воспроизведения текстов (ксероксы, фотографии), московские художники пишут тексты своих картин от руки. Для них важен именно почерк. В западном концептуализме сама «пластика» слова обычно нейтральна. Она преимущественно информативна. Зрительный образ слова в московском концептуализме всегда шире своего семантического поля и не нейтрален. Но, в отличие от письма в произведениях русских авангардистов начала века, у концептуалистов сам почерк, сами буквы на картинах или в альбомах не стремятся выявить свой рукотворный характер и тем самым обозначить свою неповторимость. Скорее напротив. Именно в ничейности концептуального письма и сосредоточивается его основное напряжение. Этого почти драматического переживания безличности, ничейности письма западный концептуализм лишен.

На картинах и в альбомах Кабакова и Пивоварова воспроизводится часто, с одной стороны, почерк безликой конторской каллиграфии, а с другой — образцовый почерк школьных прописей. Между этими двумя полюсами располагается широкий диапазон возможных восприятий: инфантельность того существа, чьей рукой заполняются паспорта, пропуска и прочие документы, и воспоминание о детском столкновении с письмом — с идеальным, безличным письмом, которым заполнены страницы школьных прописей. Воспоминание навевает страх от необходимости преодолеть, освоить этот почерк или уподобиться ему. И тот же страх постоянно оживает при взгляде на различные документы, написанные тем же почерком. Если В.Хлебников говорил о «немом голосе почерка», то в отношении почерка на концептуальных картинах можно говорить о «слышимом» в нем голосе безличного, «ничто», пустоты.

Нельзя сказать, что само введение слова в изобразительное пространство было новшеством и открытием концептуалистов. Его использование в изобразительном искусстве имеет весьма давнюю традицию. В XX веке слово появляется на картинах кубистов, футуристов, русских неопримитивистов, дадаистов. В 60-е годы отдельные сочетания букв и целые тексты используют в своих работах поп-артисты. Оригинальную систему соединения текста и изображения — в чем-то близкую московским художникам — разработал сюрреалист Р. Магритт. В московском искусстве 60—70-х годов слова ча-

сто появляются на картинах и объектах Д.Плавинского, А.Леонова, О.Рабина и др.

Однако художники-концептуалисты идут обычно от другой традиции. Слово на картине утрачивает для них 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 и представляют собой «поле сознания, вынесенное наружу и как бы существующее снаружи, объективно»⁴⁸. 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»⁴⁹.

Существует традиционное представление о картине как о средстве условной или натуралистической репрезентации внешней для нее реальности. Не суть 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 выяв-

ляет 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 самого изобразительного языка. Их означаемым является только язык, изобразительная речь. Они строятся наподобие тавтологичных утверждений типа «на картине изображена картина». Или же — как цитата, но не фрагментирующая цитируемый текст, а воспроизводящая его totally. Работы «Здравствуй, утро нашей Родины!» И.Кабакова или «Улица Красикова» Э.Булатова представляют собой не что иное, как такую глобальную цитату «реалистического» изобразительного языка.

Нулевая информативность тавтологичных конструкций и их замкнутость на самих себя превращают картинное пространство по сути дела в пространство, ничем не заполненное, не содержащее никакого высказывания о чем-либо внеположном ему. Предельным воплощением этих тенденций — точнее, последствий концептуальных операций с изобразительным пространством — является пустая плоскость картины, равномерно закрашенная краской.

Перемещение изображения на периферию картинного поля и своеобразное поглощение его пустым картинным пространством стало одним из важных моментов в сложении концептуальной стилистики уже в ряде работ конца 60-х — начала 70-х годов И.Кабакова («Диван-картина», «Иван Трофимович едет за

дровами», «В углу», «Лежат внизу», «Бердянская коса») и В.Пивоварова («Размыщление у окна», «Лестница»).

В конце 60-х годов Кабаков делает серию картин, на пустой поверхности которых едва заметно само изображение. Картина не столько демонстрирует что-то, сколько улавливает угасающий отзвук изображения. Постоянно ускользающее и расплывающееся в пустом пространстве изображение требует для своего постижения не просто взгляда на поверхность, но погружения в нее. Оно не может быть «схвачено» сразу и требует со-средоточенного всматривания, времени на созерцание. Однако «пойманная» картинка оказывается настолько ничтожной и банальной, что интерес к ней угасает молниеносно. И перед зрителем остается просто пустая поверхность картины со следами плохо загруженных швов и слабым мерцанием на ней чего-то. Пустое пространство снова притягивает внимание, и взгляд снова начинает погружаться в него... Этот процесс «краскачивания» сознания, в принципе рассчитанный на бесконечность, подобен движению часовогого маятника и не имеет ни цели, ни направления. Точнее всего его было бы уподобить игре, т.е. свободной от утилитарности деятельности, цель которой она сама.

Даже в том случае, когда художник-концептуалист не отказывается от изображения или пластического оформления идей, они обретают свойства пустотелых оболочек, муляжей, за которыми скрывается тот же вакuum. И.Чуйков работает в своих произведениях главным образом с самой идеей кар-

тинного пространства. И это картиное пространство обнаруживается в его работах как иллюзия, пустота. Оно предстает как пространство утраченное, от которого осталась плоскость или пустотелый объем с наложенными на них поверхность заведомо иллюзорным и заведомо вторичным изображением пространства реального. Восприятие картины-пространства — это всегда переживание чисто умозрительное, основанное на определенной системе условностей. Обнаруживая и компрометируя систему этих условностей, художник компрометирует и наши умозрительные ощущения пространства. Его картины-объекты и представляют собой отражения утраченного, пустого картины-мира, обрамления и оболочки для несуществующего.

Работы Э.Булатова строятся обычно на расслоении картины на плоскость, поверхность и глубинное, внутреннее пространство изображения. Реалистическая, даже гиперреалистическая, претендующая на полную адекватность непосредственной реальности, изобразительная речь перекрывается, прорезается словесной плоскостью. Картина оказывается своего рода метафорой единственной и тотальной реальности языка. Слово, наложенное на реалистический изобразительный текст, компрометирует его претензию на непосредственное, прямое высказывание о жизни. Оно выявляет топографию картины-пространства как организованную и читающуюся по логике, предписанной языком.

Серия картин В Пивоварова «Проекты для одинокого человека» повествует не столько об идеологических, сколько об экзистенци-

альных фантомах языкового пространства. Или — о психологическом переживании отчуждающей силы языка. Человеческое одиночество — чувство глубоко интимное и соотносимое только с внутренним пространством — становится на его картинах объектом безлично-универсального проектирования, описание по типу научно-популярных таблиц, брошюры или инструкций по эксплуатации. К «Проектам» художник выполнил «Приложения» — «Шесть картин для одинокого человека». Изображаемой реальностью для этих работ служат, с одной стороны, цитируемые образцы живописи (Босх, Ван Эйк, Малевич и др.), а с другой — основные картины «Проектов». Тем самым они обнаруживают авторомное и замкнутое на само себя пространство языковой реальности, в котором личное и субъективное обретают характер фантомов.

Одна из важных особенностей концептуализации 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 работах конца 60-х и начала 70-х годов И.Кабакова и В.Пивоварова это свойство концептуализма обозначено достаточно отчетливо. 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 повествователь-

ной и структурной целостности картины-пространства. Картина последовательно освобождается от сюжета, от изобразительного рассказа, и ее плоскость «раскалывается» на изолированные и лишенные логических связей фрагменты, достаточно произвольно размещенные на ровной и монотонной поверхности картины- поля. Пустое картины-пространство и изображение оказываются совершенно равноценны и взаимообратимы.

В этом плане чрезвычайно значимым для формирования эстетики московского концептуализма оказался опыт поп-арта. Поп-артистская система присвоения готовых продуктов массового производства, смещения интереса с уникального на общее и отказа от выражения в произведении искусства субъективного, индивидуального взгляда художника находит много точек пересечения с методами работы московских концептуалистов⁵⁰. Поп-артистская образность и приемы характерны не только для ранних работ И.Кабакова, В.Пивоварова, И.Чуйкова, Э.Гороховского, 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 картины-пространства, на освобождение картины от задач выражения и уподобление ее предмету в ряду прочих вещей, абсолютно свободных от субъективности художника.

Используя поп-артистскую методику, московские художники работают, однако, с иным кругом образов, с иным визуальным

материалом. Некоторые аналогии с поп-артистскими образными клише можно отметить в работах 1970 года В.Пивоварова («Ax!», «Синие очки безумного милиционера») или в начале 70-х годов у И.Чуйкова (серия «Дорожный знак», «Без названия»). Но в целом круг изобразительных мотивов московского концептуализма достаточно далек от утвердительного пафоса поп-арта. В этом плане более близкие аналогии московским концептуалистам можно отметить среди художников-неодадистов. Но в отличие от американцев, московские художники более сдержаны и пуританы. Их работам чужды живописная экспрессия и активные художественные действия, преобразующие материал. А сближаются они в своем интересе к изношенному, бескачественным, банальным предметам окружения, из которых создается искусство. Мусор как материал для искусства впервые был использован еще в 20-е годы дадаистом К.Швиттерсом. Но и его картины-объекты, собранные из мусора, всегда подвергались со стороны художника перестраивающему и так или иначе эстетизирующему их преобразованию. И.Кабаков организует свои работы по принципу простого собирания, каталогирования и отстраненной демонстрации материала такого сорта. Объективная, бесстрастная демонстрация, своего рода позитивизм поп-арта соединяется московскими концептуалистами с материалом и образами нигилистического искусства — дадаизма.

Еще одна точка соприкосновения с неодадизмом может быть обнаружена в самом

методе построения концептуальных ассоциаций и объектов. Как правило, они строятся на алогичном сочетании готовых предметов, на соединении узнаваемых бытовых вещей с нефункциональными, абсурдными формами.

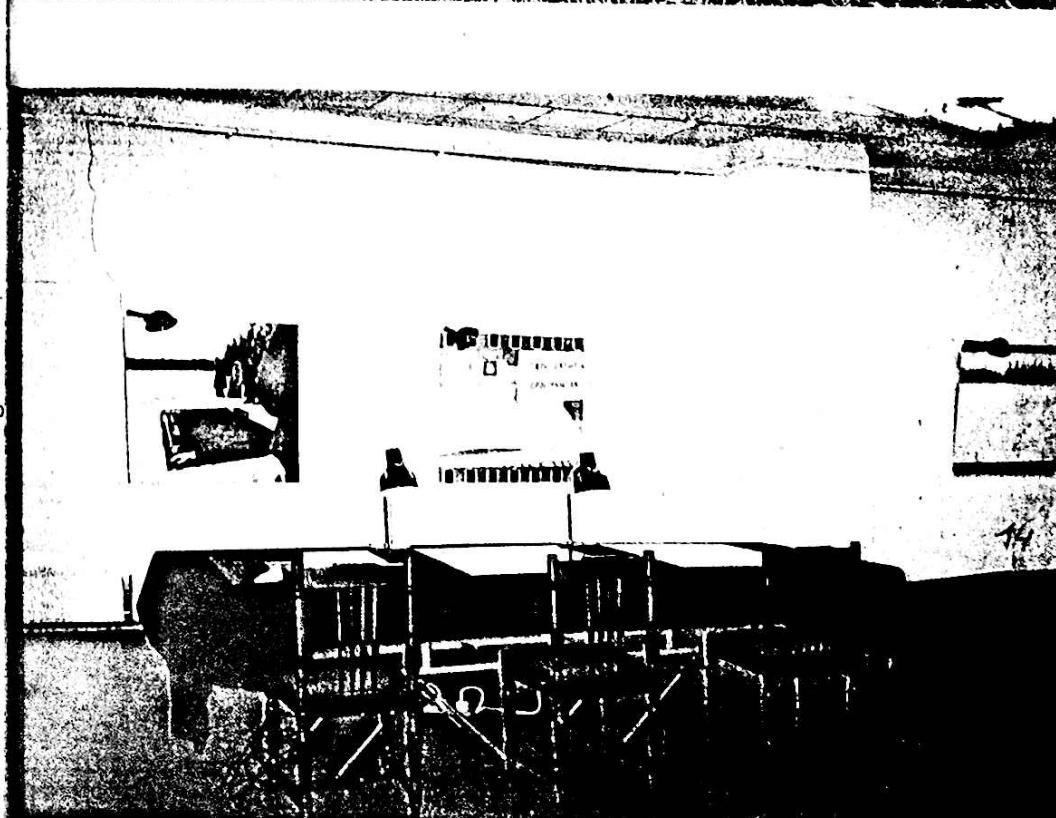
Подобно тому как речь, лишенная своего субъекта, обнаруживает зыбкость и условность управлявших ею логических связей, так и освобожденные от субъективности художника картины или объекты концептуалистов обнаруживали алогизмы и абсурд.

Для московского концептуализма абсурд — один из основных компонентов, определяющих своеобразие его проблематики и стилистики. Мир абсурда — это мир, не укладывающийся в слово, мир, не совпадающий со словом. Мир, в котором слово, отпущенное на свободу, обнаруживает свою иррациональность.

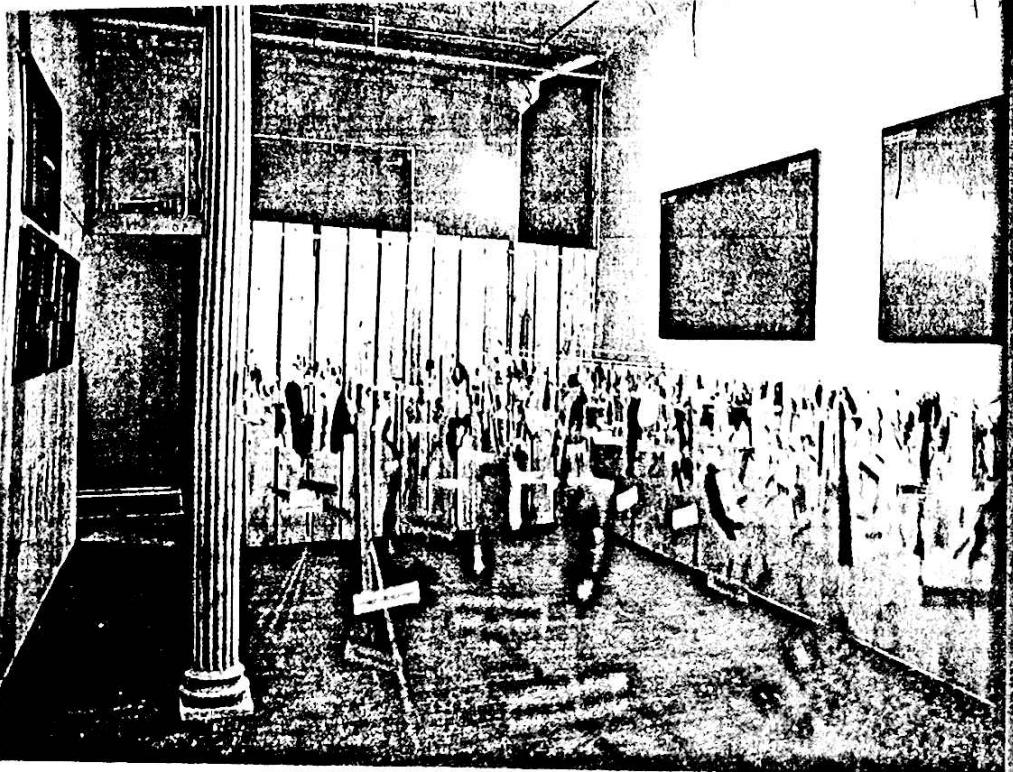
Одной из особенностей абсурдизма в московском концептуализме можно считать его как бы непреднамеренный характер. Абсурд никогда не реализуется у концептуалистов на абстрактно-знаковом уровне. Он возникает через обнаружение в повседневности своеобразных «пустых» моментов, когда взгляд просто упирается в какой-то банальный предмет или бесцельно скользит по окружающему. Он возникает непроизвольно как результат невозможности определенного суждения о концептуальных произведениях и проговаривания их смысла. Как обратная сторона установки концептуализма на неопосредованное рациональностью языка восприятие, установки на чистое созерцание.

В процессе депсихологизации искусства и его переориентации с задач изображения на анализ самого высказывания важную роль играло разрушение единства субъекта высказывания или полное его устранение. Концептуалисты, заставив в своих работах «говорить» сам изобразительный язык, естественно пришли к устраниению из своих произведений фигуры автора. Между художником-концептуалистом и его работой всегда существует дистанция, исключающая возможность тождественного совпадения автора и его произведения.

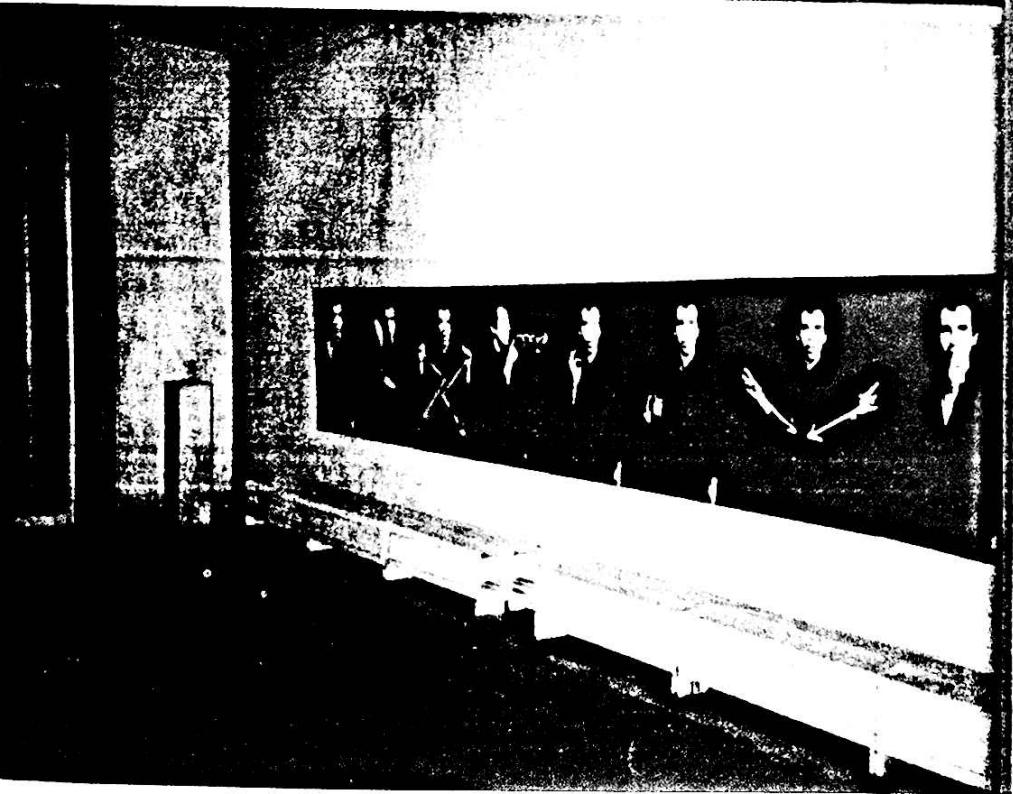
Московские художники создали оригинальный метод работы, основанный на своеобразном игровом мифотворчестве. Концептуалист работает часто от лица художника-персонажа — героя созданного им мифа, или, используя лингвистическую терминологию, — «субъекта» изобразительного языка⁵¹. Эти мифы интерпретируют, 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 работ Э. Булатова («Улица Красикова», «Брежnev в Крыму»). Серии картин созданы В. Комаром и А. Меламидом от имени мифических живописцев А. Зяблова и Бучумова. Такая позиция освобождает художника от самовыражения, освобождает его от речи «от первого лица». Этот метод может быть связан с концепцией «открытости» творческой личности, признающей ее не осуществленные возможности выше любого за-



15 ФРАГМЕНТ ЭКСПОЗИЦИИ «ИССЛЕДОВАНИЕ ДОКУМЕНТАЦИИ ФОТООБЪЕКТЫ ГРУППЫ «КД» 1989



6 И КАБАКОВ ЧЕЛОВЕК КОТОРЫЙ НИКОГДА НИЧЕГО
НЕ ВЫБРАСЫВАЛ ИНСТАЛЯЦИЯ ИЗ СЕРИИ «10
ПЕРСОНАЖЕЙ» 1988



17 ФРАГМЕНТ ЭКСПОЗИЦИИ «ДОРОГОЕ ИСКУССТВО»
(РАБОТА Ю АЛЬБЕРТА) 1989

конченного произведения. Такая концепция оставляет художнику свободу реализации себя не в том или ином материале, а только в отношении к нему, в намерении, т. е. только концептуально.

Многие концептуальные произведения строятся также на своеобразном многоголосии, так что автор оказывается неуловимым среди множества текстов, комментариев, персонажей, составляющих работу. В этом плане существенное значение для московских художников приобретают текстовые комментарии, сопровождающие, а точнее, составляющие часть многих концептуальных произведений. Их включение в работы связано с установкой на обязательный уровень саморефлексии в любом произведении искусства, на замену единой интерпретационной позиции (соотносимой обычно с позицией зрителя) на множественность пересекающихся или существующих рядом точек зрения. Тексты-комментарии важный компонент многих работ И Кабакова, перформансов «Коллективных действий» или мифотворческих работ В Комара и А. Меламида. Внедряя интерпретирующие позиции, а чаще всего множество таких позиций, в само произведение искусства концептуалисты тем самым задают зрителю смысловую неопределенность как единственную возможную точку зрения на произведения концептуального творчества.

И, наконец, целый ряд работ строится на полной «ликвидации» автора, на демонстративной анонимности внутренней структуры и внешнего облика произведений. Многие

картины И. Кабакова представляют собой набор вопросов-ответов, возникающих, точнее, повисающих в пустоте. Никогда невозможно определить говорящий персонаж — он отсутствует. Эти слова ничьи. Это — вопросы и ответы пронизывающего все человеческое существование безличного речения, говорения как такого. Серия картин Кабакова, построенных на стилистике эжиковских стендов, квитанций, бланков и т. д., также воссоздает процесс иррационального и анонимного говорения и писания. Речь и письмо на картинах не принадлежат никому, и источник их не что иное, как пустота — белый или окрашенный фон.

«Смерть автора»⁵² стала одним из условий кардинальных перемен в соотношении между концептуальным произведением и его контекстом, искусством и зрителем. Устранение автора привело, по словам Р. Барта, к изменению «временной перспективы» восприятия произведений: «остается только одно время — время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас»⁵³.

С этим связано и то значение, какое имеет для концептуалистов процесс восприятия, сама ситуация: человек, созерцающий произведение искусства, и момент входления в эту ситуацию, граница между искусством и неискусством.

Время пребывания человека в пространстве искусства — важный элемент для всех концептуальных работ. Они всегда предполагают возникновение особого смыслового и психологического пространства между произведением искусства и зрителем. При-

чем именно это психологическое, умозрительное «пространство» чаще всего и становится предметом «изображения» в концептуализме. Многие концептуальные работы реализуются только в восприятии зрителя. В Пивоваров определил такую особенность концептуальных картин как «открытую живопись», «когда в самой картине ничего нет, так, ерунда, чушь. Но есть, однако, что-то такое, что делает необычайно активным поле между картиной и зрителем»⁵⁴.

Вообще значение границ, обозначающих начало искусства и отделяющих искусство от неискусства для концептуализма необычайно существенно. Можно даже сказать, что основное внимание художники как раз и сосредоточивают на промежуточных моментах — «входа» в искусство, на пространстве вокруг произведения, на его краях, границах. В перформансах «КД» действие, как правило, стремилось почти незаметно отделиться от окружающего пейзажного фона и столь же незаметно раствориться в нем. Так, оно часто строилось на стертости, размытости позиций, обозначающих его начало. Участники акции появляются на другом конце огромного поля, почти неразличимые издали — можно подумать, что это просто случайные прохожие. Но именно это действие — и только оно — составляло событийный план первой акции «КД» «Появление». Столь же неопределенным оказывается часто и завершающий момент акции. Зрители перформанса «Комедия», после окончания увиденного действия, покинули пустое поле. Но действие закончилось лишь после того, как

оно завершилось и в своей невидимой для зрителей части, а именно — когда с поля ушел спрятанный на нем один из участников акции.

На первый взгляд, концептуальное направление работает преимущественно на смыывание, стирание границ между творчеством и жизнью. Однако этот процесс оказывается для него 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 часто предмет концептуальных работ. Но именно очерчивание границ и позволяет определить искусство не через конкретные и единичные вещи, а в его целостности.

Концептуальные произведения никогда не бывают самодостаточны, так как любое из них всегда и прежде всего есть указание на некий контекст. В самом широком смысле слова — ментальный, культурный, социальный, конкретно экспозиционный и т. д. 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 собственные контексты или использовать готовые. Однако наиболее характерным и важным свойством концептуальных произведений является множественность контекстов, на которые они одновременно указывают и с которыми соотносятся. По-

стоянно ускользающий и разомкнутый контекст концептуальных работ сводит к минимуму значение самой пластической формы как носителя и ограничителя определенного смысла. Внимание и значение в концептуализме переключаются в область соотношений произведения искусства с культурой, с пространством его непосредственного функционирования.

Так, «Кухонная серия» Кабакова указывала на пространство коммунальной кухни и шире — коммунального образа жизни, связанного со сложным пластом воспоминаний, ассоциаций и представлений. Сам автор дает такой проект восприятия этого пространства: «доска с прибитым к ней «кухонным предметом» может пониматься зрителем двояко: во-первых, это — грязный противный кухонный предмет и такая же противная доска под ним. Во-вторых, эта доска — главное действующее лицо — представляет собой мутное густое пространство вроде пыльного угла, в котором отовсюду раздаются голоса-фразы, повисающие, навеки увязшие в нем, как и этот единственный расположенный в центре унылый предмет — и в этом случае и слова и предмет по отношению к вязкому серо-зеленому полю становятся, в сущности, одним и тем же»⁵⁵.

Взаимо обратимость слова и предмета, на которую указывает в отношении своих работ Кабаков, составляет постоянный компонент концептуальных произведений.

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 Монастырский, — она соприродна нашей системе, нашей социальной сфере, где место предметности очень маленькое. Мы, собственно, живем в концептуальном пространстве»⁵⁶.

Редакция идеологии — в широком смысле слова как системы умозрительных конструкций, подменяющих собой реальность, — стала одним из определяющих мотивов для художественной стратегии московского концептуализма. На обуздание и ограничение идеологии направлены создаваемые концептуальными работами ситуации: невозможности 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 и невозможность ее окончательного преодоления. Точнее — невозможность какой-либо фиксации, во-



В. ГЕРАСИМОВ В МАСТЕРСКОЙ. МОСКВА. 1976

дал не художественный прием а идеология
ищская установка, но при этом обладающий
свойством быть непосредственно понятным,
хотя и не всегда непосредственно привлека-
тельный этот стиль, будучи живописно-
нейтральным, выражает себя в итоге в отсут-
ствии всякого изображения — в чистом слове
и даже, более того, в некотором молчаливом
понимании, которое этому слову предше-
ствует⁵⁷.

Широкий круг мотивов в московском кон-
цептуализме связан с обнаружением и ра-
зкрытием агрессии идеологии в сферу пов-
седневного существования человека. Одним
из классических примеров такого внедрения
идеологии в быт для московских концепту-
алистов стал специфический феномен совет-
ского образа жизни — коммунальная кварти-
ра. Коммунальная квартира для концепту-
алистов — наиболее ёмкая модель советского
образа жизни, аrena формирования и дей-
ствия его центрального персонажа — «гомо
советикуса». Она породила уникальную со-
циальную мифологию, сочетающую парадок-
сальным и аналогичным образом индивидуаль-
ное и коллективное, стереотипы безличного
и сокровенную жизнь души, агрессию, страхи
и понятие дома, воспоминания детства. Сло-
вом, коммунальная квартира осознается
в московском концептуализме как простран-
ство, структурирующее мирочувствование со-
ветского человека, его образ мыслей и си-
стему поведения. И шире — идеология ком-
мунальности предстает как универсальная

площения свободного от идеологии «художе-
ственного текста» без того чтобы он тут же
не выявил свою нередуцируемую языковую
и идеологическую природу. Молчание не-
действие, пустые пространства — это те «фор-
мы», в которых концептуалисты пытаются на-
мекнуть на возможность существования в куль-
туре пространства, свободных от идеологии.
Но они демонстрируют только проект этого
непосредственного пространства, всегда
ускользающего, всегда остающегося нена-
званным, невоплощенным. Единственной
формой для него становится само отсутствие
Формы — пустота.

Эта коллизия лежит в основе цикла аль-
бомов И. Кабакова «Десять персонажей».
Каждый альбом состоит из изобразительной
части и сопровождающего ее текста, изла-
гающего историю жизни героя. В каждом

альбоме рассказывается о поисках персона-
жем истинного и целостного видения и исто-
рии его прозрения, соглашающегося со смер-
тью. Смерть символизируется пустым белым
листом. Каждый альбом повествует одновре-
менно и о распадении в смыслах самого изо-
образительного языка. А история жизни
и смерти персонажа альбома оказывается
одновременно историей жизни и смерти
изобразительного языка. Историей, в кото-
рой раскрывается его природа. Свойства
этой изобразительной «сущности» очень точно
характеризовал в одной из своих статей
Б. Грайс: «В Советском Союзе массовая куль-
тура никогда не формировалась посред-
ством угощения вкусам зрителя, а следова-
тельно, и не выявляла эти вкусы. Она пони-
малась прежде всего как воспитательная куль-
тура. Возник стиль, в основе которого ле-

структуре — подобная языку, — помимо воли
человека заданная ему природой.

Эта коммунальная мифология определяет
два основных вектора реализации москов-
ского концептуализма. Один из них направ-
лен на раскрытие диктата и на отстранение
демистификацию коммунальной идеологии.
Другой — на обозначение пространства, в ко-
тором возможна автономия личного.

Тематика коммунальности оказала суще-
ственное влияние и на некоторые особеннос-
ти стилистики московского концептуализма,
объединившей в одно целое элементы и ин-
тонации подчеркнуто частного, «домашнего»
искусства с анонимным, клишированным
языком.

Наиболее отрефлексированный вариант
коммунального мифа и наиболее закончен-
ный вариант его художественного воплоще-
ния был, конечно, реализован в творчестве
И. Кабакова. Но в той или иной мере —
иногда в достаточно опосредованном ва-
рианте — эта проблематика и стилистика бы-
ла свойственна практически всем москов-
ским художникам. Она по-разному предста-
влена в альбомах В. Пивоварова, в акциях
и объектах Н. Алексеева, кубиках Р. Герлови-
ной, серии работ из хлеба В. Герловина, на-
которых акциях «КД», в объектах А. Мона-
стырского, в книгах-объектах В. Бахчаняна,
таких работах В. Комара и А. Меламида, как
«Цветотерапия», в серии работ с фотогра-
фиями Э. Гороховского.

В этом плане весьма показателен и такой
уникальный жанр московского концептуализ-
ма, 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, заполненный рисунками, заметками, стихами, становится в определенном смысле хроникой и историческим свидетельством человеческой жизни в ее частных, интимных проявлениях. И одновременно он нередко претендует на своеобразный универсализм — иногда с оттенком невольной пародийности, претендует на значение и роль Книги жизни. В советское время альбомная культура продолжала часто свое существование в варианте альбомов открыток. В этих альбомах страницы, т.e. условное пространство частной жизни, заполнялись готовыми образными клише, складывавшимися также в своего рода «портрет» и «историю души в открытках». Важно отметить, что этот тип открыточного альбома связывался обычно с атмосферой провинциальной жизни и с провинциальным сознанием. Отметим также, что для московского концептуализма тема провинциальности необычайно существенна. Эта история альбомной культуры может рассматриваться как один из компонентов, определивших специфику альбомной стилистики у московских художников.

Кроме того, многие работы московских концептуалистов предназначены для индивидуального, «частного» общения и восприятия (В. Комар, А. Меламид «Цветотерапия», В. Герловин «Возрастной аппарат»). Подчеркнутая

рукотворность и камерный масштаб свойственны серии работ из хлеба В. Герловина, кубикам Р. Герловиной.

С этими же мотивами московского концептуализма связано и то значение, которое получает в нем общая погруженность искусства в быт и иногда его почти полное растворение, распыление в мелочно-повседневном (серия работ с веревками И. Кабакова, акция «Семь ударов по воде» Н. Алексеева, работы из спичек «СЗ»). Многие произведения московских концептуалистов буквально «утоплены» в атмосфере окружающей жизни. Они ориентированы на непременное взаимодействие с глубоко интимным, сугубо частным кругом психологических, эмоциональных ассоциаций и воспоминаний.

Было бы неточно объяснять этот камерный характер московского концептуализма только особенностями его социального существования в качестве «неофициального» искусства, обрекающим его на «домашний», замкнутый на самого себя стиль дневников и заметок. Скорее всего появление этой стилистики анонимной интимности связано с более широким кругом проблем, определивших специфику нашего концептуализма. Впрочем, нельзя эту особенность объяснить и в духе традиционной дилеммы частного, домашнего, дилетантского и официального, государственного, профессионального типов творчества. Хотя для истории русского искусства это противопоставление чрезвычайно существенно. Но в отличие от прежних ситуаций, когда на стороне «частного» фик-

сились положительные качества — творческой свободы, ценности человеческой индивидуальности, камерность московского концептуализма лишена этой положительности и утвердительной силы. Она не стремится привлечь к себе красотой и даже красотностью, выразительностью и увлекательностью. Она реализуется либо в подчеркнуто нейтральных (кубики Р. Герловиной), либо в убогих и жалких формах (серия работ из веревок И. Кабакова). Она скорее обнаруживает связь с тем типом концептуального творчества, который просто подтверждает жизнь, существование человека. Просто говорит об их наличии сейчас или когда-то.

С коммунальной мифологией отчасти может быть связана и сложившаяся в московском концептуализме эстетика «плохой вещи»⁵⁸.

Московские художники не отказываются, как правило, от предметной реализации идей. Но всегда ищут для них максимально нейтральную форму, в которой минималь-

ность преобразующих действий фиксировалась бы наглядно. Не отказываясь от пластической формы, московский концептуализм демонстрирует ее самоизживание, ее эффективность и обреченность на исчезновение. Поэтому более значимой для него, в отличие от собственно дематериализации, оказывается установка на своеобразную недовоплощенность. Любое художественное высказывание — любой текст, картина, объект, акция — в московском концептуализме старается прежде всего избегать окончательности видовых и жанровых формулировок, сохранять неопределенный и ускользающий характер. Тот характер, который оно скорее всего должно было бы иметь в момент своего возникновения или исчезновения.

«Плохая вещь» концептуалистов — это не просто вещь недовоплощенная, убогая, плохо сделанная, лишенная красоты, художественности и т.д. Для московских концептуалистов «плохая вещь» — это своего рода предметное воплощение «драмы» самого концеп-



туального 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, «развеществляющих» их материальную природу. Концептуальные объекты в силу этого выступают молчаливым воплощением и свидетельством неустранимой раздвоенности тех 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 часто обычные вещи, прямые «цитаты» из повседневного обихода. Именно через пограничность своей природы «неявленность», недовоплощенность как вещи культуры и никчемность, оторванность от вещей быта,— они обнаруживают «безлиное целостное нечто или ничто», из которого они лишь отчасти и на какое-то мгновение всплыли. «Большой своей частью они принадлежат к тому безглазому и бессловесному, безобразному «ничему», тому хаосу и безобразию, которое насквозь проникает, пропитывает все, что нас окружает. И это «ничто» во много раз целостнее, плотнее, активнее, значимее, чем то, что из него хочет выделиться, что ему противостоит. Оно, это «ничто», смеется над каждым предметом, справедливо видя в нем... временностъ бытия «вещи», «предмета» и вечность, постоянство всего безвидно-

го, но цельного, могучего «материкового» состояния, хотя бы эти предметы были прочны, как железо, или огромны, как города»⁵⁹. Эта эстетика «плохой вещи», описанная И Кабаковым, приоткрывая для восприятия «ничто», обостряет и акцентирует переживание на фоне человеческого существования внесущего видовую принадлежность работ И Чуйского идеологической целенаправленности, вносящие вспоминания о прошлом и будущим. Но именно как присутствие человека в мире здесь-и-сейчас

Многие особенности концептуализма связаны со свойственным ему проективным типом мышления. Часто концептуальные произведения существуют лишь в форме тем или иным образом составленных проектов, чертежей, схем каких-либо объектов или ситуаций. При этом реализация проекта изначально оставляется за скобками. В одном из текстов, посвященных обсуждению инсталляции И. Кабакова, А. Монастырский предложил такое определение концептуального искусства: «весь концептуализм основан на хайдеггерянском положении относительно человека: «Человек есть то, чем он может стать». То есть все делается в модальности возможності»⁶⁰. Искусство, понятое таким образом, обладает индифферентностью к внешним формам реализации, к привлекательности и совершенству. Произведения концептуализма часто представляют собой только жесты или проекты, указывающие лишь на возможность возникновения искусства.

В этом плане можно отметить господство московском концептуализме своеобразных промежуточных форм или жанров Книги-объекты и альбомы занимают переходное положение между традиционной станковой графикой и объектом. Столъ же неопределенное человеческого существования внесущена видовая принадлежность работ И Чуйского и многих картин И. Кабакова, расположенныхся в пространстве между объектом живописью. Характерная для западного концептуализма форма текстовых работ, т. е. существующих только как текст-проект или демонстрирующих текст как «объект», в московском концептуализме также тяготеет к неопределенным и смешанным формам. Текст в работах московских художников как будто не может оторваться от зрительных образов, его сопровождающих, от пластической значимости поверхности, на которой он чертежей, схем каких-либо объектов или ситуаций. При этом реализация проекта изначально оставляется за скобками. В одном из текстов, посвященных обсуждению инсталляции И. Кабакова, А. Монастырский предложил чисто текстовые работы реализует в рамках традиционной картинной формы.

Большое значение для характеристики московского концептуализма имеет категория «незаметного». Концептуальные произведения стремятся, как правило, к максимально нейтральной, неброской форме. В идеале они ориентированы на предельную незаметность в них всего художественного, переведшего внимание на пластическую выразительность работы. На этом принципе построены черные коробки объектов Монастырского, «Лозунги» Комара и Меламида, кубики Герловины, серия работ из «конструктора» —

Герловина, объекты из различных комбинаций бытовых предметов — Скерсица Незаметной может быть также граница между искусством и неискусством. Серия «Маленькие работы» Н. Алексеева представляла собой почти не читаемые непредвзятым взглядом следы каких-то преобразующих действий художника в естественном пейзаже: едва заметно скрепленные травинки, срезанная полоса травы и т. д. Незаметное может предстывать в концептуальных работах и как едва различимое или существующее, но невидимое. На пустых листах альбома И. Кабакова «Рамки для рисунков» зрителъ едва замечает само «изображение» — какое-то бесформенное бледное пятно.

С категорией «незаметного» связана и установка московского концептуализма на неинтересное. Многие концептуальные работы часто преднамеренно монотонны, однобразны и скучны. При созерцании их внимание зрителя не может сосредоточиться на чем-то конкретном. Оно как бы соскользывает в пустоту, отталкивается самими работами. Монотонность просмотра — один из важных аспектов для структуры альбомов И. Кабакова. Отупляющее перелистывание и мельканье перед глазами пустых страниц (альбом «Заяц» 1980 из серии «На белой бумаге») или листов с крохотным, почти не варьирующимся рисунком (альбом «В память приятных воспоминаний» 1978—1980) переводит внимание зрителя с предмета на сам процесс созерцания как таковой и на себя самого, рассматривающего нечто. Время просмотра, практически ничем не заполнен-

ное, и протяженность процесса созерцания, не имеющего ни конкретной направленности, ни поступательности, оказываются предметом этих работ.

«Неинтересность» работ сопряжена с еще одной сферой внимания концептуалистов — к вещам забытым, убогим, ненужным. К предметам, как бы выпавшим за пределы не только «прекрасного», но и вообще за пределы культурного пространства — как пространства уже идеологизированного Конечно, наиболее последовательно ненужность и убожество как сознательно воспроизведимые качества были реализованы в серии «мусорных» работ И.Кабакова. Но в том или ином варианте это почти неизменные характеристики концептуальной предметности. Можно вспомнить работы из спичек «С3», «Предметы домашнего обихода» Н.Алексеева, «Железный занавес» группы «Гнездо» и т. д.

Все эти отрицательные свойства концептуальных произведений — незаметность, неинтересность, ненужность — связаны с важной для концептуальной эстетики переменной в соотношении между центральным и периферийным в структуре произведения искусства

Смещение внимания художника на периферию, на краевые зоны эстетического, выпадающие обычно из сферы художественного, в данном случае отнюдь не представляет собой отказ от самого искусства. В основе его скорее можно видеть восходящее еще к романтической эстетике признание невозможности воплощения ни в какой единичной форме прекрасного и искусства в их целост-

ности, бесконечного превосходства самой идеи искусства над любой его материальной реализацией. Ориентируясь именно на целостное определение самого понятия «искусство», концептуалисты вынуждены прибегать к обходным маневрам, обманным жестам для указания на свой предмет. Сущность этой концептуальной стратегии И.Кабаков формулирует следующим образом: «Когда человек провозглашает истину, все это ведет к омертвости, оцепенению, догматизму, неподвижности и т. д. И только неистинность заставляет нас формировать наши представления о самом истинном, искать его»⁶¹.

Другая сторона этой проблемы связана с глубоким кризисом самой традиционной концепции творчества, отразившимся в концептуальном искусстве. Отказ от создания новой предметности, утверждение превосходства идеи и процесса творчества над конечными формами их воплощения не представляют, однако, полного отказа от творчества, но свидетельствуют о переосмыслиении его оснований. Один из аспектов этой позиции связан с интерпретацией творческой деятельности не как созидания, а как воспоминания. Концептуалистская система тавтологичных повторов, сводящих предмет к его логической сути, «концепту», может рассматриваться в этом плане не просто как действие редуцирующее, но и как действие, возвращающее предмет к своему источнику, напоминающее о нем.

Эта концепция творчества делает суще-

ственными и самоценными элементами концептуального искусства такие процессы, как узнавание, различие, повторение. Работы из «конструктора» В.Герловина построены на постоянно колеблющемся соотношении между мгновенным опознанием «предмета» и неузнаваемостью его пластического облика, не соотнесенного ни с природой, ни с привычной системой изобразительности. Свои работы художник часто помещал в подвижную среду естественного природного пространства, свободно сквозившего и протекавшего сквозь неподвижные контуры «скульптур» листа, замочной скважины, звезды, человеческой фигуры. Абсолютная нейтральность использованного материала — детского «конструктора» — и его абсурдная отстраненность от естественных свойств изображаемого предмета вовлекают сознание в ироничную игру, направленную на различие предмета в его реальности от его словесных обозначений. Игру, незаметно восстанавливающую границы языка и одновременно проявляющую «прозрачность» и «контурность» его смыслов, очерчивающих, но не исчерпывающих вещей природы.

В системе творчества, понятого как воспоминание, огромную роль, естественно, должны играть повторы, воспроизведения уже существующего. В связи с этим можно отметить смещение интереса в московском концептуализме на обширный круг явлений и предметов, обладающих в минимальной степени качеством новизны и непривычности. Конторские бланки, анкеты, указатели, дорожные знаки, лозунги, объявления и прочее,

словом, предметы, постоянно сопровождающие наше существование и почти неприметные, привлекают внимание художников-концептуалистов. С этим же связано и то значение, какое приобретают для концептуалистов различные репродукционные техники. Этот аспект в 70-е годы наиболее последовательно представлен в творчестве Э.Горховского. Практически все его работы создаются как воспроизведение какого-либо образца. Важно отметить, что за основу берется уже вторичный материал — репродукции или фотографии. Тем самым собственная работа художника как бы встраивается в начатый задолго до него процесс воспроизведения, повторения и просто продолжает его на каком-то отрезке, оставляя по-прежнему открытым. Не случайно работы представляют собой обычно серию метаморфоз и превращений, конец которых никак не обозначен. Повтор, составляющий основное творческое действие, смещает внимание и значимость с содержания сообщения на сам процесс его воспроизведения, на сам механизм повторения напоминания.

С интерпретацией творчества как процесса воспоминания связан также интерес московских художников к мифу. Мифологизирующие тенденции в московском концептуализме нельзя смешивать с мифотворчеством романтиков и символистов, ориентированным на создание новой реальности. Концептуалистов интересует прежде всего сам механизм работы мифа, его функционирование, его структура, его границы. И только потом — его смысл, его содержание. Можно

сказать, что концептуалисты интересуются мифом, так же как и языком, располагая их в одной плоскости как формы и способы структурирования целостных картин мира

Московские концептуалисты часто напрямую работают с «мифологическим» материалом, не только исследуя структуры уже существующих мифов, но и конструируя свои собственные и наблюдая за их вращением в культурном пространстве. Здесь нужно отметить достаточно широкий диапазон приемов и направлений в этой работе. Созданные В.Комаром и А.Меламидом мифы о художнике-авангардисте XVIII века А.Зяблове, первом абстракционисте, и художнике-реалисте Бучумове, построены на точной и тонкой имитации, стилизации сознания, порождающего мифы, и мышления, питающегося категориями мифа. Истории персонажей из альбомов И.Кабакова погружают в пространства «внутренней», потаенной мифологии человеческого существования и переживания культуры. Э.Булатова больше интересуют ритуальные формы и средства фиксации мифа и то пространство в культуре, которое остается от них свободно. Р.Герловина строит свои работы как интимную игру ума и души с анонимными архетипами, обнаруживающую имманентность мифологических ходов самой природе человеческого мышления.

Миф интересует концептуалистов прежде всего как способ создания универсальных и целостных структур в культуре. Но воспоминание «истоков» и «начала» в московском концептуализме не связано с архаизацией,

с поиском элементарных форм, сведением сложного к его первоэлементам. Для концептуализма это, напротив, поиск единого основания для определения искусства и источника для возникновения всех его форм. Условно говоря, московский концептуализм уподобляет свою работу не процессу углубления и дробления, а процессу панорамирования. В этой связи можно отметить и то значение, какое приобретают в нем панорамные виды и далевые точки зрения: серия «Панорам» И Чуйкова, панорамные точки зрения — постоянный мотив в альбомах и картинах И.Кабакова, достаточно часто они встречаются и у В.Пивоварова и Э.Булатова. Мотив «человек вдали» и вообще далевые позиции наблюдения — постоянная тема в первых перформансах группы «Коллективные действия».

С этим стремлением к панорамности, к охвату целостных пространств может быть связано и особое внимание московских концептуалистов к различным обрамляющим компонентам изображения. В творчестве И.Кабакова сам процесс обрамления, очерчивания рамкой какого-то пространства занимает существенное место. При этом важно отметить сопутствующий мотив — пустого



пространства внутри рамы. Пустота, обведенная рамкой, переводит внимание не на фрагментирование чего-либо, заключаемого в нее, но на само действие обрамления как средство обнаружения и очерчивания целостного пространства, в котором будет возможно увидеть что-то и в котором может возникнуть смысл.

Исключительно важное место в структуре концептуального направления занимает перформанс⁶². Искусство действия дает возможность наиболее последовательно реализовать установку концептуализма на дематериализацию, позволяет в эфемерных событиях воплощать художественные идеи, не прибегая к их пластической фиксации. Перформанс актуализирует и такой важный для концептуализма момент, как самоценность

творческого процесса и процесса общения зрителя с искусством.

Художественные акции, лишая зрителя дистанции по отношению к искусству, не просто интенсифицируют эстетическое переживание, но ставят зрителя перед необходимостью заново определять и формулировать систему взаимоотношений с искусством. В одной из своих статей Дж.Кейдж писал о двух типах восприятия: «реалистическом», согласующем и соотносящем все неизвестное и неожиданное с известным и готовым или, условно говоря, ставшим знанием, и «практическом», подходящем к окружающему с «пустым сознанием», воспринимающим вещи совершенно непосредственно в их непрерывном становлении⁶³. Ориентация именно на такой тип «практического» освоения мира и искусства лежит в основе эстетики перформанса.





В принципе действие, составляющее основу перформанса, всегда занимало важное место в культуре. Религиозные праздники и бытовые ритуалы неизменно сопровождались организованными определенным образом действиями. Генетическая связь перформанса, конечно, не прямая, а опосредованная, с этими формами культуры очевидна. И если раньше, попадая в структурно организованное пространство храма или участвуя в ритуальных действиях, человек «вспоминал», переживал как свой заложенный в них коллективный опыт ориентации во внешнем и внутреннем мире, то и пространство перформанса становится «полем», где разыгрывается, переживается тот же процесс. Создание произведения искусства и его функционирование в жизни, традиционно разъединенные, в перформансе объединяются.

Своеобразный акционный момент характерен для многих концептуальных произведений. Скажем, такой жанр московского кон-

цептуализма, как альбомы. Важным для него слагаемым является длительность самого процесса просмотра и само действие перелистывания страниц, включающее время созерцания в структуру работы. В одной из статей, так и озаглавленной «Вся суть — в перелистывании», И. Кабаков писал: «Вся суть альбомов — в перелистывании». В альбомах тянется время, просматривание его — чистое время нашей жизни. Лист за другим листом переворачивается с одной и той же скоростью, как движение секундной стрелки. Это время двигается среди других предметов, окружающих альбом при свете дня...»⁶⁴

О самоценном значении для концептуализма процесса созерцания искусства уже упоминалось. Важно отметить в этой связи

особенность московского концептуализма, частично связанную со спецификой его социального статуса. В 70-е годы концептуальное искусство не имело никакой надежды добраться до зрителя, войти с ним в общение, в контакт»⁶⁵. Складывалась ситуация, когда зритель как бы подменялся самим художником. Кабаков так описывает это положение: «Произведение, созданное автором, становится предметом медитации для самого же автора... в основе этого занятия лежит не ясность выраженность произведения, а погружение в самый процесс общения между автором и картиной... Худшее в этой несчастной запертой ситуации то, что возникает своеобразная концепция изготовления произведения, где с самого начала автор, уже зная свое будущее одиночное общение с картиной, методологически строит, формирует его как результат такого взаимодействия с ней. Уже с самого начала возникает «метод» изготовления картины, заранее рассчитанный на такую одиночную медитацию»⁶⁶.

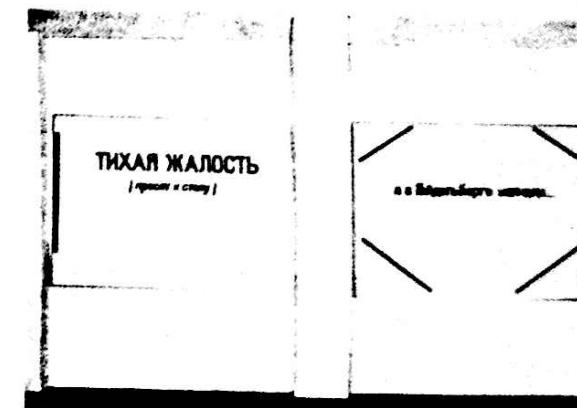
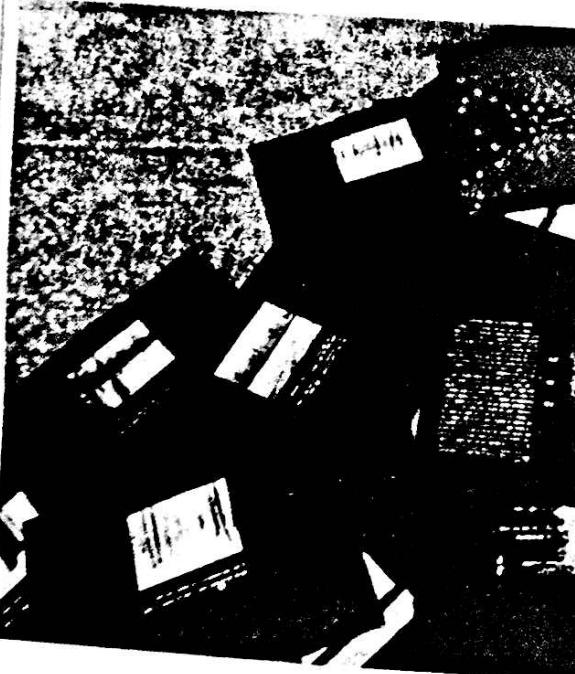
Подчеркнуто интровертивный, т. е. обращенный внутрь самого себя, характер отличает московский концептуализм в целом. Эта особенность нашего концептуализма определила также и специфику перформанса, его минимальную проявленность, незаметность во внешнем культурном пространстве и направленность самого действия преимущественно на реализацию во внутренней, психической сфере и сфере сознания зрителя.

В жанре перформанса в 70-е годы работали многие художники, но концептуальный перформанс, естественно, не исчерпывает

всех его форм в 70-е и тем более в 80-е годы. В наиболее последовательном варианте он был представлен в творчестве группы «Коллективные действия» (1976—1989).

А Монастырский, Н. Панитков, Н. Алексеев, И. Макаревич, Е. Елагина, Г. Кизевальтер, С. Ромашко, С. Хэнсген). Перформанс занимает важное место в творчестве Р. Герловиной и В. Герловина, В. Комара и А. Меламида, Н. Алексеева. Многие перформансы групп «Мухомор» (С. Гундлах, В. Мироненко, С. Мироненко, К. Звездочетов, А. Каменский), «Тот-арт» (Н. Абалакова, А. Жигалов), «Гнездо» (М. Рошаль, Г. Донской, В. Скерсис), «СЗ» (В. Скерсис, В. Захаров) также связаны с концептуальным направлением.

В отличие от западного искусства, где перформанс сформировался как результат долгой и последовательной эволюции, наш перформанс, похоже, возник из ничего. Традиций, на которые он мог бы опираться



26 «МЕДИЦИНСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА. ТИХАЯ ЖАЛОСТЬ»
1987 А. В ГЕЙДЕЛЬБЕРГЕ МОЛЧАЛИ 1989

непосредственно, практически не было. Точнее, намеченные в русском авангарде 10—20-х годов обещания перформанса не состоялись, оказались «забытыми». Нужно заметить, что все же концептуалисты имели предшественников — с конца 60-х и в начале 70-х годов художественные акции занимали важное место в творчестве кинетиков. Сам характер кинетического искусства предопределил интерес художников к процессу взаимодействия зрителя с искусством в пространстве и времени, к границам искусства и жизни. И все же кинетические перформансы и хеппенинги не могут считаться той традицией, на которую могли опираться и продолжать концептуалисты. И прежде всего потому, что кинетисты исходят из существенно иных эстетических установок. Большое значение для них имеют театральные элементы, они строятся как игровое действие, активно преобразующее реальность. Концептуальная эстетика предполагает противоположную ориентацию — на максимальную нейтрализацию художественного действия. В основе московского концептуального перформанса, как правило, лежит незэкспрессивное, нейтрально бытовое действие, не непряженное, а, напротив, как бы разреженное. Концептуальный перформанс не ищет эффектного, художественно выразительного действия, но направлен на эстетическое осмысление повседневного.

Перформанс ориентирован прежде всего на зрительный, точнее, невербальный характер восприятия. Если в акции используются слова или речевое взаимодействие между

исполнителями, то не в их традиционной функции общения и передачи информации. Действие перформанса практически полностью свободно от психологизма и строится лишь как физическое исполнение тех или иных операций. Оно ничего не изображает, а взаимодействие между участниками осуществляется только на функциональном уровне и не подчиняется эстетическим или выразительным задачам. Действие предельно конкретно и разворачивается с учетом реальных физических условий пространства и времени. Многие акции включают в свою структуру элементы, заряженные символическим смыслом, но используют их лишь как способ провоцирования зрителя на поиск значения. Зритель чувствует присутствие смысла, но не может его назвать, угадывает значимость происходящих событий, но не может определить, в чем она. В итоге перед ним всегда остается действие как таковое вне его словесной интерпретации. Итальянский критик Р.Барилли связывает такую эстетику перформанса с движением «антинлюзионизма» в искусстве, с ориентацией на непосредственное и конкретное пространство «культы до Гутенберга»⁶⁷.

Хотя концептуальный перформанс ищет прежде всего не ритуального, не обрядового подхода к действию, он тем не менее всегда располагается в пограничной зоне между ритуальным и повседневным. Точное описание двойственного эффекта такого действия дал в свое время В.Кандинский: «Очень простое движение, цель которого неизвестна, действует уже само по себе, как значительное,

единственное, торжественное. И это остается таким, пока мы не знаем внешней практической цели движения. Оно действует тогда как чистое звучание. Простая совместная работа... действует, если неизвестна цель, столь значительно, таинственно, драматично и захватывающе, что невольно останавливаешься, как перед видением, как перед жизнью иной плоскости»⁶⁸.

Многие особенности концептуального перформанса 70-х годов были связаны с тем значением, которое имели в нем элементы, постигаемые и воспринимаемые лишь умозрительно. Как правило, концептуальный перформанс работает с чисто абстрактными категориями: время, пространство, человеческое тело в пространстве, позиции созерцания, расстояние, длительность и т. д. А.Монастырский так определял характер акций группы «Коллективные действия»: «Поле мыслилось нами как своего рода сцена или холст, где совершались минимальные акции, смысл которых был не только в них самих, сколько в эстетизировании — через эти события и их интерпретацию — чисто языковых, демонстрационных отношений: ближе, дальше, «полоса неразличения», край, центр, неожиданность, ожидание, протекание времени и т. д. То есть нами планомерно проводилась поэтизация фундаментальных онтологических и психических явлений, простейших элементов, из которых строится та или иная картина мира, но которые обязательно...

присутствуют в любой из этих картин и в любом из вариантов их восприятия»⁶⁹.

С ориентацией концептуального перфор-

манса на демонстрацию самих форм восприятия или иных происходящих лишь в сознании «событий» связано присутствие во многих акциях «КД», условно говоря, пропущенных элементов или элементов, выведенных за пределы непосредственно созерцаемого действия и реконструирующихся только в сознании. Наиболее последовательно эта тенденция реализовалась в акциях «КД» в так называемом «пустом действии», когда в структуру акции включался «внедемонстрационный элемент».

С этими же особенностями перформанса связано и то значение, которое приобретает в нем документация к действию. «Пропущенные» элементы и «пустое действие» «КД» восстанавливались часто только по материалу документации — фотографиям и интерпретационным текстам. Значение документации для концептуальных акций — а некоторые из них были изначально ориентированы прежде всего на документацию — определяется также и общим для концептуальной эстетики вниманием к соотношению и различию эстетических уровней непосредственного и знакового.

Ситуации в перформансах «КД» в 70-е — начале 80-х годов тяготеют к односложности, лаконизму. Иногда, как, например, в акции «Появление» или «Остановка», они настолько минимальны, что оказываются на грани полного отсутствия, сводясь к наличию едва заметной точки в пространстве. Физическое действие у этой группы обычно представляет собой исполнение конкретной и несложной задачи: зрители вытягивают через

поле веревку или участники акции надувают воздушные шары, вешают лозунг, идут в заданном направлении и т. д. Однако это нейтрально-бытовое событие оторвано от своего привычного контекста. И в силу этого оказывается в своеобразном смысловом вакууме, в пустоте, на грани реального и существующего только в «пространстве» сознания.

Перформанс «КД» организуется наподобие описанных лингвистами «перформативных высказываний»: путем некоего действия или ряда действий он указывает не на что иное, как на само это действие. Тем самым в пространстве своих перформансов группа пытается построить, точнее, подстроить такую ситуацию, своего рода ловушку, в которой «заговорила» бы сама действительность. Действие акции должно расстроить привычный механизм «чтения» значений, нейтрализовать субъект внутренней речи, сопровождающей акт восприятия. И таким путем, возможно, намекнуть на пространство истинной субъективности, не совпадающее, как известно, с пространством языка.

Незамкнутое, располагающее к созерцанию и не предписывающее строгих правил движения загородное пространство стало в 70-е годы излюбленным местом для проведения акций. Конечно, не все перформансы осуществлялись на загородных полях, но все же можно говорить о природном пространстве как о доминирующей среде для перформанса в этот период.

С этим же пристрастием к природной среде связан подчеркнуто пространственный характер большинства акций 70-х годов.

В акциях московских концептуалистов — в отличие от западной традиции перформанса — действие почти никогда не строилось и не пластический характер акций также способствовал их невыявленности, растворенности в окружающей среде, их чисто концептуальной «незаметности».

Несколько иную эстетику разрабатывают в своих перформансах В. Комар и А. Меламид. Их творчество в целом занимает промежуточное положение между концептуалистом и соц-артом, что накладывает отпечаток на художественные акции Перформансы Комара и Меламида, в отличие от большинства концептуальных акций, выдержаны в духе своеобразного «гранд арт»⁷⁰. Нefixируемость пространства их акций уподобляет его тому умозрительному и невидимому пространству, в котором циркулирует поток информации. Обычно действие большинства акций имитирует и пародирует работу сложных и разветвленных информационных структур и идеологических конструкций. Художников интересует система и законы функционирования своего рода мифологем или «общих мест» в культуре и в человеческом сознании. При этом непосредственное действие акции оказывается менее значимым, чем сама информация о нем или документация. С конкретности физического действия внимание смещается на отношение события акции к имитируемому и пародируемому образцу. Элементы провокативности и пародирования «сакральных» архетипов социальных систем сближают пер-

формансы Комара и Меламида с соц-артистской эстетикой.

В большинстве фотoperформансов Риммы и Валерия Герловиных («Зеркальная игра», 1977; «Деревья. Сны Риммы и Валерия Герловиных», 1978) действие, событие физического плана «пропускалось» и акцент перемещался на документацию. Фотографии служили лишь точками опоры для умозрительной игры, участвовать в которой предлагалось зрителю. Само действие (точнее — статичное состояние), запечатленное на снимке, было свободно от изобразительности, часто организовывалось на парадоксальных и абсурдных сопоставлениях, обнажающих его игровой механизм. Работы Герловиных создают и культивируют игровую атмосферу в ее чистом виде. Именно она представляет собой основной предмет и основную проблему их перформансов, а также близких им по духу «утопических проектов». Игра предстает в них как совершенно не утилитарное, ни на что не направленное состояние, просто служащее для определения наиболее элементарного и основного свойства искусства и жизни.

Игровой компонент очень важен для концептуального искусства. Игра в концептуализме предстает как форма деятельности, позволяющая максимально нейтрализовать гегемонию языка. Она освобождает произведения искусства от претензий на исключительность, от амбиций пророчества и учительства. В концептуальных произведениях игра лишена театральности, субъективной выразительности. Как правило, она сводится к ла-

коничным и элементарным формам, с перестановкой акцентов с содержания на саму механику игры, строится на парадоксах и абсурде, освобождающих художника от скованности нормативами известного.

Американский композитор Джон Кейдж, творчество которого, безусловно, оказало значительное влияние на концептуальное искусство, выразил это понимание игры наилучшим образом: «Какая цель в сочинении музыки? <...> ответ может быть сформулирован в форме парадокса: полная значения бесцельность или бесцельная игра. Такая игра, однако, есть утверждение жизни. Она не стремится обнаружить законы хаоса и не внушает мыслей об улучшении мироздания. Она просто активизирует саму жизнь, наше существование»⁷¹.

Простое подтверждение искусством человеческого существования — один из постоянных мотивов концептуализма. И хотя концептуальные произведения больше не служат для выражения индивидуальности художника, не претендуют на уникальность, свободны от субъективного и эмоционального, а зачастую демонстративно анонимны, «искусство как идея» может возникать и существовать только как продукт человеческой жизни.

В 70-е и начале 80-х годов наряду с соц-артом концептуализм практически целиком определял общий характер советского «неофициального» искусства.

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 очень важно обозначить, хотя бы бегло, самые принципиальные различия в искусстве московских концептуалистов и соц-артистов.

Основной прием построения соц-артистических 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 жестко определить направленческую принадлежность таких работ, как «Лозунг» В. Комара и А. Меламида, «Железный занавес» или «График истории» группы «Гнездо», многих работ Э. Булатова и Д. Пригова.

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 своеобразно-

го социального действия, точнее — противодействия. (Не случайно произведения соц-арта часто связывают 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 проявления соц-арта нашли выражение в своеобразном «парадном стиле» (работы В. Комара и А. Меламида, Б. Орлова, Р. 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 облика произведений искусства. Концептуалисты стремятся его максимально нейтрализовать. Соц-артистам чуждо свойственное большинству концептуальных работ внимание к невыразительному, неприметному, повседневному, к «пустым», неинтересным аспектам жизни. Они стремятся поразить зрителя неожиданным сочетанием элементов, яркими красками и зачастую почти «барочной» активностью пластики. Соц-артисты часто 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 индифферентны к использованию естественных, природных свойств материалов. Их в большей мере привлекают эффекты неожиданного применения материала или эффекты чисто оптического, фактурного порядка. Такое использование материала противоположно 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 взаимодействием различных искусств. Тогда как творчество большинства соц-артистов целиком реализуется в сфере пластических искусств.

В 80-е годы в советском «неофициальном» искусстве формируется значительно более дифференцированная картина художественной жизни.

Уже с конца 70-х годов в творчестве многих молодых художников оказывается влияние так называемой «новой волны». Направления, возвращающего художника к энергичной творческой позиции, зачастую нацеленной на полную нейтрализацию интеллектуа-

лизма; отказывающегося от пластического аскетизма концептуалистов и активно внедряющего китч в пространство «высокой» культуры. Наиболее последовательно эта позиция была реализована в деятельности группы «Мухомор» (С. Гундлах, К. Звездочетов, В. и С. Мироненко, А. Каменский).

Постмодернистская эстетика, утверждающаяся в советском неофициальном искусстве в 80-е годы, с одной стороны, произвела своего рода нивелировку художественных течений, а с другой — вывела своеобразие московского варианта постмодернизма прежде всего как постконцептуального искусства. И хотя концептуализм больше не мог претендовать на представительство основной тенденции в искусстве этого времени и сам претерпел существенные воздействия постмодернизма, тем не менее для московской школы именно концептуализм стал той внутренней традицией, на которую опиралось новое поколение художников. Во многом этому способствовала «открытость» самого концептуального направления, его художественная стратегия, освобождающая художника от необходимости идентификации своего творчества с определенной предметной сферой.

В 80-е годы постконцептуальная проблематика разрабатывается прежде всего в творчестве Вадима Захарова, Сергея Волкова, Свена Гундлаха, Юрия Альберта, Николая Козлова, Владимира и Сергея Мироненко, Марии Серебряковой, Андрея Филиппова, «Перцев» (Людмила Скрипкина, Олег Петренко), группы «Медицинская герменевтика»

(Павел Пепперштейн, Юрий Лейдерман, Сергей Ануфриев). На смену нигилистическим мотивам и аскетизму концептуализма 70-х годов в творчество художников 80-х приходит своеобразный «орнаментализм», построенный на постмодернистской цитации и иронии. В их работах заметно возрастает игровое начало и значение фактурности.

А художественные жесты 70-х, отстраняющие идеологический материал, в 80-е годы часто заменяются жестами имитации и симуляции.

Влияние постконцептуальной стилистики можно отметить и в работах художников старшего поколения: И. Кабакова, В. Пивоварова, И. Чуйкова, Э. Гороховского, И. Макаревича, Е. Елагиной и др.

В целом постконцептуальное искусство 80-х годов представляет собой самостоятельное направление и требует специального исследования.

- 1 «Флаксус» (Fluxus) — интернациональное объединение, деятельность которого обычно связывают с искусством предконцептуализма. Базировалось на эстетике, впервые сформулированной в искусстве дадистов. Объединение возникло в 1962 году. Основатель — Юргис Маичюнас (1931—1978). Не имело постоянного состава участников.
- 2 Г. Флинт впервые употребил этот термин в одной из работ начала 60-х годов, опубликованной немного позднее в антологии, посвященной деятельности «Флаксуса» (H. Flint. Concept Art. An Anthology Ed. La Monte Young New York, 1963). См. об этом также статью Б. Бухло в каталоге выставки L'art conceptuel, une perspective Paris, 1989, p. 41.
- 3 «Искусство и язык» (Art and Language) — объединение английских художников-концептуалистов. Его основатели — Т. Аткинсон, Д. Байнбридж, М. Балдин, Х. Харрелл. Возникло в 1968 году.
- 4 Эстетическая концепция московского концептуализма нашла наиболее последовательное выражение в работах Б. Грайса, А. Монастырского, а также в ряде статей И. Кабакова.
- 5 J. Kosuth. Art after Philosophy. — Studio International, October 1969.
- 6 Определение Дж. Кошути (Дж. Кошут. История для — Флэш Арт (русское издание). № 1, 1989, с. 76).
- 7 Литература, посвященная западному концептуализму, обширна и мы укажем лишь самый краткий перечень книг и публикаций:
Ad Reinhardt. Art as Art — Art International, December 1962, *Lucy Lippard. Visual Art and the Invisible World* — Art International, May 1967; *Sol LeWitt. Paragraphs on Conceptual Art* — Artforum, June 1967, *Lucy Lippard and John Chandler. The Dematerialization of Art* — Art International, February 1968, *Jack Burnham. Systems Aesthetics* — Artforum, September 1968; *Sol LeWitt. Sentences on Conceptual Art* — 0—9, January 1969, *Jack Burnham. Real-Time Systems* — Artforum, September 1969, *Joseph Kosuth. Art after Philosophy* — Studio International, October 1969, *Catherine Millet. L'art conceptuel* — Opus International, décembre 1969; *Art and Language* № 2, February 1970; *Jack Burnham. Alice's Head. Reflections on Conceptual Art* — Artforum, February 1970, *David Shapiro. Mr Processionary at the Conceptacle* — Art News, September 1970; *Catherine Millet. Joseph Kosuth — Flash Art*, February-March 1971, *Lizzie Borden. Three Modes of Conceptual Art* — Artforum, June 1972, *Ursula Meyer. Conceptual Art New York*, 1972, *Gregory Battcock. Idea Art New York*, 1973 (Anthologie critique), *Lucy Lippard. Six Years. The Dematerialization of the Art Object*, New York, 1973, *B. Buchloh. Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art* — Artforum, October 1982. На русском языке была опубликована статья Л. Рейнгардт. Отречение от искусства — В сб. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1973.
- 8 Конкретная поэзия — течение в литературе, сформировавшееся в 50-е гг. в Бразилии (группа «Нойгандрес»). В Европе аналогичные тенденции представлены в творчестве О. Гомингера, А. Финли, Э. Моргана, С. Банна, Д. Фарнилла и др. Конкретная поэзия основана на использовании идеограмм — беспредметных графических изображений, композиций из букв и слов.
- 9 «Искусство первичных структур», «постживописная абстракция», «живопись жесткого контура» (hard edge), «систематическое искусство» — различные течения в рамках минимализма, отчасти сближающиеся с концептуальным искусством. Кроме того, концептуализму оказываются близки в 60—70-е годы «бедное искусство» (arte povera) и «искусство земли» (land art).
- 10 J. Kosuth. Art after Philosophy, p. 135
- 11 Ibid.
- 12 «Дематериализация искусства», «искусство как идея» и «Post-Object-Art» (буквально — постпредметное искусство) — популярные определения концептуализма, использовавшиеся в критических статьях и для названия экспозиций концептуального искусства (L. Lippard and J. Chandler. The Dematerialization of Art; D. Karshan. The Seventies Post-Object-Art — Studio International. September 1970, Art as Idea — название экспозиции концептуального искусства в Victoria and Albert Museum, London, 1970).
- 13 L. Lippard and J. Chandler. The Dematerialization of Art.
- 14 Sol LeWitt. Paragraphs of Conceptual Art.
- 15 G. Celant. Arte Povera. Milano, 1969, p. 43.
- 16 L. Lippard. Six Years. The Dematerialization of the Art Object, p. 98.
- 17 J. Burnham. Alice's Head, p. 37.
- 18 L. Lippard. Six Years. The Dematerialization of the Art Object, p. 75.
- 19 Ibid., p. 40.
- 20 Цит. по кн.: Модернизм. М., 1973, с. 257.
- 21 Значение этих «пауз» для современной культуры рассматривает в своей книге итальянский искусствовед Дорфлес (G. Dorfles. L'intervallo perduto. Torino, 1980).
- 22 Определение Фр. Шлегеля. Цит. по кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 176.
- 23 C. Butler. After the Wake. An essay on the contemporary avantgarde. Oxford, 1980, p. 66.
- 24 О советском концептуализме см.: «А—Я» — № 1—7, 1979—1986, I. Golomshok and A. Glezer. Unofficial Art from the Soviet Union. London, 1977; N. Dodge. A Hilton. New Art from the Soviet Union Washington, 1979; Russian Samizdat Art (essays by Rima and Valery Gerlovin). New York, 1986; M. Tupitsyn. Margins of Soviet Art. New York, 1982. См. также: Искусство, 1989, № 10; Флэш Арт (русское издание), 1989, № 1, Театр, 1990, № 4. Обширный материал содержится в Московском архиве нового искусства (МАНИ) (хранится в частных коллекциях Москвы).
- 25 Отдельные элементы концептуальной стилистики можно отметить у некоторых художников Прибалтики, но, в отличие от московской школы, они не складываются в целостное направление и не обладают последовательной эстетической позицией.
- 26 Квартирные выставки 70-х — начала 80-х годов не могут считаться специфической формой презентации концептуального направления, так как включали более широкий диапазон течений в искусстве, объединенных главным образом неофициальностью своего социального статуса. Своебразной формой реализации экспозиционной стратегии московского концептуализма можно считать серию выставочных проектов И. Кабакова первой половины 80-х годов («Муха с крыльями», 1983; «Воспоминания

- о Ленинграде», 1980, «Муравей», 1983, «Стенды на зеленой бумаге», 1982).
27. Можно указать серию выставок, организованных Клубом авангардистов экспозиции 1987, 1988 года, представленные в выставочном зале на Автозаводской, выставка в помещении высшего мужского разряда Сандуновских бань (январь 1988), выставка «Для жителей нижнего мира» (1 ноября 1987—1 мая 1988, Орехово-Борисово); «Дорогое искусство» (1989); «Перспективы концептуализма» (июнь 1989), «Исследование документации. Фотообъекты группы КД» (ноябрь 1989).
28. И. Бакштейн, И. Кабаков, А. Монастырский. Триалог о комнатах.— В сб. Комнаты. МАНИ, 1987, с. 103 (машинопись).
29. Это свойство московской школы концептуального искусства было сформулировано в статье Б. Гроиса «Московский романтический концептуализм». «... единство общемосковской «лирической» и «романтической» эмоциональной жизни, все еще противостоявшее официальной сухости, делает возможным феномен романтического лирического концептуализма». — А—Я, 1, 1979, с. 4.
30. И. Кабаков. 60-е годы, 1982, с. 11 (машинопись).
31. Цит по статье Л. Мастеркова. Московские перформансы.— А—Я, № 4, 1982, с. 7.
32. Б. Гроис. Московский романтический концептуализм, с. 5.
33. См., например, материалы в журнале А—Я, 1981, № 3, А—Я, 1983, № 5.
34. «Анонимность» советской живописи предполагала не только коллективный, бригадный метод работы, но и анонимность самого стиля как результат претензий соцреализма на создание «естественного», «природного» языка. Природное же, как известно, не оставляет возможностей для существования индивидуального.
35. В статье не рассматривается значение для московского концептуализма творческого наследия К. Малевича и русского конструктивизма (за исключением литературных параллелей), безусловно, оказавшее определенное влияние на московских художников-концептуалистов. Гнедов Василий (Василий Иванович) (1890—1978)— поэт. В 10-е годы член «Ассоциации
- эгофутуристов». В своих произведениях предвосхитил «музыку молчания» Д. Кейджа и некоторые принципы театра абсурда.
37. И. Игнатьев. Предисловие в кн.: В. Гнедов. Смерть искусству. СПб., 1913.— Цит. по сб.: Забытый авангард. Россия первая треть XX столетия. Сборник справочных и теоретических материалов.— Wiener slawistische Almanach. Sonderband XXI, S. 21.
38. Чичерин Алексей Николаевич (1889—1960)— поэт. Один из зачинателей литературного конструктивизма.
39. А. Чичерин. Кан-Фун М., 1926, с. 8, 12.
40. Р. и В. Герловины Концептуальный самиздат (цит. по машинописи).
41. А. Чичерин. Кан-Фун, с. 12.
42. Concrete Poetry. An International Anthology. London, 1967, p. 15.
43. Генрих Худяков (род. 1930)— поэт и художник. С 1974 года живет в США.
44. Богатый материал о советской визуальной поэзии этого времени содержится в рукописном журнале «Транспонанс» (издатели С. Сигей и Р. Никонова, г. Ейск).
45. «Знаем (Клатвенная конструкция конструктивистов-поэтов)»— Цит по сб.: Забытый авангард. с. 185.
46. К. Зелинский. Конструктивизм и поэзия.— Там же, с. 225.
47. ОБЭРИУ (Объединение реального искусства)— литературно-театральная группировка в искусстве конца 20-х годов. С обзорами обычно связывают творчество А. Введенского, Д. Хармса, К. Вагинова, Н. Заболоцкого, Н. Олейникова и некоторых других.
48. И. Кабаков. 60-е годы, с. 35.
49. Там же, с. 36.
50. В середине 60-х годов в этом же ключе развивалось творчество М. Рогинского, которое отчасти можно связывать с предконцептуальными тенденциями в искусстве. Прежде всего речь идет о серии его картин 1965 года, построенных на приеме тавтологического повторения реальных предметов («Красная дверь», «Кафель», «Красная стена»).
51. «Если раньше концептуальные произведения были методологически самодостаточны и отсыпали к неизвестному контексту, то при возник-
- новении категории «художник-персонаж» автор (тот же Кабаков) старался, прежде чем сделать реальную работу, «отождествиться» с определенным стилем, причем массовым стилем <...>. То есть это было совершенно равнодушное демонстрирование направления соцреализма как концептуального направления в то время как сам художник оказывался вне его» (И. Бакштейн, А. Монастырский. Диалог для журнала «Искусство»— Искусство, 1989, № 10, с. 30).
52. Заглавие статьи Р. Барта, оказавшей определенное влияние на многих художников-концептуалистов. На русском языке опубликована в сб.: Р. Барт. Избранные работы. Семиотика Пoэтика. М., 1989.
53. Р. Барт. Ук. соч. с. 287.
54. В. Пивоваров.— А—Я, 1984, № 6, с. 18.
55. И. Кабаков. Кухонная серия.— А—Я, 1984, № 6, с. 27.
56. И. Бакштейн, И. Кабаков, А. Монастырский. Триалог о комнатах.— В сб. МАНИ Комнаты, с. 12.
57. Б. Гроис. Илья Кабаков.— А—Я, 1980, № 2, с. 20.
58. Определение И. Кабакова.
59. И. Кабаков. 60-е годы, с. 38.
60. И. Бакштейн, И. Кабаков, А. Монастырский. Триалог о комнатах, с. 78.
61. М. Хайдеггер (1889—1976)— немецкий философ-экзистенциалист, философская система которого оказала заметное влияние на многих московских концептуалистов.
62. О западном перформансе см.: A. Keprow. Assemblage. Enviroments. Happenings. New York, 1966. M. Kirby. Happenings. New York, 1966. A. Henni. Total Art. New York, 1974. R. Goldberg. Performance. Live Art from 1909 to the Present. New York, 1979. The Art of Performance. A Critical Anthology. New York, 1984. О советском перформансе см.: M. Tupitsyn. Some Russian Performances.— High Performance, Winter 1981. Л. Мастеркова. Московские перформансы.— А—Я, 1982, № 4, а также Декоративное искусство СССР, 1989, № 10. Искусство, 1989, № 10.
63. J. Cage. Silence. London, 1969, p. 15.
64. И. Кабаков. Вся суть— в перелистывании, 1981, с. 1, 2 (машинопись).
65. И. Кабаков. Автор два раза смотрит на свое произведение, 1981, с. 2 (машинопись).
66. Там же, с. 2.
67. R. Barilli. Informale oggetto comportamento.— In: La ricerca artistica negli anni '70, v. 2, p. 162.
68. В. Кандинский. О духовном в искусстве. 1977, с. 129.
69. А. Монастырский. Предисловие.— Поездки и воспроизведение. т. 2, 1983, с. 11—12 (машинопись).
70. В одном из их перформансов переведенный на ноты текст, напечатанный на советском паспорте, исполнялся одновременно в разных городах и странах. Такой же международный характер имел перформанс, в котором имитировалась деятельность фирмы, покупающей и продающей человеческие души.
71. J. Cage. Silence, p. 12.