

Коллекция *passe-partout*

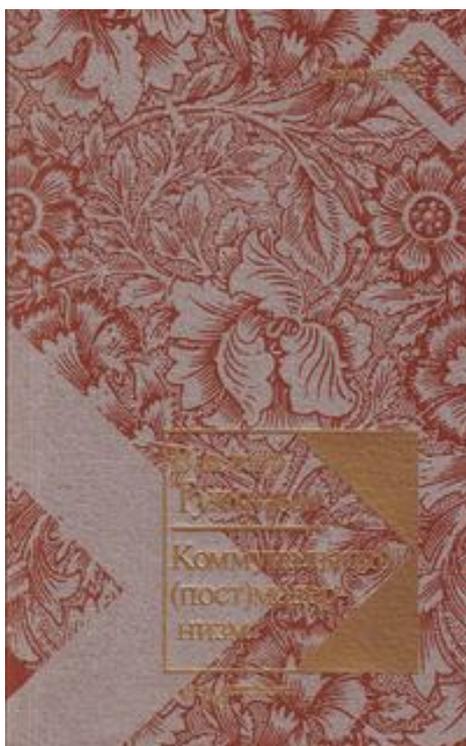
---

## Виктор Тупицын

Коммунальный (пост)модернизм

Русское искусство второй половины XX века

*Ad Marginem*



ISBN 5-88059-048-8

Художественное оформление - А. Бондаренко

© Издательство "Ad Marginem". Москва, 1998

© Виктор Тупицын, 1998

## Виктор Тупицын у работы Юрия Альберта, Кёльн (1995)



## Электронное оглавление

[Электронное оглавление](#)

[Содержание](#)

[Предисловие](#)

[Civitas Solis: гетто как рай<sup>1</sup>](#)

[Выставка "Agitation zum Gluck: Sowjetische Kunst der Stalinzeit," Documenta-Halle, Kassel \(1993\): фрагмент экспозиции](#)

["Биография В.И. Ленина" \(1922\), литография неизвестного автора. Коллекция Zimmerli Art Museum, NJ](#)

[Петр Мальцев, "Встреча героического экипажа" \(1936\)](#)

[А. Родченко, фотография из журнала "СССР на Стройке", ? 12](#)

[Примечания](#)

[Коммунальный \(пост\)модернизм<sup>1</sup>](#)

[Конец 50-х-начало 60-х годов](#)

[Оскар Рабин, Без названия \(1959\)](#)

[Владимир Немухин на фоне своих работ на выставке в павильоне "Пчеловодство", ВДНХ \(1976\)](#)

[Лидия Мастеркова, показ картин на выставке в Измайлово 29 сентября 1975 г.; слева от картины Мастерковой - В. и М. Тупицыны](#)

[Дмитрий Плавинский на фоне своей картины \(1969\)](#)

[Владимир Яковлев, "Автопортрет" \(1971\)](#)

[Шестидесятые годы](#)

[Анатолий Зверев, фото Сергея Борисова \(1985\)](#)

[Василий Ситников в своей мастерской, Москва \(1969\)](#)

[Владимир Пятницкий, показ картин в Измайлово 29 сентября 1975 г. \(Пятницкий и его работы - в правой части фотографии\)](#)

[Франциско Инфантэ, "Жизнь треугольника" \(1977\)](#)

[Михаил Чернышев, перформанс "Удвоение" \(1976\)](#)

[Михаил Рогинский, "Московская кухня" \(1983\)](#)

[Олег Васильев, "Диагональ" \(1976\)](#)

[Иван Чуйков, "Окно" \(1975\)](#)

[Илья Кабаков в своей мастерской, Москва, 1980-е годы](#)

[Семидесятые годы](#)

[Илья Кабаков, из "Кухонной серии" \(1982\)](#)

[Виктор Пивоваров, "Сакрализация для дружеской вечеринки" \(1975\)](#)

[Эрик Булатов, "Русское" \(1991\)](#)

[Эрик Булатов, "Свобода на баррикадах" \(1989\)](#)

[Александр Косолапов, Без названия, Нью-Йорк \(1981\)](#)

[Леонид Соков, "Перекуем серпы на..." \(1994\)](#)

[Группа "Страсти по Казимиру", кадр из фильма "Ленин в Нью-Йорке" \(1981\)](#)

[Коллективные действия, "Шары" \(1977\)](#)

[Коллективные действия, "Г. Кизевальтеру" \(1978\)](#)

["Бульдозерная выставка", 15 сентября 1974 г](#)

[Подготовка экспозиции в павильоне "Пчеловодство", ВДНХ \(1976\) Слева направо - О. Кавдфров, Д. Краснопешев, Э. Штейнберг и В. Янкилевский](#)

[Игорь Макаревич, "Стратиграфические структуры" \(1978\), фрагмент](#)

[Юрий Альберт, фрагмент выставки "Апарт на пленере", Калистово \(1983\)](#)

[Восьмидесятые годы и начало девяностых](#)

[Андрей Филиппов, фрагмент выставки "Апарт за забором", сентябрь 1983 г](#)

[Общий вид экспозиции одесского и московского искусства в галерее апарта \(квартира Никиты Алексеева, 1984\). Работы А.Музыченко, А. Маринюка, Л. Резун \(Звездочетовой\), С. Гундлаха слева - Н. Алексеев](#)

[Константин Звездочетов, фрагмент выставки "Апарт на пленере", Калистово, май 1983 г.](#)

[Вадим Захаров, "Пиратство - это то, что сейчас нужно!" \(1982\)](#)

[Игорь Копыстьянский, "Компактная экспозиция 1" \(1985\)](#)

[Д.А. Пригов, "Банка" \(1980\)](#)

[Медицинская герменевтика, "Новый год", фрагмент выставки "Между весной и летом," Бостон \(1990\)](#)

[Людмила Скрипкина и Олег Петренко \(Перцы\), без названия \(1986\)](#)

[Выставка Булатова и Васильева в галерее Филлис Кайнд, Нью-Йорк \(1989\): картина Олега Васильева "Вороний дирижер" \(1988\)](#)

[Примечания](#)

[Московский коммунальный концептуализм<sup>1</sup>](#)

[I](#)

[II](#)

[Илья Кабаков, фрагмент инсталляции в музее Ж. Помпиду, Париж \(1995\)](#)

[Илья Кабаков и Джозеф Кошут, инсталляция "Коридор двух банальностей", Варшава \(1994\)](#)

### III

Медицинская герменевтика, "Книга за книгой" (по пустотному канону, 1988 г.)

Коллективные действия, "Лозунг 78" (1978)

### IV

### V

Коллективные действия, "Десять появлений" (1981)

### VI

Выставка "Шизокитай" (1990), фрагмент; на первом плане - работа Н. Паниткова

### Примечания

Иконы иконоборчества<sup>1</sup>

Джон Харфильд, "Every Fist Becomes One Clenched Fist," журнал "AIZ"( 1934)

Густав Клуцис, "Выполним план великих работ" (1930)

Фронтиспис книги Гоббса "Левиафан" (1651)

Ксанти "Муссолини" (1934)

VI съезд Профсоюзов", Сергей Сенькин, фотомонтаж, (1925)

Комар и Меламид, "Двойной автопортрет" (1972)

Комар и Меламид, из серии "Фамильные портреты" (1980)

Комар и Меламид, "Тридцать лет спустя: 1953" (1982-83)

Эдуард Гороховский. Без названия (1989)

Леонид Соков, "Встреча Сталина с модернистской скульптурой" (1993)

Эрик Булатов, "Улица Красикова" (1976)

### Примечания

Солнце без намордника<sup>1</sup>

Мария Серебрякова. Без названия (1988)

[Игорь Макаревич, "Станция метро Новокузнецкая" \(1985\)](#)

[Андрей Абрамов. Без названия \(1978\)](#)

[Борис Михайлов, из серии "У Земли" \(1992\)](#)

[Сергей Леонтьев, из серии "Опыт жесткой фотографии" \(1988\)](#)

[Сергей Борисов, "Чемпионы мира" \(1989\)](#)

[Сергей Волков. Без названия \(1985\).](#)

[Сергей Кожемякин, из серии "Присутствие" \(1990\)](#)

[Игорь Савченко. Без названия \(1989\)](#)

[Владимир Куприянов, "Памяти Пушкина" \(1983\)](#)

[Георгий Кизевальтер, из альбома "Зонтики" \(1984\)](#)

[Примечания](#)

[Если бы я был женщиной<sup>1</sup>](#)

[Сальников, Лунина и Ковалев, фотография из каталога выставки Олега Кулика в галерее М. Гельмана, Москва \(1994\)](#)

[Фрагмент выставки женщин-художниц в Центре современного русского искусства в Нью-Йорке \(1983\)](#)

[Выставка "Работница" \(1990\): фрагмент экспозиции](#)

[Выставка "Сердца четырех" \(1992\), инсталляция Марии Чуйковой](#)

[Светлана Копыстьянская, "Рассказ" \(1988\)](#)

[Ирина Нахова, "Моментум мортис", Нью-Йорк, галерея Филлис Кайнд \(1990\)](#)

[Мария Константинова, "Спи спокойно" \(1989\)](#)

[Елена Елагина, "Лаборатория великого делания" \(1996\), галерея Obscuri Viri, фрагмент экспозиции](#)

[Примечания](#)

[Силовое противоборство<sup>1</sup>](#)

"Руинированная утопия", Мюнхен (1995): группа участников.организатор и куратор выставки на фоне инсталляции Комара и Меламида

Леонид Соков, "Голова Ленина a la Brancusi" (1994)

"Conjugation", Мюнхен (1995): общий вид экспозиции

Примечания

Тянитолкай<sup>1</sup>: Москва-и- Петербург<sup>2</sup>

I

Выставка "Кабинет" в музее Стедлик, Амстердам (1997); Георгий Гурьянов на фоне своей экспозиции

Сергей Бугаев (Африка), "Не Попова" (1989)

Сергей Ануфриев и Сергей Бугаев (Африка) проникают в монумент "Рабочий и Колхозница" на ВДНХ, Москва, июль 1990 г

II

III

Кадр из фильма Игоря и Глеба Алейниковых "Ожидание де Била" (1990)

Евгений Юфит, некрореалистическая сцена; автор - наверху

Андрей Хлобыстин, "Вирус искусства" (1991)

Тимур Новиков, "Индия" (1990)

Примечания

Бэтмен и Джокер: термидор телесности<sup>1</sup>

I

Предшественники телесников - М. Шемякин и Е. Щапова, Париж, 1970-е годы

Олег Кулик, "Последнее табу ...", галерея М. Гельмана, Москва (1994)

Александр Бренер, "Химеры, ко мне!", галерея М. Гельмана, Москва(1995)

II

Примечания

[Об авторе](#)

# Содержание

9	.....	Предисловие
11	.....	Civitas Solis: гетто как рай
37	.....	Коммунальный (пост)модернизм
98	.....	Московский коммунальный концептуализм
117	.....	Иконы иконоборчества
140	.....	Солнце без намордника
160	.....	Если бы я был женщиной
178	.....	Силовое противоборство
185	.....	Тянитолкай: <i>Москва-и- Петербург</i>
197	.....	Бэтмен и Джокер: термидор телесности

*Елизавете, Маргарите, Марии*

# Предисловие

В этой книге излагается история альтернативного искусства. Комплекс интерпретаций опосредован понятием коммунальности. Всё перечисленное в оглавлении напечатано в американских и европейских журналах в период с 1991 по 1997 год<sup>1</sup>. В основном это статьи, толерантность которых в отношении друг друга способствовала их воссоединению - тому, что именно они, а не какие-либо другие тексты оказались пригодными для совместной публикации.

Как и любой объединяющий принцип, идея "собирательного образа" искусства - русского или какого угодно другого - продиктована достаточно общими и зачастую внеположными эстетике обстоятельствами. В сущности, это - насилие над материалом, от которого не свободен ни один автор. Каждая арт-публикация, претендующая на "широту охвата", выглядит как коммунальная квартира, а представители различных художественных фракций - как ее жильцы, которых подселили друг к другу, не спросив согласия. Другое дело, когда феномен уплотнения, свойственный всем видам письма, становится объектом писательской рефлексии. Особенность этой книги в том, что в ней коммунальное "гетто" имен, образов, событий и дат (а с чем, как не с коммуналкой, можно сравнить обзор художественной жизни страны за последние сорок лет) привязано к реальной коммунальности, оставившей зримый след в культурном наследии России.

Обычно при описании альтернативного феномена начинают с того, альтернативой чему он является. Казалось бы, логика этой субординации продиктована самой историей, то есть той "исторической" очередностью, в соответствии с которой анти-

<sup>1</sup> Переводы с английского на русский осуществлены автором при участии И.Борисовой.

[10]

тезе непременно предшествует теза, беспорядку - порядок, авангарду - традиция, сопротивлению - репрессия и т.д. В целом эта субординация носит условный характер, и если разобраться, то левое и правое, основное и второстепенное, предшествующее и последующее можно - в ряде случаев - менять местами, поочередно переопределяя или подвергая сомнению, как это делал Деррида, саму постановку вопроса: "что есть главное и что есть дополнение?" Другая возможность связана с демонстрацией того, что "главное" и "дополнительное", "центр" и "периферия" изначально укоренены друг в друге. Пример - коммунальность, преобладавшая не только в городских центрах России, но и в самом центральном из них - Москве, в центре Москвы и на ее окраине. Центр - "идентичность, неидентичная самой себе" (Адорно). Поэтому, изучая советское искусство, как официальное, так и неофициальное, мы не вправе забывать о его взаимодействии с адресатом (коммунальное гетто) и о специфике этого последнего. Коммунальный адресат и, соответственно, механизмы коммунальной перцепции - вот тот неполный перечень проблем, обсуждению которых (на-ряду с обсуждением художественной проблематики) посвящена эта книга.

Чтение - редкий минерал, добываемый за полярным кругом письма. Я имею в виду публикации, не рассчитанные на широкую аудиторию. Поэтому мне хотелось бы поблагодарить друзей и коллег, находящихся по обе стороны океана, за чтение моих текстов. Хочу также выразить признательность моей жене Маргарите Тупицыной за профессиональную лояльность и щедрость, стимуляцию и поддержку, внимание и теплоту

## Civitas Solis: гетто как рай<sup>1</sup>

Когда себе я надоем, Я брошусь в солнце золотое.

*В. Хлебников*

В ноябре 1993 года в Европе и Америке были организованы две выставки искусства социалистического реализма. Первая - "Выбор Сталина: советский социалистический реализм, 1932- 1956" - открылась в Нью-Йорке, в Институте современного искусства (P.S.I Museum), вторая - "Agitation zum Gluck: Sowjetische Kunst der Stalinzeit" - состоялась в Касселе, Германия, в Documenta-Halle. Из Касселя выставка вернулась в Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге, где была открыта до середины лета 1994 года. Не вдаваясь в детали, скажу, что попытка взглянуть на советское общество как на спектакль, лорнируемый сквозь линзы историцизма, если и удалась, то только отчасти. Устроители обеих выставок не сумели реконструировать *point de capiton*<sup>2</sup> социалистического реализма - коммунальное восприятие. То, что без него соцреализм - нетранспортабелен, по-видимому, никому не пришло в голову. И дело даже не в том, что семантически и с точки зрения эстетики (эстетики модернизма) соцреализм - банален. Он - часть структуры, в которой ему отведены определенные функции. Поэтому адекватная демонстрация соцреалистического спектакля на "чужой" территории невозможна без предварительного преобразования этой территории. Главным образом это касается реконструкции коммунальной "оптики" посредством преодоления индивидуальных зрительских рефлексов. Фактически речь идет об инстантивной оптической революции. Но, поскольку приобретение навыков коллективного зрения занимает годы (как это было в СССР), всякая попытка мгновенно приобщиться к наследию тоталитарного прошлого скорее всего обречена на провал. Чтобы добиться хоть какого-то результата, необходимо распределить внимание (желательно - поровну) между двумя сторонами "медали" - сталинским психоделическим<sup>3</sup> "товаром" (т.е. соцреализмом) и его коммунальным потребителем - *homo communalis*<sup>4</sup> (в моей терминологии).

[12]

Выставка "Agitation zum Gluck: Sowjetische Kunst der Stalinzeit," Documenta-Halle, Kassel (1993): фрагмент экспозиции



В психоанализе существует понятие *imago* или - во множественном числе - *imagoes*. *Imagoes* - бессознательные репрезентации, придающие форму телесным и эмоциональным реакциям на внешний мир. В своих ранних работах Лакан писал, что "семейные" комплексы - суть то, благодаря чему происходит воображаемая репликация инвайермента в психике индивида. Применительно к условиям жизни городского населения России после Октябрьской революции, можно расширить границы "семейного" до уровня "коммунального" (т.е. трактовать семейные комплексы как коммунальные). Бессознательные репрезентации, о которых говорилось выше, зачастую расходятся с официальной версией происходящего (фальсифицированная реальность). Желая сгладить это несоответствие, официоз принимает на себя роль аналитика (*analyst*), навязывая субъекту коммунального восприятия (*analysand*) курс пожизненной терапии. В процессе терапии у "пациента" развиваются навыки, способствующие его идентификации с персонажами, сошедшими с газетных или журнальных страниц, с киноэкрана или живописного полотна, а также с теми, чьи образы создаются посредством письма (литература, журналистика) и с помощью аудиального означающего (радио и т.п.). В результате происходит отождествление с теми "*другими*", которых коммунальный субъект "ошибочно" принимает за самого себя (*meconnaissance* - у

Лакана). В нормальных (т.е. не коммунальных) условиях эти идентификаторские усилия не могут предотвратить отчуждения: зритель оказывается не в состоянии приватизировать удовольствие (*jouissance*<sup>5</sup>), испытываемое персонажем. Ведь только герою визуальной репрезентации предоставляется право никогда не разлучаться со своим наслаждением, возможность навсегда закрепить его за собой. Несмотря на то, что Мальборо Ковбой умер от рака легких, на рекламных щитах корпорации он так и остался запечатленным в момент экстаза<sup>6</sup>. Однако за пределами изображенной "реальности" действуют другие законы. Реальное (*le réel*) проявляется прежде всего в практической невозможности перейти от имитации чьих-то действий к сопереживанию их оргазмической кульминации без известной "потери темпа"<sup>7</sup>. В Советском Союзе этот истерогенный фактор был нейтрализован посредством переноса центра тяжести с сексуального *jouissance* на идеологическое.

Терапия, о которой шла речь в предыдущем параграфе, вменялась коммунальному субъекту в форме психодислептических нарративов и была призвана осуществить идентификацию без отчуждения. Такая идентификация представлялась возможной еще и потому, что коммунальное зрение было оснащено катарсической оптикой, т.е. обладало вязкостью, необходимой для "слипания" зрителя с изображением. То, что предпочтение отдавалось идеологическому (а не сексуальному) *jouissance*, подтверждается очевидцами - жильцами коммунальных квартир. По словам художника Ильи Кабакова, "в коммуналке... любые формы сексуальных изъяснений являются запретными... Сексуальность подходит под ту же норму, что и воровство"<sup>8</sup>. И это при том, что сам Кабаков рассматривает коммунальную коммуникацию с позиций сексолога, характеризуя ее как "логопатологию... непрерывного речеверчения"<sup>9</sup>. Триумф идеологического *jouissance* был закреплен в 1934 году, когда Жданов и Радек наложили табу на эротически эксплицитные репрезентации, объявив их недопустимыми для советских писателей (и художников). Фуко, писавший, что секс в викторианскую эпоху "подавлялся столь неукоснительно по причине его несовместимости со всеобщим и интенсивным привлечением к труду"<sup>10</sup>, мог бы распространить это высказывание и на викторианское ханжество советского образца. Однако в случае Жданова и Радека дискомфорт в отношении сексуальных образов был связан с дополнительными причинами. Они не могли не догадываться, что отчуждение зрителя от либидинального удовольствия персонажа корректируется катарсической

[14]

оптикой менее эффективно, чем в случаях идеологического оргазма<sup>11</sup>. Во второй половине XX века борьба с отчуждением вышла на новую орбиту: в нее включились силы научно-технического прогресса, и в частности - электронные средства производства и передачи образов на расстоянии. Поворот к виртуальной реальности, воспринимаемой (наряду с интернетом) как техноэрзац коммунальной оптики, - одна из новейших попыток осуществить идентификацию без отчуждения. Эмманюэль Левинас считал, что "видеть и слышать - то же самое, что касаться... или ласкать", и что "ласка есть совокупность приближения и близости"<sup>12</sup>. Виртуальную реальность можно считать ироническим занижением этого высказывания.

По всей вероятности, подлинная причина ревности коммунальной речи по отношению к конвенциональным сексуальным практикам - в том, что она сама по себе является сексом, свальным грехом говорения, "текстурбацией". Речь есть замалчивание телесной природы высказывания, тех речевых отправлений, которые можно охарактеризовать как соитие слов (речеложество). Отсюда - столь характерная для коммуналки ханжеская апелляция к языку истэблишмента и власти, на которую обратил внимание Батай в своем анализе де Сада. В предисловии к совместной публикации с Кабаковым в Arts Magazine (New York, 1991) я писал, что "речь - это и насильник, и экстатически трепещущая жертва. Но кто же тогда *homo communalis*? И как насчет его (ее) страхов, страданий и боли? Быть может, коммунальные жители - не более чем футляры и коробки из-под слов, звуковой реквизит, пуанты и котурны, подиум для протагониста, имя которому - речь?"

Философам и историкам знакомо понятие "солярного" мифа<sup>13</sup>, во-первых, в связи с культурами и религиями античности, и во-вторых - в том аспекте, в каком те или иные модификации гелиотропа оказались задействованными в секулярную культурную традицию. "Не будь глаз подобен солнцу, как могли бы мы видеть свет?" - спрашивал Гёте в *Zur Farbenlehre*<sup>14</sup>. Понятно, что пафос солнцеподражания, творческого (или гражданственного) горения, освещающего путь к истине, - неотделим от имиджа как художника, так и государственного деятеля, "отца народов", способного не только призреть, одарив щедростью родительского тепла, но и испепелить в беспощадных лучах "справедливого" гнева. В словаре Ожегова (1953) указывается, что в переносном смысле солнце - это "то, что является источником, сосредоточением чего-либо ценного, высокого, жизненно необходимого". Пример - "солнце сталинской консти-

[15]

туции". К числу феноменов обратного свойства относится (цитирую) "солнечный удар - поражение мозговых центров жаром солнца"...

Проектирование рая на земле по образу и подобию солярного референта нашло, как известно, отражение в утопическом произведении Т. Кампанеллы "Civitas Solis" ("Город Солнца", 1623), рекомендованного Лениным Луначарскому еще в 1918 году на предмет усовершенствования плана монументальной пропаганды. Для многих русских мыслителей, художников и поэтов - от славянофилов до космистов - гелиотроп был мироощущенческой метафорой, средством для осмысления художественного образа истории в рамках манифестации радиального принципа. Отчасти это касается и Гегеля: для него (а позднее - и для теоретиков соцреализма Г. Лукача и М. Лифшица) слитность и тотальность идентичны истине, тогда как в размежевании, ведущем к эмансипации частного (луч) от целого (свет), гнездится вирус солнцелюбия.

Известно, что в древности культы, посвященные солнцу, не обходились без человеческих жертвоприношений. В этой связи рецидивы массовых репрессий в сталинской России и нацистской Германии уместно толковать как возобновление солярных традиций<sup>15</sup>. Как уже отмечалось, солярный миф характеризуется гегемонией метафор, заведующих синхронизацией фрагментов под эгидой единого смысла. Перенос этой гегемонии из области гуманитарных практик в сферу инфраструктуры и социальной жизни неизменно оборачивается апофеозом тотальности и насилия. Символическая репрессия, свойственная всем метафорам без исключения, становится перформативной. В случае солярных тропов (*heliotropes*) это выражается в актах тер-рора (заклание *другого* во имя одного-и-того-же). Применительно к Civitas Solis советского образца, где образ Сталина обладал полномочиями солярной иконы, можно сказать, что в 1930-х годах солнце-как-такое померкло в лучах солнца-как-метафоры.

Представление о соцреализме как о коллективной художественной практике справедливо только при условии осознания того, что "коллективное" - понятие внеположное (или неидентичное) самому себе. Как на уровне проекта, так и на стадии его реализации, инспиратором "коллективного" является "индивидуальное". Поэтому соцреализм - это не искусство масс, а результат крайне индивидуалистских целеполаганий партийных лидеров и теоретиков. Именно они (т. е. лидеры и теоретики) персонифицировали картезианскую модель субъек-

[16]

тивности, в то время как коммунальному субъекту ("the comunal subject in its division") предписывались конфессионально-катарсические взаимоотношения с органами власти и подавления. *Идентификация-как-проекция* - так можно охарактеризовать специфику этих отношений. Чтобы придать им императивный характер, население подвергалось шоковой терапии (чистки и массовые репрессии). Травматические неврозы снимались посредством нейролептических зрелищных мероприятий - демонстраций, парадов, массовых празднеств, спортивных состязаний.

В произведениях соцреализма Сталин нередко изображался в присутствии статуи Ленина: образ мертвого вождя санкционировал отождествление с живым. Но не для того, чтобы ему подражать, - это было бы святотатством, а чтобы массы смогли ощутить себя как единое целое в "астральном" теле вождя<sup>16</sup>. Таковы, например, картины "Речь И.В. Сталина на XVI съезде ВКП(б)" (Герасимов, 1935), "Вождь, учитель, друг" (Шегаль, 1937) и "За великий советский народ" (Хмелько, 1949). Впрочем, роль авторов этих работ и их коллег, членов МОСХа, не ограничивалась рамками искусства. По словам художника Андрея Монастырского, "то, что советские жрецы - Союз Композиторов, Союз Художников, Союз Кинематографистов или Союз Писателей - не давали возможности автономно развиваться политике и экономике, вовсе не означает, что в стране не было ни политики, ни экономики. Они безусловно существовали, будучи совершенно подавлены этими жреческими, шаманскими союзами, их деятельностью. Они были чудовищно эстетизированы, но все-таки они были. Меня сначала обуревала мысль, что вообще всему виной - жуткий прессинг со стороны упомянутых Союзов. То есть дело не в коммунизме, и ни в чем подобном, а в теократии Союзов"<sup>17</sup>.

В начале тридцатых годов стало ясно, что ленинский завет "быть столь же радикальным, как и сама реальность" утратил ка-кой-либо смысл: реальность оказалось аннулированной. Критикам и историкам пришлось описывать соцреализм в духе его же собственных мифологических традиций. Будучи мифом о мифе (этиологический миф), советский "критический" дискурс был и остается предельной формой катарсического слипания мифографа с мифологией<sup>18</sup>, т.е. нечто в корне противоречащее определению критической функции, которое в нее вкладывалось Брехтом или Франкфуртской школой. То, что Брехт определял как эффект отчуждения (*alienation effect*), советские критики испытывали исключительно по отношению к бур-

[17]

жуазному искусству; применительно к домашней ситуации - им вменялось недистанцированное (а следовательно, некритическое) отношение к происходящему. Если говорить об "аффирмативной культуре" (термин Макса Хоркхаймера), то ничто так не соответствует этому понятию, как культура соцреализма.

Сразу же после Революции началась реквизиция и - одновременно - массовое заселение городских квартир, особенно в центральных районах. Норма не превышала одной комнаты на одного жильца. К 1924 году эта норма снизилась до восьми квадратных метров на человека<sup>19</sup>. Так как заводы и фабрики находились в основном на окраине, то рабочих поначалу возили туда на автобусах. Так осуществлялась программа пролетаризации центра. После смерти Ленина и одновременно со свертыванием новой экономической политики (НЭП) в советской России начался период коллективизации, ассоциируемый с первыми шагами так называемой "сталинской революции". Крестьяне, составлявшие в дореволюционное время подавляющее большинство населения, были насильственно рекрутированы в колхозы. Многие из тех, кто сумел избежать коллективизации (или связанных с ней репрессий), мигрировали в города, что, как известно, привело к возникновению чудовищной жилищной проблемы.

Критичность ситуации оказалась удобным предлогом для осуществления одного из самых амбициозных проектов в истории России. Таковым оказался проект, направленный на тотальную деиндивидуализацию сознания и быта населения страны. Городские квартиры стали в законодательном порядке уплотняться наподобие муравейников и пчелиных ульев. Различные семьи, зачастую принадлежавшие к несхожим социальным или этнокультурным группам, принуждены были слепляться в единое коммунальное тело. Туалеты, ваннные комнаты и кухни превращались в арену "великого эксперимента" - арену повальной коммуналлизации. Тонкие стены и перегородки не способствовали уединению - тому, что на Западе называют "privacy". Отвыкая от себя (*себя-как-индивидуальности*), обитатели коммунальных "терм" становились узниками друг друга.

Фрустрация, сопряженная с такого рода жизненными обстоятельствами, осложнялась истерогенностью контраста между коммунальным бытом и идеологическим фасадом. По словам Ильи Кабакова, "мир за стенами коммуналки прекрасен и един. Только мы живем раздробленно, мы говно. Так было при Сталине. Важную роль играл репродуктор - Левитан и бодрые голоса... 'Утро красит нежным светом...' и т.п. А здесь вы, блядь,

[18]

нассали в уборной и не могли, блядь, за собой убрать, а кто за вами будет убирать? И в этот момент раздаётся: 'Москва моя, страна моя'. И, причем, это действует действительно подсознательно. Там - рай, там молодые, юные существа идут на физ-парад. А вы здесь, блядь, живете как собака. Постыдились бы!"<sup>20</sup>

По дороге на работу из убогого многосемейного гетто коммунальному жителю - подобно Орфею - предстояло схождение в подземное царство советского метро с его египетским архитектурным величием и имперской роскошью, с которыми жалкое коллективное прозябание, естественно, не выдерживало никакого сравнения. "Под землей лучше, чем на земле", - так, например, отреагировала художница Валентина Кулагина (жена Густава Клуциса) на открытие первой линии московского метрополитена в своих дневниковых записях. Сходную по силе реакцию вызывали и сталинские небоскребы или китчевые архитектурные ансамбли типа ВДНХ наряду с циклопическими днепрогэсами и беломорканалами. "Бытие-в-строительстве", - эти слова Жака Деррида напоминают о временах, когда лозунг "колонны для народа" еще не воспринимался как метафора подавления. Только теперь мы в состоянии оценить масштабы психоидеологического воздействия на массовое сознание посредством архитектуры и монументального искусства. И хотя все перечисленные контрасты являлись по существу "означающими" подавления и террора, парадокс тем не менее в том, что официозу всякий раз удавалось создавать впечатление, будто источник неприятностей, чинимых его ком-мунальному "контрпартнеру", находится за границей.

В коммуналке речевые акты ("речепоступки") превалировали над всем остальным. Каждый из соседей тем или иным образом вовлекался в процесс "серийного" говорения - будь то сплетни, выяснение отношений, брань, клевета или любые другие формы "речеверчения, участия в общем кудахтанье". В результате - по мнению Кабакова (процитированного в предыдущем предложении) - "с течением времени поднялось как на дрожжах и набухло чудовищное тесто коммунально-речевого китча"<sup>21</sup>. Совершая экскурс в прошлое, заметим, что еще в XIX веке близкий к панславизму Л. фон Захер-Мазох (его любимыми поэтами - помимо Гёте - были Пушкин и Лермонтов) инициировал термин "Закон Коммуны", имея в виду систему отношений внутри крестьянских семей, аграрных сект и коллективов. Сюда же можно отнести и другие понятия, варьируемые от "всеобщности" экклезиологов до "всеединства" Вл. Соловьева. В этой (исторической) перспективе "побочные

[19]

эффекты" коллективизации уже не кажутся чем-то случайным или неожиданным: призрак коммунальности рыскал по России еще в прошлом столетии.

С понятием коммунизма - коммунального труда и (добровольного) коммунального проживания - мы сталкиваемся в "Что делать?" Чернышевского, который позаимствовал эту идею у петрашевцев (их коммуны существовали уже в 1840-х годах). В книге "Revolutionary Dreams" Ричард Стайте пишет, что задолго до Революции и советских коммуналок в российских городах существовали "артельные квартиры, где жили люди низших сословий,... которые нанимались на временные работы"<sup>22</sup>. Часто такие квартиры снимали приезжавшие из деревень крестьяне: они объединялись в группы, делили расходы и заработки, покупали и готовили еду, вместе ходили по улицам и даже развлекались коллективно.

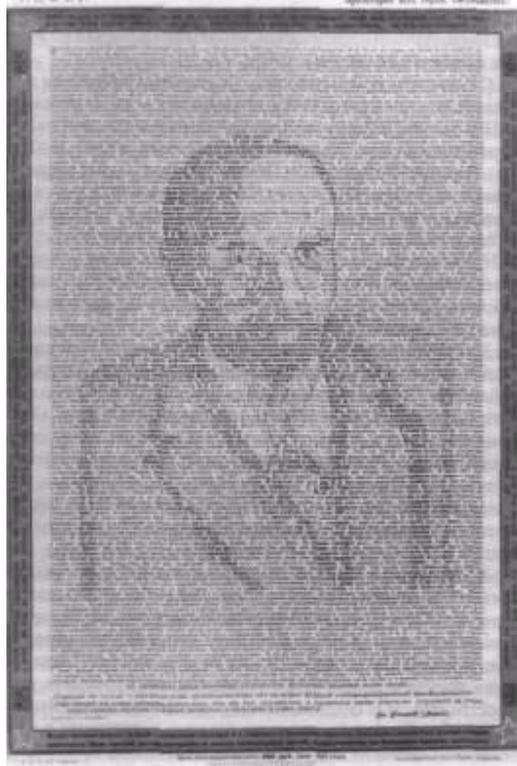
Утопические проекты, направленные на создание коммун, пользовались популярностью в двадцатых годах. Члены ОСА (Общество Современных Архитекторов) видели в домах-коммунах единственное решение жилищной проблемы. Однако этим дело не ограничивалось. "Чтобы иметь коммунистическое сознание, - твердили теоретики ОСА, - нужно жить коммунально"<sup>23</sup>. По словам Луначарского, "коммунальная жизнь основывается не на инстинкте самосохранения, как это было в прошлом, а на идее свободного и естественного слияния личностей в сверхперсональные тела"<sup>24</sup>.

В 1921 году в Москве насчитывалось 865 домов-коммун. Тремя годами позднее была организована Бахметьевская коммуна, а в 1928 году - коммуна А.М.О. (*амовцы*). В 1931 году Сталин выступил против "уравниловки", что означало конец коммунального эгалитаризма. На XVI съезде партии Кагановичу было поручено покончить с утопическими проектами жилых пространств, и к 1932 году коммуны перестали существовать. Как пишет Стайте, "жилищная система, тяготеющая к центру больших советских городов, была пародией на коммунизм. Коммуны уступили место коммуналкам. В социальном и психологическом смысле их разделяла пропасть"<sup>25</sup>.

К началу 40-х годов советское "городское крестьянство" не только поглотило и ассимилировало другие формы классовой идентичности (такие как пролетариат и интеллигенцию), но и выстроило для себя собственный "дом бытия", известный под названием "коммунально-речевая телесность". Различия погрязли в одноитожии, а языковые игры, задействованные в политике унификации референта, возобладали над риторикой

[20]

"Биография В.И. Ленина" (1922), литография неизвестного автора. Коллекция Zimmerli Art Museum, NJ



классового сознания. Таким образом, сталинский тезис о политической (а не классовой или социальной) детерминированности языка точнейшим образом резюмирует статус-кво, а именно - достигнутое к тому времени единоречие, позволяющее, по словам *Ж.-Ф. Люотара*, "мгновенно расшифровывать

[21]

образы и эпизоды, чьи структуры образуют охватывающий всех людей коммуникационный код"<sup>26</sup>.

Исчезновение пролетариата, с которым поначалу ассоциировал себя (пост)революционный художественный авангард, побудило этот последний "броситься в солнце", или (что то же самое) покончить с собой, став орудием прославления сталинизма. Говоря об исчезновении пролетариата, я имею в виду дезинтеграцию классового сознания, его вытеснение "*beneath the bar*" (за или под "черту", как выразились бы последователи Лакана)<sup>27</sup>. Это как нельзя лучше соответствует понятию "бессознательного пролетариата" Бенямина или его же "политическому бессознательному". В своей "Критике цинического разума" Петер Слотердаик утверждает, что, "поскольку существование пролетариата определяется негативно, позитивное [аффирмативное] Я может быть достигнуто только посредством депролетаризации"<sup>28</sup>. Фактически необходимость в пролетариате отпала сразу же после того, как революционное отрицание сменилось аффирмацией.

Язык коммунальных квартир - это и национальное бедствие, и национальное достояние России<sup>29</sup>. Если на Западе коммуналка - гетто, то в СССР в подобном гетто жили почти все. Так как в Европе и Америке коммунальность - миноритарный феномен, то коммунальная речь не попадает в поле зрения элитарных мейнстримных или маргинальных теорий<sup>30</sup>, которые фокусируются в основном на языках подавления или сопротивления, а не на лексике того, что подавлено, сломлено, низведено до уровня словесного мусора". Наряду с коммунальной речью, в коммуналках звучал также и голос власти. Его можно было услышать по радио или даже "увидеть" запечатленным на страницах газет и журналов. Сравнение его модуляций с коммунальным "речеверчением, участием в общем кудахтанье" напоминает о контрасте между аполлоническим и дионисийским у Ницше в "Рождении трагедии". С другой стороны, звучание голоса власти - это вокализация суперэго (*sur-moi*). Впрочем, полностью отождествлять советскую власть (и ее голосовые связки) с *sur-moi* было бы опрометчиво. Эта инстанция образуется в результате интериоризации "родительских" требований и запретов. Интериоризация может быть как осознанной, так и бессознательной. И все же, учитывая всеобщий характер коммунальности в России, а также ее укорененность во всех регионах частной и общественной жизни, можно - с некоторыми оговорками - воспринимать авторитарное Я государства как верховную инстанцию коммунального Я. То, что эта инстанция

(т. е. *sur-moi*) обособилась от *moi*, не меняет дела. В свою очередь, "коммуналка - автономный речевой организм со своими собственными текстовыми законами"<sup>32</sup>. Кабаков, например, считает, что, "несмотря на звучание на заднем плане могучего за-коммунального голоса, его интонации или смыслы впрямую, непосредственно не реализуются в коммуналке"<sup>33</sup>. Это утверждение согласуется с популярной среди психоаналитиков идеей запрета, налагаемого на осознание желаний. Что касается косвенной или опосредованной реализации того, о чем говорил Кабаков, то, с его точки зрения "любой текст коммуналки в той или иной форме - на уровне автоматическом, бессознательном, - пропитан понятиями и терминами, которые проникают из этого большого мира, прежде всего - в огромном количестве безличных местоимений, которые так потрясают иностранцев. Это *они, оно, у нас* и, вообще, безличные формы:

приходят, придут, принято. То есть, огромное количество рече-ний, не связанных в принципе с конкретными обитателями коммуналки. Например, - *не завезли, выбросили, сегодня не подошло*, - формы недостаточности, неопределенности, надежды и т.д. Словом, большой мир выступает в форме неопределенных текстов. Пример: *Сегодня не завезли свежий хлеб, простояла зря*. Или: *Сегодня батареи опять холодные. А уголь-то вчера, я видел, разгрузили, прямо посреди двора*. Словом, внешний мир выступает в формах только страдательных глагольных форм. Я уже не говорю о формах выселения, ремонта - все это оно делает. Вообще, - мера беспомощности коммунальной жизни перед внешним миром ужасающая. Никто в коммунальной квартире не прибьет доски, не починит кран, потому что все эти функции выполняет *оно*<sup>34</sup>.

Из сказанного вытекает, что коммунальный словообмен - особенно когда он происходит с оглядкой на экстракоммунальное Сверх-Я - редуцируется до предикатов. С одной стороны, мы вынуждены согласиться с *Адorno*, сказавшим, что "простые предикативные предложения называются аффирмативными"<sup>35</sup>, поскольку анонсируют акты синтеза. С другой стороны, это указывает на связь с тем, что Лев Выготский называл "внутренней речью"<sup>36</sup>, или эндофазией. Используя в качестве примера разговор Китти с Левиным в "Анне Карениной" Толстого, Выготский утверждает, что, когда мысли говорящих более или менее одинаковы, их речь конденсируется "за счет опускания подлежащего и относящихся к нему слов... Так что в пределе мы, пользуясь методом интерполяции, должны предположить чистую и абсолютную предикативность как основную

синтаксическую форму внутренней речи"<sup>37</sup>. "Между людьми, живущими в тесном психологическом контакте, понимание с полуслова является скорее правилом, чем исключением"<sup>38</sup>, - продолжает Выготский. По его мнению, в некоторых своих проявлениях детская речь "представляет собой коллективный монолог, что проявляется при наличии других детей, занятых той же деятельностью, а не когда ребенок остается сам с собой"<sup>39</sup>. В тех же терминах можно описать и жизнь в коммунальных квартирах, где трудно было остаться в одиночестве и где речь действительно представляла собой коллективный монолог. Фактически это вполне укладывается в рамки представлений о *коммунальном бессознательном*, но не в юнговском смысле, а как феномен, обусловленный небывалыми масштабами стереотипизации, характерными для коммунального гетто. *Коммунальное бессознательное* созвучно понятию "коллективной субъективности" (Феликс Гваттари)<sup>40</sup>, а также признанию крымского психиатра Самохвалова, что "человек функционирует подобно оркестру, имея множество *Я*, которые выступают как инструменты"<sup>41</sup>. Перефразируя Лакана<sup>42</sup>, можно сказать, что коммунальное бессознательное структурировано как коммунальная речь, и в силу ее клишированности почти все, что вытесняется в бессознательное - за исключением долингвистического [младенческого периода жизни], - в значительной мере одинаково у большинства обитателей коммуналки.

И все же у языка, практикуемого на коммунальном "дне" *Civitas Solis*, есть свои особенности. Одна из них состоит в том, что в отличие от эндофазии вокализация в коммунальной речи не уменьшается, а увеличивается. В поисках объяснения можно прибегнуть к понятию эгоцентрической речи. С точки зрения Пиаже, эгоцентрическая речь начинает развиваться у трехлетнего ребенка и сходит на нет на пороге школьного возраста. В этот момент она умолкает и превращается во внутреннюю речь. Как отмечает Выготский, "на уменьшение вокализации эгоцентрической речи следует смотреть как... на признак развивающейся способности ребенка мыслить слова, вместо того, чтобы произносить, оперировать образом слова - вместо самого слова"<sup>43</sup>. Обычно уменьшение вокализации связано с исчезновением иллюзии понимания, с осознанием того, что каждая мысль говорящего не есть общее достояние. Но в случае коммуналки происходит нечто обратное: стереотипизация и наличие единого контекста - контекста говорящего (*addresser*) и контекста слушающего (*addressee*)<sup>44</sup> - делает эгоцентрическую мысль постижимой для других. Вот почему в коммуналь-

[24]

Петр Мальцев, "Встреча героического экипажа" (1936)



ном словообмене аудиальное означающее не может быть репрессировано. Однако не всякий эгоцентрический лепет взрослых следует считать коммунальной речью. Эта последняя - учитывая ее незавершенность и эфемерность - не сводится ни к эгоцентрической речи (с ее "влитыми в одно слово смыслами" и "асинтаксическим слипанием слов"), ни к внутренней речи (редуцированной до предикатов), ни к чисто внешним формам звукового контакта (социальная речь)<sup>45</sup>.

Любопытно, что у субъекта коммунальной речи феномен не-уменьшения вокализации "компенсируется" подавлением визуальности. Для разъяснения этой мысли полезно процитировать Кабакова, который не верит "в существование подлинно визуального искусства в России", по причине того, что "за всем стоит речь; я не вижу, я говорю; я могу нарисовать зайца только потому, что мне есть, что о нем рассказать"<sup>46</sup>. Будучи в курсе содержания официальной живописи или визионерского подтекста альтернативной культуры, мы в состоянии считывать визуальные образы, цветовые пятна и даже отдельные мазки на том основании, что они являются инкарнациями речевых референтов. По сути, это не визуальность, а психоделика или... "визионерская визуальность"<sup>47</sup>. В силу предельной контаминации изображений речевыми факторами, советскую изобразительную традицию можно считать коммунальной. Фоноцентризм - то общее, что связывает коммунальное зрение с художественным.

Подобно Питеру Пану, коммунальная речь никогда не достигает зрелости. Как выразился Андрей Монастырский, "русского человека традиционно держали в положении куклы и, в результате, он ею стал"<sup>48</sup>. В каком-то смысле это справедливо и в отношении обитателей коммуналок. Так, на картине П.Мальцева "Встреча героического экипажа"(1936) мы видим Сталина и членов политбюро, прогуливающих вместе с Чкаловым по летному полю. Их сопровождают пионеры, у которых - при ближайшем рассмотрении - оказываются взрослые лица. Оплошность художника прочитывается как откровение: *homo communalis* - дитя, а *Civitas Solis* - страна вечного детства. Этот инфантилизм нисколько не противоречит завету Христа "будьте как дети, ибо таковых есть царствие небесное". Он также соответствует "парадизной" риторике отцов государства, непрестанно твердивших, что дети - единственный "привилегированный класс" в СССР и что "дети - наше будущее". Наградой за отказ от взрослости было путешествие, но не в Диснейленд, как у американских детей, а в *Civitas Solis*, который из-за своей принадлежности к миру репрезентаций не мог функционировать как жилое пространство. Чтобы получить там прописку, надо было его построить. А поскольку каждому такому проекту - и модернизм, кстати, один из них - свойственно пребывать в состоянии вечной незавершенности, строителям приходится жить во временках, на территории временного, а не постоянного рая на земле. Подобное отношение к происходящему было распространено среди ряда ведущих представителей постреволюционного авангарда: служа идеалу освобождения человечества, они тем не менее мало интересовались условиями его жизни.

Мифографам *Civitas Solis* всегда удавалось игнорировать его двойник, *коммунальное*. Исключением из этого правила был писатель Михаил Зощенко, и все мы знаем о превратностях его судьбы<sup>49</sup>. Среди соцреалистов коммуналка не пользовалась популярностью в силу ее непрезентабельности, непрозрачности, непроницаемости для лучшей репрезентации, а коммунальная речь воспринималась и трактовалась культурным истеблишментом как змея, затаившаяся в "доме бытия". Но при всей остроте контраста между двумя типами райскости - геттоцентрической и солярноцентрической, вопреки и одновременно благодаря этой остроте, первый "рай" играл аффирмативную роль в отношении второго. Соответственно, коммунальное тело можно отождествить с аффирмативной (или означающей) телесностью.

Мне не забыть тот ажиотаж, с которым я в 1987 году - после долгих лет жизни в Америке - ожидал возвращения в Москву, предвкушая волнующую вибрацию прокуренного воздуха коммунальной речи, напоминающую ночной шум цикад в Крыму или на Кавказе. Трение их крыл и конечностей, сравнимое по своей оргийности с непрерывным "речеверчением", наводит на ассоциацию с магическим словом *тереть*, знакомому западным психоаналитикам в связи с историей болезни Сергея Панкеева, русского художника-эмигранта и одного из пациентов Фрейда. Панкееву или "человеку-волку" (как его называли врачи из-за того, что ему мерещились сидящие на дереве белые волки) слово *тереть* представлялось главным из губительных блаженств и-по этой причине - замалчивалось. В младенческом возрасте он - если верить Фрейду - оказался свидетелем полового акта между отцом и матерью, хотя другие исследователи, например Абрахам и Торок, не исключают возможность педофилии<sup>50</sup>. Это допущение, касающееся взаимоотношений отца с четырехлетней Анной, сестрой Панкеева, позволяет реконструировать "первичную сцену" (*Urszene*), которая впоследствии обернулась психозом. Шокирующим было осознание связи между трением и эрекцией, равно как и лицезрение полового органа любовника (или педофила) в позиции присевшего на задние лапы волка.<sup>51</sup> Но в той же позиции пребывает и написанная на белом листе бумаги заглавная буква *Я, Я* текстофилии и Яречеложества. Психоз индивидуального *Я* отличается от психоза коммунальной субъективности тем, что не-возможность - в первом случае - произнести слово *тереть* компенсируется во втором самим актом речеверчения. Трение, сопряженное с мастурбацией, отождествимо с трением слов друг о друга в силу того, что в этом последнем случае эрекцию испытывают символические конструкторы - логос, фаллос и их модификации, принимающие человеческий облик или - как это случилось с Панкеевым - облик обитателей психоделического bestiaria. История России - наилучшая иллюстрация зависимости между коммунальной текстурбацией и воцарением авторитарного *Я* государства. Переводя проблему отцов и детей на язык взаимоотношений между *властью* и *коммунальностью*, можно интерпретировать фрикции коммунально-речевого тела как ритуал гражданственного дрочения подданными органов государственной власти, становящихся "органами" насилия. Словом, коммунально-речевое *тереть* - это магическое вербальное отправление, являющееся не только аффирмацией террора, но и означающим, без которого при-

апизм отца-педофила (то бишь - отечества) не смог бы материализоваться.

Панкееведческие изыскания страдают однобокостью. Их слабость - в замалчивании возможностей исторификации психодрамы "человека-волка", в нежелании придать ей психосоциальный масштаб. Ни Фрейд, ни Абрахам и Торок (вступительная статья Деррида заметно украсила книгу двух этих авторов) не сподобились объяснить, почему "выздоровевший" (по мнению Фрейда) Панкеев вернулся из поездки в Россию (1919) в столь же тяжелом состоянии, в каком он пребывал до лечения. Понятно, что репрессии и акты институционального приапизма вполне способны - через регистры Символического - спровоцировать инкарнацию истерогенных образов детства и что у обитателей коммуналок, "предвкушавших" момент ареста, могли возникать рецидивы детских кошмаров. Не исключено, что на уровне психоделики социальные и интимные синдромы обладают непустым пересечением. Тем не менее, короткое замыкание в сети "личное-социальное" - феномен, до сих пор воспринимающийся без энтузиазма ревнителями "чистого психоанализа"<sup>52</sup>.

Любопытно, что и в отечественной литературе сталинского периода волк и сестра<sup>53</sup> - расхожие аллегории, указывающие на фатальность происходящего и то же время вселяющие надежду на избавление. Когда Мандельштам утверждал, что ему "на плечи кидается век волкодав, но не волк я по крови своей", то в этом его признании улавливалась озабоченность по поводу конкисты коммунального словообмена. К иному полюсу тяготеет пастернаковская поэтика: заклинательность апелляции к жизни как к ближайшей родственнице ("сестра моя жизнь, ты сегодня в разливе") - позволяет уловить ностальгический посыл автора, его желание вернуть "веку волкодаву" черты семейно-интимного иконостаса.

Что касается более поздних времен, то осознание водораздела в отношениях между коммуналкой и экстракоммунальной мифологической машиной отражено, например, в воспоминаниях поэта В. Некрасова. Характеризуя стихи своего коллеги Г. Сапгира, Некрасов, чей слог впитал в себя всю гамму коммунальных интонаций, настаивает на том, что "настоящий Сапгир все-таки - давние [коммунально-ориентированные] стихи; никакая мифология... их не перевешивает". По вполне понятным причинам Некрасов инкриминирует мифологии (причем не обязательно советской) альянс с авторитарным словом, вследствие чего она подвергается негации (отрицанию), в

то время как коммунальная речь наделяется плюсовыми характеристиками.

Прежде чем перейти к другой теме, замечу, что ослабление позиций коммунальности или индивидуализма вовсе не гарантирует нас от возможности возобновления как того, так и другого<sup>54</sup>. В странах, где фрагментация и обособленность кажутся достигшими абсолюта, ностальгия по коллективной телесности ощущается наиболее остро. В США, например, это манифестируется интересом к "talk shows", которые оккупируют львиную долю телевизионных программ и являются школой конфессионально-катарсической коммунальности<sup>55</sup>.

В *The Eclipse of Solar Mythology* Ричард Дорсон показывает, как глубоко "соляризм" был укоренен в викторианской ментальности. Соляризованная психика европейцев девятнадцатого столетия с ее неизбывным аппетитом к колониальной экзотике - восточным мифам, религиям и фольклору - находила успокоение в ориентализме. Связь ориентализма с соляризмом подчеркивается Гегелем в его "Лекциях по философии истории": "Всемирная история движется с Востока на Запад, ибо Европа - это конец истории, а Ориент ее начало.... Здесь [на Востоке] восходит внешнее физическое Солнце, а на Западе оно садится; здесь восходит солнце самосознания, распространяющее возвышенное сияние"<sup>56</sup>.

В 1920-30-х годах западные интеллектуалы, такие как Вальтер Беньямин, Рене Этьембль, Луи Арагон и Андре Жид, "инвестировали" свои ориенталистские чаяния в российский революционный (коммунальный) эксперимент, который они считали моделью всеобщего завтра. Диаметрально противоположная идеологема возникла в конце 1980-х годов, когда стало ясно, что, поскольку построение Civitas Solis нельзя завершить ни в настоящем, ни в будущем, его следует отложить на прошлое. Для всех, кто оплакивает минувшие времена (а таких людей не так мало на Западе), нынешняя ситуация в России служит напоминанием о том, что происходило в Европе и Америке на рубеже XIX- XX веков.

Обновленный образ России привел к радикальному обновлению прежней ориенталистской парадигмы: на смену утопическому мировоззрению пришло ностальгическое, для которого коммунальность - это скорее "вчера", чем "завтра". В конце 1980-х годов Россия стала для Запада тем, чем был для него Ориент в викторианскую эпоху, т.е. объектом сублимированных желаний, фантазий, интриг и самообманов. В одной

[29]

А. Родченко, фотография из журнала "СССР на Стройке", ? 12



из публикаций того времени я связал этот феномен с "ориентализмом"<sup>57</sup>. Сходными обстоятельствами объясняется и успех аукциона "Сотбис" в Москве в 1988 году. Не будь "Сотбис" реальностью, его следовало бы увидеть во сне. Почти всё, что продано на аукционе, не обладало "меновый стоимостью", а следовательно, имело призрачное отношение к фактическому положению дел в мире искусства. Купленное невозможно было ни вернуть, ни перепродать. Марсель Мосс и Клод Леви-

Стресс анализировали этот феномен в терминах "символического обмена" (потlach). Как и во времена антропологических экспедиций в джунгли Амазонки (к индейцам Бороро или Намбиквара), потlach продолжает оставаться "неразменной монетой" в процессах конвертирования знаковых и символических ценностей. Будучи составной частью "символической экономики" ориентализма, потlach наделен примерно теми же полномочиями, что и лакановское *le reel* - мистический посредник в отношениях между Воображаемым и Символическим.

Civitas Solis начал распадаться в 1961 году, когда мумию Ста-лина вынесли из ленинского мавзолея. По иронии судьбы, "расселение" обитателей мавзолея (произошедшее через восемь лет после "уплотнения") можно воспринимать как "предварительный" этап декоммунализации. С тех пор прошло более трех десятилетий. "Гротескный марксизм сменился гротескным капитализмом"<sup>58</sup>, и в результате замены авторитарной власти властью денег назрела необходимость в переопределении понятия коммунальности. Отчасти это связано с ростом цен на недвижимость. Взлет цен, произошедший в начале 1990-х годов, объясняется тем, что в России есть только два "престижных" города - Москва и Санкт-Петербург. Люди, разбогатевшие в Сибири, на Севере или где-то еще, покупают квартиры в лучших районах этих городов. Если, к примеру, три разных семьи живут в одной большой коммуналке в центре Москвы, то каждой из них может быть предложен вариант обмена (с доплатой или без), предусматривающий переезд в собственную (отдельную) квартиру на окраине. Как правило, они соглашаются на эту сделку. Освободившуюся жилплощадь занимает семья *nouveau riche*. Стены разрушаются и создается просторное жилое пространство. Таким образом богатые постепенно оседают в центре города, а бедные перебираются в отдаленные районы. Дихотомия "власть/коммунальное" уступает место различию между центром и периферией.

### Примечания

1. Этот текст был напечатан по-немецки в журнале *Lette International*, ? 30, December 1995, Berlin, pp. 63-65, и по-английски в журнале *Parallax*, ? 2, University of Leeds, UK, 1996, pp. 139-150, а также в каталоге выставки *The Aesthetic Arsenal: Socialist Realism Under Stalin*, the Institute for Contemporary Art, P.S.I Museum, New York, 1993, pp. 40-46.
2. *Point de capiton* - ключевой (или узловый) аспект.
3. "Психоделический товар" - аллюзия на используемое Юлией Кристевой понятие "визуальной репрезентации, которая фиксирует галлю-

цинаторное и неосязаемое *jouissance*", см.: *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (New York: Columbia University Press, 1986), p. 227.

4. Биологам, изучающим клетку, известно, что иногда можно добиться существенного продвижения, если сместить внимание с ядра на цитоплазму, с "центра" проблемы на ее периферию. Так и эта статья нацелена на смену приоритетов в нашем рассмотрении конкретного исследования, касающегося взаимоотношений между социалистическим реализмом и его "опасным дополнением", коммунальностью.
5. Термин *plaisir* употребляется в поздних работах Лакана как синоним фаллического *jouissance*.
6. Экстаз, который возникает у ковбоя, связан с курением сигарет Мальборо.
7. Потеря темпа, чреватая отчуждением, характерна (например) для товарного фетишизма или порнографии.
8. Victor Tupitsyn, "From the Communal Kitchen: a Conversation with Илья Кабаков", *Arts Magazine*, October 1991, p. 51.
9. Илья Кабаков и Виктор Тупицын, "За пределами коммунальной речи", *Творчество*, ? 1, Москва, 1992, с. 23. Сексуальные коннотации, вкладываемые мной в термин "логопатология", связаны с Антоненом Арто, который считал язык половым органом (имея в виду не только oral sex, но и речь).
10. Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume 1* (New York: Vintage Books, 1980), p. 6.
11. Хотя ораторы, выступавшие на Первом съезде советских писателей, не употребляли выражений типа "либидинальное удовольствие" и "катарсическая оптика", суть дела от этого не меняется. Для легитимации термина "идеологический оргазм" необходимо вспомнить о лакановском различии между инстинктами (т.е. сексуальными импульсами) и так называемыми "семейными комплексами", на уровне которых пролонгирование идеологического оргазма оказывается возможным. Как "субверсия всякой инстинктивной стабильности", каждый семейный комплекс "воспроизводит некоторую реальность окружающей среды" в форме *imago*. В отличие от инстинктивного, которое с трудом поддается приручению (особенно под воздействием сил иной природы), "семейные комплексы" более открыты для манипуляции. Так, катарсическое видение - вопреки тому, что его можно определить в терминах иноприродной силы, - вполне совместимо с *imagoes*, соответствующими "комплексу вторжения" (вторжение в частную жизнь, нарушение дистанции и т.п.). Речь идет о том подспудном воздействии, благодаря которому субъект приходит к "пониманию, что его (ее) идентичность неизбежно связана с идентичностью других". Пример - идея солидарности ("братское *imago*" и т.п.). См.: Jacques Lacan, *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu*:

[32]

Essai d'analyse d'une fonction en psychologie (Paris: Navarin, 1984), с. 22-24; p.33-46.

12. См.: "Levinas, Language and Proximity," in: Collected Philosophical Papers (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987), p. 118-120.

13. Обсуждение "солярного мифа" см.: Richard M. Dorson, The Eclipse of Solar Mythology, Myth: a Symposium, ed. T.A.Sebeok (Bloomington:

Indiana University Press, 1958), pp. 25-63. Роль гелиотропных метафор в теоретических дискурсах разъясняется Жаком Деррида в его "Margins of Philosophy", trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), pp. 140-41. "Беспрестанно, невольно, - пишет Деррида, - мы вовлекаемся в движение, которое превращает солнце в метафору... Структурируя метафорическое пространство философии, солнце репрезентирует то, что должно всегда поощрять наше возвращение обратно... к некоей изначальности восприятия" (с. 250-251). Деррида отдает дань силе воздействия этой "доминантной метафоры, способной всякий раз заново приобщить нас к главному означаемому онтотеологии: кругу гелиотропа" (с. 266).

14. Цитируется по: Rudolf Magnus, Goethe as a Scientist (New York: Henry Schuman, 1949), p. 141.

15. В книгах и статьях Макса Мюллера, считавшегося ведущим знатоком санскрита в викторианскую эпоху (он, кстати, перебрался в Оксфорд из Германии в возрасте 25 лет), доказывалось, что "древние арийские народы имели множество солярных мифов". В 1870 году Джордж Кокс, ученик и последователь Мюллера, опубликовал двухтомник под названием "Мифологии арийских наций". Многочисленные сюжеты, собранные в этом издании, сводятся к соперничеству между солнцем и ночной тьмой. Сходный соляризм доминирует и в "Истории немецкой литературы" В.Шредера (1906), напечатанной в Германии под редакцией Макса Мюллера и читавшейся вождями нацистской партии. Для Гитлера с его "слабостью" в отношении всего арийского выбор свастики не был случайностью. Свастика являлась символом тевтонских рыцарей; у североамериканских индейцев она означала the wheel of the sun (солярное колесо). В опере Вагнера "Кольцо нибелунгов" имя арийской богини солнца - Брунгильда, тогда как Зигфрид - это бог небес..

16. Народу нужен был образ народа, и Сталин вполне подходил для этой цели.

17. Беседа с Андреем Монастырским, см.: Виктор Тупицын, "Другое" искусства". Ad Marginem, Москва: 1997, с. 239.

18. Предполагается, что речь идет о секулярной мифологии и ее мифографах.

19. См.: Владимир Паперный, Культура Два (Ann Arbor: Ardis, 1985), с. 83.

20. Илья Кабаков и Виктор Тупицын, с. 23. Высказывание Кабакова соответствует тому, о чем говорил Лакан: призыв Сверх-Я (sur-moi), обращенный к эго (moi), это - "Enjoy!" (наслаждайся!). См. также: Slavoj

[33]

Zizek, For they know not what they do: Enjoyment as a Political Factor (London: Verso, 1991).

21. Илья Кабаков и Виктор Тупицын, с. 23.

22. Richard Stites, Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution (Oxford: Oxford University Press, 1989), p. 207. О коммунизме западного образца см., например, TheoAltenberg, "Wiener Actionismus und AA Kommune," Texte zur Kunst, ? 10, 1993, с. 121-127.

23. Stites, *ibid.*, p. 201.

24. *Ibid.*, p. 207.

25. *Ibid.*, p. 240.

26. J.-F. Lyotard, The postmodern Condition: A Report on Knowledge (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 74.

27. Эта ситуация полностью укладывается в лакановское определение "discourse of the master." См., например, "Imaginary and Symbolic in Lacan" in: Fredric Jameson, The Ideologies of Theory, Volume 1 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), p. 113.

28. Peter Sloterdijk, Critic of Cynical Reason, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 70. Негативность существования пролетариата связана, по словам Слотердайка, "с невозможностью иметь что-либо, кроме потомства, с лишением доступа к лучшим возможностям и приобретению жизненных благ". Применительно к Пролеткульту, расцвет которого приходится на первые послереволюционные годы, - Слотердайк употребляет термин "классовый нарциссизм".

29. В разговоре со мной художники Комар и Меламид утверждали, что "язык власти переключается с визуальным языком коммуналки. Пример - Мавзолей на Красной площади... Если мы сравним Мавзолей и кучу говна в любой коммунальной квартире - то формальное сходство вполне очевидно: куча говна имеет форму пирамиды. То же самое можно сказать и о башне Татлина. Трагедия русской революции в том, что не было найдено иной, непиримидальной модели общества. В 1905-м году была опубликована довольно популярная в то время карикатура, изображавшая общество в виде пирамиды: внизу трудящиеся, потом солдаты, а наверху - правительство. Смотревшие на Мавзолей в момент первомайского празднества наблюдали ту же самую картину: внизу люди, дальше - у входа-солдаты, а наверху-правительство". ("Комар и Меламид: второй разговор", см.: Виктор Тупицын, "Другое" искусства". Ad Marginem, Москва: 1997, с. 174-175).

30. Эти теории базируются на презумпции того, что человеческий опыт формулируется (а значит, и формируется) языком, на котором мы говорим. Вспомним хотя бы Хайдеггера, считавшего, что говорение вершится самим языком (безотносительно к субъекту речи), а также Лакана, согласно которому "человек говорит постольку, поскольку символ делает его человеком" в дополнение к тому, что "мир языка творит мир

[36]

нии выбежать за пределы вольеры. При этом, однако, понятно, что вечно их там не удержишь. Поэтому, вступая в брак или завязывая продолжительный роман, мы как бы идем на хитрость, надеясь, что в момент, когда волкам удастся наконец вырваться на свободу, мы сумеем (бессознательно?) подставить "любимого" человека вместо себя...

52. Этот и два предыдущих параграфа я заимствую из своей статьи "Текстуальность/Текстанальность", напечатанной в журнале Пастор (Кёльн) в 1995 году.

53. Психиатр А.Лурия пишет, что одному из его пациентов - прежде, чем вспомнить букву "ш", - необходимо было воскресить в памяти образ своей сестры Шуры.

54. В нетоталитарных обществах индивидуальное и коллективное ба-лансируют друг друга, образуя причудливые комбинации, включаю-щие так называемые "neutral terms" и "complex terms", с последними из которых ассоциируются корпоративные структуры пост-индустриального образца.

55. Фильм Вуди Аллена "Husbands and Wives" демонстрирует узнаваемые черты конфессионально-катарсической коммунальности. Другой пример - Вернер Фассбиндер, который перед тем, как начать работу над фильмом, доводил актеров и съемочную группу до коммунального маразма. Ностальгия по коммунальности - принудительной ("институциональной") или факультативной ("контрактальной") - причина паломничества в места повышенной речевой интенсивности. Именно этим (наряду с ориентализмом) можно объяснить долгосрочные или даже кратковременные визиты в Россию, предпринимавшиеся иностранцами самых разных калибров - от Освальда до Деррида.

56. Hegel, Introduction, in: Lectures on the Philosophy of History (New York: The Colonial Press, 1900), p. 109-110,

57. Более подробно см.: Edward Said, Orientalism (New York: Pantheon Books, 1978).

58. Это суждение было высказано Комаром и Меламидом в разговоре со мной в 1993 году. Цитируется по книге В.Тупицына "Другое" искусства", Ad Marginem, 1997, с. 177.

## **Коммунальный (пост)модернизм<sup>1</sup>** **Конец 50-х-начало 60-х годов**

После смерти Сталина в 1953 году потребовалось еще несколько лет для того, чтобы дыхание хрущевской оттепели стало ощутимым в мире искусства. Весной 1956 года - сразу после XX съезда КПСС - из заключения вернулись художники Ю.Соостер, Б.Свешников и Л.Кропивницкий. В результате принятия постановления ЦК КПСС "О преодолении культа личности и его последствий" (30 июня того же года) эксклюзивное право на статус индивидуальности, узурпированное партийной верхушкой, утратило прежнюю несомненность, и у творческой интеллигенции впервые появилась возможность декоммунализироваться, т.е. перестать быть всего лишь "античным хором" (хором сатиров) в "оптимистической трагедии" советского образца. К этому же времени относится и возникновение "Лианозовской группы" (художник и поэт Е.Кропивницкий, художники О.Потапова, В.Кропивницкая, О.Рабин, Л.Кропивницкий, Л.Мастеркова, В.Немухин, Н.Вечтомов, а также поэты В.Некрасов, И.Холин и Г.Сапгир). Студия по повышению квалификации при Московском Полиграфическом институте, существовавшая с 1954 года под руководством Э.Белютина, перешла в 1958 году под покровительство Горкома художников книги, графики и плаката. Критикуя "бескрылый реализм" официального искусства, Белютин в своей речи на открытии студии призвал "пройти по всей мировой истории человеческой культуры, включая и современность, чтобы проанализировать самые различные методы, принципы изобразительности и выражения - Египет, Возрождение, доисторические эпохи, сегодняшний день - для отбора самого лучшего с целью взять все это на вооружение"<sup>2</sup>. Как видно из приведенной цитаты, оратор - несмотря на несогласие с соцреализмом как с системой репрезентации - остается (тем не менее) верным принципу, лежащему в основе риторики официального искусства и опре-

деляющему его как суммарный итог творческих дерзаний человечества ("холизм"). Начиная с лета 1957 года белютинцы практиковали коллективные выезды на практику в Подмоскowie (Красный Стан). Два года позднее, став первым в истории советского искусства частным учебным заведением, эта студия обосновалась на Таганке. Среди тех, кто там обучался или практиковался, - В.Янкилевский, В.Пивоваров, Б.Жутовский, Э.Неизвестный и Л.Збарский. Их слипание друг с другом, как и в случае "Лианозовской группы", носило характер поисков новой социокультурной идентичности. Другими словами, это имело отношение к попыткам создания некоммунального тела, но не в принудительном порядке, как в прежние времена, а в добровольном.

Если интересы Белютина и многих из его подопечных тяготели к полуабстракциям экспрессионистского толка, то в среде лианозовцев эстетического консенсуса, как правило, не наблюдалось; исключение составляли живописные работы и рисунки О.Рабина, перекликавшиеся - в нарративном аспекте - с поэзией Е.Кропивницкого, И.Холина, Г.Сапгира и В.Некрасова. С этими поэтами Рабина роднил вкус к гротеску, граничащему с социальной ипохондрией - трепетным интересом в отношении язв и пороков окружающей реальности. Язвы и пороки, несомненно, имели место, однако тезис о том, будто искусство этого "барачного" крыла Лианозовской группы являло собой пример критического дискурса, - преувеличение. Реакция на действительность, свойственная сюжетам Рабина и его единомышленников, несет на себе печать коммунального видения мира - того самого катарсического зренья, которое обречено на сожительство и с предметом любви, и с предметом ненависти. Эстетизация этой последней (т.е. - фактически - эстетизация отрицания) отличает представителей деклассированной коммунальной интеллигенции времен оттепели от их предшественников (соцреалистов), создававших парадизный образ истории.

Экспрессионистская палитра рабинских картин конца 50-х - начала 60-х годов в точности соответствует истерогенной атмосфере барачного быта. То, что на них изображено, - это кривые московские улицы с покосившимися домами и бараками, голодные коты на крышах и в подворотнях, а также преисполненные клаустрофобии жилые пространства коммуналок. Вина за мизерабельность житейских обстоятельств возлагается здесь либо на абсурдность экзистенции как таковой, либо на некий анонимный персонаж, предстающий перед коммунальным

Оскар Рабин, Без названия (1959)



сознанием в виде неопределенных образов или текстов. Их общим знаменателем - по мнению И.Кабакова - является местоимение "оно". Эта безликая андрогинная форма и есть главное действующее лицо геттоцентристской нарративности, ассоциируемой с творческим опытом родоначальников "нонконформизма" - от Рабина и О.Целкова до художников ленинградской "барачной школы" (Шварц, Васми, Шагин и Арефьев). Забегая вперед, скажу, что потребовалось не менее пятнадцати лет для того, чтобы экстракоммунальное "оно" обрело, наконец, узнаваемые черты государственной власти. С моментом узнавания я связываю деконспирацию местоимения "оно", причем не только на уровне частных разговоров или политических анекдотов, но и в контексте художественной культуры. Деконспирация, о которой идет речь, произошла благодаря усилиям соцартистов, считающих Рабина своим предтечей (в особенности это касается его работы "Паспорт" (1964) и натюрмортов с "Правдой"). Аппетит к социальной трансгрессии и политическая бескомпромиссность сделали автора этих работ признанным лидером неофициального арт-мира. Организационные таланты Рабина позволили ему в середине 1970-х годов сплотить альтернативных художников, противостоявших официозу.

[40]

Владимир Немухин на фоне своих работ на выставке в павильоне "Пчеловодство", ВДНХ (1976)



Другая фракция "Лианозовской группы" в лице Мастерковой и Немухина ассоциируется с абстрактным экспрессионизмом, интерес к которому у них обозначился в 1958 году после выставки американского искусства в Москве. В то время, как у Немухина нефигуративная часть его *oeuvre* уступает - в количественном отношении - полуабстрактным композициям, у Мастерковой эта пропорция меняется на прямо противоположную. Немухин прежде всего известен своими "натюрмортами" с игральными картами, боевыми петухами и фрагментами ломберных столов. Вся эта иконография, заимствованная из сферы азартных игр, вполне соответствует витальности его творческого характера. В большинстве случаев перечисленный реквизит нес на себе условно-семантическую нагрузку, усиливая эффект случайности, интриги, неопределенности - всего того, что контрастирует с официальной доктриной "объективности и универсальности причинно-следственных связей (causality)". Позднее Немухин добавил к арсеналу "коронных" приемов разрезы в стиле Лючио Фонтана; зачастую они были иллюзорными, реже (как, например, в вещах, сделанных в соавторстве с А.Зверевым) - реальными.

В одном из стихотворений В.Некрасова<sup>3</sup> сказано, что "Лида Мастеркова пишет оркестрово". И действительно - при упоминании этого имени в памяти всплывают подчиненные музыкальному ритму живописные формы с кругами ("планетами") и цифрами на них. В основном это либо нули и единицы, либо девятки. Столь значительный разброс - свидетель-

[41]

Лидия Мастеркова, показ картин на выставке в Измайлово 29 сентября 1975 г.; слева от картины Мастерковой - В. и М. Тупицыны



ство крайнего максимализма и бескомпромиссности, исключаящих любой шанс примирения с идеей "среднего арифметического". Что касается ранних работ Мастерковой, то ее первые абстракции отличались пассионарностью столкнутых или сплетенных друг с другом органических форм и цветовых плоскостей. Вслед за этим она стала наклеивать на поверхность холста старинные кружева и фрагменты церковных убранств (риз и т.п.). Использование кружев (что в контексте тех лет можно считать антитезой "мужскому" отношению к фактуре и выбору материала) обособляло позицию художницы в патриархальном мире московского альтернативного искусства. Парчовые ткани, напоминающие об одеяниях служителей православных храмов, выполняют в картинах Мастерковой иную функцию:

их цель - отождествление социально-неангажированного творчества с религиозным подвижничеством. Вообще говоря, тема избранничества и духовной миссии (нашедшая отражение в письмах и автобиографических текстах Мастерковой) была не чужда и другим представителям "диссидентского" или - в моей терминологии - "коммунального" модернизма. Так, например, О.Целков считал (и до сих пор считает), что свои работы он "не пишет, а просто их исполняет". Сверхъестественные силы, которые в данном случае имеются в виду, замещают собой основного заказчика и инспиратора прежних лет - партию и правительство. Другая кандидатура на тот же пост - Я идеаль-

ное (*Idealich, moi ideal*). В проекции на культуру *Idealich* - это нарциссистский идеал всевластия, т.е. художник как Заратустра, что в конце 50-х годов ассоциировалось с именами скульпторов В.Сидура и Э.Неизвестного.

Н.Вечтомов известен своими сюрреальными, необитаемыми пейзажами, которые отличаются токсичностью цветовой гаммы. По рассказам автора этих композиций, свойственный им заниженный горизонт - результат психологической травмы, постигшей Вечтомова во время Второй Мировой Войны, когда он - бежав из немецкого плена - несколько дней подряд полз по степи, видя перед собой одну лишь низкую (с точки зрения ползущего) линию разрыва между небом и землей. В определенном смысле метафора "побега", укорененная в психике Вечтомова, распространяется и на мироощущение его коллег - Немухина и Мастерковой, в равной степени игнорировавших и язык коммунальности, и язык власти. И то и другое подлежало табуированию и, следовательно, вытеснению, причем, не только из области сознания, но и порой из сферы бессознательного (*forclusion, Verwerfung*). Создававшийся (в результате вытеснения) вакуум оказывался заполненным - по словам Кабакова - множеством "открывавшихся взору... сладких видений, магических зрелищ и подлинных миров"<sup>4</sup>. Как уже отмечалось, художники в ту пору не знали иного зрения, кроме катарсического. Поэтому все, что предусматривало брехтовский "эффект отчуждения" (*alienation effect*), создающий условия для реализации критической функции, вычеркивалось из списка феноменов, достойных внимания. Связано это в первую очередь с памятью о сталинизации культуры. Вот почему критическая функция, о которой я только что говорил, до сих пор вызывает настороженную реакцию, особенно при воспоминании о том, что в 30-х годах "раскритикованные" писатели и художники нередко оказывались в лагерях и тюрьмах. С рецидивами подобного "критицизма" альтернативному искусству пришлось не раз сталкиваться на протяжении своей более чем тридцатилетней истории.

Размышляя о первых шагах "коммунального модернизма" в России, нельзя не отдать должного таким его представителям, как Б.Свешников, В.Вейсберг, Д.Краснопевцев, М.Шварцман, Д.Плавинский, А.Харитонов и В.Яковлев. Вернувшийся из сталинских трудовых лагерей в 1954 году, Свешников обосновался в Тарусе, а в самом начале 60-х годов переехал в Москву. Из заключения он привез большое количество рисунков, выполненных в манере старых мастеров (от Боттичелли до Дюрера)

и в духе *Los Caprichos* Гойи. В этих работах тематика лагерной жизни обретает внетемпоральный характер; некоторые из них можно спутать с иллюстрациями к Дантову "Аду". Подобное восприятие времени и пространства М.Бахтин назвал "дантовым хронотопом", в рамках которого реальность и вымысел, прошлое и настоящее теряют временные различия и - взамен - наделяются статусом одновременности. Склонность к такому видению мира (и себя в нем) обуславливалась восприятием эпохи сталинизма как "утраченного времени". Б.Пастернак в одном из своих стихотворений употребил выражение "годы безвременья": именно так трактовали многие диссидентские модернисты период, пришедший на смену русскому авангарду, считая, что на этот срок Россия как бы "выпала из культуры".

Сходный эсхатологизм, оборачивающийся хронологизацией "смерти времени", ощутим и в творчестве других (перечисленных в одном ряду со Свешниковым) художников. В.Вейсберг, пытавшийся - подобно пушкинскому Сальери - "поверить алгеброй гармонию", складывал свои медитативные композиции (включая и его "белое на белом") из мельчайших цветовых единиц (тонов). Писал он в основном натюрморты и портреты, доходя до исступления и приводя себя в чувство с помощью порезов, наносимых на руки и грудь. Словом, к своему телу он относился примерно так же, как Лючио Фонтана - к холсту. Вейсберг нередко признавался, что выбирает в качестве моделей только тех, кого он-в своих ночных кошмарах - видел лежащими в гробу. Со временем как объекты, так и пер-сонажи вейсберговских картин редуцировались до уровня "эйдосов". В 1962 году его доклад "Классификация основных видов колористического восприятия", сделанный на симпозиуме по структурному изучению знаковых систем (под эгидой Академии наук СССР), подвел итог его изысканиям, посвященным изучению принципов колоризма в мировой живописи от Эль Греко и Тициана до Сезанна и Матисса.

Отличие метафизических композиций Д.Краснопевцева от наследия его предшественников - Моранди, ДеКирико и Корнеля в том, что его натюрморты с запечатленными на них обломками красиво умерших цивилизаций можно - вторя художнику С.Есяну - квалифицировать как "сверхморты", которые (по словам их автора) "говорят нам о боге всеуничтожающего времени"<sup>5</sup>. Что касается так называемых "иератур" М.Шварцмана, то их редуционизм носит ярко выраженный юнгианский характер. Почитателям французского философа

[44]

Дмитрий Плавинский на фоне своей картины (1969)



Гастона Башляра был бы близок предпринятый московским художником экстатический поиск "архетипов"<sup>6</sup>. Комментируя этот аспект своего творчества, Шварцман пишет, что в его работах "речь идет об отношении к опыту человека в жизни и его опыту в смерти, перед лицом которой он оставляет иконный след себя во гробе"<sup>7</sup>. С идеей "исконного следа себя во гробе" гармонировала деятельность скульптора В.Сидура, приступившего в 1973 году к работе над серией объектов под названием "Гроб-Арт".

В отличие от Краснопевцева творческие маршруты Д.Плавинского пролегают не только через морг поэзиса, но и через кладбище физиса. В его преисполненных эсхатологического синкретизма композициях всплывают (друг из под друга) старые письма, окаменевшие рыбы и земноводные, фрагменты вещей и смыслов, безвозвратно утративших свой контекст, свои временные и пространственные координаты. Интересно, что дискурс и телесность в работах Плавинского не разведены (как, скажем, у М.Фуко в его "Архиве"), а - напротив - пребыва-

[45]

Владимир Яковлев, "Автопортрет" (1971)



ют в состоянии симбиоза. Аллегория прозрачна: смерть столь же плюралистична, как и коммуналка, поскольку и та, и дру-гая лишены дискриминаторных амбиций.

Путь А.Харитоновой - совмещение православной этики (а в ряде случаев - и иконографии) с живописной эстетикой модернизма. Подобно М.Ларионову и Н.Гончаровой, он обращается к примитиву и лубочной иконе, но при этом без тени иронии, не поддаваясь соблазну травестирирования. Его пуантилистские картины адвокатируют идею чуда и духовной гармонии, т.е. всего того, чем обделены "погрязшие в грехе" коммунальность и государственность.

Случай В.Яковлева, необычайно ценимого соотечественниками за его натюрморты с цветами и рыбами, за абстракции и портреты, - еще одна грань "мифа об оригинальности"<sup>8</sup> (нисколько не исключая феномен оригинальности как таковой). От Гойи и Ван Гога до Эгона Шилле, Эдварда Мунка и Антонена Арто традиция модернизма не только легитимировала, но и канонизировала образ гениального безумца. Согласно упомянутой традиции, сумасшествие считается неременным спутником художественного дара. В этом смысле клинически больной Яковлев, почти лишенный физического зрения, но восполнявший этот дефект зрением творческим, был и остается для его поклонников легендарной фигурой. Когда в 80-х го-

[46]

дах родственники отправили Яковлева в сумасшедший дом, где ему не позволялось рисовать, коллеги художника (Немухин и другие) регулярно его там навещали; выписаться из больницы Яковлеву удалось только в начале 90-х годов.

Несколько слов о выставках западного модернистского искусства, произошедших в конце 50-х годов и оставивших неизгладимый след в "коллективной душе" московской визуальной культуры. В числе таких выставок - экспозиция произведений П.Пикассо в Музее им. Пушкина; международная выставка в Парке Культуры им. Горького под эгидой VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов (июль - август, 1957); национальная выставка США (май, 1959) в Сокольническом парке Москвы, где эспонировалась живопись М.Ротко, Дж.Поллока, Р.Мазеруэлла, А. Горки, Де Куннинга, И.Танги, и, наконец, в том же помещении, но двумя годами позднее - национальная выставка Франции. Позитивный момент, резюмирующий такого рода обмен между Востоком и Западом, - в том, что советские художники смогли наконец ознакомиться с отчужденными от коммунальной стихии парадигмами индивидуально-го авторства, принципиально отличавшимися от авторитарного индивидуализма партийной элиты.

### **Шестидесятые годы**

В первые годы хрущевской "оттепели" культура претерпела ряд потрясений, сопоставимых с тем, что в Новом Завете описывается в терминах "Благовещения" и "Непорочного зачатия". Именно так были восприняты в России альбомы и книги о западной модернистской живописи и скульптуре ("coffee-table books"). Эти книги гарантировали "спасение" каждому из рискнувших следовать содержащимся в них заветам, программам и установкам. Для "коммунального модерниста" даже скромное место в иконостасе подлинной (и как бы причисленной к "лику") западной культурной традиции было предпочтительнее самого высокого пьедестала в пантеоне неподлинной и заведомо нестерильной домашней арт-ситуации. В 60-х и 70-х годах несколько десятков советских художников начали ориентироваться на заграничного покупателя, выставки за пределами СССР и публикации в иностранных журналах. Членство в МОСХе перестало быть единственным средством для обретения творческой репутации и материального достатка.

В феллиниевском "Амаркорде" есть эпизод, сравнимый с переживаниями советской художественной интеллигенции в

[47]

период "оттепели". Жители захолустного приморского город-ка узнают об американском суперлайнере, маршрут которого пролегает в нескольких километрах от берега. Они отправляются на лодках в открытое море. Там в кромешной тьме перед ними "предстает" роскошный сверкающий гигант. Подобно призраку, он тотчас же исчезает, растворившись в ночи на глазах у зачарованных зрителей. Эта галлюцинаторная сцена точно передает дух конца 50-х, начала 60-х годов, когда перед глазами советских художников впервые возник магический корабль модернизма...

В Америке модернизм нашел своих главных апологетов в лице критиков Клемента Гринберга и Майкла Фрида. Памятуя о предостережении Лессинга относительно "инцеста" между вербальным и визуальным, Гринберг опубликовал свое знаменитое эссе "В поисках Новейшего Лаокоона" (1940), где подверг экзорцизму призрак литературности в изобразительном искусстве. С точки зрения Гринберга, высказанной им в "Avant-Garde and Kitsch" (1939), культура поляризуется по принципу бинарной оппозиции - авангард/китч. Последнее понятие распространяется и на соцреализм, в котором обнаруживаются еще и другие химеры репрезентации, табуированные Фридом<sup>9</sup>, а имен-но - театральность и картинность. Уязвимость позиций Гринберга и Фрида - помимо наивного эссенциализма их теорий - в недооценке того, что разделение культурных феноменов на *high* и *low*, авангард и китч - не только непосильная, но и достаточно бессмысленная задача. Искусство, контаминированное литературой, нельзя отделить от "чистой" визуальности: они - Рем и Ромул, вскормленные одной и той же волчицей.

Моменты внешнего сходства между экспериментами советских неофициальных художников и музейно-коммерческими образцами западного модернизма ограничиваются "первичной знаковостью" (в терминологии Ролана Барта). Различия проявляются, как правило, на втором знаковом уровне - на уровне сигнификаций, по отношению к которым "первичные знаки" играют роль означающего. Вторичную знаковость (т.е. сигнификаций) Барт определял как "мифическую речь". Здесь один и тот же визуальный стереотип в случае смены контекста (*transfer*) или его дизъюнкции (*rupture*) может оказаться поводом для несхожих литературных, философских и религиозно-мистических инвестиций и коннотаций. Так, под влиянием нескольких выставок западного искусства, произошедших в Москве в конце 50-х-начале 60-х годов, а также потока "coffee-table books" и заграничных журналов по искусству, совет-

ские художники вложили в увиденное несвойственное ему содержание. Результат оказался чем-то совершенно отчужденным от первоисточника как в плане интенций (авторское означаемое), так и сигнификаций<sup>10</sup>. Живой контекст и живая история западной визуальной культуры 20-х, 30-х, 40-х и 50-х годов не попадали в поле зрения "коммунальных модернистов". В большинстве случаев произведения их заграничных коллег представлялись им манифестацией сакрального, указателем пути в духовный мир. Авторитарной идеологии государства они противопоставляли авторскую идеологию особого рода, которую - следуя Адорно - можно назвать "онтологизацией фактического". Но если интерпретации художественного произведения (аллегии прочтения текста, а не "сам" текст) - конечный продукт культурного семиозиса, то стоит ли вообще фокусироваться на том, что художники хрущевского ренессанса использовали заимствованные означающие? Быть может, к произведениям советского "коммунального модернизма" следует относиться как практике толкования толкований - к тому, что я бы назвал "толкованием вспять"<sup>11</sup>, необходимым для реконструкции "другого" на материале самих себя и самих себя на материале "другого". Сказанное не только не умаляет значения этих произведений, но и придает им более интересный (с точки зрения современных теорий) ракурс. Ведь помимо спектра институционально и социально контролируемых сигнификаций, есть еще и другой аспект, а именно - ракурс трансгрессивного творческого смысла ("significance" - у Ю.Кристево). Принимая во внимание абerratивность<sup>12</sup> российских интерпретаций западной арт-культуры на сигнификативном уровне, интересно выяснить - насколько точнее интуиция художников 60-70-х годов работала в диапазоне "significance". Есть шанс, что именно эта абerratивность представляет собой наибольший вклад "коммунального модернизма" в мировую культуру<sup>13</sup>.

Шестидесятые годы знаменательны широким масштабом декоммунализации альтернативных художников. Многие из них в этот период покидают свои коммунальные жилища и начинают работать в мастерских, где происходят регулярные показы работ, чтения стихов и теоретических текстов, обмен мнениями и литературой, включая и книги о западном искусстве. Художники, работавшие в таких мастерских, зарабатывали на жизнь оформлением книг для детей (как, например, Ю.Соостер, И.Кабаков, В.Пивоваров, Э.Булатов, О.Васильев и Э.Гороховский) или сотрудничеством в научно-популярных издатель-

ствах или журналах (подобно Ю.Соболеву и В.Немухину). Такая минимальная форма причастности к советской художественной индустрии давала альтернативным живописцам и скульпторам право на владение мастерскими. В их стенах "выращивались" новые формы сотрудничества между представителями арт-мира, спаянных если не единством художественных установок, то общностью судеб и оппозиционностью по отношению к истеблишменту. Эти содружества являлись лабораторией по рекреации и апробированию парадигм индивидуального авторства, узурпированного (в "годы безвременья") авторитарным "Я" государственной власти. Декоммунализация происходила и на бытовом уровне. Выразалось это в размахе хрущевских новостроек; существовавшее в те годы понятие "очереди на отдельную квартиру" можно считать антитезой коллективной утопии двадцатых годов. Освоение целины, предусматривавшее миграцию "производительных сил" в сельскую местность, тоже способствовало уменьшению плотности городского населения страны. Спустя несколько лет Н.Хрущев, уже отстраненный от власти, признался (в интервью с журналистом), что главная его заслуга - улучшение жилищных условий (то, что он "людям дал жить"<sup>14</sup>).

Помимо общения в мастерских, обозначился и другой, неведомый доселе феномен - устройство выставок несоцреалистического искусства в клубах, научно-исследовательских институтах, в молодежных кафе, таких как "Аэлита" и "Синяя птица", или на частных квартирах (например, у композитора А.Волконского, искусствоведа И.Цирлина, пианиста С.Рихтера, диссидента А.Гинзбурга). Стали появляться литературно-художественные салоны, связанные с именами Ю. и Л.Соостер, Ю.Соболева, Ю.Мамлеева, А.Басиловой, М.Гробмана. С 60-го по 68-й год в Музее Маяковского (в Москве) проходили выставки и вечера, посвященные художественному наследию (*oeuvre*) Э.Лисицкого, М.Матюшина, Е.Гуро, Г.Клуциса, П.Филонова, К.Малевича, В.Татлина, В.Чекрыгина, М.Ларионова, Н.Гончаровой, Г.Якулова, О.Розановой и М.Шагала. Художники, посетившие перечисленные экспозиции, сумели приобщиться к истории отечественного авангарда. Однако не стоит забывать, что этому предшествовало их знакомство с западным модернизмом, чем, собственно, и объясняется его превалирующее влияние на московскую контркультуру шестидесятых годов.

В декабре 1962 года состоялась выставка в Манеже, где экспонировались работы Ю.Соостера, Ю.Соболева, Э.Неизвест-

ного, Э.Белютина, Б.Жутовского, В.Янкилевского и других. Лидеры официальной культуры пригласили на открытие Н.Хрущева и все партийное руководство с целью натравить их на своих оппонентов, неофициальных художников. Скандал, разразившийся на вернисаже, и последовавшая за ним травля "дивиантного" искусства ознаменовали поворот в истории этого последнего. Коммунальное тело московского "коммунального модернизма" впервые выпросталось (как моллюск из своей раковины) за пределы гетто, посягнув на территорию или, точнее, "подмостки", которые десятилетиями использовались властью для демонстрации мифа о самой себе. Результатом всех этих пертурбаций был шок, чреватый - с одной стороны - психодрамой, а с другой - более трезвым восприятием реальности. Инфантильная фаза или - в терминологии Ж.Лакана - "стадия зеркала" завершилась. Художники осознали утопичность своих надежд на поступательный характер оздоровления культурной жизни.

С подробностями о событиях в Манеже можно ознакомиться в других публикациях<sup>15</sup>. То, что представляет интерес в рамках развиваемого здесь подхода к истории альтернативного искусства в России, касается баланса во взаимоотношениях между коммунальностью и "искусством воли к власти" (в терминологии Ницше). На произошедшей в январе 1963 года встрече представителей партии и правительства с творческой интеллигенцией в Доме Приемов на Ленинских горах Хрущев резюмировал дискуссию о "нонконформистах" словами о том, что "в тюрьму их сажать не надо, а в сумасшедший дом - надо"<sup>16</sup>. При Брежневе, узурпировавшем хрущевский трон в 1964 году, эти слова были воплощены в жизнь: сумасшедшие дома превратились в лаборатории по насильственному корректированию эстетических взглядов. Как некогда в сталинских лагерях, в дурдомах насаждались коммунальные навыки: вместе с уколами инсулина пациенты получали инъекции коммунальной психологии. В 1993 году ленинградский художник Африка (С.Бугаев), проведший месяц в психбольнице в порядке осуществления художественной акции, сообщил, что подобной императивности слипания в коммунальное тело он нигде прежде не испытывал.

К перечню уже отмеченных или "опознанных" характеристик, из которых складывается "собираемый" образ коммунального модерниста, необходимо добавить еще четыре ракурса: 1) клошар; 2) юродивый; 3) хиппи; 4) шизоид. Первый ракурс, сложившийся еще в конце 50-х годов, ассоциируется прежде все-

Анатолий Зверев, фото Сергея Борисова (1985)



[52]

Василий Ситников в своей мастерской, Москва (1969)



го с А.Зверевым, ставшем притчей во языцех благодаря спонтанности и таланту импровизатора, причем во многих жанрах, стилях и направлениях: от анимализма и портретных экспромтов - до абстрактных и фигуративных композиций. Несмотря на безусловную значительность его наследия, главное новшество, привнесенное им в московскую арт-среду, это - "неразличение различий" между жизнью и художественным актом. Вспоминается, как, работая над серией портретов в доме поэтессы А.Хмелевой, Зверев - наряду с выдавливаемой из тюбиков краской - использовал зубную пасту и окурки, сопровождая свою "акционистскую живопись" (action painting) игрой на рояле или стихотворными импровизациями. Вот один из запомнившихся пассажей: "Татарский мальчик стреляет из лука. Ху-й-й - поет тетива вслед улетевшей стреле". Пьянство и бродяжничество (приведшие в 1986 году к преждевременной смерти) вкупе с завидным импровизационным даром снискали Звереву репутацию любимца муз, добавив ряд дополнительных штрихов к московской парадигме "мифа об оригинальности".

Роль юродивого, как и образ клошара, - неотделим от русской традиции противостояния истеблишменту. Чрезмерная репрессивность власти, характерная для всех периодов Российской истории, оборачивалась тем, что альтернативная индивидуальность была вынуждена прибегать к камуфляжу Пьянице и юродивому позволялись формы социальной (или, вернее, асоциальной) экспрессии, возбранительные для ординарных членов общества. Как и Зверев, В.Ситников виртуозно владел техникой "валяния дурака". Инструментарий его юродства

[53]

Владимир Пятницкий, показ картин в Измайлово 29 сентября 1975 г. (Пятницкий и его работы - в правой части фотографии)



включал в себя и шутовские манеры, и пристрастие к фольклорным артикуляциям. Ситников носил сапоги и рубашку навыпуск, собирал иконы и давал уроки живописи многочисленным ученикам, загнипнотизированным распутинским шармом учителя и интенсивностью его тяжеловесного артистизма. Шокируя своих подопечных, он писал картины сапожной щеткой, достигая при этом довольно тонких визуальных эффектов. Ситниковские сюжеты варьировались от китчевого изображения русских церквей, запорошенных новогодним снегом, до обнаженной натуры и жанровых сцен карикатурно-гротескного плана. В 1980 году, оказавшись (в результате эмиграции) в Нью-Йорке, Ситников познакомился с двумя-тремя владельцами галерей, пообещав, что "за тюремную еду и барачное жилище" он напишет для них несколько эпохальных картин. Контракт, разумеется, заключен не был... Незадолго до смерти художника, скончавшегося в 1987 году, я столкнулся с ним в Ист-Вилледже. В руках у него была гигантская щетка для мытья полов в вестибюлях корпораций. "Наконец-то я приобрел кисть, пропорциональную масштабам моего живописного мастерства", - произнес Ситников, прощаясь.

Художника В.Пятницкого, умершего в 1978 году от *over-dose*<sup>17</sup>, можно считать воплощением (на русской почве) самодеструктивных тенденций в духе *beat generation* (Керуак и другие). Сонмы коммунальных уродцев, населяющих его сюрреально-

абсурдистские фантазии, подчинены психоделической логике, которая не чужда и героям рассказов подпольного писателя Ю.Мамлеева. Так, например, на одной из картин Пятницкого персонаж, наделенный портретным сходством с самим художником, держит в руке томик неизданных (в то время) мамлеевских текстов. Что касается самого Мамлеева, то его салон в Южинском переулке оказался в 60-х годах важным фактором для формирования еще одной парадигмы творческого и околотворческого поведения - парадигмы "шизоидности". Любопытно, что это понятие возникло и стало популярным в Москве за десять лет до выхода в свет книги Ж.Делеза и Ф.Гваттари "Анти-Эдип", где "шизоидность" и "шизоанализ" доведены до кондиции теоретической антрепризы. Заканчивая разговор о Пятницком и Мамлееве, упомяну и о В.Калинине, который отличается от них тем, что в его коммунальном эпосе внимание переключено с безумия и фрустрации на карнавальность и оргийность. Отсутствие психоделических перспектив компенсируется в работах Калинина раблезианским буйством природы.

Как уже отмечалось, шестидесятые годы ассоциируются не только с художественным, но и с социальным экспериментированием, к которому относится поиск новых форм интеллектуального и творческого содружества. Как и "Лианозовскую группу", "Сретенский бульвар" нельзя связывать с какими-либо творческими программами или характеристиками профессионального толка. Скорее, это было очередным звеном в цепи переосмысления и переопределения коммунального опыта, от которого невозможно эмансипироваться в одночасье путем волевых актов или процедур. Все мы (включая и тех, кому посчастливилось жить в отдельной квартире или иметь мастерскую) - так или иначе - продукт коммунального воспитания<sup>18</sup>. Прав И.Кабаков, заявивший, что "знает себя постольку, по-скольку он коммунальный житель" и что "трансцендировать за пределы коммуналки - значит стать ангелом"<sup>19</sup>. Изменения, происходившие в 60-х годах в неофициальном художественном мире, были сопряжены с переходом от "институциональных" форм коммунальности к "контрактуральным". Именно "контрактуральная" коммунальность, или некоммунальность, основанная на принципе факультативного коммуницирования, стала экологической нишей для альтернативного искусства на протяжении трех декад - вплоть до перестройки.

Среди тех, кого обычно имеют в виду, когда употребляют словосочетание "Сретенский бульвар", - Ю.Соостер, Ю.Собо-

лев, Э.Неизвестный, В.Янкилевский, Э.Штейнберг, В.Пивоваров, И.Кабаков и Э.Булатов. Рисунки, картины и триптихи В.Янкилевского примечательны напором фактуры и фантазмагоричностью отношений между антропоморфными и механистическими элементами иконографии. К ним можно относиться как к инкарнациям "коммунального бессознательного", которое не следует путать с "коллективным бессознательным" Юнга. Эти инкарнации обусловлены не мистическими обстоятельствами, а статистикой, и в том числе - небывалыми масштабами стереотипизации и обезличивания, которые были свойственны речевым актам и их восприятию, поведенческим нормам и самому укладу советской жизни. При виде композиций Янкилевского, где ракурсы деформированного человекообразия наложены на жесткую - в духе Ф.Пикабиа и М.Эрнста - структуру коммуникационных сетей и агрегатов (grid), вспоминаются слова Ницше о "распятом Дионисе".

У Штейнберга "коммунальное бессознательное" проявляет себя посредством "отождествления-как-проекции", которым завершается поиск символического отцовства. Этому поиску предшествовал ряд обстоятельств, эмансипировавших сознание, но нарушивших привычный ритм бессознательной идентификации. Среди них - разоблачение культа личности на XX съезде КПСС и вынесение мумии Сталина из Мавзолея в 1961 году. Оба события привели к тому, что в психоанализе определяется как "the Death of the Father." В случае Штейнберга замещение утраченной отцовской иконы реализовалось в образе патриарха отечественного авангарда 10-20-х годов - К.Малевича. Штейнберг не только апроприирует визуальный язык отца супрематизма, но и - в какой-то мере - "корректирует" его наследие, доводя до абсолюта религиозный потенциал геометрических абстракций Малевича и усекая их секулярную сигнификацию. Примерно то же самое неоплатоники (Плотин, Прокл и другие) сделали с философией Платона. В 80-х годах Штейнберг написал письмо "дорогому Казимиру Севериновичу" (Малевичу). В нем феномен замещения, о котором говорилось выше, сочетается с федоровской идеей "воскрешения" умерших родителей.

За несколько лет до Штейнберга похожую переписку с Малевичем инсценировал Л.Нуссберг<sup>20</sup>, основатель группы "Движение". Эта группа, возникшая в 1962 году и (помимо Нуссберга) включавшая в себя Ф.Инфантэ, Г.Битт, Р.Заневскую, Н.Прокуратову, В.Акулинина, В.Щербакова, В.Степанова, М.Дорохова, А.Кривчикова и П.Бурдюкова, фокусировалась на про-

[56]

Франциско Инфантэ, "Жизнь треугольника" (1977)



паганде и развитию кинетического искусства, проектировании искусственных сред, а также - организации театрализованных зрелищ с элементами хэппининга и боди-арт. Для Нуссберга задача искусства сводилась к симбиозу естественного с искусственным; в эру спутников и космической эйфории ему удавалось убеждать официальные инстанции в актуальности его научно-популярных фантазий, тяготевших - в плане дизайна и архитектурных форм - к эстетике 20-х годов (от Малевича и Лисицкого до Татлина, Габо и Певзнера). Как и у многих из его соотечественников (к примеру, у Э.Неизвестного в "Древе жизни"), мегаломания Нуссберга базировалась на вере в то, что прогресс может быть достигнут только под эгидой единого художественного проекта. Ему удалось обогатить московский вариант "мифа об оригинальности" еще одной гранью - волей к лидерству и наставничеству Независимо от Нуссберга и его коллег кинетизмом занимался и В.Колейчук, выставившийся с ними в Институте атомной энергии им. Курчатова в 1966 году.

[57]

Михаил Чернышев, перформанс "Удвоение" (1976)



В 1970 году Инфантэ отделился от группы "Движение", создав вместе с Н.Горюновой и В.Осиповым свой собственный коллектив под названием "Арго". Целью этого объединения - по словам Инфантэ - "было осуществлять задуманные проекты артефицированных пространств". Для многих "артефакты" Инфантэ ассоциируются с отражающимися в зеркалах фрагментами природы. Эти удвоения, равно как и сами инсталляции с зеркалами, напоминают несколько более ранние работы Роберта Смитсона.

Среди тех, кто наряду со Штейнбергом, Нуссбергом, Инфантэ и Колейчуком развивал традиции 20-х годов, - подлежат упоминанию ученики В.Стерлигова в Ленинграде и М.Чернышев в Москве. В 1963-64 годах Чернышев, изучавший наследие геометрического абстракционизма по публикациям в западной периодике, наложил эти формы на визуальный китч коммунального быта - от обоев до вырезок из журналов с репродукциями танков и самолетов. В результате родился своеобразный поп-геометризм, предвосхитивший американское "нео-гео" 80-х годов. Чернышев тесно общался (и экспонировал работы на совместных выставках) с М.Рогинским, который до этого был театральным художником. Благодаря Рогинскому визуальный лексикон московского "коммунального модернизма" пополнился изображениями бытовых объектов - примусов, утюгов, спичечных коробков и т.п. Особого внимания заслуживают "Красная дверь" (реди-мэйд, 1965);

[58]

Михаил Рогинский, "Московская кухня" (1983)



фасады московских зданий (1965); пол, выложенный кафельной плиткой (1965); трамваи и сцены в московском метро. Как некогда Ван Гог, увековечивший стоптанные ботинки, Рогинский живописал столь же непритязательные брюки, свисающие со стула. Казалось бы, похожий предметный антураж использовался и Рабиным в его барачных мотивах, однако работы Рогинского анонсировали иное восприятие той же самой иконографии. Если рабинские объекты - это свидетели обвинения, вопиющие о злодеяниях экстракоммунального "оно", то у Рогинского им возвращается их самодостаточность. В их неприглядной обыденности художник обрел свою, никем не амортизированную тему, лейтмотив которой - уже не вражда с вещами, а сосуществование с ними или, что то же самое, примирение обитателей гетто с его предметностью и фактурой - эстетическое сострадание вместо тотального неприятия. Мнение, будто Рогинский создал русский поп-арт, - ошибочно: в отличие от Запада, где фетишизация потребительской культуры не могла не метастазировать в сферу искусства, в СССР все это так и осталась утопией<sup>21</sup>.

В шестидесятые годы появились первые коллекции и первые собиратели. Сначала это были - Г.Д.Костаки, А.Русанов, Е.Нутович, Н.Стивенс, Л.Талочкин; позднее - А.Глезер и Т.Колодзей. В ту же декаду занялся собирательством и амери-

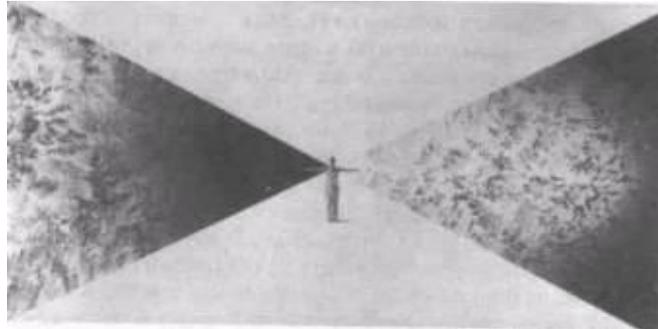
канский профессор экономики Н. Додж<sup>22</sup>. Вообще - продажа работ иностранцам стала в 60-х годах экономическим фактором, игравшим все более и более важную роль в инфраструктуре "коммунального модернизма". Но поскольку все это считалось нелегальным, то дипломаты и журналисты, аккредитованные в Москве, в основном приобретали работы небольшого размера - с тем, чтобы потом вывезти их в чемодане. Отсюда пошло название "чемоданный стиль"<sup>23</sup>, закрепленное за искусством, предназначенным для вывоза за границу.

Учитывая важность просветительской миссии иностранцев в России, нельзя забывать, что в основном эти люди имели смутное представление об актуальных проблемах искусства в своих собственных странах<sup>24</sup>. Единственное, что они могли предложить своим русским друзьям в рамках культуртрегерства - это все те же "coffee-table books" или каталоги музейных экспозиций, в которых был представлен модернистский *бомонд* - художественные новшества двадцатилетней давности, уже успевшие стать синонимом денег и эквивалентом инвестирования капитала. Американские или европейские художники, работающие в радикальной манере и вовлеченные в актуальную социокультурную проблематику, оказывались за пределами подобных каталогов и публикаций<sup>25</sup>. Таким образом, нонконформисты поневоле идентифицировались не с маргинальной активностью, не с экспериментами своих западных современников, а с "магистральной" культурой, ассимилированной (укрощенной) и-в конечном счете - одобренной *культурой-у-власти*. В результате - альтернативные советские художники, оставаясь в оппозиции отечественному истеблишменту, становились апологетами западного<sup>26</sup>.

После смены власти в 1964 году устройство альтернативных выставок в Москве превратилось в своего рода "russian rulet": так, например, экспозиция лианозовской живописи (плюс несколько работ Д. Плавинского, Э. Штейнберга и В. Воробьева) в клубе "Дружба" на Шоссе Энтузиастов (1967) была квалифицирована официальными инстанциями как "идеологическая диверсия" и запрещена через два часа после открытия. Между тем - другие важные показы живописи и графики происходили без особых эксцессов. Среди них - выставка абстрактных работ М. Кулакова в Институте Физики Академии Наук СССР (1967) и целая вереница кратковременных экспозиций в кафе "Синяя птица", в числе которых - совместное шоу В. Комара и А. Меламида под названием "Ретроспективизм" (1967), выставки И. Кабакова, Э. Булатова и О. Василье-

[60]

Олег Васильев, "Диагональ" (1976)

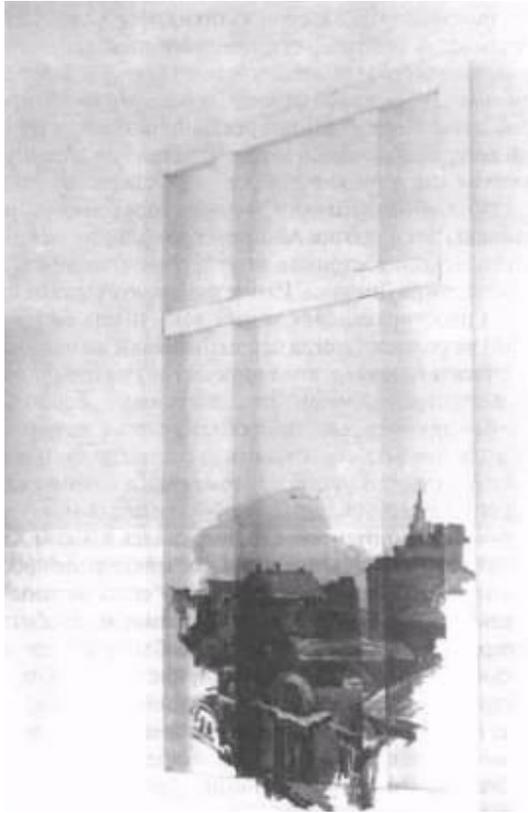


ва (1968), а также А.Брусилковского, В.Бахчаняна и П.Беленка (1969).

К 1968 году О. Васильев уже наработал ряд живописных приемов - "отмычек" и "гаранных приспособлений", позволяющих проходить сквозь стены плоскостных "фортификаций". Переосмысливая наследие своих учителей - В.Фаворского и Р.Фалька, Васильев концептуализирует живописное пространство путем внедрения в него структурирующих ректацилинейных поверхностей, а также посредством нагнетания светового давления. Васильевские методы создания так называемых "высоких и глубоких пространств" порождают эффекты, напоминающие одновременно рентгеновские снимки и учебные пособия по спектральному анализу. При том, что в картинах Васильева всегда о чем-то повествуется, их нарративность - факультативна. Истинный сюжет этих работ - хождение по мукам визуальности. Ее осмысление в качестве феномена "неречевой телесности" резюмируется в работе "Огонек" (1980), где струящиеся из углов картины потоки чистой визуальности испепеляют источник речи, то есть - в данном случае - оратора, находящегося в центре. Из этапных вещей Васильева, которые находятся в американских коллекциях, - пять картин под общим названием "Пространство - Поверхность" (1968) и триптих "Прогулка" (1975). Понятно, что акцентация проблемы визуальности в стране, заполненной речевыми практиками, будь то коммунальная речь или язык власти, - классический пример дон-кихотства. Тем не менее некоторые из художников сумели осознать себестоимость этой проблематики, и среди них, не считая уже упомянутого Васильева, - Э.Булатов, С.Есян, И.Чуйков и позднее (в 80-х годах) А.Ройтер. Чуйкова бо-

[61]

Иван Чуйков, "Окно" (1975)



нее чем других волнует эпистемологический ракурс визуальности. Для него визуальность - антиномия, возникающая при "столкновении действительности и фикции". Она - по его словам - "есть результат операций выворачивания отношений субъекта и объекта восприятия". Чуйков известен своим циклом оконных рам с нанесенными на них изображениями, доводящими до предела конфликт между презумпцией пространственной реальности (за окном) и плоскостной репрезентацией

(на поверхности окна)<sup>27</sup>. Каждую из таких репрезентаций можно воспринимать как афишу отсроченного спектакля, спектакля созерцания *действительности-как-она-есть*. "Завтра у нас представленье", - под этой фразой Гамлета мог бы подписаться каждый, для кого отсроченная реальность замещается ее живописной копией. Характерное для Чуйкова представление об "изображении как о тонкой пленке" перекликается с тем, что Ницше в "Рождении трагедии" назвал "покрывалом майи". С его помощью бог иллюзии Аполлон камуфлирует неприглядность фактического состояния вещей, ответственность за которое возлагается на Диониса. Иначе говоря, чуйковское окно - презумпция простирающейся за ним коммунальной (т.е. дионисийской) реальности, тогда как намываемое на него изображение - спасительная (т.е. аполлоническая) иллюзия, помогающая абстрагироваться от бытовых ассоциаций.

Чтобы "пролить свет" на проблему света в творчестве Булатова, позволительно сопоставить две аллегории пещеры - платоновскую и ту, что нашла преломление в сочинениях Цицерона. Для Платона сумеречный образ пещеры - онтически и онтологически импотентен; это, выражаясь языком Хайдеггера, мир неподлинного бытия, тогда как запещерное пространство - по определению - преисполнено "света истины". Цицероновская модель пещеры, напротив, примиряет ее обитателей с искусственным освещением, приспособленным для социализации тьмы. Цицерон, как и стоики, настаивал на автономности внутripещерного зрения, не нуждающегося в аффирмации извне. Причудливая игра теней, отбрасываемых на стены грота, - это мир искусства с его люминесцентными иллюзиями и блистательными самообманами, затмевающими сияние универсального (платоновского) света.

Место, облюбованное Булатовым в социокультурном кос-мосе (место для мольберта), - граница между пещерой и вне-положным ей светоносным агенством. "Вот на этой границе я и работаю", - говорит он. И хотя визуальность в его случае обеспечивается источником света, расположенным по ту сторону картины, смотреть на нее можно только находясь внутри (пещеры). Относительно природы закартинного света, наделяющего бытие зримостью, художнику - по его собственному признанию - ничего не известно помимо того, что отождествление с ним (т.е. со "светом истины") - *опасно*, и одноименная работа Булатова 1972 года предупреждает нас о побочных эф-фектах светоискательства.

[63]

Илья Кабаков в своей мастерской, Москва, 1980-е годы



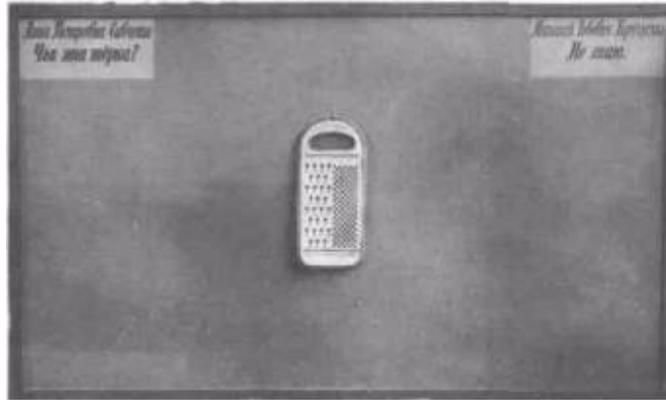
### Семидесятые годы

В семидесятые годы завершается наконец инфантильная игра в "оно". Его повсеместность и доминантный статус не вызывали сомнения, однако никто не желал вдаваться в детали... И все же тот факт, что "оно" - это авторитарный *другой* и что его "речь структурирует [коммунальное] бессознательное", убеждает в необходимости его изучения. В свою очередь, описание авторитарной лексики - вербальной или визуальной - невозможно без знания механизмов коммунальной перцепции и коммунальной коммуникации с помощью слов или образов. Более того без анализа и (в некоторых случаях) адаптации языка коммунальности и языка власти их преодоление проблематично. (Под адаптацией я имею в виду художественные формы взаимодействия с этими языками; деконструкция - одна из них.)

Хотя И.Кабаков является летописцем и де конструктором коммунального миропорядка, было бы преувеличением считать, будто его искусство - карательная экспедиция или крестовый поход против коммунальности. Парадокс в том, что, будучи разрушителем речевой Бастилии, он - тем не менее -

[64]

Илья Кабаков, из "Кухонной серии" (1982)



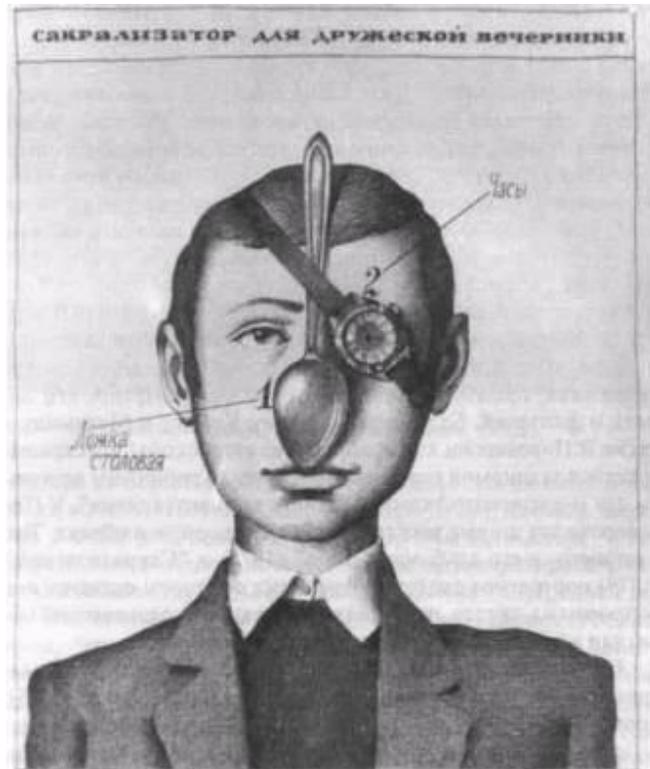
никогда не перестает оставаться ее узником. Начав систематически выставляться на Западе в возрасте 54 лет, Кабаков закрепил за собой репутацию "инсталляционных дел мастера" - создателя инсталляций, которые можно интерпретировать как акустические структуры для прослушивания "внутренней речи". По мнению его бывшего нью-йоркского дилера Р.Фельдмана, "сравнимыми способностями обладали лишь Бойс и Кинхольц". Кабаков, разделяющий - вместе с Комаром и Меламидом - ответственность за создание советской версии постмодернизма ("коммунального постмодернизма" - в моей терминологии), долгое время был известен "преимущественно" как иллюстратор детских книг. Во второй половине 60-х годов он понял, что этот жанр гармонирует, во-первых, с иллюстративностью и, во-вторых, с инфантильностью коммунального видения мира. Апробированные и облюбленные им за десять лет приемы и навыки иллюстративного рисования оказались приемлемыми для их перепрочтения в контексте "взрослой" тематики. Это открытие, окрылившее Кабакова, явилось стимулом для его эволюции в качестве концептуального художника. Разумеется, информированному читателю все это может показаться не более чем очередным проявлением литературности, свойственной русской художественной традиции как таковой. Однако коммунально-речевое зрение несводимо ни к передвижничеству, ни к соцреализму. Оно не укладывается в рамки изобразительности, соотносимой с лозунгами предреволюционного эгалитаризма или с "мифической речью" сталинской

культуры. В отличие и от того, и от другого - язык коммуналки базируется на принципиально иной психолингвистике<sup>28</sup>. Начиная с 1971 года Кабаков приступает к созданию серии альбомов под названием "Десять персонажей", повествующих о жизни обитателей многоквартирных жилищ. Наличие десяти героев наделяет воображение автора рядом оптических преимуществ (наподобие тех, что описываются Лейбницем в его "Монадологии"). Одно из них - множественность позиций обзора. С помощью "монадной" оптики удается охватить полный спектр отношенческих клише, речевых актов и стереотипов поведения, вырисовывающих экзистенциальный профиль коммунальности. В случае Кабакова автор - одиннадцатый персонаж, одержимый страстью рассказывания историй автобиографического характера; другие десять - воображаемые соседи художника, проживающие в коммунальной квартире его памяти и фантазий. Благодаря Кабакову, Комару и Меламиду, а также В.Пивоварову, камуфлирование авторского "я" (скрывающегося за ширмой персонажности) стало типичным явлением для московского "коммунального концептуализма". У Пивоварова эта ширма расслаивается на персонаж и объект. Так, например, в его альбомах "Лицо" (1975) и "Сакрализаторы" (1979) портретное сходство персонажа с автором остается под вопросом из-за того, что на каждой странице человеческий образ так или иначе заслоняется предметами быта.

В концептуальном проекте Комара и Меламида "Круг, ква-драт, треугольник: для каждого дома, для каждой семьи" (1975), проводится параллель между платоновскими эйдосами и идеологией соцреализма, сводившейся к *очтоживанию ничто*. *Ничто* - эйдетический ракурс не только концептуального, но и официального искусства, его анонимный "референт" (referent), скрывающийся за лозунгами, мифами, персонажами и тому подобными репрезентациями преходящего и относительного, пригодными для *очтоживания ничто*. Что касается *ничто*, то оно - согласно "известным художникам начала 70-х годов XX века" - всегда вакантно для кодов подавления, статуса и авторитета, речевой характер которых прокомментирован в акции приготовления котлет из газеты "Правда", пропущенной через мясорубку (1974). В 1976 году в галерее Фельдмана состоялся показ соцартистских<sup>29</sup> работ Комара и Меламида, ставший началом их интенсивной выставочной карьеры на Западе. Спустя несколько лет после эмиграции из СССР этим художникам (ныне живущим и работающим в Нью-Йорке) удалось анонсировать новую версию соцарта, названную ими "но-

[66]

Виктор Пивоваров, "Сакрализация для дружеской вечеринки" (1975)



стальгическим соцреализмом" (1981). Наряду с деконструкцией холизма и телеологических амбиций официального искусства, "ностальгический соцреализм" возобновил (на постмодернистском уровне) поиски утраченного "отцовства", предпринятые Штейнбергом и Нуссбергом в 60-х годах.

К Булатову применимы два интерпретационных подхода: первый уже использовался в связи с проблемой "светоискательства", второй - в ситуации с Комаром и Меламидом. В первом случае я прибегал к идее контраста между двумя аллегориями пещеры - платоновской и той, что была предложена Цицероном. В контексте проблематики современного искуст-

[67]

Эрик Булатов, "Русское" (1991)



ва пещера ассоциируется с инсталляционным пространством, а картина - с возможностью трансцендировать за его пределы. Каждый, кто, подобно Булатову, переселился из России на Запад, испытал на себе эффект "цицеронизации", состоящий в осознании того, что прогресс и свобода не обязательно сопряжены с выходом наружу: во многих случаях это всего лишь миграция из одной пещеры в другую. Если в пещере советского образца, мнившейся тотальной инсталляцией, булатовская картина высвечивала неадекватность присущих ей (этой инсталляции) претензий на истинность и универсальность, то в западной пещере с ее изощренным арсеналом соблазнов и ласкающих глаз репрезентаций рыночной идеологии выбор между Платоном и Цицероном уже не столь однозначен.

Хотя для живописи Булатова характерно использование фраз, заимствованных из "вербария" (термин Н.Абрахама) экстракоммунального "оно", им по существу отводится та же роль, что и цветовым плоскостям (или поверхностям) в картинах Ва-

[68]

Эрик Булатов, "Свобода на баррикадах" (1989)



сильева. Иначе говоря, слова в работах Булатова мобилизованы для участия в реализации визуально-пространственных задач. Отличие булатовского неофициального соцарта Комара и Меламида в том, что - с его точки зрения - экстракоммунальное "оно" не исчерпывается одной лишь "мифической речью" (*оптическое*), а подразумевает наличие *онтологического* горизонта. Специфика его прочтения советского изобразительного канона - в дискредитации посягательств авторитарной речи на статус первотекста (Ur-text), но не в порыве разрушительного азарта, как это случается у Комара и Меламида, а с целью "отметания" препятствий, затрудняющих путь к истине. В философии Э.Гуссерля такого рода "отметание" отождествляется с процедурой взятия в скобки (феноменологическое *epoche*). В этой связи булатовский метод можно назвать феноменологическим соцартом. Так, в работе "Опасно" (1972) надписи на четырех сторонах картины предостерегают от катарсического слипания с репрезентаций во избежание возможности принять ее (по ошибке) за нечто истинное и тотальное. "Социальное пространство - это не вся реальность", - предупреждает Булатов. Тот же месседж и то же требование сохранять феноменологическую бдительность при столкновении с "оно" прочитываются и в картине "Улица Красикова" (1972). В настоящее время художник живет и работает во Франции<sup>30</sup>.

Все обсуждаемые здесь иконоборческие и деконструктивистские стратегии страдают однобокостью. Соцарт был направлен на разрушение "аполлонической речи" авторитарной живописи и скульптуры, но занимал толерантную позицию по

[69]

отношению к дионисийской "речевой оптике", характерной для коммунальности. Сходным образом, художники из круга Кабакова и Монастырского почти никогда не бросали непосредственного вызова аполлоническим амбициям культуры-у-власти. В инсталляциях Кабакова государственное *sur-moi* стало объектом критической рефлексии только в 90-х годах. При-мерно в тот же период Комар и Меламид (впервые) проявили интерес к коммунальному *moi* (я имею в виду их проект под названием "Выбор народа" ("People's Choice")).

О соцарте порой говорят как о разновидности попарта, забывая, что этот последний был в значительной степени реакцией на те 14 миллиардов долларов, которые американское правительство истратило на создание "среднего класса" в послевоенные годы. Я имею в виду принятый Конгрессом в 1946 году "G.I. Bill" - законопроект о предоставлении льготных займов и безвозмездных субсидий гражданам, которые прямым или косвенным образом участвовали в военных событиях. Многие представители низших сословий смогли получить образование, а также ссуды на приобретение и благоустройство жилищ. Увеличение числа людей среднего достатка (middle class) породило увеличение производства потребительских товаров, для сбыта которых требовались эффективные рекламные средства. Именно на этот период приходится пик массовой эйфории в отношении жизненных благ и удобств. Новый виток товарного фетишизма породил новые эстетические штампы. Эстетика элиты уступила место эстетике среднего класса с его интересом к "уютным и необременительным" предметам быта, недорогим автомобилям, кухонным гарнитурам, домашнему дизайну, одежде и мебели. В сфере рекламы работало огромное число художников. Некоторые из них смогли иронически дистанцироваться от своих коммерческих заказов, сохранив (тем не менее) внешние признаки обольщенности этим материалом. Уорхолл - один из них.

В отличие от поп-арта соцреализм рекламировал не потребительскую, а идеологическую продукцию, хотя нарративы, выдающие желаемое за действительное, - обязательный ингредиент как политической, так и коммерческой риторики. Если абстрагироваться от специфики пропагандируемого товара и иметь в виду исключительно сферу его репрезентации, то на этом уровне соцартистов можно спутать с поп-артистами. Впрочем, сказанное относится далеко не ко всем. Также как и попарт, соцарт был достаточно многоликим явлением. Так, например, показав в 1973 году свои первые эксперименты с идеологиче-

[70]

Александр Косолапов, Без названия, Нью-Йорк (1981)



ским материалом Комару и Меламиду, А.Косолапов с удивлением услышал от них, что "это никакой не соцарт, а американский ширпотреб". Это мнение - если не принимать во внимание его излишнюю безапелляционность - означает, что косолаповская модель соцарта, во-первых, не имела ничего общего с концептуализмом, а во-вторых, являлась заимствованием попартистского мироощущения. В работе Косолапова "Учись, сынок" (1975) усидчивый школьник и поощряющий его милиционер деперсонифицируются до уровня героев комиксов или рекламных панно. В 1972-75 годах Косолапов - наряду с заимствованием политической иконографии - производил пообъекты в духе К.Олденбурга: висячие замки, сшитые из тряпок; руку, нажимающую на кнопку дверного звонка; кефир, наливаемый в стакан и т.п. Его вклад в соцарт, разделяемый им с Соковым, - в обнаружении элементов сходства между механизмами обезличивания, которые применяла советская власть по отношению к коммунальности, и теми, что использовались и до сих пор используются капиталистами в целях контроля над потребительской стихией<sup>31</sup>.

В соцартистских экспериментах Сокова официальные иконы нередко заменялись апокрифическими. Ему удалось (на визуальном уровне) провести аналогию между идеологией и фольклором.

[71]

Леонид Соков, "Перекуем серпы на..." (1994)



На уровне текста та же идея была предложена в 1975 году американским теоретиком фотографии А.Секулой (Allan Sekula). В скульптурных композициях Сокова, выполненных в жанре "политической сказки" (термин М.Тупицыной), протагонисты соцреалистического мифа становятся персонажами ярмарочных представлений, базарными игрушками или героями лубочного bestiaria. У Сталина, например, вырастает медвежья лапа и острые звериные когти, Хрущев превращается в "неваляшку", а у Андропова начинают двигаться уши. Эти и другие работы Сокова - в силу их причастности к народно-смеховой традиции - дают понять, что та версия соцарта, которую он исповедует, есть взгляд на соцреализм, обращенный на него из недр "городского крестьянства", т.е. из глубин коммунальности. Скульптурный багаж Сокова 70-х годов включает в себя "Палец" (движущийся вправо и влево и создающий эффект предостережения или угрозы, 1975) и "Проект очков для каждого советского человека" (подвесная деревянная конструкция, представляющая собой гигантские очки с прорезанными внутри звездами, 1976).

[72]

Группа "Страсти по Казимиру", кадр из фильма "Ленин в Нью-Йорке" (1981)



Кульминацией соцарта явилась выставка в Нью-йоркском Новом Музее Современного Искусства, организованная М.Тупицыной в 1986 году. В экспозицию были включены работы Комара и Меламида<sup>32</sup>, Сокова, Булатова, Косолапова, Л.Ламма и группы "Страсти по Казимиру" (А.Дрючин, А.Косолапов, В.Урбан и В.Тупицын). В 1986-88 годах Э.Гороховский сделал серию соцартистских картин, и в том числе - дивизионистский портрет Сталина, в котором каждый из 1488 цветных элементов ("мазков") при ближайшем рассмотрении оказывался трафаретным образом Ленина. О том, что это движение продолжало агонизировать до конца 80-х годов, свидетельствуют, например, газетные инсталляции Д.А. Пригова или адаптированные для американского корпоративного вкуса скульптуры Г.Брускина, "догнавшего и перегнавшего" соцреализм во всех отношениях, включая ... соцреалистичность. Безукоризненный коммерческий экстерьер этих скульптур позволяет говорить о пост-соцарте как об искусстве, буржуазном по форме и социалистическом по содержанию.

С А. Монастырским и перформансной группой "Коллектив-ные Действия" (КД), сформированной в 1976 году, сопряжено понятие "Поездок за город", в которые на протяжении двадцати лет были вовлечены многие представители альтернативного арт-мира: одни как зрители, другие - как участники, авторы, устроители. Среди этих последних - наряду с Монастырским

[73]

Коллективные действия, "Шары" (1977)



- художники Н.Алексеев, Н.Панитков, Г.Кизевальтер, И.Макаревич, Е.Елагина и филологи С.Ромашко и С.Хэнсен. Поскольку о "Коллективных Действиях" рассказывается в главе "Московский коммунальный концептуализм", то здесь я ограничусь описательным текстом, полученным по почте от Монастырского в 1980 году. В нем описывается перформанс под названием "Кизевальтеру" (1980). Итак, "Кизевальтер получает у себя в Якутии посылку, в которой запакован некий тюк и сопроводительное письмо. В письме говорится, что Кизевальтеру надлежит выехать в уединенное загородное место, где есть поле, окруженное лесом. Разумеется, он должен взять туда и тюк, чтобы затем вскрыть, стоя посреди поля в полном одиночестве. В этом тюке обнаруживается лозунг, лицевая часть которого (там, где лозунг) закрыта черной тряпкой. Тряпка пришита к лозунгу по всей его длине двумя лесками - сверху и снизу. Концы лесок, размер которых 70 метров, свободно свисают с лозунга. Кизевальтер также получает инструкцию, где написано, что лозунг нужно повесить лицевой стороной к полю - в закрытом виде

- между двумя деревьями. Затем - завести конец верхней лески за левое дерево, а нижней - за правое, взять оба конца в руки и удалиться в поле на всю длину лесок. Отойдя таким образом на 70 метров от лозунга и встав к нему лицом, следует потянуть к себе правую леску (она вытянется и освободит нижний край черной тряпки). Далее нужно сделать то же самое с левой леской, после чего черный лоскут упадет и обнажит надпись

[74]

Коллективный действия, "Г. Кизевальтеру" (1978)



на лозунге. Но всё дело в том, что видна-то она будет, но разобрать написанное (из-за расстояния) не представится возможным. И вот - самый главный момент: в инструкции сказано, что ни в коем случае нельзя приближаться к лозунгу, чтобы его прочесть. Остается только сфотографировать его на расстоянии 70 метров, после чего сразу же уйти с этого места и никогда больше туда не возвращаться. Таким образом, должна возникнуть психологическая борьба с самим собой: как же так, я мучался, вешал этот проклятый лозунг, и теперь мне даже не позволяют удовлетворить свое любопытство. А ведь я один, и никто не узнает, прочел я его или нет. Но ведь если вдуматься, то станет ясно, что лучше этого не делать, так как содержание лозунга может быть полной ерундой в сравнении с ценностью решения "не читать", преодолеть в себе праздное, в общем-то, любопытство. А написано там было вот что: "Зимой, на краю поля, в полосе неразличения, Кизевальтером было вывешено белое полотнище (10 x 1 м.) с надписью красными буквами".

В 1972 году И.Нахова (о которой пойдет речь в другой главе) иллюстрировала машинописные сборники стихов Монастырского. В период ученичества ее искусство испытало на себе влияние рисунков и живописи В.Пивоварова. В середине 80-х годов художница вовлекается в комбинирование архитектурного бэкграунда жилой среды с живописно-графическими и скульптурными элементами. При ознакомлении с работами тех лет всплывают в памяти имена Б.Палермо и И.Кнёбель. В то же самое время в иконографии наховских картин начинают "проступать" контуры нежилых и непригодных для экологизации пространств, которые (тем не менее) обустриваются ей как юдоль покоя и гармонии. Нахова - одна из тех, кого наряду с Кабаковым следует считать инициатором инсталляционного жанра в России.

В начале 70-х годов состоялось несколько важных выставок. Упоминания заслуживают экспозиция кинетистов в Доме художника на Кузнецком мосту (1973), инсталляция Комара и Меламида под названием "Рай" на частной квартире в Коломенском и в том же году - показ работ В.Пятницкого, В.Герловина, А.Демькина, Н.Шибановой, А.Паустовского и С.Бордачева в помещении последнего. Однако кульминацией выставочной активности явилось так называемое "бульдозерное шоу", произошедшее 15 сентября 1974 года. За две недели до этого меня и мою жену Маргариту Мастеркову<sup>33</sup> посетили В.Немухин, Л.Мастеркова, Е.Рухин и О.Рабин, которые посвятили нас в свой план организации выставки на открытом воздухе; по их мнению, пустырь возле нашего дома мнился наиболее подходящим местом для такого рода события. В соответствии с их планом наша квартира на улице Островитянова (в Беляево) должна была стать хранилищем выставочных работ, а также местом ночлега для художников (за день перед выставкой) во избежание их ареста по дороге к пустырю. Мы, естественно, не возражали, и все произошло, как предполагалось, за исключение самого главного.

В отличие от преимущественно речевых конфронтаций эпохи Манежа, показ работ на пустом поле 15 сентября 1974 года превратился в физическую расправу властей с альтернативным искусством при помощи бульдозеров, поливальных машин и переодетых в штатское работников милиции. Многие из экспонированных картин были уничтожены, а их авторы - избиты, арестованы или подвергнуты административным санкциям (т.е. потеряли работу, "легли" на принудительное лечение и т.п.). Бульдозерная эпопея, чреватая нарушением проекта Хельсинк-

[76]

"Бульдозерная выставка", 15 сентября 1974 г



ских соглашений о правах человека, скандализировала и без того сомнительную репутацию советского режима на Западе. Его желание скорректировать свой имидж в глазах "мировой общественности" привело к организации второй выставки на открытом воздухе, состоявшейся через две недели после первой в Измайловском парке Москвы. И хотя эта выставка была, в сущности, навязана художникам вышестоящими инстанциями, связанные с ней переговоры и компромиссы - по своей напряженности - не имеют прецедента в хронике отношений между нонконформизмом и официозом. В четырнадцатидневный период после выставки в Беляево, в течение которого ее участники подверглись непрерывному давлению со стороны властей, проявился организационный талант Рабина, продемонстрировавшего не только завидное хладнокровие, но и доскональное знание советской системы. Однако не в меньшей степени проявились и его авторитарные задатки. Однажды, когда переговоры с КГБ зашли в тупик, Рабин призвал своих единомышленников к выходу на тот же самый пустырь, где 15 сентября состоялось бульдозерное побоище. Пресекая проявления нерешительности среди художников, он напомнил им, что "такие великие люди, как Мандельштам, тоже были принесены в жертву эпохе". В случаях, когда требовалось прийти к какому-либо решению, оно всегда артикулировалось Рабиным. Помнится, только Немухин и я осмеливались ему возражать, да и то не по существу, а скорее чтобы создать атмосферу демократического форума. В одной из таких ситуаций Рабин заявил, что, поскольку я не художник, - у меня нет права решающего голоса. И тут

[77]

же поставил этот вопрос на голосование. В результате возможность другого мнения была пресечена в корне. Сказанное нисколько не умаляет заслуг Рабина. Как и он, мы все - продукт советского воспитания в том смысле, что каждый из нас способен проявляться либо коммунально, либо авторитарно. Эту бинарность трудно преодолеть даже тем, кто - подобно автору этих строк - много лет прожил за границей.

А.Глезер, находившийся в непрерывном контакте с иностранными журналистами и дипломатами, устраивал у себя дома пресс-конференции. На одной из них он сказал: "У меня на плечах две головы: одна моя, другая - Рабина"<sup>34</sup>. В межвыставочный период я помню его деморализованным и преисполненным ужаса при мысли о том, что в случае провала переговоров ему грозит тюрьма. "Вы художники, и вам ничего не сделают, а я коллекционер, меня посадят", - то и дело повторял он. Однако стратегия Рабина полностью себя оправдала: власти пошли на уступки, и официально санкционированная "неофициальная" выставка состоялась 29 сентября в Измайловском парке. Никакой цензуры не предусматривалось; никаких ограничений в отношении числа и состава участников не налагалось. Что касается зрителей, то эта четырехчасовая экспозиция побила все рекорды посещаемости<sup>35</sup>.

Описанные выше события заставили партийное руководство пересмотреть свои взаимоотношения с художественной интеллигенцией. Было решено покончить с существованием неподсудного и неподцензурного искусства, но мирными средствами, без кровопролития. С этой целью художников стали в буквальном смысле "заталкивать" в официальные творческие объединения, одним из которых оказался небезызвестный "Горком" или - что то же самое - МОГХ (московский объединенный комитет художников-графиков). Козырем в руках руководителей этой организации был закон о "тунеядстве", поэтому мало кто из маститых нонконформистов сумел избежать рекрутирования в МОГХ. В целом стратегия властей предусматривала не только ликвидацию неофициального искусства как социального феномена, но и установление контроля над альтернативными художниками, используя механизм "Горкома" или других подобных институций. Посредством вовлечения в МОГХ экстракоммунальное "оно" очередной раз занялось институционализацией контрактных форм сотрудничества между "коммунальными модернистами". Следующая "разрешенная" выставка - но уже под эгидой "Горкома" - произошла на ВДНХ в павильоне "Пчеловодство" (февраль, 1975). В ней участвова-

[78]

Подготовка экспозиции в павильоне "Пчеловодство", ВДНХ (1976) Слева направо - О. Кавдфров, Д. Краснопешев, Э. Штейнберг и В. Янкилевский



ло двадцать живописцев, имевших наиболее тесные связи с иностранными дипломатами и журналистами<sup>36</sup>. В сентябре того же года в "Доме культуры" на ВДНХ экспонировалось 522 работы 145 авторов. В числе других примеров успешной ассимиляции "коммунального модернизма" в рамках официальных институций - групповая экспозиция в Выставочном зале МОСХа на Беговой (август, 1976), где участвовало 12 художников, и среди них А.Дрючин с его "Провинциальным попартром". Не следует, однако, считать, будто новая культурная политика, направленная на корруммирование альтернативного искусства, не встречала никакого противодействия. Как писал М.Фуко, "не существует какого-либо конкретного, фиксированного места, являющегося очагом всех бунтов, как нет и единой формулы революционности. Есть разные точки, где всё это возникает, и разные виды сопротивления".

Справедливость этого замечания подтверждается непрекращающимися в конце 70-х годов квартирными выставками и показами работ в мастерских - у Л.Кузнецовой, Е.Реновой, А.Хмелевой, М.Одноралова, В.Наумца. М.Чернышев и его коллеги по группе "Звезда" собирались в парках, где апробировали принципы плоскостной геометрии, используемые затем в абстрактных картинах. В 1976 году заметным событием стала выставка в мастерской Л.Сокова, где - наряду с ним самим -

Игорь Макаревич, "Стратиграфические структуры" (1978), фрагмент



участвовали Р. и В.Герловины, И.Чуйков, С.Шаблавин, И.Шелковский, А.Юликов. В этой экспозиции Р.Герловина была представлена своими "кубиками". Внешне напоминающие "Кубики" П.Митурича (1920-21), они при ближайшем рассмотрении оказывались "агентами" речи: на их гранях (как снаружи, так и внутри) прочитывались обрывки коммунальных разговоров в духе Кабакова или поэта Л.Рубинштейна. Перефразируя сталинское определение соцреализма, можно сказать, что герловинские кубики - это искусство модернистское по форме и коммунальное по содержанию. Металлические структуры В.Герловина (такие, как, например, "Сперматозоид" и т.п.) были собраны из модулей, используемых детьми для учебно-игрового конструирования. Впечатление производили и работы И.Шелковского: его крашенные рельефы трактовались в терминах переноса дивизионистских принципов из живописи в скульптуру. Эмигрировав в Париж, Шелковский с конца 1979 до середины 80-х годов выпустил семь номеров художественного журнала "А-Я", сыгравшего заметную роль в истории альтернативного искусства.

В семидесятые годы начинается эмиграция из СССР. За десять лет на Запад выехали такие художники, как М.Гробман, Ю.Купер, М.Кулаков, Г.Худяков, В.Бахчанян, А.Косолапов, Л.Мастеркова, В.Воробьев, О.Кудряшов, О.Прокофьев, В.Ситников, Л.Нуссберг, Г.Перкель, С.Есян, А.Хвостенко, М.Рогинский, В.Комар, А.Меламид, О.Целков, И.Шелковский, Э.Неизвестный, Р. и В.Герловины, Л.Соков, А.Дрючин, М.Одноралов, Л.Ламм, и многие, многие другие. В 1978 году поездка Рабина за границу оборачивается изгнанием: постановление Президиума Верховного Совета СССР лишает его советского граждан-

[80]

Юрий Альберт, фрагмент выставки "Апарт на пленере", Калистово (1983)



ства, в результате чего он и его жена, художница В.Кропивницкая, получают политическое убежище во Франции. Оказавшись на Западе, многие из перечисленных выше художников испытали шок двойного "сиротства", вызванного одновременной утратой обоих родительских языков - "отцовского" (авторитарная речь) и "материнского" (коммунальная речь). Эта психолинг-

вистическая драма остро сопереживалась теми, кто остался на Родине. Переписка и обмен информацией достигли в 70-х годах невероятного накала, что в значительной степени скорректировало образ Запада в глазах советской интеллигенции. Реакцией на эти обстоятельства можно, например, считать перформанс группы "Гнездо" (Г.Донской, М.Рошаль, В.Скерсис) под названием "Забег в сторону Иерусалима" (1978), а также концептуальный проект И.Макаревича "Передвижная галерея русских художников (1978), где автор предложил эмигрирующим коллегам оставлять отпечатки пальцев, которые затем экспонировались в увеличенном виде, становясь символом утрачиваемой социо-культурной идентичности.

### **Восьмидесятые годы и начало девяностых**

В восьмидесятые годы "контрактуральная [т.е. добровольная] коммунальность" перестает быть всего лишь способом субкультурного выживания, становясь постепенно и объектом эстетической рефлексии. В этом плане апарт можно считать точнейшим слепком своего времени. Апарт (серия квартирных выставок в Москве в 1982-83 гг.) заявил о себе как о следующем (после соцарта) постмодернистском витке, о котором имеет смысл говорить в терминах "движения". Хотя квартирные и студийные показы работ случались и прежде, выставляться под эгидой апарта стало стилем, а не просто "осознанной необходимостью" (как это было в 60-х и 70-х годах).

Для апартистов коммуналка была не более чем игровой площадкой<sup>37</sup>. В этом плане коммунальное тело апарта существенно отличается от других альтернативных образований, для которых рекреация коммунальности предусматривала прикосновение к болевым точкам прошлого (с тем, чтобы испытать очищение и т.п.). Другим новшеством, привнесенным апартистами в московский арт-мир, было эстетическое взаимопонимание, наличие не только нравственной (как у "коммунальных модер-нистов"), но и творческой общности.

Апарт можно сравнить с американским Нью-Вэйвом. В статье "Размышления у парадного подъезда"<sup>38</sup> я писал, что "Нью-Вэйв возник как реакция на стерильность концептуализма, т.е. как следствие голода художников в отношении осязаемых форм и средств и, кроме того, как рецидив оптимизма в отношении искусства, его потенциалов, его "нераскрытых" возможностей, что в свою очередь сопряжено с обновлением художественной

[82]

Андрей Филиппов, фрагмент выставки "Аптарг за забором", сентябрь 1983 г



среды, с выходом на подмостки нового поколения творчески озабоченных людей".  
"Несметная карнавальная энергия, граффити и эстетика Деда Мороза" - вот то, что объединяло нью-вэйверов с аптартистами. Плюс - интерес к "предметности": для первых - это был раскрашенный мусор трущобных квартир, для вторых - фактура коммунального быта.

Общий вид экспозиции одесского и московского искусства в галерее аптарта (квартира Никиты Алексеева, 1984). Работы А.Музыченко, А. Маринюка, Л. Резун (Звездочетовой), С. Гундлаха слева - Н. Алексеев



Являясь стихийным бунтом против интеллектуализма, новое движение взяло на себя ту же роль, какую юмор - с точки зрения Киркегора - играл по отношению к романтической иронии. Художники аптарта не разделяли эсхатологического беспокойства "коммунальных модернистов", того "страха смерти", который - по словам Кабакова - "определял их сознание"<sup>39</sup>. Заявив о своей "неидентичности внутри идентичности" (т. е. о своей инаковости в контексте неконформизма), новое движение анонсировало свой собственный некоммунальный образ посредством "конфликта поколений"<sup>40</sup>. Первая выставка аптарта была организованная на квартире Н.Алексеева в октябре 1982 года. В ней участвовали В. Захаров и В. Скерсис (группа "СЗ"), группа "Мухомор" (С.Гундлах, С. и В.Мироненко, А.Каменский и К.Звездочетов), Н.Абалакова и А.Жигалов (группа "Тот-арт"), Алексеев, С.Ануфриев, М.Рошаль и другие. После того, как власти наложили запрет на проведение художественных мероприятий в помещении Алексеева (1983), аптартисты устроили две выставки под открытым небом: "Апарт на пленэре" (май, 1983) и "Апарт за забором" (сентябрь, 1983). Судя по фотографиям, работы Ю.Альберта, А.Филиппова, Л.Звездочетовой и их коллег выглядели достаточно эффектно.

В то время, как соцарт демифологизировал "мифическую речь" социалистического реализма, апарту удалось сделать то же самое по отношению к "коммунальному модернизму" 1960-70-х годов. Если "коммунальные модернисты" испытывали

[84]

Константин Звездочетов, фрагмент выставки "Апарт на пленере", Калистово, май 1983 г.



чувство неловкости в отношении языка коммунальности и языка власти, то соцарт и апарт сумели не только преодолеть дискомфорт, связанный с использованием этого языкового материала, но и обратить (его) "минусы" в (свои) "плюсы", создав новую постмодернистскую лексику.

Смерть Аптарта (1984) была насильственной. Нескольким художникам пришлось отслужить в армии, куда их забрали с целью "перевоспитания". Однако движение сумело избежать дезинтеграции, возродившись в период Гласности. Сначала это был "Детский сад" - группа, включавшая в себя Г.Виноградова, Н.Филатова и А.Ройтера. С 1985 по 1986 год в "Детском саду" состоялись выставки И. и С.Копыстянских, С.Шутова, С.Волкова, В.Наумца и Н.Алексеева. Следующей воплощением Аптарта, возобновившим сотрудничество между молодыми альтернативными художниками, стала неформальная арт-коммуна Фурманного переулка. Среди наиболее молодых представителей этой "коммуны" - "Чемпионы мира" (Г.Абрамишвили, Б.Матросов, А.Яхнин и К.Латышев) и "Медгерменевтика" (Ануфриев, П.Пепперштейн и Ю.Лейдерман). Примечательно, что мастерские Фурманного переулка располагались в заброшенном здании, где прежде была школа для слепых, тогда как "Детский сад" - в помещении бывшего детского сада. Оба эти факта по странному стечению обстоятельств сводят воедино обсуждаемые в рамках данной статьи психолингвистические характеристики коммунальности - ее "слепоту" (т.е. речевой,

[85]

Вадим Захаров, "Пиратство - это то, что сейчас нужно!" (1982)



а не визуальный характер ее "зрения") и ее детскость. В начале 90-х годов студии на Фурманном перестали существовать, и их обитатели перекочевали в пустующие коммунальные квартиры на Трехпрудном. Последними отголосками коммунизма были выставки в Сандуновских банях (1988) и в Бутырской тюрьме (1992), организованные И.Бакштейном, а также экспозиция на открытом воздухе в Новом Иерусалиме (1989).

В конце 80-х годов произошло несколько важных выставочных событий, таких как: "Объект в современном искусстве" (Горком графиков, Москва, 1987), "Ретроспектива" (Объединение "Эрмитаж", Москва, 1987), *"Искусство"*, (Берлин, 1988), три выставки под эгидой Клуба Авангардистов (1987-89), "Дорогое искусство" (Дворец молодежи, Москва, 1989), "Фото в живописи" (Первая галерея, Москва, 1989), "От неофициального искусства к перестройке" (Выставочный павильон-

Игорь Копыстянский, "Компактная экспозиция 1" (1985)



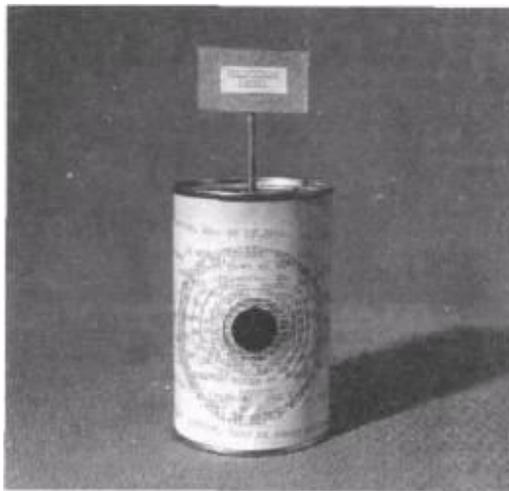
он в Гавани, Ленинград, 1989), "Зеленая Выставка" (Exit Art, Нью-Йорк, 1989),  
"Произведение искусства в эпоху перестройки" (галерея Филлис Кайнд, Нью-Йорк, 1990),  
"Между весной и летом: концептуализм в эпоху позднего коммунизма" (Бостонский  
Институт Современного Искусства, Такома/Бостон, 1990)<sup>41</sup>, "В сторону объекта" (Музей  
Царицыно, 1990), "Шизокитай: галлюцинация у власти" (Клуб авангардистов, Москва, 1990).  
В 1989 году было выпущено первое (и послед-

нее) издание русского Флэш Арта; вышли в свет книги М.Тупицыной и Б.Гройса<sup>42</sup>.

Долю внимания необходимо уделить судьбам художников, эмигрировавших из СССР. Как уже отмечалось, им пришлось испытать шок двойного сиротства, связанного с утратой того, что структурировало их жизнь на Родине, а именно - воли к коммунальности и воли к авторитарной власти. Оказавшись за границей, они поначалу силились воспроизвести и то, и другое, слипаясь в коллективные тела и - одновременно - пытаясь тотально (в духе советских вождей) контролировать процесс ознакомления Запада с альтернативным "имиджем" отечественной культуры. В конце 70-х годов русскоязычная диаспора в Париже оказалась раздробленной на несколько конкурирующих друг с другом квазикоммунальных фракций. Так, например, группе В. Максимова противостояла группа А.Синявского<sup>43</sup>, группе М.Шемякина - группа Нуссберга, а художник Толстый (В.Котляров, издатель и редактор журнала "Мулета") находился в напряженных отношениях с Шелковским (редактором журнала "А-Я"). Если советская коммуналка "подогревалась" платонизмом и бескорыстностью нелюбви к ближнему, то ее парижские инкарнации - в той или иной степени - руководствовались меркантильными соображениями. Максимов и его журнал "Континент" субсидировались крайне правыми финансовыми кругами Германии, а Шемякин - в порядке закрепления за собой статуса лидера художественной эмиграции - тратил изрядные суммы денег, вырученные от продажи картин, на публикацию изданий типа "Аполлон" (1977) и т.п.<sup>44</sup> В контексте разрабатываемого здесь подхода к истории современного русского искусства эти факты примечательны тем, что экстракоммунальное "оно", которое *homo communalis* отождествлял с советской властью, обретает для русского эмигранта на Западе иной образ, - образ финансовой власти. В ряду исключений - деятельность Щелковского, связанная с публикацией журнала "А-Я": картина Э.Булатова "Опасно", купленная у него московским соредактором "А-Я" (А.Сидоровым), была затем доставлена в США, где ее приобрел коллекционер Н.Додж (1984). Этих денег хватило на публикацию четырех номеров журнала<sup>45</sup>.

Что касается русской художественной эмиграции в Нью-Йорке, то апогеем ее активности стоит считать 1981 год, когда Додж открыл в Сохо (599 Broadway) "Центр современного русского искусства", куратором которого стала М.Тупицына. Основное внимание уделялось постмодернистским тенденциям -

Д.А. Пригов, "Банка" (1980)



таким, как концептуализм, соцарт и - позднее - аптарт. За два с половиной года своего существования "Центр" устроил ряд важных групповых и персональных выставок и осуществил публикацию нескольких каталогов. Выставки генерировали значительное число рецензий в арт-прессе, привлекая как рядовых зрителей, так и профессионально-ориентированную публику - художников, кураторов, критиков. До этого подобного внимания удостоивались события, связанные с именами Комара и Меламида. Именно с ними - в период с конца 70-х по начало 80-х годов - ассоциировалось альтернативное русское искусство в Нью-Йорке. Хроника этого последнего не избежала рецидивов парижского геттоцентризма со всеми его побочными эффектами, вплоть до физической конфронтации между художниками соцартистского направления (группа "Страсти по Казимиру") и апологетами так называемого "Русского Самиздата" (Р. и В.Герловины, В.Бахчанян, А.Ур, Л.Нуссберг и др.)<sup>46</sup>. После потери помещения в Сохо в конце 1983 года, М.Тупицына приступила к организации выставок и перформансов

Медицинская герменевтика, "Новый год", фрагмент выставки "Между весной и летом,"  
Бостон (1990)

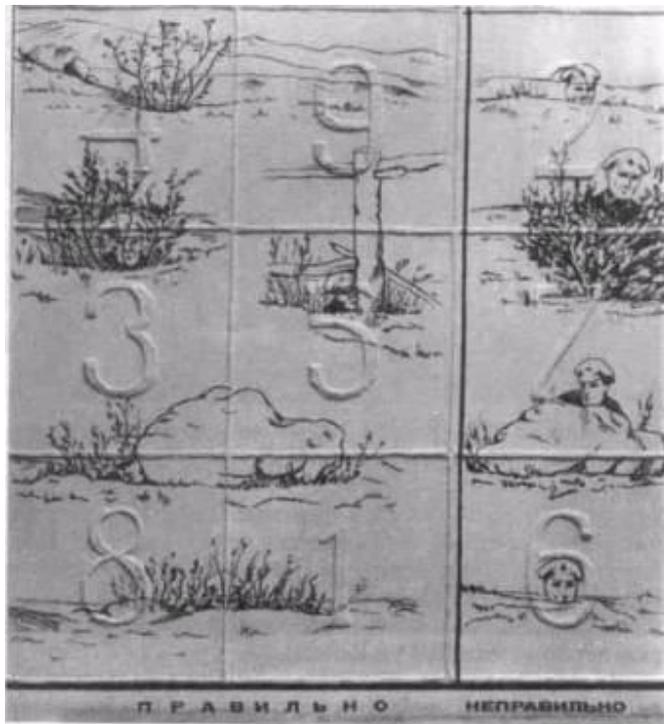


в других экспозиционных пространствах. Отдельного упоминания заслуживают выставки Соцарта в галерее Семафор (Нью-Йорк, 1984) и в нью-йоркском Новом Музее Современного Искусства (1986), где наряду с соцартом экспонировался и ап-тарт. Все перечисленные экспозиции путешествовали в течение ряда лет по музеям США и Канады.

Во второй половине 80-х годов усилиями ряда авторов были заложены основы теоретического дискурса, фокусирующегося на современном русском искусстве и использующего западную критическую и философскую методологию. Наряду с этим существовал и другой, внутренний язык апокрифического описания советской культурной экологии - язык, который был развит в конце 70-х и в середине 80-х годов И.Кабаковым, А.Монастырским, И.Бакштейном, Д.А.Приговым, Л.Рубинштейном, В.Некрасовым, В.Сорокиным, а позднее (в конце прошлой декады) - П.Пепперштейном, С.Ануфриевым, Ю.Лейдерманом и М.Рыклиным. В Ленинграде ту же роль играли и продолжают играть теоретики В.Мазин, О.Туркина и А.Митрофанова, художники Тимур (Т.Новиков), Африка (С.Бугаев), А.Хлобыстин и Монро (В.Мамышев).

Несколько слов о событии, подводящем черту под Одиссеей советской визуальной культуры. Я имею в виду аукцион Сотбис, состоявшийся в Москве в 1988 году и осуществивший успешную продажу работ альтернативных художников на их территории. Как уже говорилось в предыдущей главе, этот эпи-

Людмила Скрипкина и Олег Петренко (Перцы), без названия (1986)



зод следует считать не только победой добра и справедливости над силами зла, но и воплощением ориенталистских грез западных ревнителей "подлинной культуры". Триумф твердой (иностранной) валюты над местными идеологическими ценностями ознаменовал не только конец двоемирия между (нео)коммунальным телом московской богемы и *культурой-у-власти*, но и начало дезинтеграции и того, и другого.

Важные выставки начала 90-х годов - "Геополитика" (Этнографический Музей, Ленинград, 1991), "Другое искусство" (Государственная Третьяковская галерея, Москва, 1991), "Перспективы концептуализма" (Clock Tower, Нью-Йорк, 1991), "МАНИ Музей" (монастырь кармелитов, Франкфурт, 1991). "Флора и фауна" (Музей Октябрьской революции, Ленинград, 1991), "Тимур Новиков" (Этнографический Музей, 1992), "Вре-

[91]

Выставка Булатова и Васильева в галерее Филлис Кайнд, Нью-Йорк (1989): картина Олега Васильева "Вороний дирижер" (1988)



менный адрес" (Музей почты, Париж, 1993), "Топография" (галерея L, Москва, 1993), "От Малевича до Кабакова" (Музей Людвига, Кёльн, 1993). Однако "художественный образ истории" формировался в те годы с помощью иных экспозиционных принципов, на материале иных событий. Главное из них - упразднение СССР (1991).

Через год после этого А.Осмоловский<sup>47</sup> реализовал в галерее Риджина "анималистический проект" под названием "Леопарды врываются в храм" (1992). Вслед за Осмоловским в "ме-

тафорические отношения с животными"<sup>48</sup> вступает О.Кулик, чья акция называлась "Пятачок делает подарки" (1992). В "Становлении животным" Ж.Делез пишет, что "брошенные или потерянные дети, особенно те, что страдают аутизмом (autistic children), довольно быстро звереют"<sup>49</sup>. Когда нечто подобное происходит во взрослом возрасте, то Делез связывает этот феномен с "апелляцией к зоне недетерминированности - к тому, что делает невозможным провести грань между человеком и животным"<sup>50</sup>.

В статье "*Ecstasy of Miscommunication*" (каталог выставки "Между весной и летом", ICA, Boston, 1990) я описал "Палатку 2" - перформанс группы КД, произошедший в Сокольническом парке (август, 1989): "Как всегда, наиболее длительной частью процедуры оказалась полуторачасовая прогулка в направлении "места действия". Всем нам, т.е. зрителям во главе с организаторами, надлежало идти на почтительном расстоянии друг от друга до тех пор, пока мы (подобно тому, как это случилось с Данте в самом начале "Божественной комедии") не очутились в сумрачном лесу. После двадцатиминутного ожидания нам удалось, наконец, стать свидетелями таинственного мерцания, источник которого находился где-то в другом месте. Через полчаса, получив разрешение двигаться вперед, мы подошли вплотную к эпицентру событий. Там мы обнаружили полиэтиленовую палатку: внутри нее горел фонарь, освещавший круглую площадку внизу, по которой - мигая огнями - ездил два игрушечных (импортных) вездехода, беспрестанно сталкиваясь друг с другом и издавая невнятные звуки. В магазинах типа *Toys are Us* или *FA O Schwarz* такая акция была бы воспринята как рекламный трюк, связанный с попыткой привлечь потребителя, навязать ему объект и пространство (его) желания; здесь же она вызывала чувство дискомфорта, тем самым отсылая нас к фрейдовой "Истории одного детского невроза" (1918). Трудно было поверить, что вокруг этой непонятно откуда взявшейся палатки и этой потусторонней арены простиралась привычная, вполне ординарная тьма и произрастали ничем не выдающиеся деревья ... Казалось, будто граница, отделяющая Восток от Запада, пролегает непосредственно через нас. Карликовая арена отождествлялась с зазором между фикцией и реальностью, а вестернизированный (от немецкого West) московский концептуализм - с двумя нелепыми вездеходами, передающими на незнакомом языке вряд ли кому-либо адресованные сообщения. "Экстаз лжекоммуникации", - сказал бы по этому поводу Бодрийяр. "В полосе неразличения", - добавил бы Мона-

[93]

стырский. Не исключено, что прямая сумма двух этих сентенций рискует оказаться наилучшей характеристикой московского [коммунального] постмодернизма".

### Примечания

1. Эта статья (за исключением двух последних страниц) была написана в 1993 году и напечатана по-английски в книге "Nonconformist Art: The Soviet Experience", (New York: Thames and Hudson, 1995), p. 64-100.
2. Другое искусство, том I: Москва, 1956-76, Москва: Интербук, 1991, с. 53.
3. В. Некрасов - один из тех, кто - наряду с И. Холиным и ранним Сапгиром - ассимилировал коммунальную лексику и коммунальные интонации в рамках экспериментальной поэзии. С их именами я связываю понятие "коммунального модернизма" в литературе. К более молодому поколению литераторов, работающих с коммунальным текстом, принадлежат Д.А. Пригов, Л. Рубинштейн и В. Сорокин.
4. "Илья Кабаков: первый разговор", см.: Виктор Тупицын, *"Другое"* искусства", Москва: Ad Marginem, 1997, с. 108.
5. Другое искусство, том I, с. 39.
6. Башляр увлекался архетипической редукцией К.Г. Юнга.
7. Другое искусство, с. 59.
8. "Миф об оригинальности" - термин Р. Краусс, которая критиковала не само понятие оригинальности, а его эксплуатацию коммерческими структурами.
9. См.: Michael Fried, "Art and Objecthood" in: *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Battock (New York, 1968), pp. 123-24.
10. Именно так можно интерпретировать картину Ю. Альберта "Я не Джаспер Джонс" (1981), написанную в стиле Джаспера Джонса. Эта работа замечательна еще и тем, что она предвосхитила "искусство апроприации" (вошедшее в моду на Западе в середине 80-х годов).
11. Речь идет о попытках прочтения художественного текста в направлении, противоположном сигнификации.
12. Аберрация имела место и во времена кубо-футуризма: конфликт с Маринетти в период его визита в Россию - свидетельство неадекватной априорной интерпретации русскими мифологической ауры итальянцев, хотя сходный упрек мог бы быть адресован и Маринетти.
13. Минусы, которыми изобилуют многочисленные проекты осмысления этого периода, - в попытке описать его в терминах "мифа об оригинальности" в ущерб иным, более

осмысленным подходам к культурному наследию 60-х-70-х годов. Вопрос, на который, по-видимому, нет ответа, это - что делать с искусством, не реализовавшем своей музеологической функции в "положенный срок", даже если неосуществлен-

[94]

ность подобной реализации - не его вина? Имеет ли вообще смысл создавать "музей упущенных шансов", исходя из чисто этических побуждений, в порядке исторической компенсации, тем более, что критерии, соответствующие *temps perdu*, безнадежно утрачены. Поскольку Музей - синоним естественного (а не искусственного) вытеснения, то стоит ли воскрешать Лазаря с тем, чтобы тут же отправить его на "пенсию"?

14. Другое искусство, том I, с. 9.

15. См., например, Michael Scammell, "Art as Politics and Politics in Art" in: From Gulag to Glasnost, the Norton and Nancy Dodge Collection (New York: Thames and Hudson, 1995).

16. Фраза Хрущева "Сволочи, гниды, пидорасы", сказанная им в адрес художников Манежа, была иронически обыграна С.Волковым в его триптихе с тем же названием (1986-87).

17. Overdose - наркотическая передозировка.

18. Имеются в виду все те, кому - даже если им посчастливилось жить в отдельной квартире или иметь мастерскую - пришлось пройти советскую "школу жизни", т.е. воспитываться в советской семье, учиться в советской школе, закончить советский ВУЗ, служить в советской армии и т.п.

19. Кабаков, с.111.

20. В отличие от Штейнберга, Нуссберг инсценировал двухсторонний контакт с загробным миром, т.е. "получал" от Малевича ответные письма и ценные бандероли.

21. В СССР была сфера потребления, но не было потребительской культуры. Предметы быта, производимые в России, вызывали не "эротогенный", а "истерогенный" эффект. Потребителей в основном привлекали импортные товары, дефицит которых не благоприятствовал рождению поп-арта.

22. В 1977 году Додж устроил выставку своей коллекции в Корнелльском Университете. Им (в соавторстве с Alison Hilton) была издана книга-каталог под названием "New Art from the Soviet Union" (1977). В том же году вышла в свет книга И.Голомштока и А.Глезера "Unofficial Art from the Soviet Union" (London: Seeker and Waiburg, 1977). Это название почти в точности повторяло название книги П.Шеклохи (P.Sjeklocha) и И.Мида (I.Mead) "Unofficial Art in the Soviet Union" (Berkeley: University of California Press, 1967).

23. Те, кому не по душе выражение "чемоданный стиль", должны понимать, что чемоданы бывают разных (хотя и стандартных) размеров.

24. В 1984 году немецкие филологи Георг Витте и Сабина Хэнсен выпустили "Kulturplast" - сборник описательных текстов, снабженных иллюстрациями, а также стихов и статей, написанных московскими поэтами и художниками. Их книга приятно выделялась на фоне дру-

гих публикаций на эту тему. В те годы немалое число американских и европейских советологов и славистов, не имевших творческого или критического опыта, не говоря уже о какой-либо причастности к экспериментальной культуре на Западе, умудрялись с неизменным апломбом писать о неофициальных советских художниках (причем преимущественно в изданиях, имеющих призрачную связь с искусством). Их неквалифицированная помощь русской культуре и их мистический интерес к ней - один из парадоксов эпохи детанта. В предыдущей главе я обсуждаю этот феномен в терминах "ориентализма".

25. В те времена никто или почти никто в России не слышал об искусстве битников, Ситуационизме, Арте Повера, группах Флаккус и Art-Language, или о таких индивидуальностях, как Джон Кейдж, Ив Клайн, Йозеф Бойс, Марсель Бродтэйерс, Эва Хессе, Эдвард Кинхольц, Гордон Матта-Кларк, Зигмар Польке, Герхард Рихтер, Ханс Хааке и др., хотя именно эти художники были западными "нонконформистами" 60-х годов.

26. Этим (отчасти) объясняется неблагоприятная реакция на выставки нонконформистов за границей со стороны левых критиков.

27. Как писал Р.Барт в "S/Z", "зрелище создается [оконным] проёмом".

28. См. главу "Civitas Solis: гетто как рай".

29. Главной характеристикой соцарта в момент его выхода на арену в 1972-73 годах было стремление к разрыву с привычной традицией заимствования означающих из арсенала визуальных клише западного культурного наследия. В поисках "регионального материала" выбор пал на соцреализм. Как и субъект деконструкции, субъект соцарта контаминирован своим объектом. Соцарт - *pharmakon*, т.е. лекарство и (одновременно) яд. Его целебность сопряжена с тем, что без него психопатологические взаимоотношения индивида с властью не достигли бы необходимого уровня культурной проработанности, т.е. продолжали бы оказывать травматическое воздействие на социальную (и художественную) психику. При этом, в силу иконографической "причастности" соцарта к соцреализму, к нему относились (и продолжают относиться) с предосторожностью, как к "отраве".

30. Среди многих музейных показов работ Булатова - персональная выставка в Центре Помпиду в Париже (1989).

31. Эта тема обсуждается в главе "Иконы иконоборчества".

32. Комар и Меламид, по существу, бойкотировали выставку в Новом Музее. Они считали соцарт исключительно своим изобретением и были не в восторге от идеи анонсировать его как движение. Из трех соцартистских работ К/М в экспозиции, оказавшихся там без их согласия, две были предоставлены Н.Доджем и одна - коллекционером, являвшимся спонсором Музея.

33. Фамилию мужа Маргарита взяла при переезде в Америку.

[96]

34. На другой пресс-конференции Глезер заявил, что Оскар Рабин для него "как жена", но - заметив недоумение присутствующих - тут же поправился и добавил: "... или мама".
35. События 29 сентября 1974 года можно считать прологом гласности и перестройки.
36. Первая официально разрешенная выставка ленинградского альтернативного искусства открылась во Дворце культуры Газавдекабре 1974 года.
37. В сравнении с "коммунальными модернистами", чьи означившие были музейным антиквариатом, эксперименты апартистов - стилистически - имели немало общего с экспериментами их западных сверстников.
38. См.: "А-Я", ? 6, Париж, 1984,
39. Это мнение Кабаков высказал (в разговоре со мной и М.Тупицыной) 1 ноября 1997 года.
40. Наиболее радикальным "решением" проблемы "отцов и детей" служит фотосерия В. Захарова "Я приобрел врагов" (1982), в которой устанавливался водораздел между коммунальным модернизмом ("отцы") и коммунальным постмодернизмом ("дети"). На каждой из фотографий Захаров запечатлен с протянутой вперед ладонью. На ней написаны фразы - такие, как: "Штейнберг, вы же припудренный Малевич" или "В Кабакове и Янкилевском есть что-то волчье".
41. Кураторами бостонской выставки были Д.Росс, Э.Сассман, И.Бакштейн и М.Тупицына, которая также являлась куратором двух других выставок - в Exit Art и в галерее Филлис Кайнд.
42. Редакторы и составители русского номера Флэш Арта - В. и М.Тупицыны. Название книги Тупицыной - "Margins of Soviet Art: Socialist Realism to the Present" (Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989). Название книги Гройса - "Gesamtkunstwerk Stalin" (Munche).n).
43. Кульминацией конфликта между Максимовым и Синявским было их столкновение в церкви в 80-х годах.
44. В конце 70-х годов Глезер, выступавший на стороне Шемякина и Максимова, основал в Монжероне (под Парижем) "Музей русского искусства в изгнании", который существовал скорее на бумаге, чем в реальности.
45. Несколько номеров журнала "А-Я" субсидировались не богатыми западными "покровителями", а московским "коммунальным модернизмом".
46. Выставка "Русский самиздат" состоялась в галерее Франклин Фифнес, Нью-Йорк, 1982.

47. В год исчезновения СССР группа "Эти" провела "текст-акцию" на Красной площади. В апреле 1991 года на мостовой перед Мавзолеем Ос-моловский и другие участники группы выложили своими телами сло-

[97]

во "хуй". В 1978 году то же слово (только на снегу, в парке) выложили члены группы "Мухомор".

48. См.: The Deleuze Reader (New York: Columbia University Press, 1993), p.121.

49. Ibid., p. 121. [Понятно, что дети были брошены или потеряны в результате исчезновения авторитарной (родительской) власти, которая - de facto - исчезла сразу же после первого путча].

50. Ibid., p. 121.

### Московский коммунальный концептуализм<sup>1</sup>

#### I

"Время, - сказал Эмманюэль Левинас, - есть дыхание Духа" ("Le temps est le souffle de l'esprit"). Дышать означает вдыхать и выдыхать, что указывает на существование двух модусов темпоральности, "позитивного" и "негативного": времени вдоха и времени выдоха. В 1975 году, когда я учился в аспирантуре университета штата Нью-Йорк (Stony Brook), мне довелось стать свидетелем спора между двумя профессорами. Один - литературовед из Индии и специалист по Т.С. Элиоту, другой - математик и ортодоксальный еврей. Первый доказывал, что храмы в Индии превратились в руины задолго до "начала времен", обозначенного в иудейском календаре, а второй отвечал, что эти со-оружения никогда не были завершены, поскольку "наш Бог задумал и создал ваши храмы в виде руин". Вавилонская башня, судя по всему, прекрасно вписывается в эти концептуальные рамки. Под тем же углом зрения историческое а ргіогі воспринимается как инсталляция, а прошлое как некий заброшенный парк аттракционов. На уровне означающего создание "символических руин" - типичный "прото-постмодернизм", напоминающий то, что Федерико Феллини однажды назвал "галлюцинацией пьяного кондитера". Ясно, что "символические руины" - не обязательно каменные или железобетонные конструкции: они также ментальные конструкторы.

Существуют два измерения, два бессознательных целеполагания письменности<sup>2</sup> - возведение руин и письмо между ними. "Вписанные" между руин, свидетельства преходящего времени столь же повсеместны, сколь и свидетельства окаменевшей темпоральности. И то, и другое - следы "дыхания", о котором говорил Левинас. Уэбстеровский словарь английского языка описывает дыхание на языке времени, трактуя его не только как "время дышать", но также как "задержку, паузу, отсрочку" (пре-

ходящее время - transitory time). В этой связи под концептуальным искусством позволительно понимать многообразие художественных манифестаций, в которых текстуальность действует как темпоральность или является ее наместником, ее демиургическим симулякром. Концептуальное искусство можно также обсуждать в терминах "отсроченной визуальности", учитывая, что его метаболизм обеспечивается в основном транзитными формами письма и мышления. Сказанное позволяет и согласиться, и не согласиться с Б. Бухло, который в конце 1980-х годов привел в ярость Дж. Кошута, употребив термин "пост-минимализм" вместо термина "концептуализм". В сущности, этот последний, благодаря его транзитному статусу, есть одно-временно и пост-, и пре-

Будучи концептуальным художником, Илья Кабаков приветствует представление о концептуальном искусстве как о цезуральном (caesural) и одновременно транзитном тексте в той мере, в какой он (этот текст) визуально реализован, "вписан" (written) между руин, отождествляемых с инсталляцией. Однако сама по себе инсталляция Кабакова не есть авторское сообщение, и было бы ошибкой его в ней выискивать<sup>3</sup>. Инсталляции - руины, структурирующие кабаковское письмо наподобие того, как символический язык (язык руин, язык "отца") структурирует бессознательное. Возникающий в результате дискурс *другого* - и есть "произведение искусства", прочтению которого способствует инсталляционная оптика. Как и Кабаков, Андрей Монастырский принадлежит к числу наиболее заметных фигур в альтернативной русской культуре. Наряду с Виталием Комаром и Александром Меламидом Кабаков и Монастырский можно считать основателями московского концептуализма, под которым следует понимать не только некую общность взглядов, но и игру различий. Так, например, если кабаковская парадигма "искусства-как-идеи"<sup>4</sup> базируется на метастазирующей нарративности, то Монастырский учреждает концептуализм как дискурс, как теоретическую антрепризу. В 70-х и 80-х годах Кабаков и Монастырский оказались более, чем кто-либо, причастными к инициации в московскую арт-среду нового поколения художников, анонсировавшего себя как круг МАНИ (Московский Архив Нового Искусства) или - в более поздней редакции - Нома. Чтобы обозначить место Кабакова, Монастырского, Комара и Меламида на карте московского концептуализма, равно как и связанной с Монастырским перформансной группы КД<sup>5</sup>, - требуется совершить экскурс в прошлое.

В главе "Civitas Solis: Гетто как рай", желая проследить истоки коммунальной речи, я употребил термин "Закон коммуны", введенный в XIX веке Леопольдом фон Захер-Мазохом. Это понятие как нельзя лучше передает атмосферу городской жизни в Советской России. Однако не стоит забывать, что коммунальная речь - пришелец (invader) из аграрных краев. В двадцатых годах миграция крестьян в города была для них единственной возможностью избежать рекрутирования в колхозы. В результате уплотнения, осуществленного в законодательном порядке, городские квартиры оказались переполненными. Возник новый феномен - советское гетто, где наряду с коммунальной речью звучал доносившийся из репродуктора голос власти. Методы художественной аранжировки этого голоса (особенно на уровне монументальных жанров и средств массовой репрезентации) являлись составной частью метаязыковой конструкции, известной под названием "соцреализм".

Взаимоотношения между ним и коммунальной речью были разновидностью "двоемирности" (термин Бахтина). Зазор между "двумя мирами" оказался экологической нишей для третьего языка, для текстуальности, к которой - начиная с конца пятидесятих годов - тяготеет визуальная лексика альтернативного искусства в России.

## II

Мало кто из западных почитателей Кабакова в курсе того, что почти все сегменты его творчества - это репрезентации советской коммунально-речевой телесности. Его "комнаты" и "альбомы" - языковые минные поля, которые детонируют, как только зритель соприкасается с ними или попадает в пространство инсталляции - безграничное, если иметь в виду акустическую мобильность и повсеместность речевого китча. Коммунальное гетто, коммуналка, - центральная тема художника точно так же, как ночлежка - центральная тема пьесы Максима Горького "На дне". Кабаков убежден, что "ночлежка чрезвычайно удачная метафора, потому что это как бы заглядывание в яму, где копошатся мириады душ. В пьесе ничего не происходит, - там все говорят. Наша советская жизнь, русская, по-моему, точно также тяготеет к местам, являющимся зонами говорения. И вот коммуналка оборачивается такой советской версией "На дне"<sup>6</sup>. По словам Кабакова, "беспомощность коммунальной жизни перед внешним миром - ужасающая. Никто в коммунальной квартире не прибьет доски, не починит кран,

[101]

Илья Кабаков, фрагмент инсталляции в музее Ж. Помпиду, Париж (1995)



потому что все эти функции - от выселения до ремонта - выполняет *оно*<sup>7</sup>.  
Перманентное использование безличных и неопределенных форм ("оно", "как бы") чередуется с употреблением фигур замалчивания, из-под которых проступают контуры вытесненных травм и неосуществленных желаний.

Психологический подтекст инсталляции Кабакова под названием "Десять персонажей" (галерея Рональда Фельдмана, Нью-Йорк, 1988) в том, что в процессе деконструкции коммунальных нарративов авторское Я прячет себя за легионами "подставных лиц" (персонажей). Затемненность позиции автора связана с его желанием оградить себя от любой возможности оказаться "засвеченным", что вполне объяснимо, учитывая перманентное давление (государства) на альтернативных художников в доперестроечный период. Кроме того, боязнь самоидентификации сопровождалась - как в случае летчика Пауэрса - повышением высоты полета, т.е. имела позитивный ("uplifting") эффект, поскольку способствовала становлению

того, что я называю "московским коммунальным концептуализмом". Речь идет о мультимедийной практике, с которой связано представление об искусстве как о шизопроизводстве, осуществляемом в рамках эфемерного (конспиративного) авторства. Термин *шизопроизводитель*, отсылающий к беньяминовскому пониманию художника как производителя, предполагает, что шизоидная фрагментация авторского Я может рассматриваться как необходимое предварительное условие производства множества персонажей. В результате возникает полисубъективное "тело-без-авторства", что вполне согласуется с идеями Делеза и Гваттари касательно детерриториализации. Таким образом, в "Десяти персонажах" и ряде других инсталляций или альбомов Кабаков "подлежит опознанию" как *шизохамелеон*. Этот последний, т.е. многолика, текучая и неуловимая самость, есть, в сущности, его предельное произведение.

Определяя "uplifting effect" как побочный продукт боязни самоидентификации, можно вспомнить состоявшуюся в 1994 году беседу Франческо Бонами с Кабаковым, в ходе которой последний утверждал, что "креативность рождается из страха и мук"<sup>8</sup>. Признание художника, что репрессия и страх "находятся в центре структуры", где "всё крутится вокруг паники, что если я чего-то не сделаю, то произойдет что-то ужасное"<sup>9</sup>, перекликается с идеями Киркегора ("Понятие страха") и Манфредо Тафури ("Архитектура и Утопия"). Это высказывание созвучно также теории Гарольда Блума, считающего поэтическое вдохновение репрессивным и одновременно защитным механизмом. В своей книге "Поэзия и подавление" Блум доказывает, что "как троп, поэтическое подавление выявляет себя посредством преувеличения: оно предстает перед нами в виде утрированной репрезентации, в форме ниспровержения, называемого гиперболой"<sup>10</sup>. Троп пытается ниспровергнуть ряд своих референтов: такова месть тропа более раннему тропу, ссора каждого апостериорного текста с его "априори", его создателя (например, Кабакова) с его предшественником (коммунальной речью). По мнению Блума, "...искусство есть *aftering* [последствие, поставленность перед фактом], и потому [художнику] в лучшем случае предоставлена возможность выбора путем подавления каких-то одних следов языка [искусства] в ущерб другим; то есть он подавляет некоторые из них и вспо-минает другие. Такого рода воспоминание есть *creative misrea-ding* - творчески-предвзятое, абберационное прочтение или *misprision*."<sup>11</sup> Предвзятость читательского выбора создает условия для предпо-*чтения*, понимаемого как предпочтительное

чтение. Подобная аббревиатура - наиболее адекватный (на мой взгляд) вариант комбинированного перевода терминов *misreading* и *misprision*. И это притом, что аббревиатурное видение мира (т.е. отношение к визуальному ряду как к тексту, составленному из сокращений) характеризует любое прочтение, любое воспоминание.

Кабаковские инсталляции - это аббревиатуры ретроспективного зрения, опосредованные наличием бессознательных аббревиатурных<sup>12</sup> структур в глубинах памяти и языка. Описание этих структур (правда, в других терминах) содержится в работах Выготского, посвященных исследованию внутренней речи. Его наблюдения в сочетании с более поздними откровениями Лакана удостоверяют, что бессознательное структурировано как аббревиация ("тотальная" аббревиация).

Для Кабакова поэтическое подавление сравнимо с "одеждой, сброшенной на скелет слов"<sup>13</sup>, - такова его аллегория "чтения задним числом" (*misprision*), обусловленного "последствием" (*aftering*). Оба термина, данные курсивом, применимы в первую очередь к художественным произведениям, созданным Кабаковым на Западе. Их автор наверняка согласился бы с утверждением Блума, что искусство "всегда занято самовнушением, воображая собственные истоки или рассказывая убедительную ложь о самом себе, самому себе"<sup>14</sup>. Что касается подавления, то именно с ним сопряжено (у Кабакова) столь бескомпромиссное настаивание на категории идентичности, именуемой мусором. Отказываясь даровать речи онтологический статус, он не придает "ни одному из голосов иных, высших значений. Они как бы все - в большой общей помойке. От философа или знатока духовных видений до бормотания Марьи Ивановны, которая вынесла ведро, - тексты аннигилируют. Получается шум. Все, что человек сказал, - это коммунальный текст, и с ним я могу обращаться, как с мусором"<sup>15</sup>. Мусор - не только антитеза кантовского Возвышенного, но и его окантовка, обрамление.

Инсталляция - визуальная метафора, которую Кабаков выбирает в качестве психической защиты. Он планирует реинсталлировать если не само прошлое, то его конструкт, инспирированный двумя "архитектурными" принципами - подавлением и воспоминанием. Будучи каталогизатором и метонимизатором, художник стремится объять коллективный опыт со всеми его металингвистическими ответвлениями, такими как: коммунальный быт в "Коммунальной кухне" (музей Сейби, Токио, 1991); предметные атрибуты ЖЭКа в "Сошел с ума, разделся,

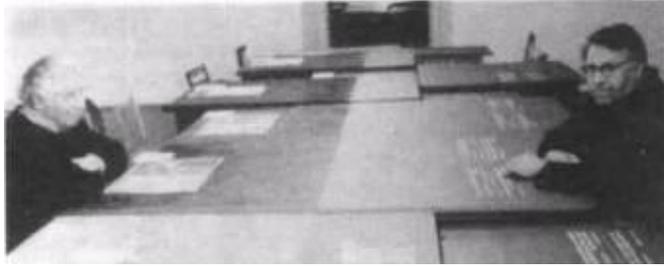
убежал голый" (галерея Фельдмана, Нью-Йорк, 1990) и в "Крас-ном уголке" (Kulturhuset, Стокгольм, 1994); тема советской школы в "Школе ? 6" (фонд Дональда Джада, Марта, Техас, 1993); "Сумасшедший дом" (Rooseum, Мальмо, 1991).

В наиболее предельной форме принципы аббревиатурного прочтения (предпо-*чтения*) были воплощены на Документе IX, где пристрастие к "тотальной" инсталляции побудило Кабакова совместить общественный туалет с коммунальным жилым пространством. По всей видимости, характер взаимоотношений с референтным пространством изменился в том отношении, что настоящее коллапсировало в прошлое. Воспоминания сделались сюрреалистичными; создавалось впечатление, что психический защитный механизм преодолел притяжение всего, что его взрастило. Отчасти это обусловлено длительным пребыванием на Западе, которое, вторя Блуму, можно назвать пролонгированным "последствием". Образ вчерашнего дня, сконструированного сегодня, приобрел оттенок симптома, а нехватка "свежего прошлого" привела к контаминации "истоков". Все это не только вписывается в Блумово определение поэтического подавления как утрированной репрезентации, но и способствует приросту (surplus value) страдания и страха, тем самым порождая необходимость в другом, новом цикле психической защиты. (В этом аспекте, вопреки мнению Блума, его модель подавления уже не противоречит классической версии Фрейда.)

Инсталляция Кабакова в галерее Jablonka служит приме-ром того, что Блум отождествляет с *демонизацией* (термин, основанный на представлении о *демоническом* как промежуточном этапе между человеческим и божественным). Художник противопоставляет мрак коммунальной квартиры (т. е. человеческое) ярко освещенному сезаннистскому пейзажу, наделенному надкоммунальной прозрачностью (т.е. божественное)<sup>16</sup>. Эта иллюзорная проницаемость, обеспечиваемая "лучом света в темном царстве", предполагает возможность (для "ментального глаза") проникнуть по ту сторону репрезентации. Рутинность акта проникновения (трансцендирования) создает универсальную модель мира-как-инсталляции, где современное Возвышенное соседствует с контр-Возвышенным (Counter-Sublime) наподобие обитателей коммуналки, что указывает на всеобщность *демонизации*. При этом, если читать и Блума, и Кабакова внимательно, - "загадка [художественного] воздействия может быть решена только в контексте [страха и] подавления"<sup>17</sup>.

[105]

Илья Кабаков и Джозеф Кошут, инсталляция "Коридор двух банальностей", Варшава (1994)



Акт *демонизации* был инсценирован Кабаковым и Джозефом Кошутом в их совместной выставке под названием "Коридор двух банальностей" (Ujazdovsky Castle, Польша, 1994). Инсталляция, обыгрывавшая параллели и различия между коммунальными и экстракоммунальными нарративами, представляла собой длинный ряд придвинутых друг к другу (вплотную) столов: с одной стороны - обшарпанные и покосившиеся столы России, с другой - ровные и опрятные столы Запада. На тех и других столах находились тексты: на первых - фрагменты коммунальных разговоров, на вторых - изречения знаменитых личностей, "властителей дум". Фактурные контрасты между частями инсталляции придавали визуальный ракурс противостоянию двухлингвистических парадигм: коллективной речи и языка власти.

### III

Обращение к авторитарному слову (с разоблачительными или какими-либо другими целями) роднит Кошута с Комаром и Меламидом. Будучи художниками речеборческой ориентации, они - в отличие от Кабакова - берут на прицел не коммунальную, а экстракоммунальную ("мифическую") речь, задействованную в явной или неявной формах в изобразительных клише соцреалистического наследия. Их эксперименты начала 70-х годов непосредственно адресуют проблему логоцентризма (термин Ж. Деррида), манифестируемого в рамках советского изобразительного канона. Такова, например, выполненная в плакатной манере станковая работа "Не болтай" (1974), а так-же подписанные Комаром и Меламидом анонимные лозунги массовой пропаганды "Наша цель - коммунизм" или "Мы рождены, чтоб сказку сделать былью" (1972). При всей его па-

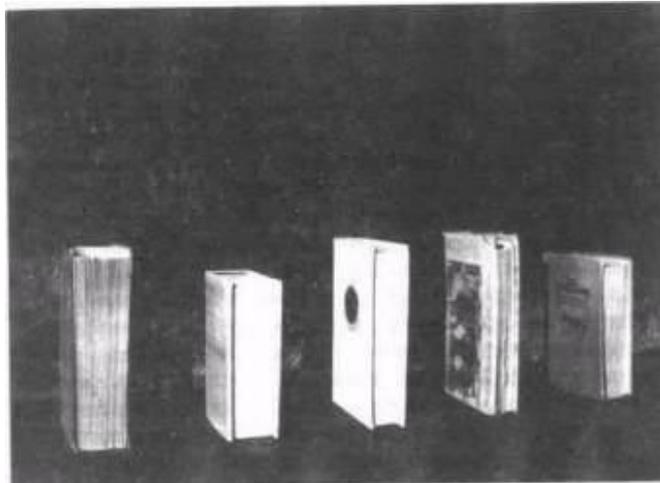
родийности жест подписывания - уникальное для альтернативного искусства явление, поскольку коммунальное Я впервые посягает на авторские права, зарезервированные за экстракоммунальным *оно*. В "Цитате" (1972) мы обнаруживаем ровные ряды белых четырехугольников, прорисованных на красном фоне и заключенных в кавычки. В совокупности эти пустые места, пригодные для заполнения "перлами" авторитарной мысли, образуют подобие минималистской картины. При этом ее речевая структура (речевая "эйдетика") - даже без конкретизации мессаджа - воспринимается как инкарнация воли к власти и террору

Как термин, "московский коммунальный концептуализм" акцентирует не только повышенную "речевую восприимчивость" Кабакова, Комара и Меламида или Монастырского, но и тот факт, что каждый из них - продукт коммунального воспитания и тех обстоятельств, с которыми сопряжена "институциональная" (т.е. обязательная) коммунальность. В отличие от них - концептуалистов второго поколения или, точнее, неоконцептуалистов позволительно ассоциировать с "контрактальной" (т.е. факультативной, добровольной) коммунальностью. К этой последней разновидности можно причислить участников частично или полностью распавшихся групп - "Мухомор", "СЗ", "Чемпионы Мира" и "Медгерменевтика"<sup>18</sup>. (Все перечисленные некоммунальные тела заслуживают отдельного рассмотрения и, быть может, отдельной понятийной ниши, такой - например - как "московский некоммунальный концептуализм".)

Возвращаясь к проблеме персонажа - центральной для "московского коммунального концептуализма", - необходимо коснуться различий, связанных с трактовкой этой проблемы<sup>19</sup>. У Монастырского и группы КД персонаж депсихологизирован; он - агент речи, фрагментированный (раздвоенный) по ее образу и подобию. Сначала, во время перформанса, его "воля к слову" подвергается репрессии в том смысле, что "вербальное время" заполняется действием. Черед речи наступает только после акции - в момент "компенсирующих" речевых актов, таких как интерпретация, описание, воспоминание и т.п. Подобное запаздывание по времени приводит к тому, что "персонаж" становится субъектом речи в процессе апостериорного осознания себя в качестве ее объекта. В акции "Десять появлений" (1981) Монастырский и его коллеги по группе предложили десяти зрителям тянуть веревки из центра заснеженного поля в сторону окаймляющего его леса. Когда эти десять фигур отделились на почтительное расстояние (как друг от друга,

[107]

Медицинская герменевтика, "Книга за книгой" (по пустотному канону, 1988 г.)



так и от наблюдавших за ними членов КД), они были сфотографированы. По возвращении им предоставили возможность ознакомиться с фотографиями. И хотя снимки делались обычной (а не полароидной) камерой, никто не подверг сомнению их аутентичность. На самом деле фотографии запечатлевали самих устроителей перформанса, побывавших на том же поле

Коллективные действия, "Лозунг 78" (1978)



заблаговременно и сфотографировавших друг друга. Дальность расстояния, делавшая фигуры практически неразличимыми<sup>20</sup>, способствовала успеху фальсификации. Ее разоблачение возымело место гораздо позднее, что - собственно - и являлось запланированной кульминацией "Десяти появлений". Исти-на, восторжествовавшая постфактум, оказалась не более, чем означающим (*signifier*), эксплицирующим феномен отстояния (*différance*) между речевым вакуумом и речевой компенсацией.

У Комара и Меламида персонаж - инкарнация экстраком-мунального текста, канонического (Ленин, Сталин) или апокрифического (Зяблов, Бучумов). Для этих художников идентификация с подобными персонажами - акт индивидуации, попытка выделиться себя из безликой, анонимной массы. В отличие от них. Кабаков не испытывает интереса к карнавально-инфантильному соперничеству с символическими "отцами". Он, как правило, скрывается за персонажем, дробя свое авторское Я на множество коммунальных голосов<sup>21</sup>, на то, что Ницше отождествлял с хором сатиров. В аттической трагедии Дионис - в маске Аполлона - отделяется от хора сатиров: он делает шаг вперед, понимая, что для самореализации ему необходимо инвестировать свои амбиции в *другого* (в бога иллюзии и симуляции). И это именно то, к чему склоняются Комар и Меламид, когда они упраздняют дихотомию между авторским и авторитар-ным. С таким подходом к "персонажности" контрастирует кабаковская версия "Рождения трагедии"<sup>22</sup>. Его Дионис делает шаг не вперед, а назад, тем самым выдвигая на первый план не себя, а персонаж. Чаще всего это - не один, а несколько персонажей, т.е. "сатиров", каждый из которых предстает перед нами в "маске" Аполлона. Одна из причин - боязнь возмездия: достаточно вспомнить ослиные уши Мидаса или печальную судьбу сатира (силена) Марсия, с которого Мусaget содрал шкуру за то, что тот осмелился соревноваться с ним в музыкальном искусстве.

#### IV

Читая работу Фрейда "Моисей и монотеизм", трудно не узнать в образе библейского патриарха черты Ивана Сусанина. Согласно Андрею Монастырскому, Сусанин - это "как бы... леший", поскольку ему вменяется функция "водить и заводить, но никуда не приводить". Точно такими же способностями был наделен и Моисей, который под предлогом исхода евреев из Египта в землю обетованную "вывел" фараона и его войско (шестьсот колесниц и всадников) на дно Чермного моря. (Лю-

[109]

бопытно, что в случае Моисея принцип "водить и заводить, но никуда не приводить" оставался неизменным и по отношению к собственному народу<sup>23</sup>.) Под таким углом зрения, *лешачество* - форма активности, ориентированная на нереализацию той или иной идеи-фикс, на недостижение каких бы то ни было окончательных рубежей, на невозвращение из любого бегства.

Если поддаться соблазну буквального толкования трюизмов и стереотипов, то "истинный художник" - это прежде всего тот, кто *знает, что знать*. Отсюда следует, что лица, не причисленные к лику истинности, - суть те, которые *не знают, что знать*. Помимо них есть еще и другие, которые либо *не знают, что не знать*, либо *знают, что не знать*. Последняя "эпистемологема" подпадает под категорию лешачества, в то время как предшествующая ей модель знания ассоциируется с Незнайкой, - популярным героем детской литературы.

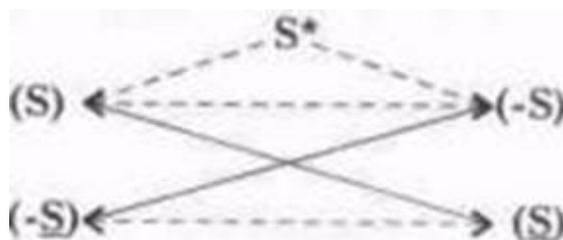
В России статус Знайки, *знающего, что знать*, присваивала себе партийная бюрократия. Ярлык Незнайки наклеивался на оппозиционную интеллигенцию, в то время как коммунальность состояла (преимущественно) из людей, *не знающих, что знать*. На московской художественной сцене роль Незнайки исполнялась и продолжает исполняться "коммунальным (пост)модернизмом". Пример - группа Медицинская герменевтика и, в частности, П.Пепперштейн и С.Ануфриев, каждый из которых, будучи субъектом "незнания", испытывает живой интерес к его объекту - "неизвестному". По их мнению, "интерпретировать [ничто] как онтологическую пустоту представляется самонадеянным... Действительно, важнее всего то, что для нас совершенно неизвестно"<sup>24</sup>.

Кабаков, *знающий, что не знать*, - посредническая фигура в отношениях между Незнайкой и Знайкой. Он - леший, являющийся "агентом" коммунального тела, *не знающего, что знать*, и - одновременно - "агентом" декоммунализации коллективного незнания (индивидуация). Индивидуация достигается путем добавления отрицания "не", которое переиначивает *не знающего, что знать* в *не не знающего, что не знать* или (что то же самое) в *знающего, что не знать* (леший). Еще одним лешим можно считать Монастырского. В течение многих лет ему удавалось "водить и заводить" представителей альтернативной художественной элиты в том смысле, что они всегда с неизменной безропотностью следовали за ним в леса Подмосковья, где проходили перформансы группы КД.

Применительно к претензии на всезнание, добавление частицы "не" превращает *знающего, что знать* в *не знающего, что*

[110]

*не знать* (Незнайка). И это при том, что двойное отрицание (не не = 0) возвращает всё на "круги своя". Вот та игрушечная комбинаторика (и та игра различий), актантами которых являются Незнайка и Леший. Иллюстрацией сказанного служит приводимая ниже схема ("эпистемограмма")<sup>25</sup>:



В этой "эпистемограмме" S - *знание того, что знать*; -S - *незнание того, что знать*;  $\underline{S}$  - *незнание того, что не знать*; -S - *знание того, что не знать*; S\*(complex term) - симбиоз Лешего и Незнайки (русская версия слотердайковского Диогена<sup>26</sup>).

V

У Набокова в "Даре" есть мысль: "Что же понуждает меня слагать стихи... если все равно пишу зря, промахиваясь словесно или же убивая и барса и лань разрывной пулей "верного" эпитета?" В этом пассаже набоковское Я уподобляется Шиве, одной стрелой тапаса разрушившего три небесных града. Искусство тотальной инсталляции, которым занимается Илья Кабаков, создает сходный эффект. Различие, однако, в том, что инсталляция - это воздушный град, пронзенный не одной, а множеством стрел. Таким образом, в инсталляции - как и в процитированном фрагменте из "Дара" - картечь образности компенсирует дефицит веры в успех единичного выстрела.

В главе "Civitas Solis: гетто как рай" рассказывается об одном из пациентов Фрейда. Его имя Сергей Константинович Панкеев, - "вульф-мэн", как его называли психиатры. Речевые акты "вульф-мэна" сводились к камуфлированию "магических" слов-фетишей. Существенная часть его лексикона была оккупирована фонетическими и семантическими суррогатами этих произносимых понятий, главным из которых было слово *тереть*. В одной из моих бесед с Кабаковым я употребил неологизм "текстурбация", имея в виду речевые фрикции коммунального тела. Этот термин, перекликающийся с магическим словом *тереть*, возвращает нас к истории болезни Панкеева. Существует версия, согласно которой "вульф-мэн" - будучи ребен-

[111]

Коллективные действия, "Десять появлений" (1981)



ком - оказался свидетелем акта педофилии. Насильником был отец, а жертвой - его четырехлетняя дочь Анна (которая впоследствии отравилась ртутью). То, что Панкеева особенно поразило, это - связь между трением и эрекцией. Как известно, Сталина называли отцом народов. В основном это касалось тех, кто испытал на себе превратности его родительской "любви". Вот почему оргия восхваления органов власти вполне соответствует понятию речевого трения, а приапизм отца-педофила выдерживает сравнение с приапизмом отечества, под которым понимается воцарение (эрекция) деспотического Я государства. В поисках иных аналогий можно обратиться к "Лолите" Набокова. Характерный для этого романа исповедальный накал роднит гумбертовское повествование с инсталляционным жанром в том смысле, что инсталляция - как и набоковская толчея слов (поэтических образов, ритмов, пародийных и игровых приемов) - обладает высоким коэффициентом трения. Размышляя о природе речевого трения, Кабаков придумал термин "речеверчение". Но это не то магическое *тереть, о* котором го-ворилось выше. Речь идет о его суррогатах, и инсталляционное трение как раз и является таким суррогатом (симптомом).

## VI

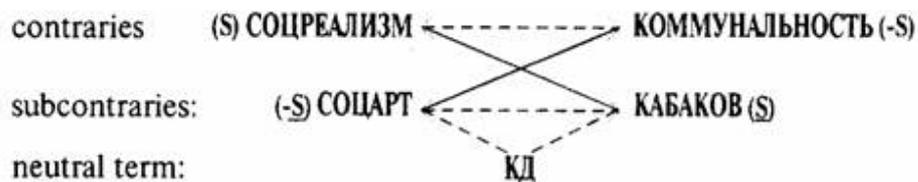
В 70-х и 80-х годах, вступив на путь самоидентификации и са-моутверждения, неофициальная арт-культура не смогла избе-

[112]

жатель периода преодоления фоноцентризма советского образца. Хотя это преодоление происходило у всех по-разному, в нем удается обнаружить три основные тенденции - две речеборческие и одну рече спасительную:

1. деконструкция изобразительности, контаминированной авторитарным словом (соцарт);
2. репрезентация коммунально-речевого тела, выявляющая его несоответствие или - в терминах Адорно - "неидентичность" самому себе (Кабаков);
3. отказ от участия в речевой оргии; *поездки за город* как поиск единой альтернативы языку коммунальности и языку власти (КД).

Итак, если соцартисты и Кабаков оказались деконструкторами двух основных "диалектов" советского языкового региона - соцреализма и коммунальности<sup>27</sup>, то группа КД, отказавшись от иконоборческих жестов и стратегий, занялась реконструкцией языка искусства, причем именно в том изначальном аграрном пространстве, откуда совершилась экспансия "Закона Коммуны" в направлении городов<sup>28</sup>. Примечательно, что дискурс КД осциллирует не столько в Между-Речии обсуждаемых здесь "диалектов" (contraries), сколько в зазоре между их языкоборческими альтернативами (subcontraries). Иллюстрацией к сказанному может служить приводимый ниже вариант греймасовского семантического четырехугольника, чей "neutral term" в наибольшей степени соответствует позиции, занимаемой КД:



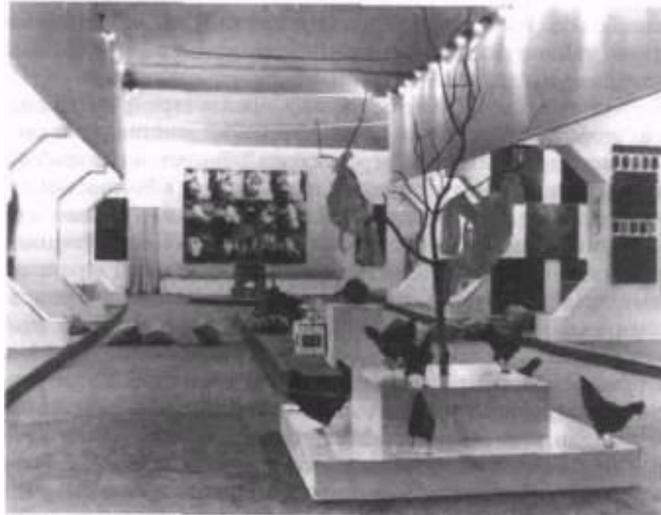
В определенном смысле дискурс КД напоминает стратегию художников группы "Art-Language", открытие которых сводилось - в частности - к тому, что словесный ряд, экспонируемый в галерейном контексте "на правах" картины, автоматически утрачивает свойство читаемости, обретая визуальную размерность. С этим согласуется и утверждение Монастырского, что "в акциях КД язык проявляется [выстраивается] в совершенно неожиданном [для зрителей] месте", тем самым ослабляя их "волю" к чтению. У Кабакова есть инсталляция под названием "Человек, улетевший в космос" (1985), где главный герой преодолевает "звуковой барьер", катапультируясь за пре-

дела S и -S. Похоже, что Монастырский как раз и является тем самым кабаковским персонажем, пробившим дыру в потолке и той, и другой речи.

В тридцатых годах XIX века, пытаясь понять страну, в которой его "угораздило" родиться, князь Вяземский заметил, что в ней "от мысли до мысли сотни верст скакать". Замечание Вяземского подтверждает, что восприятие пространства в России всегда апеллировало к неким предельным величинам - при полном безразличии к тому, что находилось посередине. После Революции эта полярность обрела еще более истерогенный характер, чему способствовали, с одной стороны, удушающая плотность коммунального обитания, а с другой - наличие бескрайних территориальных цезур. В бывшем СССР понятия, связанные с пространственными перемещениями (такими, как миграция, поездки за границу и т.п.), часто подменялись путешествиями во времени, будь то предвосхищение светлого завтра, поиски утраченного вчера или озабоченность текущим моментом. Реагируя на этот феномен, Монастырский помещает свою (т.е. московскую) версию концептуализма в рамки того, что он называет "онтологией поверхности" (пространства) и чему он противопоставляет западный концептуализм, тяготеющий, по его мне-нию, к "онтологии действия" (времени)<sup>29</sup>. Теперь, когда передвижения с Востока на Запад и с Запада на Восток стали общим местом, различия между концептуальными практиками утратили остроту. Снятие этого различия наглядно демонстрируется Кабаковым, когда он сводит воедино обе упомянутые онтологии. Результатом такого соединения оказывается искусство "тотальной" инсталляции, отменяющее необходимость "от мысли до мысли сотни верст скакать" в силу того, что они (эти мысли) оказываются сближенными, приплюснутыми друг к другу, подобно жильцам коммунальной квартиры. В заключение - несколько слов о "концептуализме вообще". По-видимому, его давно уже нельзя "выделить" в чистом виде. Являясь составной частью мультимедийных художественных практик, концептуализм преодолел в себе ту изначальную фактуроборческую направленность, которая была его реакцией на commodity fetishism поп-культуры 60-х годов. В 70-х и 80-х годах теоретический текст стал ходким товаром. Экспансия товарного фетишизма в сферу текстопроизводства, в область знания, идей и документации достигла таких масштабов, что дихотомия "объект-текст" стала выглядеть устаревшей. Что касается концептуализма в России, то его эклектизм и всеядность, его умение уживаться с другими жанрами и стилями - станковым искусством, фотогра-

[114]

Выставка "Шизокитай" (1990), фрагмент; на первом плане - работа Н. Паниткова



фией и т.д. - делает его коммунальным феноменом. Было бы ошибкой относиться к нему как к чему-то отдельному, отграниченному от всего остального: концептуализм - квартирант, проживающий в коммунальном гетто искусства.

### Примечания

- 1 Эта статья была опубликована в журнале Parachute, Montreal, ? 82, 1996, p. 24-29. Часть, посвященная Кабакову, вышла в журнале Third Text, London, ? 33, 1995, под названием "A Psychodrome of Misreading: Пуга Kabakov and Harold Bloom." Другие варианты были напечатаны по-испански в журнале Simal, ? 47, 1996, pp. 21-24, и по-итальянски в журнале D'Ars, ?148, Milan, 1996, p. 43-47.
2. Связь "письменности" с буквенными знаками - факультативна. И текст, и письмо - понятия, выходящие за рамки "лексически-интенционального" объекта.
3. Будь это по-другому, инсталляции Кабакова не имели бы прямого отношения к концептуализму.
4. "Искусство-как-идея" - термин Кошуга (Joseph Kosuth). Среди других определений концептуализма - "искусство-как-знание" (Bernar Venet) и "искусство-как-документация" (Douglas Huebler).

[115]

5. Помимо Монастырского в состав группы входят или входили такие художники, как Никита Алексеев, Николай Панитков, Игорь Макаревич, Елена Елагина, Георгий Кизельватер и филологи Сергей Ромашко и Сабина Хэнсен.
6. Victor Tupitsyn, "From the Communal Kitchen, A conversation with Илья Кабаков", Arts Magazine, October 1991, p. 50.
7. Ibid, pp. 48-55.
8. См.: Francesco Bonami, "Илья Кабаков: Tales from the Dark Side", Flash Art, ? 171, Summer 1994, p. 92.
9. См.: "Разговор о Медгерменевтике: В.Тупицын/И.Кабаков", Москва: Место печати (лето 1998).
10. Harold Bloom, Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens (New Haven: Yale University Press, 1976), p. 18.
11. Ibid, p. 4. Этот взгляд на прочтение не противоречит тому, что Жак Лакан определил как *meconnaissance* (функция лжепризнания, ошибочного самовнушения). См.: *Ecrits* (Paris: Editions de Seuil, 1986), p. 99. В свою очередь, последствие (*aftering*) сродни отстоянию, запаздыванию, потере темпа (*deferring, differance*), что неудивительно, поскольку Блум известен как критик Йельской школы (школы деконструкции), которая в 70-х годах работала в тесном сотрудничестве с Жаком Деррида.
12. Под аббревиацией - в данном случае - следует понимать процедуру "усадки" и альтерации (*alteration*).
13. Tupitsyn, op. cit., p. 53.
14. Bloom, op. cit., p. 7.
15. Tupitsyn, op. cit., p. 55.
16. Ранее, обсуждая метафору инсталляции, я сравнивал авторский текст (авторское сообщение) с письмом между руин. Письмо между руин (н-р, между полюсами бинарных оппозиций) вполне согласуется с понятием "Daemonic" у Блума.
17. Bloom, op. cit., p. 26.
18. В связи с группой "Медицинская Герменевтика" см., например, Victor Tupitsyn, "The Inspection of Inspectors," Flash Art, ?148, October 1989, а также "Разговор о Медгерменевтике: В.Тупицын/И.Кабаков", Москва: Место печати (лето 1998).

19. Проблема персонажа разрабатывалась многими концептуальными художниками. У Медгерменевтов - это, например, шахматист Алехин, у Елагиной и Макаревича - Лепешинская и Новикова-Вашенцева, а также Буратино (в юности и в зрелом возрасте), у Юрия Альберта - художник "карандаш", у Вадима Захарова - мадам Шлюз и т.п.

20. Удивительно, что никто не поинтересовался каким-образом оказалось возможным (не имея полароидной камеры) проявить пленку и напечатать снимки в снегах Подмосковья.

21. Петер Слотердаик определяет этот эффект как self-splitting in re-repression (что повторяет название известной работы Фрейда).
22. Предложенная версия принадлежит автору этих строк, который атрибутирует ее Кабакову.
23. С точки зрения Фрейда, Моисей - не еврей, а египтянин.
24. См: Victor Tupitsyn, op.cit.
25. Эта "эпистемодиаграмма" - аналог Греймасовского семантического четырехугольника (структура сигнификаций).
26. См.: Peter Sloterdijk, *Thinker on Stage: Nietzsche's Materialism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p. 50-73 (глава "Дионис встречается с Диогеном, или происхождения телесного разума").
27. Правильнее было бы сказать, что речь идет о деконструкции не самих этих диалектов, а их риторики и их "идентитарных" амбиций.
28. Планируемое Монастырским и его коллегами многотомное издание "Поездка за город" поможет понять является ли "третий путь", выбранный группой КД, фигурой врачевания языка, формой лингвистической нейрохирургии. В этом последнем случае "Поездки за город" становятся сравнимыми с путешествием доктора Айболита в Африку.
29. Подход Монастырского берет за основу "Лаокоон" Лессинга с его идеей непримиримости двух форм репрезентации, вербальной и изобразительной, по причине того, что первая имеет отношение к прост-ранству, а вторая ко времени.

## Иконы иконоборчества<sup>1</sup>

При Сталине культурная жизнь Москвы отличалась повышенным коэффициентом прозрачности. Объяснялось это чрезмерной близостью неусыпного ока власти, что отчасти объясняет, почему в советской официальной живописи манифестации "оптического бессознательного" (термин Вальтера Беньямина) редко ассоциировались с такими понятиями, как непрозрачное, телесное, чувственное. До недавнего времени инициатива в подобных манифестациях принадлежала картезианскому видению - прозрачному, стерильному, интеллектуализированному. Применительно к официальному искусству этот зрительный опыт можно охарактеризовать как *эстетику прозрачности* (картезианская визуальная парадигма), в противоположность *эстетике слепого пятна*, присущей андерграунду (антикартезианская парадигма). Однако не следует думать, будто эта последняя (парадигма) распространяется на все регионы альтернативной культуры. Ненасытность ментального глаза (невоздержание от экспансионизма зрения) - качество, которое контркультура порой разделяет с властью преобладающими. Соцарт - наилучшая тому иллюстрация<sup>2</sup>. Положив (в 70-х годах) начало постмодернизму в России, соцарт добился всего, к чему стремился и чего опасался: после упразднения СССР он стал подобием неподвижного времени в постоянно меняющемся пространстве.

Размышляя об истоках *эстетики прозрачности* в контексте советской истории, необходимо отметить, что - начиная с конца 1920-х годов - всепроникающее (рентгеновское) просвещение государством всякого потенциального "слепого пятна" было столь повсеместным, что ни слова, ни вещи не могли больше укрыться от света репрезентации. Пытаясь обойти стороной буржуазные "новые" формы, "которые только маскируют старое буржуазное содержание", "инженеры человечес-

[118]

Джон Харфильд, "Every Fist Becomes One Clenched Fist," журнал "AIZ" (1934)



ких душ" отвергли бодлеровское (т.е. модернистское) понятие стиля в пользу картезианского термина "метод". Первый Съезд Союза советских писателей (1934) призвал деятелей культуры "правдиво изображать... действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должна сочетаться с зада-

чей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма"<sup>3</sup>. Сталин определил социалистический реализм как искусство "национальное по форме, социалистическое по содержанию". Жданов преобразовал сталинское определение в тезис о диалектическом единстве "народности" (наиболее употребительное понятие в книге "Майн Кампф") и "партийности". Вооруженные этими формулами, практики социалистического реализма создали систему ключевых мифологических сюжетов (*master-plots*) и фабул (*master-narratives*), приспособленных для многократной дидактической репрезентации революционного прошлого и не менее революционного настоящего. "Гражданская война в искусстве продолжается..." - в этой фразе Казимира Малевича на месте "искусства" могла оказаться любая другая сфера активности, любой другой "фронт" социалистических преобразований. Феномен метонимического наследования метафоры "революционности" обеспечивал линейность террора, перенесенного с полей революционных битв на поля революционного строительства.

Несмотря на то, что аффирмативные изображения принадлежат к числу наиболее коррумпирующих конструкторов, портретный жанр сталинской эпохи следует рассматривать особо. Хотя визуальный образ и идентичность никогда не существовали порознь, именно в СССР доступность массово циркулирующих авторитарных "икон", учреждавших контроль над социальной идентификацией, достигла беспрецедентного уровня. Роль официальной иконографии состояла в том, чтобы направлять эту идентификацию в "нужное" русло. Другими словами, она была не только мишенью, но и посредником. Селекция иконических знаков осуществлялась цензорами, которых - в силу того, что им приходилось ставить "точку над и", - следует считать главными художниками России.

Адекватное понимание языка авторитарной иконы требует определения ее функциональных измерений: идентификаторского (*identiflcatory*), утопического (*Utopian*) и трансреференциального (*transreferential*)<sup>4</sup>. Во избежание разночтений скажу, что при анализе всех трех измерений (в особенности первого) рассуждения будут строиться с оглядкой на "оптическое бессознательное". Для описания первого измерения можно перефразировать тезис Лакана, сказав, что психика советского человека - это эпицентр конфликта между авторитарным *je* и коммунальным *moi*, понимая и то, и другое в терминах иден-

[120]

Густав Клуцис, "Выполним план великих работ" (1930)

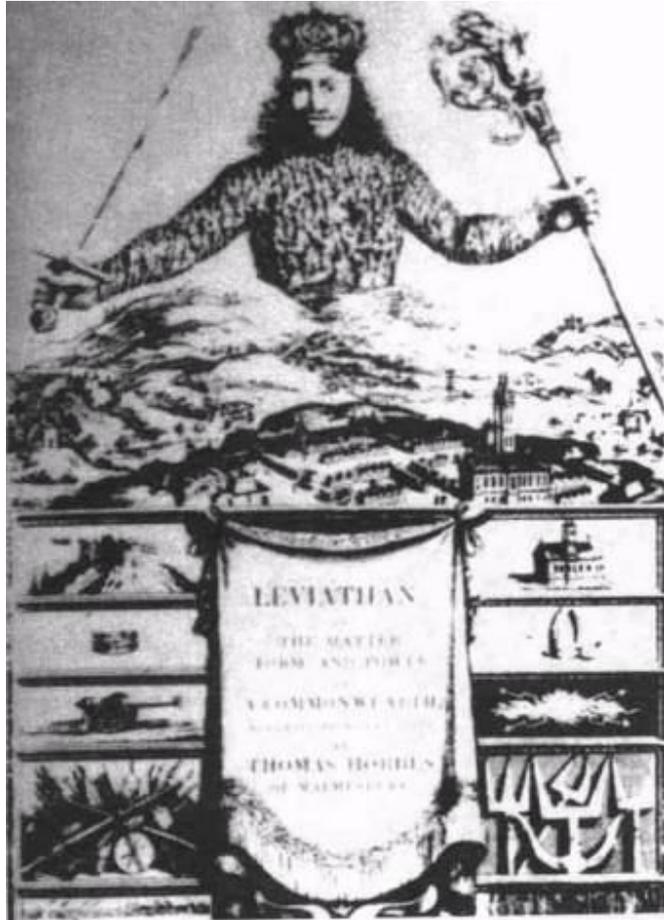


тификации - фигуральной (*je*) или зеркальной (*moi*). Различие между указанными способами идентификации позволяет отделить *Символический порядок*<sup>5</sup> Лакана от *Воображаемого* (стадия зеркала).

Стадия зеркала охватывает возрастной интервал с шести до восемнадцати месяцев. Термин *Воображаемый порядок* означает, что - находясь на стадии зеркала - ребенок имеет дело с воображаемыми цельностью и тотальностью. В раннем детст-

[121]

Фронтиспис книги Гоббса "Левиафан" (1651)



ве *moi*; (это) конституируется посредством оптического отождествления. Во всем, что попадает в поле зрения младенца, он узнает самого себя. Под самим собой подразумевается не какой-либо отличительный внешний признак, а некая всеобщность облика. Собственное же тело - слабое и малоподвижное - ему удастся видеть только частями, фрагментарно, не полностью.

[122]

Ксанти "Муссолини" (1934)



Согласно Лакану, стадия зеркала подразделяется на две подстадии. Первая характеризуется восторженным отождествлением с визуальным образом, в котором заключено обещание (антиципация) тотальности. Такую "обетованную" тотальность Лакан называет ортопедической (*orthos* - правильный, безупречный по форме; *pais* - ребенок). На второй подстадии радостная аффирмация телесной цельности в визуальном образе сменяется отчуждением, возникающим по причине зазора между воображаемой полнотой иконического знака и неустранимой парциальностью телесного опыта.

[123]

VI съезд Профсоюзов", Сергей Сенькин, фотомонтаж, (1925)



Примеры массового отождествления, известные из истории, позволяют говорить о множественном (симбиотическом) *moi*, чья идентификация с иллюзорной всеобщностью властителей дум, вождей и любимцев публики позволяет обходиться с коммунальным бессознательным как с младенцем, приплюс-

[124]

нутым к социальному зеркалу. Каждый из таких образов - более значителен, чем сама жизнь ("*larger than life*"), и, следовательно, - контрастирует с фрагментарностью коллективного тела. Черты множественной субъективности проявляются и на индивидуальном уровне: субъект социальной идентификации, называющий себя "я", нередко действует от лица "мы". Вдобавок самые что ни на есть интимные фантазии и желания могут быть изначально клишированными (такими же, как у всех).

Одно дело, когда индивид воспринимает себя как некий "собирательный образ" ("собирательный образ народных масс" и т. п.). Другое дело, когда народные массы воображают себя телесно воплощенными в образе индивида. Этот ракурс идентификаторской функции я бы назвал *проективно-телесным*. Ничего нового здесь, конечно же, нет: достаточно вспомнить об "общинном единстве" Хомякова, "богочеловечестве" Соловьева и "соборной личности" Карсавина. Интерес в данном случае представляет не речевой, а визуальный инструментарий идентификации частного с целым и целого с частным. В этой связи заслуживает упоминания фронтиспис книги Гоббса "Левиафан" (1651), где тело монарха испещрено человеческими фигурками. Тот же принцип использован Ксанти в плакате "Муссолини" (1934) и Хартфильдом в "Every Fist Becomes One Clenched Fist" (1934)<sup>6</sup>. В каждом из перечисленных изображений *политическое* причудливо сочетается с *телесным*: "народные массы" оказываются вписанными в тело главы государства или принимают навязанную им телесную форму - форму голосующей руки (Клуцис) или сжатого кулака (Хартфильд). Достаточно нестандартным можно считать фотомонтаж С. Сенькина "VI съезд Профсоюзов" (1925), где фигура рабочего сконструирована из портретов лидеров.

Возвращаясь к советской изобразительной культуре, необходимо подчеркнуть, что в задачи соцреалистов и массовой *media* входила бесперебойная поставка населению иконической образности, предназначенной для идентификации. Благодаря их стараниям гражданам некуда было деться от изображений сограждан, чье поведение им надлежало повторить и чьи чувства - испытать заново. И это при том, что коммунальное видение оснащено катарсической оптикой, необходимой для сокращения дистанции между зрителем и персонажем, а также - для преодоления отчуждения, возникающего в связи с невозможностью немедленно и безотлагательно разделить состояние героя. Сказанное касается в основном тех случаев, ког-

[125]

да он (герой) запечатлен обретшим свой *objet petit "a"* (объект желания<sup>7</sup>). В идеале катарсическая оптика - это, по существу, зрение Франциска Ассизского, т.е. магическое зрение.

Здесь мы должны провести границу между Фрейдом и Лаканом, т.е. между идентификацией с отцом (*phallic signifier*) и идентификацией во имя отца. Как "истинные" боги, вожди редко побуждали людей выглядеть или вести себя так же, как они сами. Вместо этого они санкционировали идентификацию коммунального субъекта с должным опытом или должными персонажами, запечатленными в кино и на фотоснимках, в скульптурных композициях и в жанре плаката, на картинах и на страницах периодических изданий. При этом портреты вождей, наводнявшие улицы и средства массовой информации, функционировали как зеркала (или антенны)<sup>8</sup>, направлявшие волны идентификаторских усилий *moi* таким образом, чтобы они миновали *Символический регистр* и "вернулись" к *Воображаемому*. Будучи отражателями, а не мишенями идентификации, лики вождей "заведовали" переносом этих волн с одних образов на другие, то есть фактически оказывались орудиями синхронии (*the synchronic system of the signifier*).

Структура отождествления, описанная в предыдущем параграфе, представляет собой геометрическую фигуру с тремя вершинами. Первая из них - *moi*: отсюда поток идентификации устремляется к авторитарной иконе (2-я вершина), которая отсылает его по должному адресу - в вершину ? 3. После при-своения образа происходит возвращение на стадию зеркала или, точнее, на одну из ее подстадий. Соответственно, существуют и два обратных маршрута, две перспективы репатриации, первая из которых сулит безнаказанное обладание тотальностью, тогда как вторая омрачена отчуждением<sup>9</sup>. С первой ассоциируется катарсическая парадигма советского образца, характерная для коммунальной идентификации с визуальными образами<sup>10</sup>, со второй - буржуазная модель взаимоотношений с имиджем (гlorификация означающего, товарный фети-шизм и проч.).

Остальные два измерения авторитарной образности (утопическое и трансференциальное) имеют прямое отношение к *Символическому порядку*<sup>11</sup> и косвенное - к *Воображаемому*. Связь со стадией зеркала ограничивается стремлением придать достоверность мифу о полноте и цельности изображений, участвующих в идентификации. В основном это касается иконы лидера ("диспетчера") и иконы персонажа, которым - помимо полноты и цельности - необходимо также обладать смысловой

емкостью, временной и пространственной протяженностью, непрерывностью. Сказанное относится не к *Воображаемому порядку* как таковому, а к неизжитым (остаточным) формам его присутствия в психике индивида, давно переросшего стадию зеркала, но возвращающегося на нее в тех случаях, когда он вынужден вести себя как коммунальный субъект. В целом же трансреференциальная и утопическая функции обеспечивают перенос образа из контекста в контекст, из одного визуально-го нарратива в другой. Они либо сужают рамки повествования, либо расширяют их до бесконечности, рассматривая иконический знак в его взаимоотношениях с другими знаками и наделяя его прошлым и будущим, историей и мифом. Они также устанавливают связь между этими понятиями в их взаимодействии с бессознательными репрезентациями - *imagoes*.

Авторитарный портрет - сфера, в которой утопическое измерение проявляет себя наиболее бескомпромиссным (и вместе с тем - наиболее инфантильным) образом. Сильные мира сего - а именно их, как правило, изображали художники - верили, что изображение способно продлить их земную жизнь, сделать их наполовину бессмертными. Портрет - зомби, ночной кошмар, преследующий детей после смерти родителей. На каждом из них идентификаторская функция застигнута в момент агонии. Эта вечная агония и есть воображаемое бессмертие, отпущенное означаемому на основании портретного сходства с референтом, - будущее как торжество мимезиса. Ничем иным нельзя было бы объяснить стремление изображать мертвого Отца Государства живым человеком. В Америке - это Джордж Вашингтон, в России - Ленин, чью мумию можно считать местом встречи идентификаторского и утопического измерений. Контекстом подобной встречи - в его наиболее редуцированной, доведенной до кондиции эйдоса, форме - является Мавзолей (трансреференциальное измерение). Сооружение Мавзолея - наряду с актом мумификации - "предназначалось для того, чтобы преодолеть мысли о смерти, деэсхатологизировать сознание советских людей"<sup>12</sup>. В его "проектировании соединились конструктивизм и соцреализм. Присутствие соцреализма обнаруживается внутри: Ленин оказывается караваджистски освещенной восковой фигурой"<sup>13</sup>.

В Мавзолее второе измерение соединяется с третьим. Однако во всей полноте третья (трансреференциальная) функция<sup>14</sup> дает о себе знать на уровне взаимодействия тех или иных временных и пространственных контекстов. В произведениях соцреализма, созданных при жизни Сталина, трансреферен-

[127]

циальное измерение требовалось для аккомодации желания тирана проецировать себя на "исторический" контекст и для соотнесения его жизни с жизнями тех, кто им восторгался. Короче говоря, трансреференциальная функция доминирует там, где Ленин, Сталин, Брежнев (или божества более низкого ранга) изображены выступающими перед восторженными аудиториями, целующими детей, инспектирующими стройплощадки или направляющими ход военных действий.

Начало XVII века в России - время Лжедмитрия. Соцарт появился спустя 370 лет (на рубеже 1970-х гг.) как незаконнорожденное дитя социалистического реализма, его самозванный наследник или - в терминологии Адорно - "тайный телос" его визуальной идентичности. Соцарт - прореха на этой идентичности, разрыв, благодаря которому происходит контакт с *le reel*- третьим регионом (регистром) психического опыта у Лакана. В отличие от коммунального *moi*, чье восприятие авторитарной образности не выходит за рамки идентификации и катарсического слипания, соцарт заявляет о своем праве на разлипание. Произведения соцарта не притягивают, а отталкивают волны идентификаторских усилий *moi'*. При этом соцарт - отнюдь не Лжедмитрий идентификации. Он всего лишь "трансфер" - механизм трансформации из одного регистра в другой, из *Воображаемого порядка в Символический*, где доминирует не зеркальное, а фигуральное отождествление. На вопрос: "Какова дистанция между соцартом и соцреализмом?" - можно ответить, что они не совпадают друг с другом в той мере, в какой оптикае отличается от оптики *moi*. Более того, соцарт - это способ прочтения текста, адресованного *moi*, глазами *je*. Если соцреализм апеллировал к коммунальному восприятию образов, то соцарт декоммунализировал перцепцию (т.е. придал ей более индивидуальный характер). Утрата катарсического видения, или "декатарсизация", характерная для художников соцарта, объясняется тем, что их питательной средой является отчуждение. А поскольку преодоление этого последнего - одна из главных задач соцреализма, то между ним и соцартом обнаруживается еще одна непреодолимая пропасть.

В официальном искусстве идентификаторское измерение было, разумеется, господствующим. То же относится и к соцарту, вопреки и - одновременно - благодаря его соперничеству с социалистическим реализмом. При этом соцреализм и соцарт нельзя считать взаимоисключающими понятиями: их связывали не антагонистические, а "диалогические" отношения. Вот почему об авторитарных иконах и их двойниках, ико-

[128]

нах иконоборчества, можно сказать, что их обоюдное присутствие в произведениях соцарта карнавально мотивировано. В 1994 году я записал на пленку беседу с Комаром и Меламидом (К/М). В ходе этой беседы они отметили:

...соцарт никогда не придумал бы один художник. Только два выпивающих друга, таких как Комар и Меламид, могли - в процессе многодневных разговоров во время оформления пионерского лагеря - решиться изображать своих родителей в стиле плаката, а себя - как Ленина и Сталина. Соцарт возник только потому, что это была коммунальная кухня, разговор двух людей<sup>15</sup>.

Охотничьи инстинкты К/М сосредоточены на визуальных клише соцреалистического канона. Их "всеядность" распространяется на все три функциональных измерения авторитарной иконографии. Когда, например, они изображают Ленина стригущим ногти или несущим на спине скелет, то в этом можно усмотреть попытку карнавализации утопического измерения, желание укоротить бесконечное. Посредством "примирения" бестелесной иконы вождя с его телесностью, с его мирскими заботами, а значит - с понятиями жизни и смерти, художники выставляют напоказ изнаночную сторону утопической риторики. Здесь также заметно воздействие трансреференциальной функции, благодаря которой богоподобный образ оказывается помещенным в нелицеприятный контекст. В результате такого занижения икона вождя становится иконой иконоборчества. Впрочем, события могут развиваться и в противоположном направлении: известны случаи, когда занижение образа лидера приводит к его элевации - немедленной или отсроченной. Как писал Claude Lefort, "естественное тело [вождя] - в сочетании со сверхъестественным - преисполнено обаяния, которое приводит людей в восторг"<sup>16</sup>. Этот телесный облик власти уместно назвать "демоническим телом" в том смысле, что демоническое - будучи промежуточной инстанцией, отделяющей человеческое от божественного, - оказывается условием бессознательного посредничества между ними.

В отличие от соцреализма, в соцартистских работах табу на идентификацию с вождями было нарушено. В соцарте вожди превратились из богов в героев, а значит - стали доступными для прямого отождествления. "Двойной портрет" (1973) - одно из доказательств модификации идентификаторской функции. В "Двойном автопортрете" К/М изобразили себя на манер стереотипных мозаичных репрезентаций Ленина и Сталина.

[129]

Комар и Меламид, "Двойной автопортрет" (1972)



Их смысл в том, что авторитарная икона в сущности безлична, вакантна, "эйдетична" и что главное в ней - это призыв к отождествлению безотносительно к конкретному идентификаторскому проекту. То же самое справедливо и в отношении "Источника социалистического реализма" (1982-1983). На этой тщательно отделанной "академической" картине Сталин запечатлен в присутствии Музы, набрасывающей на стене его профиль. Ассоциация с тираном придает идентификаторской функции статус императива: внимание к образу вождя со стороны бессмертных обязывает смертных подражать их героям. С другой стороны, перемещение Сталина в контекст греческой мифологии - явное травестирирование трансференциальной функции.

В начале восьмидесятых годов в Нью-Йорке, в галерее Рональда Фельдмана, К/М выставили серию картин, написанных в нарочито традиционной, академической манере. Название "Ностальгический соцреализм" вполне отражает тогдашнее

[130]

Комар и Меламид, из серии "Фамильные портреты" (1980)



[131]

Комар и Меламид, "Тридцать лет спустя: 1953" (1982-83)



состояние художников. Изменения, постигшие соцарт в эмиграции, наилучшим образом иллюстрируются их картиной *"Thirty Years Ago 1953"* (1982-83). Изображенный на ней персонаж застигнут в момент интимного контакта, т.е. "перенесен" - посредством трансференциальной функции - в жанровую сцену. Однако происходит все это на фоне портрета Сталина, висящего на стене и самим своим присутствием как бы санк-

[132]

ционирующего идентификацию зрителя с происходящим. Этот настенный портрет можно считать рудиментом идентификаторской функции, ее остатком (*trace* - в терминологии Деррида). Таким образом, идентификаторская икона претерпевает своего рода *retreat* (оттеснение на второй план), становясь картиной в картине.

Представление Лакана о том, что "отец [или предок] есть воплощение функции символической идентификации"<sup>17</sup>, визуально перефразировано К/М в серии "Фамильных портретов" (1980), где в качестве предков представлены динозавры. В этих "портретах" метафора сдвига (*transfert*) доведена до абсурда: трансреференциальная функция погружает нас в глубины идентификаторского измерения. Фаллическая внешность предков ("я Адонис, вот мой пенис", - писал поэт Генрих Сапгир) согласуется с лакановским определением фаллоса как "вытесненного означающего", которое тем не менее "пришпоривает" все наши идентификаторские усилия.

Как только срабатывает шифтер *moi- - >je*, идентификаторская размерность превращается в палимпсест идентификаций. Так, в одной из картин Эдуарда Гороховского 1989 года шесть ленинских образов проступают сквозь образ Сталина, как бы всплывая со "дна" репрезентации на поверхность. Благодаря этому приему внутренняя работа идентификаторских механизмов обретает наглядность.

В свете обсуждаемых здесь проблем можно "прочитать" и скульптуры Бориса Орлова. Галерея созданных им парадных портретов, среди которых "Матрос" (1980) и "Генерал" (1988), выглядит так, как будто само имперское сознание используется автором в виде позирующей ему натуры. У персонажей Орлова нет лиц. Лицо вытеснено телом, которое декорировано многочисленными наградами. Отсутствие лица олицетворяет безликость восторженной идентификации, происходящей на первой подстадии стадии зеркала. Бросается в глаза то, что иконография каждой из этих работ доведена до кондиции "тотального геральдического знака"<sup>18</sup>. Сам автор апеллирует к архетипической редукции Юнга и рассуждает о своих скульптурах в таких терминах, как "архетипы имперской репрезентации и восприятия"<sup>19</sup>.

В ряде работ Орлова нарциссизм идентификаторской функции достигает предельной выразительности. Все в них, включая избыточную декорированность фронтальной части скульптур, говорит о самодовольстве и самодостаточности. У Лакана - это *i(a)* или *moi ideal*, т.е. результат воображаемого удвоения эго

[133]

Эдуард Гороховский. Без названия (1989)

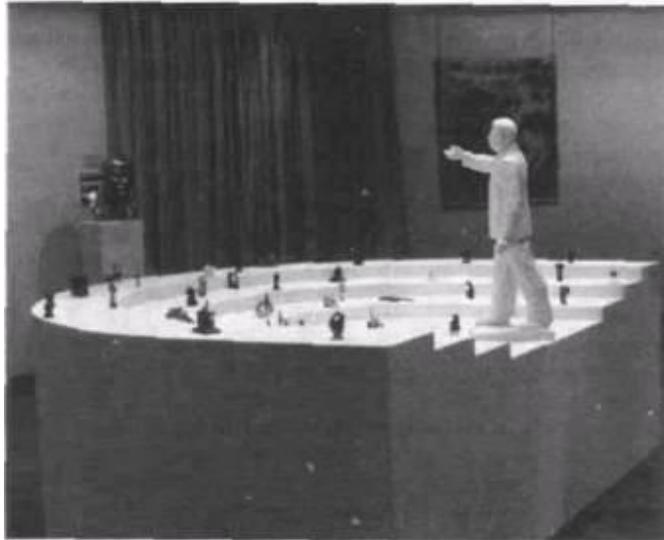


на стадии зеркала<sup>20</sup>. Другими примерами репрезентации нарциссистского *moi* служат постановочные фотографии Александра Косолапова ("*Mother Russia*," 1982) и ранняя работа К/М "Двойной автопортрет"(1973).

Многие из портретных работ Леонида Сокова являются, по существу, скульптурными карикатурами либо на советских лидеров (Ленин, Сталин, Хрущев, Брежнев, Горбачев), либо на

[134]

Леонид Соков, "Встреча Сталина с модернистской скульптурой" (1993)



иностраных (Гитлер, Муссолини, Мао Цзе-дун, Черчилль, Рузвельт, Де Голль). Придавая своей продукции нарочито фольклорный характер, Соков высмеивает ждановский тезис о "народности" (*folkishness*). Некоторые из упомянутых лидеров предстают перед нами в окружении обитателей лубочного бестиария - медведя, лисы, волка и т.п. Доминантной в таких скульптурных композициях является трансреференциальная функция. Результатом ее действия оказывается смена контекста: геополитическая реальность коллапсирует в лишенную времени сказочную нарративность. Субверсия в том, что история - и, в том числе, история портретного жанра - "занижается" Соковым до уровня *folk tale*, т. е. трактуется им как фольклор, визуальный фольклор сильных мира сего - от Медичи до Наполеона и Сталина. Особого внимания заслуживают те опыты Сокова, где происходят столкновения соцреалистических портретных клише с иконами западного модернизма. К числу подобных работ относятся, например, "Ленин и Джакометти" (1987), а также Сталин, изображенный в роли наставника модернизма в "*Meeting*" (1993).

В "Ленин и Кока Кола" (1982) Косолапов совмещает два, казалось бы, несовместимых контекста: контекст советской ав-

[135]

Эрик Булатов, "Улица Красикова" (1976)



торитарной иконографии (т.е. портрет Ленина) с рекламным контекстом американского консюмеризма (т.е. логотип компании Кока Кола). При этом Ленину атрибутируется корпоративный лозунг *"It [i.e., Coke] is the real thing"*<sup>21</sup>. И вождь, и напиток способствуют перекрестной идентификации: первый - с рыночной идеологией, второй - с коммунистической.

Булатовский Брежнев в "Советском космосе" (1977) - бескомпромиссное воплощение идентификаторской функции. То же самое можно сказать и о картине "Улица Красикова" (1976): на ней мы видим москвичей, которые шагают в сторону панно с фигурой Ленина, как бы идущего к ним навстречу. В соответствии с тем, что говорилось ранее, это панно - исполинский рефlector, регулятор идентификаторских потоков, принимающий и отражающий их в направлении должных имиджей, должных деяний, должных ценностей.

Если иконоборческий взрыв, инсценированный Олегом Васильевым в картине "Огонек" (1980), воспринимается как неповиновение императиву идентификации, то в "Перспективе" (1983) сходный эффект достигается без вмешательства эмоций. В этой работе портрет лидера полузакрыт вторым таким же портретом меньшего размера, второй - третьим, третий - четвертым и так далее. В итоге - изобразительный ряд сводится к точке. Поиски портретного сходства оказываются безрезультатными. "Узнавания" не происходит еще и из-за того, что на

картине изображен не какой-то конкретный персонаж, с которым зрителю предстоит многократно идентифицироваться, а сам процесс многократных идентификаций.

Прежде, чем подвести черту, напомним, что контакт между авторитарной иконой и коммунальным субъектом не сводится к одним только бессознательным импульсам. То, что именно им, а не механизмам сознательной идентификации "отдается предпочтение в этой статье, объясняется двумя причинами. Первая сопряжена с тем, что адекватная реакция на соцреализм возможна только при условии коммунального (с ним) взаимодействия. Поэтому, чтобы поставить ответственный теоретический диагноз сталинскому культурному наследию, необходимо сначала реконструировать его перцепцию. Вторая причина - в нежелании иметь дело с идентичностью как с чисто ментальным конструктом: этот ее ракурс уже в достаточной степени амортизирован в философских и социологических текстах многих авторов.

Чаще всего мы имеем дело либо со стихийным стремлением к отождествлению (отождествлению любой ценой), либо с его эксплуатацией со стороны "властных структур", рыночных и тому подобных механизмов, придающих этому неосознанному процессу форму (и образ) осознанности. Эта осознанность, представляющая перед нами во всеоружии категорий и дефиниций, внешних и внутренних признаков, критериев и ограничений, и есть *идентичность* (в понимании Адорно<sup>23</sup> и других представителей Франкфуртской школы). Ее объективация со стороны тех, кого можно назвать стрелочниками идентификации, отнюдь не единственный источник зла. Немаловажную роль играет здесь свойственная всем нам воля к отождествлению, и, пока она не иссякла, идентичность будет оставаться "универсальным механизмом принуждения"<sup>24</sup>. В первую очередь это касается визуальных образов, вакантных для идентификации и обладающих - начиная со стадии зеркала - безграничной властью над нашей психикой. И если такому анахронизму, как изобразительное искусство, суждена долгая жизнь, то только благодаря другому анахронизму - бессознательной ностальгии по стадии зеркала.

Советское официальное искусство годами убеждало зрителя в тотальной прозрачности мира, в невозможности скрыться от всевидящего ока власти. "Я вижу вас насквозь", - таков был мессадж государства своим подданным. В ответ альтернативные художники (соцартисты и др.) демонстрировали сходную мощь пронизательности в отношении своих оппонентов. И хо-

тя (в контексте 60-х, 70-х и 80-х годов) значение такого "сквозного зрения" трудно переоценить, нельзя не признать сходства альтернативной оптики с оптикой доминантной культуры. Размышляя о перспективах *эстетики прозрачности* в эпоху "телесничества"<sup>25</sup>, можно воспользоваться рассказом Ильи Кабакова о человеке, случайно попавшем на похороны Сталина. Когда началась давка, то в его отчаянном взгляде прочитывалось, что "пятнадцать минут назад я же собирался пообедать у Соломона Яковлевича, а тут у мужчины, стоящего рядом, сломали грудную клетку, и я чувствую, что и у меня уже ребра трещат. Да и как это я мог здесь оказаться? Не понимаю, зачем меня в эту толпу, в эту давку засунули, то есть это скандал! Ну, влип... Причем на пустом месте. Меня ж никто не предупреждал. Когда ж это, наконец, кончится? Нет, мне отсюда живым не выйти"..."<sup>26</sup>

### Примечания

1. По-английски эта статья (i.e. "Icons of Iconoclasm") опубликована в журнале Parachute (June 1998). Первоначальная версия была напечатана под названием "L'esteticadellatransparenza" в журнале TemaCeleste, Milan, ? 57, 1996, с. 42-49.
2. Соцарт - направление в неофициальном искусстве, ассоциирующееся с бывшими советскими живописцами и скульпторами, такими как Виталий Комар и Александр Меламид, Эрик Булатов, Леонид Со-ков, Борис Орлов, Ростислав Лебедев, Александр Косолапов, группа "Страсти по Казимиру", фотографы Борис Михайлов, Владимир Купреянов и Игорь Мухин. Соцартистские работы делали Д.А. Пригов, Сергей Мироненко, Андрей Филиппов, Гриша Брускин, Эдуард Гороховский, Илья Кабаков, Олег Васильев, Леонид Ламм и ряд других художников, для которых соцарт был не более чем эпизод.
3. Первый Всесоюзный съезд советских писателей (стенографический отчет). М., 1934, с. 4.
4. Трансreferенциальное измерение следует понимать как трансферентно-референциальное (т.е. осуществляющее трансфер и - в то же время - реферирующее).
5. По мере речевого взросления происходит переход со стадии зеркала на территорию *je*, в Символический порядок, который имеет де-ло с идентичностью, конституированной по требованию Другого, и отличается от Воображаемого порядка возможностью переноса идентификаторской функции с образа на образ, с изображения на слово и т.д. Третий лакановский регистр - *le reel* - нельзя путать с реальностью, которая (по словам Лакана) является "его гримасой". *Le*

[138]

reel проявляется в несоответствиях, провалах и разрывах, которыми изобилует Символический порядок. При этом le reel оказывается медиатором в отношениях между Воображаемым и Символическим.

6. Эта работа Хартфильда перекликается с более ранним плакатом Клуциса "Выполним план великих работ" (1930).
7. В данном случае имеется в виду идеологический "объект желания".
8. Исключение составляет проективно-телесный ракурс идентификации, о котором говорилось прежде.
9. Различия между подстадиями стадии зеркала можно определить, в терминах Фрейда, на языке "Fort! Da!", где "Da!" соответствует первой подстадии, а "Fort!" - второй.
10. Советский режим, старавшийся не допустить накопления больших доз коллективного (а не индивидуального) отчуждения, всегда отдавал предпочтение групповой (а не персональной) перцепции. Вот почему коммуналку - с ее конфенссионально-катарсическим восприятием авторитарной иконографии - следует считать сталинским аналогом первой подстадии стадии зеркала.
11. Правильнее было бы сказать, что они опосредованы Символическим порядком.
12. Маргарита Тупицына, "Критическое оптическое", Москва: Ad Marginem, 1997, с. 192.
13. "Комар и Меламид: второй разговор", см.: Виктор Тупицын, "Другое" искусства", Москва: Ad Marginem, 1997, с. 175.
14. В работах Романа Якобсона "референциальная функция" - узко специализированное лингвистическое понятие, которое если и пересекается с моим пониманием трансреференциального измерения, то только отчасти.
15. "Комар и Меламид: второй разговор", с. 174.
16. Claude Lefort, Democracy and Political Theory (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), p. 244.
17. Jacques Lacan, The Neurotic's Individual Myth, in: The Psychoanalytic Quarterly 48, 1979, pp. 422-23.
18. См. статью Д.А. Пригова "Борис Орлов", Флэш Арт, Русское издание (под редакцией Виктора и Маргариты Тупицыных), 1989.
19. Что касается имперского сознания, то оно, по мнению Орлова, делает сталинизм прямым наследником царской России.

20. Вообще говоря, выражение Ца), где используются первые буквы французских слов *image* и *autre*, следует понимать как "образ (i) другого (a)".

21. Перевод лозунга: "Это [Кока Кола] - вещь!"

22. Механизмы сознательной идентификации (и, соответственно, "идентитарное", а не "идентификаторское" мышление) обсуждаются в гла-

[139]

ве "Тянитолкай: Москва-и-Петербург".

23. Согласно Адорно, "идентичность - примарная форма идеологии", а "любая дефиниция есть идентификация". См. Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics* (New York: Continuum, 1973), p. 148, 149.

24. *Ibid.*, p. 147.

25. "Телесничеству" посвящена отдельная глава в этой книге.

26. "Илья Кабаков : второй разговор", см.: Виктор Тупицын, "Другое" искусства", с. 141.

## Солнце без намордника<sup>1</sup>

В 1920-х годах коллективные усилия левых советских критиков и фотофафов, связанных с журналом "Новый Леф" и ассоциацией "Октябрь", способствовали тому, что инстантивные и массово-тиражные средства репрезентации обрели позицию протагониста. Однако трон станкового искусства не был узурпирован его оппонентами. Место власти оставалось пустым благодаря "якобинскому террору" постреволюционной фотографии, в функции которой - помимо прочего - входила охрана этого "пустого центра" от реставрации творческого абсолютизма. Но свято место пусто не бывает, и к середине 30-х годов "искусство" власти и контроля возобладало над волюнтаризмом и бесконтрольностью индивидуального авторского "я". По ходу дела привычные формы авторства - кроме тех, что атрибутировались авторитарной власти, - становились все более и более номинальными. Фактографические практики (включая фоторепортаж и документальное кино) перерождались в мифографические, приобщаясь к задачам "стабилизации референта, подчинению его такой точке зрения, которая наделяет его узнаваемым смыслом"<sup>2</sup>

Что касается "фотографии-как-искусства", то она сохранила свое дореволюционное амплуа, а именно статус дополнительности. Живопись, ваяние и зодчество продолжали хозяйничать в пантеоне изящных искусств. Впрочем, употребление термина "фотография-как-искусство" применительно к советскому контексту тех лет - проблематично. Причиной тому - неоднозначность функции фотографического имиджа, выражающаяся в возможности ее реализации как в виде коммуникационного кода ("стабилизирующего референт"), так и в форме идиоматического нарратива, прочитываемого в контексте эстетики. Так, например, фотокадры Родченко, Игнатовича или Лангмана, предназначенные для массовой печат-

[141]

ти, обладали несомненными эстетическими достоинствами. Будучи воспроизведенными на фотобумаге с оригинальных негативов, они имели смысл и как уникальные художественные объекты. Тем не менее, эти фотокадры не являлись "конечным творческим продуктом". Их качеством было то, во что - в соответствии с законами диалектики - переходило количество, измеряемое десятками тысяч журнальных и газетных репродукций.

С точки зрения советской мифологической машины, фотография - по самой своей природе - обладала рядом врожденных дефектов. Это выражалось прежде всего в отсутствии ауры уникальности, в ненадежности по части увековечивания, воздвижения памятников и позлащения пьедесталов или - что тоже самое - в проблематичности "фото-бессмертия". Инстантивность фото-образа входила в противоречие с претензиями прототипа на то, что в английской грамматике носит название *Future Continuous*. Такая реакция на фотографию восходит ко временам романтизма и символизма, когда многим казалось, будто ее коннотативный потенциал уступает денотативному. Авторы, писавшие о первых дагерротипах в 1840 году, изошрялись в придумывании для них синтезирующих терминов и наименований - таких как, например, "солнечное агентство", "гелиография" (S.Morse) или "природа-как-карандаш" (F.Talbot). И хотя в подобных определениях есть доля наивности, нельзя отрицать, что на уровне означающего процесс фотографирования - особенно в начале своей эволюции - не мыслился без прямого или, на худой конец, косвенного "участия" солнца.

В главе "Civitas Solis: гетто как рай" обсуждалось понятие "солярного" мифа, нашедшего отражение в утопическом произведении Т.Кампанеллы "Civitas Solis" ("Город Солнца"). Делалось это не для того, чтобы придать советской официальной мифологии легитимный исторический контекст - легитимный в том смысле, что те или иные модификации гелиотропа всегда были частью как религиозной, так и секулярной культурной традиции. Цель, которую я преследовал, была несколько иной: мне хотелось понять, каким образом использование риторики гелиотропа привело к тому, что Юрген Хабермас назвал "рефеодализацией публичной сферы"<sup>3</sup>.

Как уже говорилось в одной из предыдущих глав, "для многих русских мыслителей, художников и поэтов - гелиотроп был мироощущенческой метафорой, средством для осмысления художественного образа истории в рамках манифе-

станции радиального принципа". Если под этим углом зрения взглянуть на фотокадр, то с разочарывающей наглядностью обнаруживается, что солнцу в нем отведена скромная роль натурального означающего, реального и конкретного (а не метафорического) инспиратора как любой иконографической детали, так и всего целого (тотальности). Оно - источник той естественно-природной световой энергии и радиального излучения, которые сами по себе, без посредничества мифологических линз и зеркал воздействуют через объектив камеры на чувствительную поверхность пленки, т.е. на смесь желатина с солями серебра, нанесенного на фотобумагу, стекло и т.п.<sup>4</sup>

Такого рода "непосредственная" связь с реальным солнцем (солнцем без намордника), а не с его аллегорией - была вполне приемлема для постреволюционных фотографов 20-х годов. С приходом к власти соцреализма положение в корне изменилось: *Полис* и его лепорелло - искусство, начали оперировать инвентарным списком метафорических клише, подлежащих юрисдикции солярного мифа. Прямая "адресация" к солнцу, технологически имманентная фотожанру, стала политически-некорректной, не говоря уже о том, что в *Civitas Solis* советского образца статус солярной иконы чаще всего атрибутировался Сталину.

С середины 30-х годов ощущение парадизности стало неотъемлемой частью любого художественного проекта<sup>5</sup>. Будучи истерическим феноменом, парадизность ассоциируется с цветовыми галлюцинациями. Не исключено, что галлюцинации, продуцируемые коммунальным бессознательным в годы террора и чисток, побуждали работников художественного фронта неукоснительно соблюдать соответствующие характеру этих видений живописные принципы. В ситуациях, воспринимаемых как "без-пяти-минут-рай", цвета истории - это цвета истерии. Короче говоря, парадизность "не смотрится" в черно-белом варианте, требуя полихромной, праздничной, психоделической репрезентации. А поскольку цветная фотография еще не была в те годы технологически рентабельной, то преимущество живописи над "фотографией-как-искусством" не вызывало сомнений.

При том, что парадизность и красочность не мыслились друг без друга, им порой приходилось разлучаться. Особенно когда возникала необходимость в неафирмативных сюжетах, в передаче очужденно-фрагментированного, болезненно-сиюминутного состояния вещей или в использовании фактографического подхода. В такие моменты реальность становилась

[143]

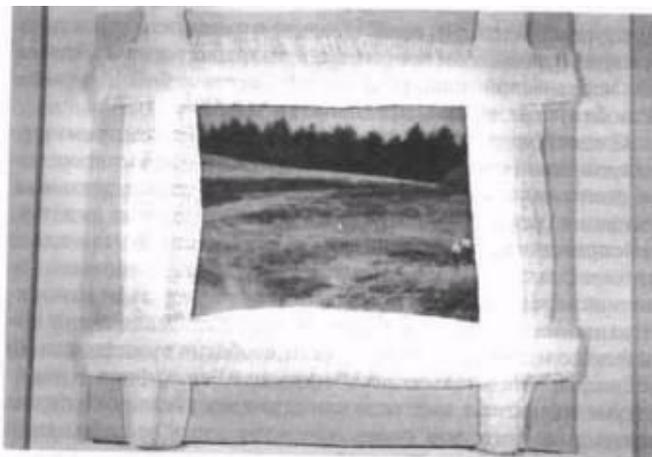
фрактурной (fractal); представление о единстве и целостности мира утрачивало несомненность; палитра тускнела. Примером черно-белой живописи служит картина Ф.В. Антонова "Разоблачение врага на предприятии" (1938).

С одной стороны, процесс "утечки" реальности, характерный для эпохи сталинизма и обусловленный коррумпированным фактическим мифическим, приводил к утрате реального контекста, ускользавшего из-под ног и становившегося тем, что справедливо было бы назвать деконтекстом. В этом плане фотография считала своим долгом "пролить свет" на истинное состояние вещей и - тем самым - способствовать реконтекстуализации деконтекста. С другой стороны, предпочтение оптического метафорическому тоже не свободно от мифического подтекста. "Мифическая речь" (термин Р.Барта) фото- и кино-документалистики, газетного или радиорепортажа покоится на презумпции того, что сумма всех возможных репрезентаций конституирует - подобно лейбницеvским монадам - всеохватывающую панораму контекста. Этой иллюзией, кстати, умело пользовались апологеты солярного мифа, считавшие, что для "победы" над реальным (контекстом) достаточно, во-первых, контролировать его репрезентацию, а во-вторых - сводить на нет сомнения в ее тотальности. Подобная подозрительность "излечивалась" и продолжает "излечиваться" гипнозом, в который нас погружает магия многотиражных повторов и итераций, а также - комплекс неполноценности перед большими цифрами, масштабами и расстояниями, выражающийся в не-различении между тем, чего много, и всем. Соответственно, нагнетание "количества, переходящего в качество", становится настолько всеобщим, что кажется, будто ничто в мире уже не в состоянии скрыться от света репрезентации.

В 70-х и 80-х годах некоторые из московских художников, в особенности члены перформансной группы "Коллективные действия" (КД), оказались вовлеченными в создание обширного фотографического досье, явившегося частью Московского Архива Нового Искусства (МАНИ) и направленного на документирование событий альтернативной художественной жизни. Среди них - Игорь Макаревич, Андрей Абрамов, Георгий Кизевальтер, Андрей Монастырский и - позднее - Сергей Волков, Андрей Ройтер и Мария Серебрякова, в той или иной степени примыкавшие к кругу МАНИ, а также "действовавшие в одиночку" Борис Михайлов, Владимир Куприянов, Валерий Щеколдин, Сергей Борисов, Игорь Мухин, Татьяна Либерман, Вита Буйвид, Галина Москалева, Сергей Ко-

[144]

Мария Серебрякова. Без названия (1988)



жемякин, Игорь Савченко, Сергей Леонтьев, Николай Баха-рев, Владислав Михайлов и Василий Кравчук. Их *фото-oeuvre* можно определить как *неофактографию*. Неофактография характеризуется тем, что, в отличие от продукции "Октября" или РОПФа (Российское Объединение Пролетарских Фото-графов), обслуживавших советский мейнстрим, неофактографы 70-80-х годов документировали альтернативную художественную активность. Более того, если фиксация происходившего в 20-30-х годах служит примером *фактографии-как-аффирмации* (factography-as-affirmation), то неофактография, о которой здесь идет речь, это - *фактография-как-сопротивление* (factography-as-resistance).

В 1929 году сотрудники журнала "ЛЕФ" выпустили сборник статей под названием "Литература факта", где пропагандировалась идея внехудожественной тематики. Редактор этого издания Николай Чужак утверждал, что "не следует бояться неинтересного содержания. Единственное что требуется, это уметь подать это неинтересное". Впрочем, помимо "фактовиков"<sup>6</sup>, - вдохновителем фактографического дискурса можно считать и Михаила Бахтина, который в своей "Философии поступка", писавшейся в Витебске с 1920 по 1924 год, ратовал за упразднение границ между мотивом совершаемого акта и его результатом. Предвосхищая идеи Вальтера Бенямина, высказанные им в "*Author as Producer*" (1934), а также публиковавшиеся в конце

[145]

20-х годов теоретические тексты Чужака, Сергея Третьякова и Осипа Брика, витебские сочинения Бахтина почти вплотную приближаются к тому пониманию фактографии, с которым ассоциируется деятельность РОПФа и "Октября". Отвечая на вопрос - какие факты значимы, а какие нет, Бахтин настаивал на снятии противоречий между ценностными контекстами двух видов - идиоматическим и общепринятым. Рецепт, гарантирующий подобное снятие, включал в себя "эмоционально-волевое сопереживание" и аффирмацию всего того, что является значимым для истории человечества. Однако растяжимость таких понятий, как история человечества, означает их растяжимость в обе стороны, т.е. не исключает усадку и фрагментацию. И в этом - главное различие между бахтинским "бытием-как-событием" и фактографической репрезентацией: для фактографов 20-начала 30-х годов история человечества сводилась к документации трудовых будней пролетариата, чей "значимый контекст" ограничивался задачами пятилетнего плана.

По сути, неофактография 70-80-х годов - это попытка заново ответить на вопрос "что есть факт и что есть реальность?". Являются ли они тем, на что снизошла благодать массовой репрезентации, или же к разряду достоверных событий могут быть причислены "идиоматические нарративы" - явления, зафиксированные в виде любительских фотографий и машинописных описательных текстов, писем и дневниковых записей? Взяв на вооружение эту последнюю точку зрения<sup>7</sup>, *фактография-как-сопротивление* приступила к реализации принципа, основанного на том, что, становясь "фактами" языковой (а значит - коммуницируемой) реальности, упомянутые идиоматические нарративы ведут к дестабилизации аффирмативной культуры.

Время от времени фотографы из круга МАНИ выступали в роли деконструкционистов<sup>8</sup>. Так, например, фотографируя "шедевры" советской скульптуры на ВДНХ, Монастырский комментировал эти снимки путем их сопоставления с риторическим наследием индуизма или конфуцианской символики. Как сами фотографии, так и напечатанные на машинке комментарии вошли в сборник под названием "Агрос" (1987), тираж которого не превышал пяти экземпляров. Примерно тогда же коллега Монастырского по группе КД Макаревич отснял несколько пленок на станции метро "Новокузнецкая". Его воображение "пленили" подземные фризы, по-вестующие о героизме советских вооруженных сил во время Второй Мировой войны. В те годы для съемок в метро требо-

[146]

Игорь Макаревич, "Станция метро Новокузнецкая" (1985)



валось специальное разрешение<sup>9</sup>, свидетельствовавшее о "сакральности" этой территории. Допуск к фотографированию "сакральных" мест и объектов ("публичных" пространств и объектов государственной важности) был признаком доверия, которого удостоивался далеко не каждый. Трансгрессивность акции Макаревича в том, что инсценированное им вторжение частной фактографии в публичное пространство являлось - с точки зрения властей и официальных *media* - посягательством на их права. Аналогичным подходом к той же тематике отличаются и снятые Абрамовым фотографии высотных зданий: значительная часть одного из них задрапирована (в духе Кристо) исполинским портретом Ленина; можно себе представить фрустрацию государственных служащих, вынужденных работать в подобных условиях. Поскольку снимок сделан в родченковских традициях - под углом, лежа на спине, то такого рода авангардистская репрезентация китча (каковым является сталинская архитектура) недвусмысленным образом причисляет абрамовскую фотографию к неофактографическому жанру. Вообще говоря, лорнирование авторитарной иконографии сквозь линзы индивидуального авторства, проявляющееся у Монастырского в его подходе к монументальной скульптуре и павильонам ВДНХ, у Макаревича - к барочному интерьеру метро и у Абрамова - к советским небоскрегам, завершает деконструктивистскую одиссею, предпринятую Комаром и Мелаமிдом (примени-

[147]

Андрей Абрамов. Без названия (1978)



тельно к станковизму) и Борисом Михайловым (применительно к фотографии).

Хотя городские пейзажи Михайлова вполне обитаемы, в них не удастся "войти": взгляд может только скользить по плоскости изображения наподобие кабаковской мухи, чей ра-

[148]

Борис Михайлов, из серии "У Земли" (1992)



цион лимитирован сухим пайком визуальных касаний. Вход в безвыходность, о которой свидетельствуют эти фотографии, - проблематичен из-за повышенной концентрации "слепых пятен" (*blind spots*), обсуждаемых в главе "Иконы иконоборчества". *Blind spots* и связанная с ними эстетика ("эстетика слепого пятна") - суть то, что Михайлов противопоставляет "эстетике прозрачности", имманентной официальной культуре<sup>10</sup>. Срастание репрезентации с ее *другим - с blind spots* - редкое явление, и стремление придать ему вес реализуется путем увеличения плотности кадра, плотности не демографического, а психологического порядка. Это как ныряние в ртуть, погружаться в которую, по всей вероятности, не менее трудно, чем всплывать на поверхность ("ртутный барьер"). Сказанное относится не столько к раскрашенным (соцартистским) фотографиям второй половины 70-х годов, сколько к монохромным (голубой и коричневой) сериям, таким как "Сумерки" (1993) и "У земли" (1991). Если соцреалистическое искусство неоднократно обсуждалось в терминах катарсического вовлечения, то стратегию, применяемую Михайловым для опознания и регистрации этого феномена, можно определить как *фактографию декатарсизации*.

В серии под названием "Ween ich ein Deutcherware" (1995) Михайлов и его коллеги С.Братков и С.Солонский, одетые в нацистскую форму, симулируют скотоложество (*a la* Кулик) или "насилуют" украинских женщин, которых - если судить по фотографиям - такой поворот событий вполне устраивает. Этот наивный *мачизм*, свойственный почти всем современным русским фотоаграфам, всегда был камнем преткновения для критика и ... находкой для психоаналитика. В попытке

представить позицию Михайлова менее уязвимой, я в каталоге его выставки в музее Портикус (Франкфурт, 1995) высказал мнение, что для многих европейцев (русских, поляков, евреев и др.) образ Германии не ограничивается культурными, политическими или территориальными рамками. Для родившихся до или во время войны он (этот образ, образ нацистского прошлого) принимает вид бессознательной репрезентации - *imago*". Являясь олицетворением поверженного, но все еще дееспособного зла, эта негативная и истерогенная репрезентация была эффективно нейтрализована "отцовским" *imago* - образами защитников и спасителей нации (партия и Сталин как олицетворение всепобеждающего "добра"). После распада терапевтической антрепризы советского образца "нацистское" *imago* оказалось спущенным с цепи. Ему удалось заполнить зияние, которое образовалось в месте переноса отцовской функции с одного аффирмативного образа (или конструкта) на другой. Соответственно, использование нацистской униформы в "Ween ich ein Deutcher ware" можно воспринимать как метафору переодевания "победителя" (*imago* отца, отчества) в одежду "проигравшего" (*imago* врага).

Свойственное "Сумеркам" сумеречное настроение присутствует также в работах Леонтьева и Бахарева. Специфика их подхода к материалу в том, что присущая ему депрессивность утрачивает ауратический характер. Центр тяжести переносится с пейзажа на персонаж (чего не скажешь о "Сумерках", безысходность которых имперсональна). Обеспечивается это ценой бестрепетного и порой опрометчивого преодоления "ртутного барьера", о котором говорилось ранее. С присущими их методу брутальностью и натурализмом, Леонтьев и Бахарев выставляют на всеобщее обозрение все то, что является "исподним" (отодвинутым на задний план) в Михайловских фотографиях, демонстрируя почтеннейшей публике доведенных до крайности, раздавленных бытом людей. Особенность такого рода "политики репрезентации" - в избыточной, трансцендирующей за рамки фактографического жанра эмпиричности, воздействующей на культурное сознание наподобие шокотерапии. Леонтьева и Бахарева нельзя не упрекнуть в войеризме (*voyeurism*). Следуя С.Зонтаг, можно воспользоваться аналогией с Д.Арбус и Г. Виноград или сослаться на серию фотографий под названием "*Pretty Ribbons*" (1993), автором которой является Donigan dimming. Его работы, сравнимые по своей истошности с ревелациями Леонтьева и Бахарева, отличаются от них отретепетированностью мизансцен и отсутст-

[150]

Сергей Леонтьев, из серии "Опыт жесткой фотографии" (1988)



вием спонтанности. Любопытно, что никто из перечисленных в этой статье фактографов не живет жизнью репрезентируемых ими фактов (как это делают *Nan Goldin*, *Larry dark*, *Jack Pierson*, *Mark Monisroe* и другие американские фотографы, передающие автохтонность своего контекста метонимически, изнутри).

[151]

Сергей Борисов, "Чемпионы мира" (1989)



У Сергея Борисова есть фотография, где циклопический монумент Мухиной под названием "Рабочий и колхозница" в буквальном смысле слова затмевает солнце, в то время как небеса перечеркиваются апеллесовой чертой (шлейфом) пролетающего над Москвой самолета. Аллегория прозрачна: земля, природа и небо - не Физис, а Мифос. Упраздненная реальность создает состояние невесомости; точнее, тяжестью начинают обладать одни лишь метафоры: именно они нагнетают чудовищное истерогенное давление, компенсируемое редкими моментами столь же невыносимого счастья. То же самое относится и к серии фотографий, в которых Борисов инсценировал воздушность движений участников группы "Чемпионы мира". Чемпионские прыжки чемпионов и их зависание в воздухе на фоне тяжеловесного сталинского зодчества усугубляют контраст между весомостью окаменевших метафор и эфемерностью экзистенции. В этом аспекте борисовская серия имеет немало общего как с фактографическим наследием МАНИ, так и с альбомом Ильи Кабакова под названием "Летают" (1972-75). Другие фотографии Борисова (датируемые концом 80-х годов) непосредственно передают фактуру перестроечного быта с его унылой игрой различий и сходств, касающихся взаимоотношений нового со старым - с тем, что уже руинировано в нашем сознании. При этом все, что пошло на слом, - не железобетонные или каменные конструкции, а

[152]

Сергей Волков. Без названия (1985).



ментальные конструкты - "идеологический фольклор", иконографические и нарративные клише. Эта ментальная катастрофа и есть основной сюжет фотоинсценировок Борисова. Сходный мотив прослеживается в работах Волкова и Ройтера:

оба были вовлечены в фактографирование хаоса, увядания и распада. Позднее танатальная палитра облюбленных ими неухоженных гаражей, заборов и помоек оказалась интегрированной в живопись, трехмерные объекты и инсталляции. У Макаревича соприкосновение с тем же материалом и похожей сюжетностью отсылает к предложенному Львом Выготским понятию внутренней речи: на одной из фотографий видны неоновые буквы лозунга "СЛАВА...", отраженного в окне трущобной постройки, причем таким образом, как если бы он находился в глубине помещения, а не на противоположной стороне улицы. Коллега Макаревича по группе КД Кизевальтер отдал дань документированию советского быта в серии фотографий, сделанных по заказу Кабакова и посвященных коммунальному инвайерменту (коммунальные кухни, коридоры и т.п.). Словом, если эволюция русского авангарда 10- 20-х годов воспринимается как движение от фактуры к фактографии<sup>12</sup>, то 80-е годы ознаменовали их соединение. В результате родилась новая жанровая парадигма - *фактография фактуры*.

Возвращаясь к основной теме этой статьи, нельзя обделить вниманием апологетов "затылочного зрения", стремящихся

Сергей Кожемякин, из серии "Присутствие" (1990)



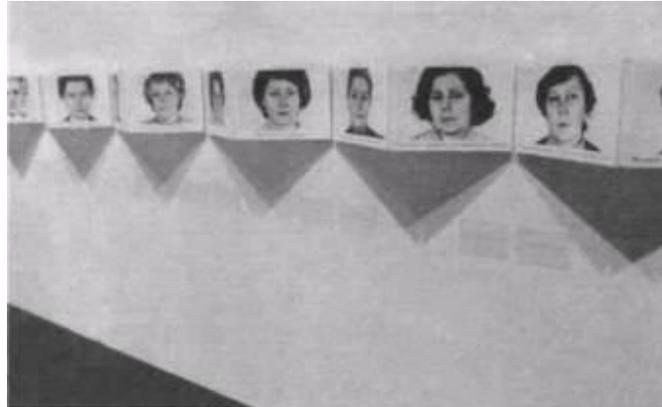
Игорь Савченко. Без названия (1989)



реконструировать образ минувшего посредством ревизитации его лакун и маргиналий - всего, что по тем или иным причинам выпало из поля зрения официальных *media*. При этом - ни к ностальгии, ни к ретро подобная ревизитация прямого отношения не имеет. Речь идет об эпистемологическом проекте переоценки ценностей, связанном с пересмотром институциональной версии прошлого и с повышением внимания к

[154]

Владимир Куприянов, "Памяти Пушкина" (1983)



апокрифу. Именно с таких позиций можно, например, толковать использование найденных фотографий в работах Кожемякина, Кравчука, Савченко и Москалевой, а также утилизацию фотографического реди-мейда в коллажах Марии Серебряковой. Зная, что история в ее традиционном понимании (история с большой буквы) - это инвентарный список "достойных внимания" имен, событий и дат, селекция и презентация которых - прерогатива сильных мира сего, альтернативные художники и фотографы подвергают сомнению аутентичность навязанного им исторического наследия, отдавая предпочтение его *другому*. Под *другим* в данном случае подразумевается фотоархив случайно уцелевших, беспризорных свидетельств официально не зарегистрированного, анонимного прошлого, регистрация которого - удел неофотографии. Так, *post factum*, в процессе апостериорного воспроизведения жизненной правды, неприемлемой для мифографов 40-х или 50-х годов, извлекается из небытия обыденная повседневность тех лет: фрагменты быта, испытанные лица бывших фронтовиков, застигнутых врасплох в минуты досуга, портреты их родственников и друзей, ничем не примечательные пейзажи, дворовые и уличные сцены, лишённые пафоса события дегероизированного вечера. Щедрость, с которой каждый из обсуждаемых здесь авторов тратит свое время на поиски чужого, ординарного и - вдобавок - утраченного времени", наводит на мысль, что *das Sein* не вправе претендовать на истинность без сострадания к *Dasein*.

Критика репрезентации как таковой (артикулированная Ж.Делезом и Ф.Гваттари в "Анти-Эдипе" и "Тысяче Плато") нашла преломление в перформансе под названием "Десять появлений" (группа КД, 1981 г.). Идея мероприятия состояла в том, что десять зрителей, приглашенных участвовать в акции, получили затем возможность ознакомиться с фотографиями, снятыми с большого расстояния и посему с трудом поддающимися идентификации. Так или иначе, сомнений в аутентичности ни у кого не возникло, хотя на самом деле снимки были сделаны за несколько дней до перформанса<sup>14</sup>. В итоге - "Десять появлений" продемонстрировали зыбкость границ между *репрезентацией факта* и *фактом репрезентации*.

На Западе тенденции, имеющие отношение к критике репрезентации, реализуются в жанре иронической имитации процессов, имманентных самой природе метанарративности, и в частности - процессов клиширования, стереотипизации визуального языка по образу и подобию речи. Фотогеничность или, точнее, фотогенность подобных процессов - феномен, не ускользнувший от внимания постфотографов (постфактографов), к сонму которых - наряду с Б.Кругер, Р.Принсом, С.Шерман, Л.Лоулер и Дж.Уоллом - принадлежит и Владимир Куприянов. На уровне означающего (*politics of signifier*) различия между ним и его американскими<sup>15</sup> коллегами - незначительны. Каждый применяет одну и ту же стратегию, потворствуя экспансии речевого ряда на территорию визуального. Пример - фотоальбом "Памяти Пушкина" (1984), на страницах которого с захватывающей убедительностью сводятся воедино два вида публичной собственности - культурное наследие и массовая пропаганда: хрестоматийные пушкинские строки сопоставляются с портретами героинь трудового фронта, перефотографированными с уличного стенда или доски почета. В результате - сегодняшний день парашютирует в прошлое, а оно, в свою очередь получает пропуск в настоящем. По ходу дела осуществляется акт двойной деконструкции: с одной стороны, разоблачаются экстратемпоральные амбиции советской мифографии, а с другой - побочные эффекты "метафизики присутствия" (термин *Ж. Деррида*, означающий оналичивание вневременного в сиюминутном, у-топоса в топосе и т.д.).

В 1984 году Кизевальтер сделал так называемый "зонтичный" альбом, составленный из фотографий московских альтернативных художников. Каждый из позировавших, будь то на улице или в помещении, снят с зонтиком, присутствие ко-

тогого наводит на ассоциацию с Ницше, вернее - с его записью в *Nachlass*: "I have forgotten my umbrella" ("Я забыл свой зонтик"), породившей множество интерпретаций в философской литературе. Одна из многочисленных разгадок ребуса в том, что зонтик - в соответствии с традициями ницшеанской поэтики - истолковывается как фрагмент покрывала Майи, камуфлирующего неприглядность фактического состояния вещей. Поэтому забыть зонтик - выбор, равносильный (особенно для автора "Рождения трагедии") предпочтению дионисийского аполлоническому Принципиально иное решение той же проблемы предлагается Джойсом в "Поминках по Финнегану": фраза "любишь меня, люби мой зонтик" говорит сама за себя. Ее прочтение восстанавливает взаимосвязь между "слепотой" и сквозным зрением, телесностью и репрезентацией: любишь мою дионисийскую ипостась, люби и аполлоническую, и в частности - тот приватизированный вариант покрывала Майи, метафорой которого является зонтик.

"Крысы - голуби подвалов", - заявил в конце 1950-х годов ленинградский поэт В.Бурич. Для него (как и для его сверстников) реальность ассоциировалась с чем-то пугающим, телесным, токсичным, наделенным крысиными чертами и повадками. "Рок крадется голубиными шажками", - говорил *Ницше*, для которого контраст между аполлоническим и дионисийским сводился к различию между анестезирующей стабильностью, гарантируемой мифом, и отсутствием каких либо гарантий по части того, что "крадется голубиными шажками", а именно - по отношению к жизненным обстоятельствам, граничащим с роком. Отсюда - страх, испытываемый при встрече с реальностью и принимающий у Оруэлла в "1984" форму крысобоязни, информация о которой позволила О'Брайену сломить сопротивление Уинстона<sup>16</sup>. Главный герой этого романа боится крыс (т.е. *la realite*) больше, чем своего оппонента. По мнению *Лиотара*, неприглядность реальности объясняется ее нехваткой (*peu de realite*), обусловленной переизбытком метафор. Это умозаключение справедливо в отношении полувекового периода советской истории, датируемого с начала 30-х по конец 80-х годов. Применительно к нынешнему положению вещей в России, ситуация изменилась в том аспекте, что нехватка реальности уступила место ее метастазу Действительность, простирающаяся перед объективом камеры, стала более дионисийской, чем когда бы то ни было. Фрагментация аполлонического покрывала Майи, мнившегося тотальным зонтом, свидетельствует о том, что авторитарная

[157]

Георгий Кизевальтер, из альбома "Зонтики" (1984)



идеология распалась на мириады авторских. Для их легитимации необходимы новые структуры и институции, в том числе и художественные. А куда они (эти институции) пребывают в эмбриональном состоянии, вопрос о статусе фактографии в постперестроечную эпоху остается открытым.

### Примечания

1. Эта статья была впервые опубликована в Art Journal, New York, Summer 1994, Vol. 53, ? 2, pp. 80-84. Другие ее версии печатались по-немецки ("Neo-Factographie," Neue Bildende Kunst, ? 3, Berlin, 1994) и по-итальянски в D'Ars, Milan, ? 145, pp. 40-45.
2. J.-F. Lyotard. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Minneapolis: Minnesota: University of Minnesota Press, 1984), p.74.
3. Jurgen Habermas, The Structural Transformation of the Public Sphere

(Cambridge: The MIT Press, 1989). По-немецки эта книга вышла в свет в 1964 году, на семь лет позже классической работы Эрнста Канторовича "The King's Two Bodies", посвященной аллегориям "телесной политики" (body politics).

4. Ознакомление с архивным наследием 20-х годов убеждает, что означающие фото-репрезентации никогда не являлись чем-то чисто технологическим, "инфраструктурным", способным избежать коррумпирувания со стороны суперструктурных (надстроечных) референтов. В настоящее время вера в осуществимость непредвзятого отображения действительности уступила место "хорошо темперированным" стратегиям селекции, подачи и навязывания материала.
5. С завершением первых двух пятилеток инстантивность, сопряженная со стремлением "схватить" беспрестанно меняющуюся реальность, перестала быть насущной необходимостью.
6. "Фактовики" - литературное объединение, вдохновителем и теоретиком которого был Николай Чужак. Его слова, процитированные в этой статье, равно как и акцентация параллелей между фактовиками и фактографами 20-х годов, - заимствованы из книги Маргариты Тупицыной "The Soviet Photograph: 1924-1937" (New Haven: Yale University Press, 1996).
7. Неофактографов порой упрекают в феноменологизме, а также в подмене "референтного бытия" репрезентацией, иконическим знаком. Хотя подобные упреки не лишены оснований, тут все же упускается из вида, что неофактография - орудие, без которого официальная версия прошлого и настоящего не встречала бы сопротивления на идиоматическом уровне.
8. Деконструкция и деконструкционизм - меры, подталкивающие теоретический дискурс к "самостоятельному" осознанию заключенных в нем противоречий и к использованию внутренних ресурсов для демонстрации собственной несостоятельности. Инициатором этой "бескровной" культурной революции на уровне текста является французский философ Жак Деррида.
9. Историки советской фотографии знают, что при Сталине фотографирование улиц и площадей требовало специального разрешения.
10. Абсолютная прозрачность - условие, необходимое эгократу для того, чтобы отличить того, кто с "нами", от того, кто "против нас". В *Farbenlehre* Гёте писал, что обилие света "позволяет глазу проводить дифференциацию - противопоставлять предмет предмету, одну часть предмета - другой". По его словам, излишняя "прозрачность чревата потерей зрения, ослепляя тех, чьи глаза слишком широко распахнуты навстречу световому сиянию". Любому фотографу известно, что избыток прозрачности приводит к засвечиванию пленки или к пере-держке. То же самое (только на другом уровне) справедливо и в отно-

[159]

шении картезианской оптики. Ее опыт подтверждает тот факт, что стремление к беспредельной прозрачности граничит с самоослеплением (кастрация зрения).

11. *Imago* (бессознательная репрезентация) - понятие, которому уделяется внимание в предыдущих главах.

12. См.: В..Buchloh, "From Factura to Factography", October 30 (Fall1984).

13. Нельзя не отдать должное тому обстоятельству, что зрение современных фотографов - это постановочное зрение со всеми вытекающими отсюда последствиями (манипулятивность и т.п.). Поэтому, говоря о "подлинной" истории, я имею в виду не само прошлое, а его конструкт, ценность которого - не в восстановлении подлинности, а в разоблачении ее официальной версии. То, что неофактография в действительности подвергает сомнению (ее главная "жертва"), - это монотеизм истины.

14. Людьми на снимках оказались сами члены группы КД, предварительно сфотографированные на том же месте, где позднее произошел перформанс под названием "Десять появлений".

15. Джефф Уолл - канадец, что, впрочем, не мешает ему быть и американцем, поскольку Америка - название континента, частью которого является Канада.

16. Пара Уинстон/Юлия сравнима с парой Д-503/1-330 из романа Замятина "Мы" (1920).

## Если бы я был женщиной<sup>1</sup>

Я - художник; следовательно, я знаю,

что такое красота, следовательно, я знаю женщину...

*Ролан Барт. S/Z*

В изобразительном искусстве конца девятнадцатого - начала двадцатого столетия образ женщины во многом аналогичен образу природы: обе - предмет восхваления и упрощения, идеализации и эксплуатации, влечения и пренебрежения. Чтобы не быть голословным, достаточно вспомнить о Врубеле<sup>2</sup>. В конце 1890-х годов этот "русский Сезанн" (так называли его российские историки искусств) создал серию рисунков и холстов по мотивам лермонтовского "Демона", повествующего о любви невинной красавицы Тамары и духа Зла. Сходство между Врубелем и Сезанном не ограничивается одной только работой кисти: их живописные произведения сравнимы и в контексте "принципа дополнительности", сформулированного Жаком Деррида в его анализе текстов Руссо. В пейзажах Сезанна "это опасное (т.е. демоническое) дополнение" может восприниматься как фрагментированная природа модернистского видения (или фрагментированный характер модернистской оптики). В работах Врубеля "принцип дополнительности" обретает антропоморфные черты, воплощая себя в образе Демона. В сущности, гора Виктория в картинах Сезанна и Тамара у Врубеля "играют" одну и ту же роль: обе репрезентируют Руссоистский идеал Природы. Разница в том, что Врубель умерщвляет этот идеал поцелуями Демона, а Сезанн - мазками своей кисти.

Освобождение женщин, сопутствовавшее Октябрьской революции, привело к тому, что каждая из них стала слугой двух господ - мужа и отечества. Их участие в процессе принятия решений было явно преувеличено советской пропагандой. "Представительницы слабого пола" столкнулись с двойным патриархатом - своих супругов (дома) и маскулинной власти государства (на производстве и в общественной жизни). Этот "double-bind" способствовал переопределению понятия "женственности".

Образ женщины в советской официальной культуре стал приобретать андрогинные черты. В результате, благодаря усилиям средств массовой репрезентации, стремившихся изображать пролетарских тружениц бесполоыми утопическими машинами, женственность оказалась за пределами того, что - следуя Гаю Дебору - можно назвать *Society of the Spectacle* (советского образца). Это проявилось, например, в оформлении Эль Лисицким Русской выставки в Цюрихе (1929), в плакате Густава Клуциса "Ускорим темпы индустриализации" (1930) и в композиции Веры Мухиной "Рабочий и колхозница" (1937).

Поэт Алексей Хвостенко как-то сказал, что никогда не поздно сделать то, чему не суждено быть сделанным. В этой связи никогда не поздно - будучи "закоренелым" мужчиной - сопережить женский опыт, проявить интерес к проблемам, которые в России либо игнорируют, либо считают импортированными с Запада. Среди них - проблемы пола и сексуальной ориентации, а также феминистский дискурс. Любопытно, что наибольшее неприятие феминизм вызывает именно у женщин<sup>3</sup>. Так, например, после одного из докладов (о репрезентации женского тела в массовой культуре) на международном фото-симпозиуме в ЦДХ в Москве (1994) последовал возмущенный комментарий представительницы московской прессы, заявившей, что, в отличие от западных феминисток, борющихся за равноправие с мужчинами, "русская женщина поработает их своим телом"<sup>4</sup>. По ее мнению, у Запада намного меньше социального опыта, чем у России. Первое из этих двух утверждений неадекватно хотя бы потому, что к побочным эффектам мужской доминации в обществе относится (прежде всего) вовлечение женщин в соревновательную ситуацию "кто кого", маскулинная природа которой не вызывает сомнения. Следовательно, "поработать мужчину своим телом" означало бы для нее - превратиться в него или, что то же самое, стать фаллической женщиной. Реагируя на второе утверждение, нельзя не вспомнить о Бодрийяре, с чьей точки зрения "социализм - смерть социального"<sup>5</sup>, добавив, что до начала 90-х годов опыт советских граждан был не социальным, а коммунальным.

Особа, призывавшая женщин к "поработанию телом", поразила присутствовавших высотой наглухо застегнутого воротника, а также избыточной длиной юбки и рукавов, благодаря которым она напоминала Рейхстаг, драпированный Кристо. Впоследствии она в обнаженном виде сфотографировалась с двумя голыми мужчинами, представителями московской художественной сцены. Сальниковым и Ковалевым. Эта фотогра-

[162]

Сальников, Лунина и Ковалев, фотография из каталога выставки Олега Кулика в галерее М. Гельмана, Москва (1994)



фия была помещена в каталоге выставки Олега Кулика, прошедшей в галерее Марата Гельмана в мае 1994 года. Хотя имя женщины не упоминалось, ей оказалась Людмила Лунина, журналистка, специализирующаяся в области искусства. Все персонажи, запечатленные на фотографии, достаточно упитанные люди, так что перспектива "телесного (по)давления" воспринимается в данном визуальном контексте как нечто вполне реальное. К тому же более пристальное прочтение композиции

[163]

Фрагмент выставки женщин-художниц в Центре современного русского искусства в Нью-Йорке (1983)



убеждает, что "порабощение телом" - прерогатива мужского, а не женского "начала". Тот факт, что Лунина стоит на коленях, поддерживая, как кариатида, гениталии возвышающихся над ней Атлантов, демонстрирует неадекватность позиции, сформулированной ею в ЦДХ.

Во времена перестройки и гласности в феминизме продолжали видеть что-то полупорнографическое. Никто (или почти никто) не знал, что это такое, но каждый имел насей счет вполне определенное мнение. Сказанное распространяется не только на обывателей, но и на творческую среду. Что касается альтернативных художниц, то и у них до недавнего времени феминистская проблематика не вызывала сочувствия. В 1987 году Наталия Нестерова и некоторые другие представительницы московского арт-мира отрицали всякую возможность рассматривать их живописные произведения в контексте феминизма. Тогда эту "святую простоту" можно было оправдать эмбриональным состоянием того, что на Западе приобрело нормативный характер. Речь идет об эксплуатации женского образа, воспринимаемого как "экран, на который проецируются мужские желания". В России, где на этот экран проецировались идеоло-гические фантазии государственных мужей, конвертируемость политических и рыночных идеологий еще<sup>6</sup> не стала реальностью. Другое "оправдание" (если в таковом есть необходимость) сопряжено с неосведомленностью в отношении "body politics",

[164]

Выставка "Работница" (1990): фрагмент экспозиции



мужской доминации и сексизма, воспринимаемых на уровне частных отношений, но не как средство институционального подавления и манипуляции. Неспособность к считыванию этих институциональных кодов - еще один аргумент, объясняющий феномен "кинического" снятия с себя критической ответственности. И все же перемены - неизбежны, особенно под напором мощной волны как западной, так и отечественной литературы, захлестнувшей Москву и другие города России. Одним из свидетельств таких перемен стала организация пер-вой женской художественной выставки в московском выставоч-ном зале "Октябрьский" в сентябре 1990 года<sup>7</sup>. В отсутствие Ларисы Звездочетовой, Марии Серебряковой и Светланы Копыстьянской, которые тогда находились в отъезде или работали за границей, ее участницами стали Анна Альчук, Елена Елагина, Мария Константинова, Вера Митурич-Хлебникова, Ирина Нахова, Сабина Хэнсен и Елена Шаховская. Эта экспозиция (под названием "Работница") явилась примером пародийного считывания кодов и визуальных клише, наводняющих современную культуру. В своих работах художницы поставили под сомнение непредвзятость привычной символики, связанной с репрезентацией женщин.

В начале этой статьи приводились примеры утопических андрогиннов в искусстве 20-30-х годов. Однако и сегодня призрак андрогинности продолжает пленять воображение художников, ищущих выход из тупика идентификации. В этом отношении показательна одна из работ Нестеровой 1991 года, на которой изображен ангел с множеством глаз на крыльях. Каждый, кто знаком с идеей "благовещения" или ви-

[165]

Выставка "Сердца четырех" (1992), инсталляция Марии Чуйковой



дел (в музеях) картины с тем же названием, знает, что непорочное зачатие - результат речевой интервенции. Смысл "благовещения" в том, что бессловесное видение оплодотворяется невидимым словом, преисполненным божественного откровения. Любое из его толкований в контексте дихотомии "мужское-женское" ведет к феминизации ряда понятий, и в том числе - "неречевого зрения"<sup>8</sup>. В результате визуальность превращается в суррогат девственности (она же - речевая "невинность", состояние женского сознания до его брака с маскулинным словом). Подчиненность смотрения говорению - именно то, от чего Нестерова решительно отрешивается в обсуждаемой здесь работе. Ее крылоокое божество - симбиоз речи и созерцания, мужского и женского начал, соединенных в одном существе - ангеле или андрогине.

[166]

Если представить себе некий "пантеон предшественниц", то в нем Лидия Мастеркова занимает особое место. При упоминании этого имени в памяти всплывают живописные формы с кругами ("планетами") и цифрами на них, а также кружева, наклеенные на поверхность холста. Как я уже писал в главе "Коммунальный (пост)модернизм", использование кружев (что в контексте тех лет являлось антитезой мужскому отношению к фактуре и выбору материала) обособляло позицию художницы в патриархальном мире московского альтернативного искусства. В стихотворении "Сон" (начало 60-х гг.) Мастеркова пишет:

Но старец медленно сошел

Со ступеней парчовых,

Ко мне простер он руки,

И на чело мое надел

Венец золотой и звонкий,

И дивным голосом пропел,

И дивным голосом пропел:

За то, что муки приняла

Как сладостное благо,

Что не роптала, а несла

Огонь души прекрасной,

Неси венец, носи венец,

Окончен путь ненастный<sup>9</sup>.

Тема избранничества и духовной миссии, звучащая в этих строках, была не чужда и другим представительницам альтернативной творческой интеллигенции. Но с выходом на арену более молодого поколения художниц такого рода героический индивидуализм, вдохновленный идеей монашеского служения и в то же время перекликающийся с Заратустровой (т.е. маскулинной) установкой по отношению к культурной продукции, не имел шансов на выживание.

К этому "более молодому" поколению художниц принадлежат Елагина, Копыстьянская и Нахова. Елагиной удается вскрыть наличие маскулинности в характере женщин, поднявшихся на высокую иерархическую ступень и добившихся официального признания; тем

самым она демифологизирует советский вариант "фаллической матери". Среди таких материнских фигур - писательница Е.Новикова-Вашенцева, шестидесятилетняя крестьянка, которую муж ударил поленом по голове, что навсегда преобразило ее сознание. Эта история легла в основу инсталляционного ряда, разработанного Елагиной совместно с И.Макаревичем. Изображение "восточной праматери" (т.е. Новиковой-Вашенцевой) было помещено в массивную

[167]

Светлана Копыстьянская, "Рассказ" (1988)



деревянную раму - нечто среднее между деталью иконостаса и наличником русской избы. В нижней части рамы находился "алтарь" с покоящимся на нем березовым бревном. В разговоре со мной, записанном в 1995 году, Елагина отметила: "В целом инсталляция представляет собой храм Великой Утопии, убранство которого состоит из ряда апроприаций. Доминирующий материал - дерево как свидетельство того, что образы воспринимаются через оплодотворенное ударом полена сознание старой крестьянки, и как символ стихии огня - ипостаси солнечного света"<sup>10</sup>.

Копыстьянская переписывает произведения классической литературы, "укладывая" тексты в разнообразные конфигурации на холстах, грунтованных маслом. Учитывая, что все выбираемые Копыстьянской тексты написаны мужчинами, ее картины и инсталляции демонстрируют образцовую ученическую покорность, преданность и восхищение - все то, что некоторые (если не все) писатели-мужчины ожидают от своих читательниц или исследовательниц. Но "подкольный" характер этой покорности дает о себе знать в искажении изначального текста. "Я пишу, а потом мну всё это"<sup>11</sup>, - говорит художница. И все же, когда я поинтересовался, не является ли фактура мягкости преломлением либидо, бессознательной репрезентацией

[168]

Ирина Нахова, "Моментум мортис", Нью-Йорк, галерея Филлис Кайнд (1990)



(*imago*) женственности и т.п., она решительно отвергла эту возможность. По мнению Копыстьянской, "...все наше русское искусство в основе своей литературно. У многих художников преобладает иллюстративный тип художественного мышления. И потому, когда я создаю пейзаж из слов или букв, мне хочется совместить или, наоборот, развести изобразительный язык и язык литературы, то есть создать иллюзию, будто мы читаем книгу в изображении, создать иллюзию совмещения"<sup>12</sup>. Хотя Копыстьянская не отрицает существование в России "проблемы женщин-художниц", она полагает, что "не в силах ее решить"<sup>13</sup>.

В середине 1980-х годов Нахова занялась комбинированием архитектурного фона жилого пространства с живописными, графическими и скульптурными элементами. На Западе этот жанр (жанр редуktivистской инсталляции), известный под названием "Комната как медиум", ассоциируется с именами таких художников, как Фёрг, Мерц и Муха. Тогда же у Наховой проявился интерес к драматической образности, воспроизводящей рельеф посткатастрофического сознания: фрагменты утраченных культур, развалины, необитаемые пространства. Обладающие нулевой демографической плотностью, они тем не менее внушают чувство гармонии и умиротворенности. "Прохладительный апокалипсис" - так, помнится, отреагировал я на эту серию работ Наховой, придя на открытие выставки "The Work of Art in the Age of Perestroika" (Нью-Йорк, 1990)<sup>14</sup>.

[169]

Мария Константинова, "Спи спокойно" (1989)



В 1992 году в галерее Филлис Кайнд (Нью-Йорк) художница представила скульптурные рельефы, напоминавшие нагромождения застывшей вулканической лавы. Эта техника требует использования химикалий с предположительно канцерогенными компонентами, поэтому во время работы над проектом На-ховой приходилось использовать противогаз и защитную одежду. Инсталляция, которую можно сравнить с последним днем Помпеи, воссоздавала момент вулканического извержения. Люди и животные, постройки и артефакты запечатлены в момент горгонального оцепенения, в момент смерти. Выставка, полу-

[170]

чившая название *Momentum Mortis*, планировалась с расчетом на то, что зритель сможет не только засвидетельствовать, но и сопережить внезапное, катастрофическое событие. "Похоронная" процессия из фотографий, изображавших пыльную, чахлую траву, сторевшие останки и пепел, вела в нижнюю галерею, где стояли ровные ряды раскладушек с пропечатанными на них (как на плащанице) изображениями спящих (или усопших) богов и героев. Видеозапись, сделанная во время открытия предыдущей выставки в той же галерее (кстати, это была экспозиция работ художника-мужчины), проигрывалась на мониторах, давая понять, что попавшие в объектив зрители - суть те, кто (позднее) пережил *Momentum Mortis*.

Апокалипсическая театральность и (псевдо)фаллические претензии - альфа и омега наховского проекта. И в том, и в другом угадываются черты намеренно ложной идентичности, порождаемой неким *анасемическим* правилом, способным имитировать и разрушать чувство согласия с кодами патриархатной креативности. Само слово "*апокалипсис*" предполагает возможность археологических "раскопок" с целью эксгумации нимфы Калипсо из недр ее крипты (сгурт). Поэтому апо-калипсические метафоры (или, скорее, "криптафоры"), особенно когда к ним прибегают женщины, приобретают новый, трансгрессивный смысл. Но если "Калипсо" - это намек на возможность любовного (эротогенного) прочтения слова апокалипсис, то ее *аллосемический*<sup>15</sup> двойник, Цирцея, воплощает истерогенную сторону того же слова. Ведь легко представить, что каждый из спутников Одиссея, обнаружив, что превращен в свинью (или выставлен свиньей, опознан как "male chauvinist pig"), пережил поистине апокалипсическое потрясение, - в отличие от Цирцеи, которой этот акт деконструкции доставил поистине апокалипсическое удовольствие (*apocalyptic plaisir*, как выразились бы Ю.Кристева и Л.Иригарай).

В сравнении с Москвой, чье культурное сознание является смесью зажатости и беспредела, художественная ментальность Санкт-Петербурга отличается открытостью по отношению к проблемам, обсуждению которых посвящена эта статья. В конце 80-х годов мне не раз приходилось быть свидетелем пренебрежительной, снисходительной или явно негативной реакции со стороны гетеросексуальной художественной элиты Москвы по отношению к представителям гомосексуальной петербургской среды, ассоциирующейся с именами Тимура Новикова, Дениса Егельского, Георгия Гурьянова и Владика Мамышева-Монро". Их искусство упрекали в недостатке интеллектуализма;

[171]

теперь, когда телесность стала синонимом культурной жизни России, этот "минус" воспринимается в Москве как нечто в высшей степени положительное. Но в предыдущем десятилетии обвинение в интеллектуальном бессилии еще не воспринималось как комплимент. Впрочем, если бы упрек в адрес Новикова и его коллег имел под собой реальную почву, это было бы явным парадоксом, поскольку на Западе маргинальные практики вроде феминизма и гомосексуальности сопряжены с высоким уровнем дискурса и теоретической проработанности. И это при том, что быть дважды "другим" - альтернативным художником и в то же время гомосексуалистом - влечет за собой неизбежность двойного подавления.

Наше отношение к творчеству - творческому вдохновению и его реализации - продукт воспитания и традиций и, в частности, традиции восприятия женского образа. Так, например, одной из пикантных особенностей искусства прошлого является его флирт с аллегорией по имени Муза. Муза - не столько мифическое существо женского пола, сколько позиция, роль, вакансия. Во многом это было связано с переносом лексических и мировоззренческих стереотипов из сферы любовных отношений в область художественного творчества. В той мере, в какой патриархатное бессознательное пытается разглядеть за "темной вуалью" искусства "зачарованную даль" женственности, его (и одновременно ее) возможности ограничиваются сюжетными рамками "Пигмалиона"<sup>17</sup>: пока рука мастера не коснется "укорененного в природе" сознания Элизы Дулитл, у нее нет шансов преодолеть косноязычие.

Преображенный облик Элизы - конструкт, созданный профессором Генри Хиггинсом в соответствии с его представлениями о том, какой должна быть женщина, достойная его внимания. Для Хиггинса этот конструкт является воплощением его менторских, эротических и, главное, эстетических aspirations, - произведением искусства, на которое снизошла благодать его авторства. В отличие от искусства, понимаемого как "конечный продукт", творчество - полуфабрикат, пребывающий в состоянии перманентной незавершенности, отождествляемой с женственностью. Это как "сырое" (*raw*) в сравнении с "готовым" (*cooked*) у Клода Леви-Стросса в его кулинарном треугольнике. Впрочем, говоря о женоподобной природе творчества, нельзя забывать, что речь опять-таки идет не о женщине, а о мужском представлении о ней. Диапазон таких представлений достаточно широк: он включает в себя Джульетту Шекспира, и Джульетту де Сада".

Утверждение Пушкина, что поэзия должна быть "немного глуповата", звучит так, как если бы оно было адресовано женщине. В этой связи имеет смысл коснуться претензий, предъявляемых ревнителями чистой визуальности тем, кто пытается "поверить алгеброй гармонию". Отчасти причина нарастающего недовольства в адрес теоретиков культуры со стороны большинства художников и критиков, выступающих против "умничанья" в искусстве или по поводу искусства, объясняется особенностями нашего эстетического бессознательного, благодаря которому отношение к прекрасному полу переносится на отношение к прекрасному вообще. Так, например, неприязнь обожателей "прекрасной дамы" к ее поклонникам с "завиральными" идеями оказывается - при ближайшем рассмотрении - аналогом конфронтации между американскими теоретиками искусства и критиками-эмпириками". Эмпирики считают, что теоретики извращают (проституируют) художественную реальность. Они объявляют себя сберегателями "не поддающегося рационализации" образа искусства, тем самым претендуя на обладание референтом, но не на стезе дискурса, как это делают их оппоненты, а путем дискредитации теоретических текстов (устранение соперника). "Не усложняйте женщину, не подменяйте ее собой, своими схемами", - таков скрытый подтекст их обращения к теоретикам<sup>20</sup>. Эта позиция эмпириков, являющаяся квинтэссенцией сексистской ортодоксии, имеет успех у публики, питающей страсть к искусству

В апреле 1997 года мне позвонила женщина, оказавшаяся членом редколлегии журнала "Пушкин". Когда в ответ на вопрос, есть ли у меня какие-либо свободные тексты, я предложил ей статью о феминизме, она ответила: "Нет, спасибо. Этой темой мы пока не интересуемся". От московских художников и критиков, побывавших в США, я слышал преисполненные сарказма рассказы о политической корректности и о феминистках, приводящих в замешательство почтенных знатоков античности, в чьих лекциях мужские имена превалируют над женскими. Из всех этих рассказов, которые я причисляю к жанру "маскулинного фольклора о феминизме", складывается некий собирательный образ истеричной особы, не знающей своего места и портящей настроение окружающим без каких-либо на то оснований. Но ведь именно так патриархатное сознание на Западе маркирует тех, чьи действия не укладываются в рамки установленных (этим сознанием) поведенческих или родополовых клише. Попытки объяснить, что существует целый ряд различных феминизмов, взаимоисключающих и даже стыдящих-

[173]

ся друг друга, вызывают недоверие. "Мне бы ваши заботы", - так в Москве отвечают на вопрос "как вы относитесь к феминизму?".

Маргарита Тупицына рассказывала мне о выступлении главы ВХПО Ривкинда на обеде по случаю открытия "Великой утопии" (1992) - выставки, одним из кураторов которой она являлась. Поднимая бокал, он сказал следующее: "Собрались мужчины и придумали идею. Потом пришли девочки и все исполнили". Другой, параллельный сюжет связан с известной работой Владимира Татлина "Летатлин". Поскольку этот летательный аппарат хранился в музее Вооруженных сил, то сопровождать его в Нью-Йорк отправился генерал, директор музея. Придя ночью в гостиницу, он обнаружил, что простыня, наволочка и пододеяльник на его кровати - розовые. Полотенце в ванной комнате оказалось того же цвета, а на тумбочке возле бара с напитками красовался букет розовых астр. (Стихотворение Мандельштама "Я пью за военные астры" как нельзя лучше соответствовало ситуации.) Все это привело советского гостя в неопишумую ярость. Он, по всей видимости, знал, что на розовом спят девочки, а на голубом - мальчики. Маскулинные чувства военного человека были оскорблены. По словам одного из работников музея Гуггенхайм, он был посреди ночи разбужен разгневанным русским. "Происки феминизма", - кричал генерал в телефонную трубку.

В бывшем СССР женщины воспринимали себя полностью интегрированными в то, что Арто назвал "телом-без-органов". Эта андрогинная масса лишена восприимчивости к социальным проблемам, и Сталин - который насильственно коммунализировал городскую жизнь в России - не преминул воспользоваться ситуацией. Коммунальность, как ничто другое, стала гарантом сталинского террора. Преемники Сталина продолжали извлекать пользу из коммунальности, культивируя среди населения (как женского, так и мужского) предрасположенность к патетическому инфантилизму и социальной невменяемости. Поэтому всякая попытка женщин пересмотреть свое положение посредством иной (не-андрогинной) "диоптрики" и, в частности, с позиций феминизма - была бы воспринята как отщепенство, а следовательно - как антикоммунальное поведение. Теперь, с исчезновением институциональной коммунальности, русская женщина получила, наконец, возможность различить себя не в групповом, а в индивидуальном зеркале - без оглядки на "тело-без-органов". Однако изменения, созерцаемые в этом зеркале, пока что не дают оснований для оптимизма. Если бы

[174]

Елена Елагина, "Лаборатория великого делания" (1996), галерея Obscuri Viti, фрагмент экспозиции



я был женщиной, то "моя" нынешняя ситуация казалась бы мне куда более зыбкой, чем прежде. Телевидение и другие средства массовой репрезентации формируют и легитимируют не только фантазии потребителей, их поведенческие или отношенческие стереотипы, но и те "нормы" женственности, которые соответствуют вкусам нового политического и финансового патриархата<sup>21</sup>. Это беспрецедентное по своим масштабам давление - учитывая низкий уровень зарплаты и высокие цены на потребительские товары - заставляет обнищавших представительниц прекрасного пола делить "пространство желания" с разодетыми женами мафиози или с американскими супермоделями, ча-сто мелькающими на экране.

В статье "Тело-без-имени", напечатанной в моей книге *"Другое искусства"*, обсуждались два состояния культурного сознания - "взрослое" и "детское". Поскольку оба понятия имеют отношение к лицам, достигшим совершеннолетия, то о детскости - особенно с оглядкой на недавнее российское прошлое - уместно говорить в терминах нарциссистского Я, тогда как о взрослости - в терминах Сверх-Я. Помимо них суще-ствуют еще две, дополнительные инстанции - идеальное Я и так называемая Oral Mother - коммунально-речевая, оральная мать<sup>22</sup>. Аналогом этой последней является некий "собирательный образ женщины", проявляющей материнские чувства и толерантность в отношении мужского инфантилизма и самовлюбленности. По мнению Жюль Делеза, "посредничес-

[175]

во оральной матери необходимо нарциссистскому это для то-го, чтобы узнать себя в идеальном Я. В процессе идеализации, предпринимаемой нарциссистским Я, материнский [женский - В.Т.] образ используется как зеркало, приспособленное для отражения и даже продуцирования идеального Я в качестве предельной формы нарциссистской [само]идеализации<sup>23</sup>.

В заключение хотелось бы вернуться к теме "порабощения телом", т.е. к фотографии, снятой в галерее Гельмана. В статье, напечатанной в каталоге выставки, Михаил Рыклин уверяет, что женщина на фотографии воплощает Справедливость, взвешивающую гениталии героев, дабы выяснить, кто из них больший грешник. Но, будучи аллегорией падшей Справедливости, обнаженная Фемида не спешит с вынесением приговора. В попытке избежать отчуждения, она отождествляет себя с "обвиняемыми", тем самым защищая их от стрел феминистской критики. В сущности, нагота Фемиды означает, что и судьи, и подсудимые в равной степени наги пред отеческим взором создателя, а в ее коленопреклоненной позе угадывается признание Евы в том, что она более виновна, чем Адам. Все это вместе взятое устремляет нас к "началу начал", к истокам идентичности, столь же архетипической (и непререкаемой), как и гегемония патриархата<sup>24</sup>. Подобная ортодоксия чревата расширением контекстуальных границ вплоть до того, что они начинают вмещать в себя апокалипсический дискурс, делая невозможным обсуждение социальных проблем в секулярных терминах. По-видимому, никогда не следует забывать о существовании скрытого перехода<sup>25</sup> от апокалипсиса к Калипсо и от нее - к Цирцею. Потребуется немало времени, прежде чем "новые русские" свыкнутся с этими двумя ликами женственности.

## Примечания

1. Эта статья напечатана по-английски в журнале *Third Text*, ? 40, London, Fall 1997.
2. В 1997 году ретроспективная выставка Врубеля прошла в дюссельдорфском Kunsthalle (25 января - 13 апреля) и мюнхенском Haus der Kunst (8 мая - 20 июля).
3. У Лакана этот феномен определяется как "замещение материнского желания [к отцу] именем отца". Лакановская формула *Name-of-the-Father/desire of the mother* означает, что материнская любовь к телу отца перерастает у детей в любовь к "патриархатному означающему", т. е. к функции переноса, связанной с "именем отца". Вот почему по-

[176]

ступки, совершаемые детьми, совершаются ими во имя и от имени отца.

4. Я заимствую описание этого эпизода из моей книги *"Другое"* искусства", Москва: Ad Marginem, 1997.
5. Jean Baudrillard, Simulations (New York: Semiotext(e), 1983), p.46.
6. Говоря "еще", я имею в виду конец 80-х годов.
7. Дугами подобными выставками были "Женщины в искусстве" (Областной выставочный зал. Литейный пр., Ленинград, 1989), "Умелые ручки" (Клуб Маяковского, Ленинград, 1990) и "Визит" (Клуб авангардистов, Москва, 1991).
8. Перечевое зрение - романтическая греза ряда современных теоретиков, сравнимая с мечтой о женском целомудрии.
9. Архив В. и М.Тупицыных, Нью-Йорк, США.
10. См.: Victor Tupitsyn, "Utopie Als 'Utoplennik'", Auszug Aus Einem Interview Mit Elena Elagina and Igor Makarewitsch, in Kraftemessen, Cantz Verlag, 1996, с. 52.
11. См. Виктор Тупицын, Разговоре Игорем и Светланой Копыстьянскими, *"Другое"* искусства", Москва: Ad Marginem, 1997, с. 184. 12.Ibid.
13. Копыстьянской вторит Нахова. Согласно ее письму, полученному мной в октябре 1994 года, "освобождением женщин должны заниматься не художники, а политики". И это при том, что почти все политики - мужчины.
14. Куратором была Маргарита Тупицына. В 1983 году она организовала первую выставку, посвященную женским проблемам в русском искусстве (Contemporary Russian Art Center, New York). См. также ее статью "Unveiling Feminism: Women's Art in the Soviet Union," Arts Magazine, December 1990.
15. Аллосемический двойник - квазисиноним, ассоциирующийся с неким "магическим" словом как семантически, так и фонетически.
16. Первое обсуждение гомосексуальности применительно к современному русскому искусству см.: Victor and Margarita Tupitsyn, "Timur and Afrika", Flash AP, ? 151, March/April 1990.
17. Наряду с "Пигмалионом" заслуживает упоминания "Сарразин" Бальзака, а также книга Р. Барта "S/Z", посвященная анализу этого произведения.
18. Этот диапазон также включает Замбинеллу Бальзака и *Dil* из фильма Нила Джордана "The Crying Game" (1992).

19. К числу "критиков-теоретиков" принадлежат, например, авторы, публикующиеся в журнале "October". Среди их оппонентов - Ирвинг Сандлер, Питер Шелдел, Томас Макивели, Дональд Каспит, Картер Ратклиф, Роберт Сторр и др.

[177]

20. В этом предложении я намеренно заменяю слова "искусство" и "творчество" словом женщина. Наше эстетическое бессознательное производит ту же самую операцию (у Лакана это - "*meconnaissance* ") в обратном порядке, т. е. "с точностью до наоборот".

21. В 1996 году я видел в Москве телевизионную передачу, которая - судя по всему - финансировалась группой "диких капиталистов", самолично участвовавших в шоу (и выглядевших так же устрашающе, как и их телохранители). Презентация достигла апогея, когда полуголые красотки начали поедать шоколадные пенисы, сидя на коленях спонсоров.

22. Понятие оральности отсылает не только к практике кормления грудью или к опыту познания мира путем засовывания в рот разнообразных предметов, как это делают дети, но и к актам говорения и повторения сказанного. В данном случае имеется в виду "кормление" материнским молоком коммунальной речи.

23. Gilles Deleuze. *Coldness and Cruelty* (New York: Zone Books, 1991), p. 130. (Перевод мой - В. Т.)

24. Во-первых, возвращение к первоистокам переводит любое судебное разбирательство в ранг апокалипсиса. Во-вторых, подобное возвращение - излюбленный сюжет для идеологов, стремящихся оправдать гегемонию тех или иных индивидов или институций как нечто само собой разумеющееся, архетипическое, восходящее к первоистокам, а значит - неоспоримое, "свойственное самой природе вещей" и т.п.

25. "Скрытый переход" - одно из значений термина "крипта".

## Силовое противоборство<sup>1</sup>

В реализации проекта "*Kraftemessen: силовое противоборство*" в Мюнхене (Kunstlerwerkstatt, 1995) принимали участие кураторы М.Тупицына, Б.Гройс и В.Мизиано, которые представили три разных интерпретации постсоветской визуальной культуры. Координатором проекта был Х.Орошаков, он же - автор идеи тройственного "силового противоборства" (между кураторами). Орошаков организовал также выставку в Akademie der Bildenden Künste, где зрители познакомились с работами И.Чуйкова, Н.Алексеева, К.Звездочетова и А.Филиппова<sup>2</sup>. Параллельная программа включала симпозиум в Kunstverein, музыкальный перформанс (подготовленный Д.А.Приговым совместно с В.Тарасовым) и "Ночь русской лирики" в Literaturhandlung Rachel Salamander (с Л.Рубинштейном, В.Сорокиным и Приговым).

Первая часть проекта, "Руинированная утопия"<sup>3</sup>, предлагала вниманию зрителей картины, фотографии, скульптуры, объекты и инсталляции В.Комара и А.Меламида, Л.Сокова, О.Васильева, И.Макаревича и Е.Елагиной, Перцев (Л.Скрипкиной и О.Петренко), В.Мамышева-Монро и А.Ройтера. Выставка была задумана как "аббревиатурное" прочтение нарративов советского искусства XX века. "Руинированная утопия" обладала эсхатологической проекцией: событие напоминало блестяще обставленные похороны. Дистанцирование и ностальгия оказались незаменимыми средствами для сценизации прощания с Утопическим.

Немецкое телевидение, транслировавшее "Руинированную утопию", уклонялось от контакта с иконографией, которая так или иначе напоминала о прошлом Германии. В числе табуированных образов - политические символы 1930-х годов, иронически реконструированные двумя супружескими парами: а) Перцами и б) Макаровичем и Елагиной. Их инсталляции были

[179]

"Руинированная утопия", Мюнхен (1995): группа участников, организатор и куратор выставки на фоне инсталляции Комара и Меламида



разделены стеной, как если бы художники хотели избежать "глазного контакта" между гротескной репрезентацией Гитлера и репликой германского орла, который держал в когтях - вместо свастики - "украденный" золотой ключик от дверцы в камерке под лестницей, ключ от двери в Утопию. Понятно, что для авторов обсуждаемых работ нацистский орел и Гитлер - отнюдь не сеятели добра и справедливости. Игнорирование (со стороны средств массовой информации) этого образного ряда - типичный пример цензуры, которая лишена оснований. Зато телекамера не "побрезговала" образами Ленина и Сталина, взяв их крупным планом. Не исключено, что, фокусируя внимание на советской тоталитарной иконографии, немцы пытаются залатать пустоты в их собственном *бес*-сознательном<sup>4</sup>. Иногда мы врачуем себя, делая вид, будто озабочены здоровьем ближнего. Тот факт, что русское искусство все еще притягивает ("подозрительно" заинтересованную) немецкую аудиторию, лишней раз подтверждает избитый тезис Лакана, определившего бессознательное как "дискурс другого".

В картине О.Васильева "Ностальгия" (1995) здание Дворца Съездов - в силу наложения на него красного квадрата Малевича - играет роль утопической иконы, разительно контрастирующей с позой персонажа, обремененного тяготами постперестроечного быта. Этот контраст не только ставит под сомнение актуальность утопической риторики, но и констатирует ее демонтаж. Воспроизведение Комаром и Мелаமிдом

[180]

Леонид Соков, "Голова Ленина a la Brancusi" (1994)



(К/М) мавзолея Ленина (в несколько уменьшенном варианте) приводит к общему знаменателю политизированную эстетику конструктивизма и деполитизированные aspirations минималистской эстетики. Ленинские бюсты, столпившиеся на ступеньках мавзолея, - копии. "Не постмодернизм ли это?" - недоумевает зритель, размышляя о превратностях примирения "интернационального стиля" и социалистического реализма (авангарда и китча, в терминологии Клемента Гринберга). Одна из выставочных композиций Сокова представляет собой подобие страшного суда - множество уменьшенных копий

[181]

модернистской классики, "павших ниц" перед исполинской фигурой Сталина. Впрочем, умиротворенность вождя убеждает, что это не суд, а карнавал. Карнавал как "примирение" и как констатация смерти утопического по обе стороны баррикад. Помимо того, что поздний соцарт - будь то соцарт Сокова или К/М - это крик вопиющего в пустыне, он напоминает непонятно кому адресованную петицию с просьбой включить (to incorporate) советский культурный архив (уви-денный глазами оппозиционной интеллигенции) в историю западного искусства XX века.

Поэт и критик Теофиль Готье, ненавидевший фотографию, называл ее "желатиновым супом". Суп - универсальное блюдо, поэтому неудивительно, что именно фотожанр оказался наиболее приспособленным для репрезентации разнообразных видов утопии, и в том числе - "руинированной". Вот, наверное, почему в фотографическом разделе выставки руинированная утопия предстала во всей полноте своей руинированности. Здесь образы 1920-30-х годов столкнулись с альтернативной фотопродукцией двух последних декад. Цель проекта - сопоставление риторики антиципации (характерной для периода первых "пятилеток") с нынешним уровнем осознания того, насколько бесплодной оказалась эта антиципация (риторика несдержанного обещания). Некоторые снимки были сделаны в 1980-90-х годах альтернативными художниками, такими как Б.Михайлов, В.Щеколдин, С.Волков, С.Борисов и И.Макаревич. С их именами ассоциируются "не-аффирмативные" образы, которые составляли нижний ряд экспозиции, контрастирующий с верхним рядом. Этот ряд предназначался для "аффирмативной" фотографии, воспевавшей советскую действительность 1930-х годов. Круг тем простирался от инфраструктуры и быта до внешнего вида людей и общей атмосферы жизни. В одном случае это были стройки социализма, трудовой энтузиазм масс, здоровые и радостные лица людей, в другом - пришедшие в негодность здания, толпы изнуренных и подавленных граждан, тела которых уже не были утопическими телами. Выстраивание такой перспективы демонстрировало, во-первых, угасание утопии, и - во-вторых - желание ряда художников приобщиться к *temps perdu* - дегероизированному прошлому, похороненному под мифологическими пластами "райской" (т.е. официальной) репрезентации. Возникает вопрос: возможно ли (на уровне фактографии) восстановить утраченное и фальсифицированное прошлое или же это - еще один сон, "прокручиваемый" в обратную сторону?

Другие экспозиции в рамках *Kraftemessen* - "Приватизация" и выставка в Akademie der Bildenden Kunst - преследовали несколько иные цели. В отличие от "Руинированной утопии" они воздерживались от дистанцированной, остраненно-критической трактовки status quo. Если художников, выставлявшихся под эгидой "Руинированной утопии", можно назвать адептами негативности, то "приватизаторы" - это адепты Аффирмативного. Одна из запомнившихся работ - приватизация писем Ван Гога, переведенных Ю.Альбертом на язык для слепых. Длинный ряд "писем", предназначенных для "чтения наощупь", был протянут Альбертом по стенам отведенной ему комнаты. За одной из стен располагалась ноктюрнальная инсталляция Медгер-меневтов с шахматными фигурами, на которые падал "точечный" свет свисавших с потолка ламп. Приватизация путем пальпирования<sup>5</sup> коснулась не только писем Ван Гога, но и продуктов питания. Я имею в виду черные ящики О.Чернышевой и А.Ольшванга, снабженные отверстиями для рук. Просовывая их вовнутрь, можно было месить находившееся там (невидимое) тесто. Все эти метафоры предполагают, что эпистемологи-ческий арсенал "приватизаторов" редуцирован до уровня осязания - ситуация вполне естественная для каждого, кто лицезреет происходящее, "смотря сквозь темную вуаль", или блуждает во тьме с закрытыми глазами.

В своем докладе на симпозиуме в мюнхенском *Kunstverein* Гройс доказывал, что культурная память в России (парадоксальным образом) исчезла. Не исключено, что это бодрийеровское "откровение" легитимирует отказ "приватизаторов" иметь дело как с неприглядным вчера, так и с еще менее привлекательным сегодня. "Политика амнезии", на которой настаивал Гройс, и ее реализация путем ощупывания предметов в темноте беспмятства перекликается с идеей "ласки и прикосновения" у Левинаса, прикосновения к небытию - к смерти, наводящей уют в доме бытия. Этот эскапистский и меланхолический "рай в носовом платке", загробный мир в миниатюре (на рисовом зерне), анонсированный "приватизаторами" - В.Захаровым, Ю. Альбертом, О. Чернышовой, А. Ольшвангом, В.Сорокиным, А.Монастырским и Медицинскими герменевтами - утратил популярность в начале 1990-х годов, попав под "обстрел" художников из кассеты В.Мизиано. В начале 60-х годов поэт С.Чудаков написал о Пушкине: "Как любой приличный человек, хорошо смотрелся он в прицеле". Многие из моих московских друзей подпадают под это определение.

Выставка Мизиано называлась "Conjugation" и напомина-

[183]

"Conjugation", Мюнхен (1995): общий вид экспозиции



ла апокалипсическую площадку (для молодняка) в заброшенном парке аттракционов: сожженные деревянные конструкции, лестницы, ведущие в никуда, опрокинутые бочки с выкатившимися из них апельсинами, дачные снимки, сделанные в Одессе (Каролина Бугаз), заросли проводов и электронных устройств, производящих неожиданные световые эффекты, ви-деопроекции футбольного мяча, завывание пылесосов и фе-нов, всасывающих интимные фотографии, и наконец - отсутствие имен авторов около их работ. Это отсутствие недвусмысленно воспринималось как возврат Анонимного, т.е. способ культурного производства, наделяющий куратора авторскими полномочиями - полномочиями "автора-как-производителя" (в терминологии В.Беньямина). Излишне говорить, что до перестройки сходную роль играло государство.

Анонимные "демоны Максвелла", о которых шла речь в предыдущем параграфе, это - Д.Гутов, В.Фишкин, Г.Ригвава, Ю-Лейдерман, А.Осмоловский и А.Бренер. Два последних персонажа (в паре с О.Куликом<sup>6</sup>) - одни из тех, чьими усилиями был предпринят крестовый поход против концептуализма. В Москве их называют "телесниками". "Телесники" используют крайне убедительные (как им кажется) виды аргументации - от неокальвинистской риторики до эксгибиционизма и мастурбации в публичных местах. Их жесты знаменуют возврат негативности, которая была предана анафеме оппонентами иконоборчества - "приватизаторами". Впрочем, негатив-

[184]

ность негативности рознь. Нежелание отдавать себе в этом отчет в равной степени характеризует и "телесников", и их оппонентов.

Выставочные события, произошедшие под эгидой *Kraftemessen*, можно критиковать бесконечно - такова незавидная судьба субъекта отрицания, требующего от своего объекта все новых и новых порций артериальной (а не венозной) аффирмации. В отличие от большинства художников и кураторов, имевших отношение к четырем разным экспозициям, я видел каждую из них, и у меня создалось впечатление, что их участники пребывают в полном неведении относительно того, до какой степени все они, вместе взятые, продолжают и дополняют друг друга. Так, если "Руинированную утопию" можно сравнить с погребением, а "Приватизацию" - с пребыванием на том свете, то "Conjugation" - это, конечно же, парад мертвецов, возвратившихся из небытия<sup>7</sup>. Что касается общего впечатления, то на визуальном уровне все четыре выставки (три в K(nstlerwerkstatt и одна в Akademie der Bildenden Kunst) выглядели достаточно убедительно. Это были лучшие современные художники России, представленные вполне осмысленными кураторами - вне зависимости от того, согласен я с ними или нет.

### Примечания

1. Эта рецензия была напечатана в журналах Parachute, Montreal, ? 81, 1996, pp. 64-65, и D'Ars, Milan, ? 147, 1995, pp.46-51..
2. Организации выставок под эгидой Kraftemessen содействовали Йоханна цу Эльц и Диана фон Хохенталь (Галерея Hohenthal und Bergen, Мюнхен/Берлин).
3. Куратором "Руинированной утопии" была М.Тупицына.
4. По мнению Юнга, ffес-сознательное - место, куда сослан *бес*.
5. Вопрос, который остается открытым, это - в состоянии ли приватизаторы приватизировать *jouissance* (удовольствие), т.е. "уберечь" его от отчуждения.
6. Участие О.Кулика в Conjugation не состоялось из-за протестов "граждан, отстаивающих права животных".
7. Это сравнение навеяно "фильмами ужасов", в которых зомби преследуют нерасторопных детей, стариков и инвалидов.

Тянитолкай<sup>1</sup>: *Москва-и- Петербур*<sup>2</sup>

Тянитолкай - синтез...резонанса и вариабельности.

*Gilles Deleuze. Logic du sens*

## I

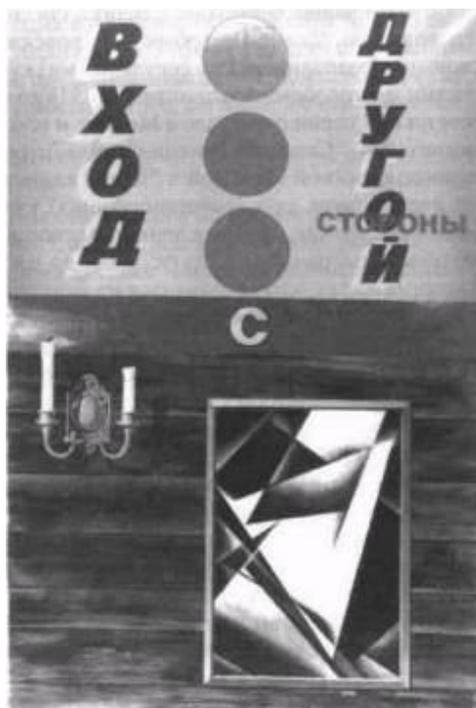
Всестороннее исследование искусства Санкт-Петербурга ("некогда" Ленинграда) давно запоздало. Столица России до Октябрьской революции, Санкт-Петербург с петровских времен известен своими прозападными (т.е. секулярными) культурными установками и способами восприятия. В 1918 году правительство советской России переехало в Москву, и вскоре после смерти Ленина (1924) "Северная Венеция" стала Ленинградом. В стране с однопартийной системой и "одной единственной" идеологией перспектива двух (соперничающих) культурных центров была нереальной, поэтому ленинградское искусство постепенно обрело пограничный статус. Даже во времена перестройки многие из тех, кто выставлялся на Западе, в основном жили в Москве, а не в Ленинграде. Чтобы восстановить "справедливость", музей Stedelijk в Амстердаме совместно с художниками и критиками, группирующимися вокруг журнала "Кабинет", организовал выставку, в которой участвовали представители разных ориентаций - от "поплингвистики" (С.Бугаев и его "ребусы") до игрового декаданса и "красотоцентризма" (Т.Новиков и члены его "Академии"). Выставка задумывалась как еще одна возможность взглянуть на себя "вчу-же", а также для ознакомления с тем, что удалось погрузить на ковчег коммунального "спасения". Сравнение с Ноевым ковчегом - не случайно. Замысел редакторской группы журнала "Кабинет" чудесным образом удержался "на плаву", воплотившись в экспозицию, каталог, вернисаж и обеденные тосты директора Руди Фукса, который хвалил кураторов - Г. Иманса, В.Мазина и О.Туркину. Поскольку ковчег - понятие (в целом) непредставимое, то от описания его формы и содержания

[186]

Выставка "Кабинет" в музее Стедлик, Амстердам (1997); Георгий Гурьянов на фоне своей экспозиции



Сергей Бугаев (Африка), "Не Попова" (1989)



[187]

можно уклониться, сосредоточив внимание не на тотальности "коммунального судна", а на его фрагментах. Фрагменты, характеризующие визуальное мышление Санкт-Петербурга, интересно сравнить с их московскими аналогами, особенно, когда представители двух городов соединяются в пары (наподобие *Тянитолка*) - как это, например, случилось с С.Бугаевым (Африка) и С.Ануфриевым в конце 80-начале 90-х годов. Поскольку оба художника - участники выставки "Кабинет", то имеет смысл сказать несколько слов об их ранних коллаборациях.

Гвоздем программы выставки Африки в Clock Tower (Нью-Йорк, 1991), была интрига, связанная с "дефлорацией" одной из святынь социалистического реализма - скульптуры Веры Мухиной "Рабочий и Колхозница". Процедура дефлорации состояла в следующем: вооруженный лестницей, Африка - в сопровождении Ануфриева и фотографа С.Борисова - пробрался к подножию исполинского сооружения. Сумев приоткрыть металлическую дверцу, ведущую в вагинальный канал колхозницы, "дефлораторы" по очереди забрались вовнутрь и затем, позволив себя сфотографировать, - ретировались, унеся с собой предварительно отодранную дверцу. Читатель, знакомый с соображениями французского философа Ж.Деррида по поводу Нумен (целка), мог бы расценить приапическую доблесть Африки и Ануфриева как "фаллоцентризм". Непонятно одно: почему предпочтение было отдано вагине колхозницы в "ущерб" заднему проходу рабочего? Быть может, там просто не оказалось дверцы? Или же дело в том, что в числе ассистентов Мухиной (как известно) не было ни одного мужчины. Образ Мухиной гармонирует с понятием "фаллической женщины", вовлеченной - согласно Ж.Делезу - в инцест с "отцом", т.е. - в данном случае - с садистским суперэго тоталитарной власти. Плодами подобного "символического прелюбодеяния" являются андрогини. Соответственно, в силу андрогинности "Рабочего-и-Колхозницы" - соитие с одним (или одной) из них в равной степени касалось другого.

На выставке в Clock Tower злополучная дверца, ставшая частью маятника Фуко, раскачивалась на фоне типичного для инсталляций Африки алтарного пространства, вмещавшего в себя фотографии постреволюционной эпохи, ксероксы, таблицы, схему кесарева сечения и т.д. В центре - располагался монументальный холст с изображением кривой Гаусса, коллапсирующей в направлении "отрицательных" вероятностей. Забегая назад, в прошлое, хотелось бы напомнить читателю, что скульп-

[188]

Сергей Ануфриев и Сергей Бугаев (Африка) проникают в монумент "Рабочий и Колхозница" на ВДНХ, Москва, июль 1990 г



турная композиция Мухиной, о которой шла речь в предыдущем параграфе, предназначалась для Парижской Выставки 1937 года. Изготовленные из нержавеющей стали фрагменты транспортировались из СССР в столицу Франции, где осуществлялась сборка. Архитектором советского павильона был Б.Иофан, немецкого - А.Шпеер. Оба здания стояли лицом друг к другу, как бы предвосхищая события грядущей войны.

После окончания Парижской Выставки скульптура Мухиной (получившая там гран-при) была демонтирована и возвращена в родные пенаты, где ее снова (в отличие от *Шалтая-Бол-*

*тая*) собрали воедино и установили перед входом на ВДНХ. Поскольку парижский демонтаж в равной степени касался и вагинальной дверцы (Нупен), то к акции Африки и Ануфриева следует относиться не как к "оригинальной" пенетрации, к которой тяготел приапизм модернистов, а как к фигуре постмодернистского мимезиса, кружению "вокруг да около", *repetition*. Сходным образом следует относиться и к факту умыкания Африкой мухинской "вагинальной дверцы" за пределы СССР. Ее нынешняя выставочная карьера на Западе - не более чем миметический акт: она там уже была (в 1937 году). И даже получила гран-при ...

## II

Вспомним, как Орфей в конечном счете потерял Эвридику. Он оглянулся на нее, несмотря на предостережение Персефоны. По-видимому, усвоение этого урока не всегда помогает. Почти в каждом обзоре современного русского искусства, особенно, если автор живет на Западе, присутствует упоминание о 1930-х годах. Адаптируя это клише (т.е. эту схему референции) и одновременно стремясь к его преодолению, воспроизведем телефонный разговор между Сталиным и Пастернаком, когда Сталин допытывался у него, кто такой Мандельштам - "наш он человек или не наш". Пастернак мямлил, что "Мандельштам представляет санкт-петербургскую литературную традицию, я же принадлежу к московской школе". Если такой разговор действительно имел место, то ответ Пастернака не отдавал предпочтения ни одной из двух школ. Он наверняка считал, что принадлежность к различным литературным традициям - не повод для разграничения их представителей на "наших" и "не наших людей". Но косвенно, особенно в контексте Великого террора, этот идентитарный номинализм ("а" является частью А, "б" - частью Б), столь невинный со стороны Пастернака, мог быть истолкован как аффирмативный жест по отношению к сталинской политике идентификации, чреватой репрессивными мерами против "не наших людей". Можно даже предположить, что "насилие" над языковой стихией (негативность символической функции) роднит художника с тираном, "работающим" по-преимуществу не со словами или визуальными образами, а с человеческим материалом.

И все же бесчисленные факторы и феномены нелингвистической реальности обустройства среди абстракций: идентитарное мышление не в состоянии произвести учет и инвента-

[190]

ризацию бытия. Этот изъян подтверждает тот факт, что "идентичность неидентична самой себе" и что в исподних пределах идентичности гнездится ее кашеева смерть - неидентичность. Неадекватность понятия идентичности: профессиональной, национальной, родополовой, религиозной, политической, языковой, эстетической или какой-либо другой - камень преткновения на пути каждого, кто в порыве абсолютизации феномена негативности ("репрессия" как способ формирования не только литературных, но и социальных метафор) создает иллюзию идентитарной общности между художником и политическим лидером. Как правильно заметил М.Рыклин в своей книге "Искусство как препятствие", стихотворное признание Маяковского "Я люблю смотреть, как умирают дети" не дает оснований для отождествления жеманств молодого поэта с "художествами" тех, кто подписывал расстрельные ордера или приводил приговор в исполнение. Вдобавок "неразличение различий" между идиоматическими нарративами и политическими "речепоступками" - одно из проявлений принципа идентичности. Это замечание возвращает нас к старому спору о возможности существования деполитизированных зон - "слепых пятен", зарезервированных для творческой индивидуальности в тотально политизированном инвайерменте. С одной стороны, "слепые пятна" (blind spots) приводят к утрате критической зоркости; с другой стороны, их отсутствие оборачивается, как это случилось в романе Оруэлла "1984", триумфом тотальной прозрачности. Идея родства или взаимной обратимости между авторством и авторитарностью - именно то, что Сталин пытался навязать Пастернаку. Настаивание на подобной позиции - особенно сейчас - есть проявление "просвещенного цинизма" (в терминологии П.Слотердайка).

Когда Маяковский утверждал, что любит "смотреть, как умирают дети", он, по всей видимости, имел в виду литературное смотрение на литературных детей, которые столь же литературно умирают. Но что есть литература? "Всё", - отвечает Ф.Лаку-Лабарт\ А тело? "И тело". Только с той разницей, что тело может испытывать нелитературные боль и страдание. В этом смысле мое собственное телесное "я" - оплот сопротивления литературной объективации, в чем его отличие от чужого или "*другого*" тела, которое безнадежно объективировано (сексуальная объективация и т.п.). Отсюда - повышенный интерес к "телесности" со стороны современных художников. Не в пример физическому, литературное тело пребывает в состоянии, ко-торое испытывает *Тянитолкай* Л.Кэрролла. Составные части

[191]

фраз типа "О, Полифем и Навзикая" (Т.С. Элиот) тянут и толкают в разные стороны, не имея никаких - кроме чисто литературных - шансов для randevу. В то время как разрывы, возникающие на теле литературы - заворачивают, ущербы физического тела приносят мучения, сравнимые по своей интенсивности только с телесными радостями. К тому же нет оснований считать, будто из прорех и цезуральных зияний, раздирающих литературного *Тянитолкая*, веет реальностью. Неспособность плоти уживаться с чуждыми ей формами идентичности (раковые опухоли и т.п.) делает ее неидентичной тек-сту, здоровью которого никакая опухоль (включая его самого) не угрожает. Вот почему внимание переключается либо на сферу телесного опыта, либо на бессознательное. Однако бессознательное "компрометирует" себя тем, что живет жизнью языка и, следовательно, является подобием литературы. Таким образом, все дороги ведут к телу<sup>4</sup>.

Проблема отношения творческой интеллигенции к социальным дизъюнкциям и зазорам интересна сама по себе. До перестройки и гласности внимание неофициальных московских и ленинградских художников фокусировалось не на ликвидации разрыва между культурой и жизнью, а (в основном) на предотвращении их взаимопроникновения. Желание акцентировать этот эскапистский разрыв ("прошить его бисером") было обусловлено тем, что он выполнял профилактическую функцию, являясь препятствием для катарсического слипания с репрезентацией, навязываемой извне. В 1970-е годы такого рода профилактика (применительно к коммунальному бессознательному) была предложена художниками Ильей Кабаковым, Виктором Пивоваровым, Эриком Булатовым, Андреем Монастырским, Иваном Чуйковым, Виталием Комаром и Александром Меламидом. Они стали адептами дихотомии, ревнителями "бисерных" зазоров и разрывов, считая их единственно возможной манифестацией реального (*le reel*) в реальности (*la realite*). Создав язык описания разрозненных публичных и частных нарративов, они осуществили проект, который в нормальных условиях потребовал бы армии историков, социологов и терапевтов. Одновременно были исчерпаны извинительные мотивации, оправдывающие пролонгированное пребывание в зоне "слепого пятна".

### III

Перед автором этой статьи стоит "та же" проблема, что и перед Пастернаком в его телефонном разговоре со Сталиным. Вопрос

в том - имеет ли вообще смысл (и если да, то ради чего и на ка-ком основании) обыгрывать или - наоборот - камуфлировать различия между А и Б. В данном случае А и Б - это московская и петербургская "школы" современного искусства. И хотя обе группы (А и Б) включают в себя художников альтернативного круга, констатация различий между ними необходима для преодоления инерции, связанной с восприятием постсоветского авангарда как одноклеточной целостности.

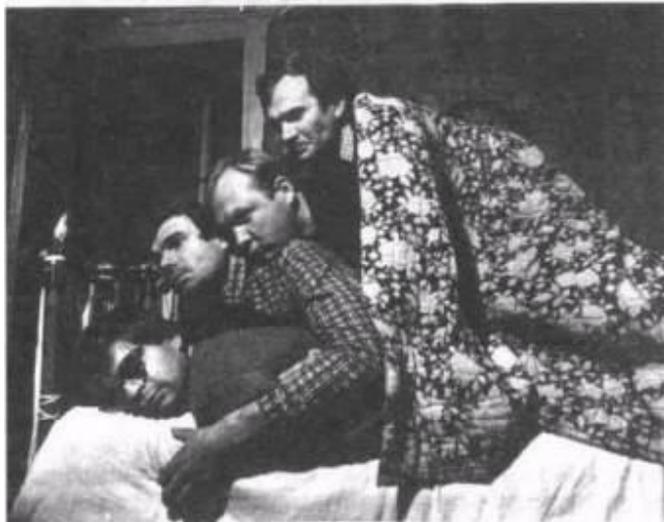
В главе "Московский коммунальный концептуализм" я писал об инсталляции Кабакова в галерее Yablunka (Кёльн), где затемненности коммунального инвайермента противопоставлялся ярко освещенный сезаннистский пейзаж. Бинарная оппозиция, театрализованная с присущим художнику артистизмом, гарантировала беспрепятственное проникновение в мир анестезированных и дистиллированных репрезентаций, в то время как телесное, обыденное и сиюминутное были погружены во мглу (blind spots). Тяготение к "эстетике прозрачности" заметно и в работах других московских концептуалистов (группы "Коллективные Действия" и "Медицинская Герменевтика") с их акцентуацией различий между "непрозрачностью" коммунальной речи и абсолютной прозрачностью экстракоммунального текста. С "эстетикой прозрачности" (о которой я пишу в главах "Иконы иконоборчества" и "Солнце без намордника") контрастируют умонастроения целого ряда петербургских художников. Так, для Андрея Хлобыстина художественная репрезентация - это "апофеоз сырых, темных углов", интересных не тем, что в них можно медитировать, а интригующей фактурой - особым характером жизнеустройства<sup>5</sup>. Последние работы Хлобыстина - именно такие "углы", инсталлированные не в центре, а на периферии экспозиционного пространства. Изображения, нанесенные на поверхность мутной пленки и повествующие, например, о жизни бактерий, приобщают нас к преисполненным автохтонности недискурсивным зонам. "Слепота, неотделимая от момента величайших прозрений", - удел каждого, кто попадает в эти blind spots. Так, во всяком случае, считал Поль де Ман, процитированный в предыдущем предложении. Если Кабаков идентифицирует экзистенцию с мусором, то у Хлобыстина такая же участь постигает "сквозное" зрение. Что касается кельнской инсталляции Кабакова, то "затемненной" в ней является также и его авторская позиция. При всей эластичности кабаковской иронии, она - тем не менее - покоится на (обозначенной выше) парадигме би-

[193]

Кадр из фильма Игоря и Глеба Алейниковых "Ожидание де Биля" (1990)



Евгений Юфит, некрореалистическая сцена; автор - наверху



нарности: пунктом отправления (для нее) служит blind spot, пунктом прибытия - абсолютная прозрачность зрительского восприятия.

[194]

Андрей Хлобыстин, "Вирус искусства" (1991)



Полярности, с которыми приходится сталкиваться при сопоставлении инсталляций Кабакова и Хлобыстина, обнаруживаются и при сравнении параллельного кино братьев Алейниковых с некрореалистическими фильмами Евг. Юфита. В равной мере эстетические программы "Медгерменевтов", "Коллективных Действий" или даже А.Осмоловского и А.Бренера (несмотря на их враждебность по отношению к концептуалистам) отличаются от программ О.Котельникова, В.Кустова, Африки, Т. Новикова, Г.Гурьянова, Д.Егельского, Б.Матвее-

[195]

Тимур Новиков, "Индия" (1990)



вой, О.Маслова и В.Кузнецова, А. Хлобыстина и В.Мамышева-Монро.

Художники и критики, живущие сейчас в Санкт-Петербурге и Москве, периодически меняют ориентацию. Делая это, они - подобно Эдипу - пытаются разгадать загадку идентитарного сфинкса: "Кто наши люди, а кто - нет?" Примечательно, что в отдельных случаях (см. главу "Бэтмен и Джокер: термидор телесности") хождение по мукам идентичности движимо побуждениями, имеющими призрачное отношение к этике или эстетике, т.е. побуждениями невнятной (невыразимой) природы. Видимо, взаимосвязь слепоты и величайших прозрений, на которой настаивал де Ман, - не столь очевидный факт.

"Мысль изреченная" есть форма репрессии в отношении других мыслей, связанная с "желанием" продлить состояние

[196]

(их) неизреченности, бессознательная попытка заблокировать или отсрочить момент высказывания. Однако есть сообщения, в которых главное - то, о чем в них не сообщается и о чем субъект высказывания (автор, addresser и т.п.) не может, не хочет, не решается (или не знает как) сказать. Круг означаемого, очерчиваемый мечом ангела (означающее), - вот тот апокалипсический образ, который должен быть хорошо знаком исследователям современной русской культуры. Каждому из них известно, что на протяжении трех предыдущих декад акцент в этой области делался на расшифровке, постижении и истолковании смыслов, сообщавшихся нам художниками, писателями, философами. Пришло время чуткости в отношении не только изреченных, но и неизреченных мыслей, время интереса к аллегориям умолчания - к неизреченности как означающему

### Примечания

1. Тяни-толкай - сюрреальное существо, изобретенное писателем Л.Кэрроллом (L.Carroll). Будучи общностью, разбегающейся (от себя) во все стороны, Тянитолкай - имеет прямое отношение к понятию идентичности.
2. В этот текст вошли фрагменты двух статей, напечатанных в каталоге выставки Африки Donald-Destruction, Clock Tower (P.S. 1 Museum), New York, 1991, и в каталоге выставки Self-Identification, Stadtgallery im Sophienhof, Kiel, 1995.
3. Любопытно, что утверждение Лаку-Лабарта, сделанное им в порыве идентитарной эйфории, разрешает телефонный "дебат" между Па-стернаком и Сталиным в пользу последнего.
4. То, что я описываю эту редуционистскую схему, не означает моего с ней согласия (или несогласия).
5. Делез и Гваттари использовали в аналогичных ситуациях понятие корневища - *rhizome*.

## Бэтмен и Джокер: термидор телесности<sup>1</sup>

### I

В сегодняшней России, где телесность и ортодоксия стали синонимами, художественные акции - такие, как, например, публичное мастурбирование или скотоложство - носят аффирмативный характер. В условиях, когда брутальная стадия победившего капитализма усугубляется повсеместным физическим насилием, автохтонный жест прочитывается как идентитарный, то есть как желание не отличаться от тех, кто "командует парадом". Хотя апелляции к "телу" вызывают умиление со стороны ряда современных философов, их научные медитации достаточно дистанцированы от той визгливой бессмыслицы, с которой связана прямая апологетика телесничества. В их текстах поиски "утраченного тела" ведутся окольными путями, без афиширования редукционистского подтекста этих поисков<sup>2</sup>. Непреодолимое желание "припасть к телу", характерное для позднего постмодернизма, позволяет провести аналогию с учением Дарвина, в котором - несмотря на радостную констатацию полного и окончательного разрыва человека с обезьяной - ощущается и sentimentalная тоска по ней<sup>3</sup>.

На протяжении многих лет зрительская аудитория в России мыслилась (и воспринималась) как нечто анонимное, гомогенное, лишенное индивидуальных черт и желаний. Эта модель коллективного зрителя-соучастника подверглась радикальному пересмотру в начале 1970-х годов, когда - как сказал бы Петер Слотердайк<sup>4</sup> - Дионис повстречался с Диогеном, т.е. когда диогенический индивидуализм столкнулся с дионисийской волей к расщеплению звеньев индивидуации. Понятно, что Диоген - это воплощение альтернативной культуры, Дионис - синоним коммунальности, а бог иллюзии и внешних эффектов, Аполлон, имеет прямое отношение к официальному искусству<sup>5</sup>. В главе "Московский коммунальный концептуализм" говорилось о том,

[198]

Предшественники телесников - М. Шемякин и Е. Щапова, Париж, 1970-е годы



что "в аттической трагедии Дионис - в маске Аполлона - отделяется от хора сатиров: он делает шаг вперед, понимая, что для самореализации ему необходимо инвестировать свои амбиции в *другого* (в бога иллюзии и симуляции)". Это перевоплощение создает конфликтную ситуацию, окончательно запутывая Диогена и тем самым усугубляя "драматизм его безумия". Неспособность понять, "кто есть кто" в ролевом обмене между Аполлоном и Дионисом, стала особенно заметной в постперестроечные годы. Телесничество<sup>6</sup> - лишнее тому подтверждение.

Наиболее последовательными из всех телесников, возросших на российской почве, следует считать Олега Кулика и Александра Бренера. Кулик прославился симуляцией половых актов с домашними и дикими животными, закланием свиньи в московской галерее Риджина, а также перформансами, в которых их автор позировал голый, изображая *бешеную собаку*<sup>7</sup>, норовившую укусить прохожих и зрителей. Учитывая нравы недавно разбогатевшей российской публики, а также то, что *бешеные* деньги в России делаются в основном теми, кто задействован в криминальные структуры и для кого насилие - стиль жизни, перформансы Кулика вполне отражают текущий момент. Проблема в том, что они отражают его не критически. Стараясь быть более скотским, чем окружающий мир, Кулик - в лучшем случае - осуществляет его деконструкцию. Но деконструктивист-

[199]

Олег Кулик, "Последнее табу ...", галерея М. Гельмана, Москва (1994)



ские коннотации не прочитываются "новыми русскими". Скорее, это их развлекает, не говоря о том, что не критическая адаптация их поведения, их стиля и их манер представителями художественной среды воспринимается ими как знак одобрения, свидетельство признания их власти, влияния и значимости.

16 апреля 1997 года, пройдя таможенный контроль в Нью-Йоркском аэропорту, Кулик - в собачьем облачении (ошейник, намордник) и под руководством тренера Людмилы Бредихиной - совершил обратное тому, что Булгаков описал в "Собачьем сердце", а именно перевоплотился в собаку. Для того, чтобы в полной мере вкусить прелести собачьей жизни на Западе, галерея "*Deitch Projects*" любезно предоставила Кулику клетку, специально построенную для него на *Grand Street* в Сохо. Критик Роберта Смит написала в *New York Times*, что Кулик "*looks very efficient as a dog*" (смотрится очень эффективно в собачьем облике). По ее словам, это "устрашающее, непредсказуемое и территориальное животное". Название "Я кусаю Америку, и Америка кусает меня" перефразирует Бойса, чья акция с койотом в галерее "Rene Block" (New York, 1974) называлась "Я люблю Америку, и Америка любит меня". Разница в том, что в случае Бойса зверь и человек были разведены, тогда как у Кулика они сведены воедино. В своем факсе от 18 апреля старший редактор журнала "Art in America" Кристофер Филлипс сообщил из Нью-Йорка, что клетка с Куликом посещается в основном Бредихи-

[200]

ной и Джеффри Дейчем. Отсутствие каких-либо признаков скандала (или ажиотажа) Филлипс объясняет тем, что на улицах Сохо достаточно сумасшедших, не менее собакообразных, чем Кулик.

Что касается Бренера, то разговор о нем мог бы ограничиться упоминанием о его мастурбировании в бассейне "Москва", о куче говна, которую он пытался наложить у картины Ван Гога в Пушкинском музее изобразительных искусств<sup>8</sup>, и о попытке вызвать президента Ельцина на кулачный бой (в стиле Артура Кравана). На этом можно было бы поставить точку, когда бы не последняя "акция" Бренера в амстердамском музее Стедлик и связанный с ней судебный процесс. Поздней осенью 1996 го-да Бренер нарисовал зеленый знак доллара на картине Малевича, за что был арестован и (в феврале 1997) приговорен к пяти месяцам тюрьмы<sup>9</sup>. То, что выбор пал на Стедлик, связано с мягкостью нидерландских законов: акция сначала планировалась в Нью-Йорке, однако адвокат, у которого Бренер заблаговременно проконсультировался, посоветовал ему выбрать другое, более "подходящее" место. "В Америке за это могут дать десять лет", - сообщил он Бренеру. На суде Бренер сказал следующее: "В культуре наступил кризис, сравнимый с крупнейшей катастрофой XX века. Второй Мировой войной. Мы различаем только голоса людей, производящих машины, и голоса тех, у кого власть. Я выступаю от лица культуры, сохранившей человеческий голос". Согласно Бренеру, современная художественная элита захлопнула дверь в новые миры, открытые для нас Малевичем. Вопреки тому, что акция в Стедлике - проявление "хорошо темперированного" фанатизма, фанатизма праворадикального толка, прикрывающего себя риторикой демократизации культуры, "инициатива" Бренера заслуживает комментария. Дело в том, что ценность произведений современного искусства - достаточно условное понятие, связанное с модернистским "мифом об оригинальности" и-в частности - с тем, как он (этот "миф") конвертируется в денежные знаки. В таких ситуациях, то есть в условиях, когда речь идет о взаимоотношениях между ценностями и ценами, Марсель Мосс<sup>10</sup> и Жан-Жозеф Гу<sup>11</sup> могли бы употребить термин "потлач" (*potlach*), определяемый как модус операнди символического обмена. Но меня здесь ин-тересует другое. Понятно, что, переходя из рук в руки и становясь собственностью индивида или секулярной (не жреческой) институции, символическая ценность зачастую перестает быть таковой. Что касается нашего отношения к музею, то здесь имеются две возможности: либо мы признаем его жреческой институцией и - соответственно - верим в сохранение в его стенах

[201]

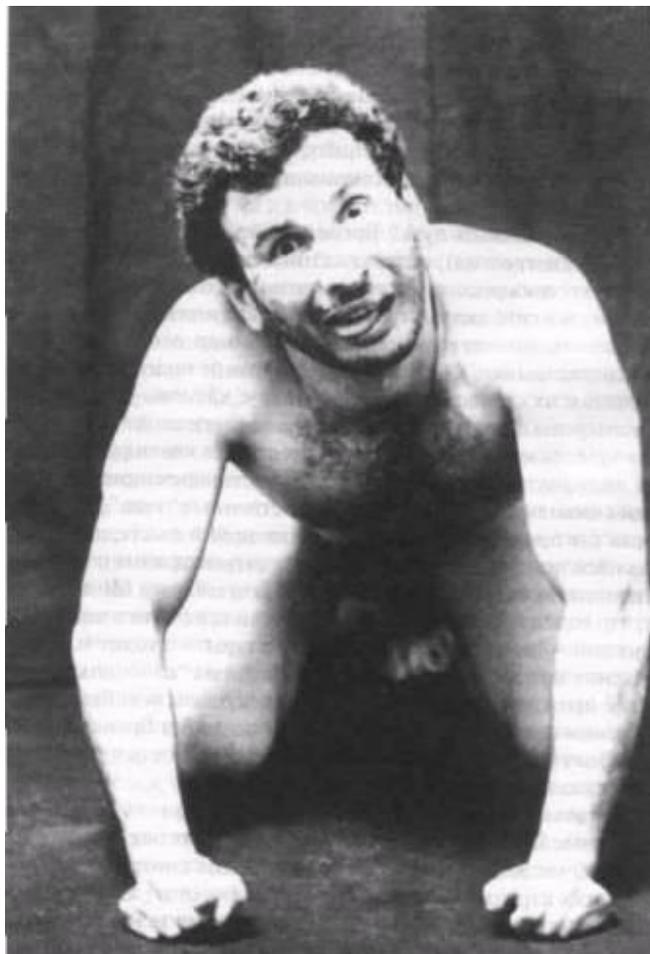
символического ингредиента искусства, либо мы считаем его светской институцией и-до какой-то степени - инструментом упразднения символического. Это упразднение или, как сказал бы Бренер, "узурпация" символического - как раз то, что его больше всего беспокоит. Стараясь этому помешать, он действует от лица кланово-племенных, тотемных традиций, в духе того, что некоторые из его единомышленников определяют как "сакральный путь".

Но "сакральный путь" Бренера - путь индивида (сингулярная трансгрессия), тогда как символический порядок (*sym-bolic order*) опосредован психосоматикой коллективного тела. Поэтому всякий, кто выступает против конвертируемости символических ценностей в знаковые (например, денежные), должен согласовывать меру трансгрессии с себе подобными, действовать с их согласия, в соответствии с кланово-племенным консенсусом и т.п. Действия Бренера не были санкционированы коллективным телом, поэтому их следует квалифицировать как индивидуалистские, а значит - противоречащие символу веры символического порядка. Единственные "тела", которые могли бы проявить солидарность с акцией в Амстердаме, это тела насилия, произросшие на руинах тоталитаризма и предпочитающие экономический террор политическому. Многим ясно, что музей - это хорошо освещенный сейф, что в число его функций - помимо презервации культуры - входит и ее подавление и что именно в музее, несмотря на "свободный" доступ к произведениям искусства, мы ощущаем всю бездну отчуждения от них. Непонятно одно: неужели без Бренера и ему подобных мы не в состоянии осознать серьезность и неотложность всех этих проблем?

В фильме Тима Бертона "Бэтмен" (1989) есть сцена, где подручные Джокера, ворвавшись в музей, заливают свежей краской старую живопись. Таким образом они становятся соавторами этих картин или - как выразился (на суде) адвокат Бре-нера - "повышают стоимость произведения искусства". То, что имеется в виду, - символическая инъекция в виде или под видом осквернения. Происходит разрыв (*rupture*), ведущий к поднятию планки. Архаика всплывает со дна дискурса, и его поверхность заволакивается экстатической пеной. Фрейд, споря с Юнгом, назвал это "черной грязью". Возникает вопрос: должны ли мы ограничиваться "незаинтересованным" анализом происходящего, выявляя условия, способствующие манифестации того или иного феномена, или же функция критика предусматривает нечто большее? Опасность в том, что, становясь

[202]

Александр Бренер, "Химеры, ко мне!", галерея М. Гельмана, Москва(1995)



оппонентом Джокера, критик рискует стать апологетом Бэтмена (что не менее проблематично, учитывая авторитарные "замашки" и консерватизм ревнителей добра и красоты). Единственный выход из положения - не давать предпочтения ни од-

[203]

ному из "актантов" бинарной оппозиции, квалифицируя их действия как аффирмативные (по отношению к Бэтмену или по отношению к Джокеру). Исключение составляют случаи, когда упомянутые "актанты" делают это сами, то есть оказываются способными к критическому анализу своих ролевых функций<sup>12</sup>.

Оппоненты московских телесников упрекают их в отсутствии артистизма, характерного для искусства их предшественников, как западных (Бойс, Венские акционисты), так и российских (В. Сорокин и - отчасти - И. Кабаков). При просмотре видеозаписей возникает подозрение, что Кулик и Бренер - зомби: настолько искусственными (неживыми) кажутся их действия. Впрочем, возможен и другой вариант, сопряженный с тем, что неуклюжесть - атрибут неартифицированной подлинности, тогда как изящество - маскарадный костюм смерти. Этот (уязвимый и достаточно избитый) аргумент - единственное, что я могу сказать в защиту телесничества.

Апокалиптическая риторика, прочитываемая в речевых и перформативных актах российских телесников, сближает их с активистами, призывающими к запрещению абортов в США (*Pro-Life movement*). В большинстве случаев это - мужчины, отказывающиеся представительницам "слабого" пола в их праве самим решать свою судьбу. В их послужном списке пикетирование госпиталей и террористические акты в гинекологических клиниках. Ядро движения составляют протестанты из отдаленных аграрных (*rural*) районов. Любопытно, что в Италии, где католическая церковь и аборт - суть вещи несовместные, никакого терроризма, связанного с защитой эмбрионов от "убийц в белых халатах", не наблюдается. С точки зрения рядовых католиков-европейцев, проблемы такого рода подлежат юрисдикции Ватикана, как, впрочем, и других (светских) институций.

Мышление и социальная соматика протестантов из Северной Каролины или Невады не институциональны по своей природе, а их конгрегации - фактически автономны. Каждая из них самостоятельно "выходит на связь" с Богом, чья воля озвучивается устами того или иного харизматического лидера. Этот весьма характерный для Америки тип провинциально-сектантского целеполагания, сочетающего нравственный арбитраж с лобовыми методами насаждения добра и справедливости, дает о себе знать и на уровне геополитики". То же можно сказать и о "политической корректности", которая - при всех ее неоспоримых достоинствах - превратилась в пародию на

самое себя. И в этом плане американский максимализм под-стать российскому.

В начале апреля этого года, возвращаясь из Неаполя, я решил переночевать в Венеции. Утром, прогуливаясь по полупустому городу, остановился у журнального стенда. На глаза попала обложка итальянского издания журнала "Флэш Арт". На ней красовался Бренер, застывший в романтической позе у картины Малевича. Автор обложки, разумеется, не знал, как выглядит герой его произведения, и поэтому изобразил его похожим на молодого Тони Шафрази, прославившегося много лет назад скандальной порчей пикассовской "Герники". На вокзале во Франкфурте меня встречал художник Эдуард Гороховский. Он размахивал свежим номером англоязычного "Флэш Арта", на страницах которого издатель Джанкарло Полити объяснялся в любви к Бренеру. По его словам, Бренер намного "живее статичного Малевича", и на этом основании должен быть выпущен из тюрьмы. Что касается Полити, то в лице Бренера он обрел, наконец, идеал, напоминающий ему самого себя. Прежде, то есть до Бренера, это в основном были антиподы, такие, как, например, Тони Негри, Феликс Гваттари<sup>14</sup> или автор этих строк. Однако флирт с интеллектуалами ни к чему "хорошему" не приводил. Восторженный интерес к ним неизменно сменялся у Полити неприязнью, неприязнь - вероломством и т.д. Судя по всему, идентифицируясь с физическим (телесным) актом "творческого насилия" в исполнении Бренера, Полити тем самым рукоплещет термидору телесности в России, приветствуя "хозяев жизни", к числу которых принадлежит и он сам.

В случае Кулика и Бренера телесность сопряжена, во-первых, с выбором формы, фактуры жеста, системы опосредований и филиаций, а во-вторых, с тем, что сигнификации инспирируются и контролируются перистальтикой референтного тела. Означающее коррумпировано флексиями до такой степени, что о рефлексии не может быть и речи. Сходство этой "политики означающего" с поведенческими нормами новой буржуазии настолько велико, что "тонкие" мотивы или модуляции - если таковые и существуют - оказываются неразличимыми. Это как комариный писк в сравнении с хоровым пением. Одним из таких "тонких" мотивов (по-видимому) является вполне оправданное недовольство российских художников и кураторов тем, как с ними обходятся за границей. Но разве неблагоприятность *другого* - не повод для того, чтобы предпринять усилия, необходимые для реанимации культуры внутри страны? В качестве

[205]

возможного ответа на этот вопрос приведу отрывок из диалога между мной и Маргаритой Тупицыной:

*В.Т.: На Западе мы часто ругаем музеи современного искусства, и они этого заслуживают. Но когда их нет, то начинаешь с особой остротой чувствовать дефицит энергии, необходимой для воспроизводства культуры. Оттого, что альтернативное русское искусство трех предыдущих декад не висит в музеях, плохо в первую очередь художникам девяностых годов.*

*М.Т: Да, это как дом, в котором пропущено несколько этажей.*<sup>15</sup>

## II

Помню, с каким недоумением восприняли мы (Маргарита и я) вопрос М. Рыклина о шансах Кулика повторить успех И.Каба-кова на Западе. Как ни странно, наша реакция вызвала ответное недоумение со стороны Рыклина, что в некотором смысле побудило меня нарушить "конвенцию" (до недавнего времени я наотрез отказывался от публичных высказываний в адрес Кулика и Бренера). Вспоминается также и путешествие по лигурийскому побережью, предпринятое нами вместе с Джанкарло Полити и Хеленой Контовой в 1989 году. В одном из курортных городков Полити купил грандиозную бутылку оливкового масла. По дороге в Милан бутылка взорвалась. Более часа мы все (вчетвером) протирали салфетками интерьер любимого мерседеса издателя. "Ну ладно, - сказал он наконец, - это же не Малевич".

Неаполь/Москва, апрель 1997 г.

## Примечания

1. Эта статья была напечатана одновременно по-английски и по-немецки в журналах Parachute, ? 88, Montreal, October 1997, pp. 71-73; Neue Bildende Kunst, ? 5, 1997, с. 108-109, и позднее по-итальянски в D'Arts, Milan.
2. Под редукционизмом в данном случае подразумевается телоискательство, уповающее на возможность восприятия тела как неартифицированной подлинности. Парадокс в том, что в московских философских кругах телоискательство уживается с модой на деконструкцию, мишенью которой был и остается редукционизм.
3. Российский вариант обезьяны Дарвина - это, конечно же, собака Павлова. Иронизируя по поводу экспериментов Павлова, Лакан пишет, что "мы пытаемся добыть [у собаки] сведения о наших собственных пер-

[206]

цепциях, оставаясь в полном неведении касательно предполагаемой души несчастного животного" (Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (New York: W.W Norton, 1977), p. 228.

4. См.: Peter Sloterdijk. *Thinker on Stage: Nietzsche's Materialism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p.70.

5. *Логос/Физис* - одно из прочтений дихотомии *Аполлон/Дионис*..

6. В упомянутой книге Слотердайка есть глава под названием "Приключения телесного разума" (с. 50-73). Термин "телесничество" имеет прямое отношение к такого рода "приключениям" (или "похождениям").

7. В начале двадцатых годов совместную "собачью" акцию (с лаем и кусанием) осуществили К.Швитцерс и Т. ван Доесбург. Парадокс в том, что - как и в случае Кулика - это событие произошло in the twentieth century A.D. (After Diogenes).

8. Задолго до акции Бренера в музее им. Пушкина, эта институция в начале 90-х годов отказала в выставке И.Кабакову по причине того, что он - по мнению администрации - способен загрязнить храм искусства. Кабаков также (в очередной раз) "опередил" Бренера, построив туалет на Документе в Касселе.

9. Куратор Стедлика Герт Иманс, по приглашению которого я находился в Амстердаме в феврале 1997 года, показал мне многострадальный холст Малевича: на нем - вопреки усилиям реставраторов - все еще виден "несмываемый" знак доллара.

10. См.: Marcell Mauss, *Sociologie et antropologie* (Paris: Press University de France, 1966).

11. См.: Jean-Joseph Goux, *Symbolic Economies: After Marx and Freud* (Ithaca: Cornell University Press, 1990).

12. Хотя состояние здоровья визуальной культуры Москвы и Петербурга оставляет желать лучшего, она тем не менее поражает (а иногда и пугает) своей "живучестью". К числу таких радостно-агональных вздрагиваний относится ряд событий, среди которых перформанс группы КД "Лихоборка" (октябрь, 1996), выставки Виктора Пивоварова, Ирины Наховой, Веры Митурич-Хлебниковой, Елены Елагиной, Марии Константиновой и других художников в галерее *Obscuri Viri* (1996), показ работ Андрея Монастырского (октябрь, 1996) и Игоря Макаревича (апрель, 1997) в XL Галерее, а также инсталляция медгерменевтов "Портрет старика" в Государственном Русском музее (апрель, 1997).

13. В отличие от Европы с ее иерархизированной структурой ответственности, американский провинциальный протестант считает себя "лично" ответственным за все происходящее в мире.

14. О своих "неприятностях" с Полити Гваттари рассказывал мне в Нью-Йорке в 1988 году, вскоре после того, как вышел в свет "Взгляд на Восток" (Flash Art, Fall 1987), где мы оба участвовали.

15. Виктор Тупицын, *"Другое"* искусства". Москва: Ad Marginem 1997.

Коллекция *passe-partout*

Виктор Тупицын

Коммунальный (пост)модернизм

Русское искусство второй половины XX века

Корректор М. *Дзюбенко* Художник А. *Бондаренко* Компьютерная верстка И. *Иванков*

Сдано в набор 10.01.98. Подписано в печать 07.04.98

Формат издания 84x108 1/32. Бумага офсетная. Гарнитура "Таймс"

Усл. п. л. 7. Тираж 1000. Заказ ? 3558

Издательская фирма "Ad *Marginem*" 113184, Москва, 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7, тел. 951-93-60

ЛР? 030546 от 11.06.93.

Отпечатано в Московской типографии ?2 ВО "Наука", 121099, Москва, Шубинский пер.,

## Об авторе

Виктор Тупицын (пишущий на двух языках - английском и русском) занимает профессорский пост в Pace University, Нью-Йорк. В 1989 году он был редактором русского издания журнала *Флэш Арт*, а свою первую статью о современном искусстве опубликовал в *il Giornale*, Milan (март 1975 г.). Его тексты, в которых пересекаются пути философии, психоанализа и художественной критики, печатались во многих журналах Америки и Европы - таких, например, как *Parachute* (Канада), *Arts* и *Art Journal* (США), *Neue Bildende Kunst*, *Lettre International* и *Texte zur Kunst* (Германия), *Flash Art*, *D'Ars* и *Tema Celeste* (Италия), *Parallax* и *Third Text* (Англия), *Cimal* (Испания), *Кабинет* и *Ме-сто Печати* (Россия). Предыдущая книга этого автора, "Другое" искусства", была напечатана издательством *Ad Marginem* в 1997 году.

---