**Мир искусства и мир перформанса.**

**Традиции отечественного искусства ХХ века в практике московского перформанса 1970-80-х годов.**

**Вступление**

Различные эпохи порождают различное искусство.

Генрих Вельфлин

Новые времена требуют переосмысления сущности искусства. Меняется не только отношение человека к миру, но и его представление о художнике, зрителе и творчестве в целом, появляется необходимость в новых способах передачи информации, новых формах искусства. В мировой культурной практике еще не снят вопрос о том, все ли может стать объектом искусства. Старые границы исчезли, новые границы пока не ясны. В этих условиях деятельность художника превращается в постижение все новых и новых областей, в освоение новых и новых возможностей: "Быть художником в наше время значит исследовать природу искусства"1 (Дж. Кошут). Художественная воля из привычной зоны художественно-визуального творчества перемещается в новые, еще неосвоенные зоны.

В конце шестидесятых концептуальное искусство и искусство перформанса в частности повлекли за собой кардинальную перемену в художественном мышлении, выразившуюся в отказе от традиционной пластической формы в пользу знаковых художественных "жестов". Современная культура изменила положение художника. В качестве материала художник выбирает то, что еще недавно находилось за пределами искусства и относилось к реальной жизни. Один из теоретиков концептуализма Джозеф Кошут в своей основополагающей статье "Искусство после философии"2, вышедшей в 1969 году, пишет, что в отличие от искусства прежних времен, современное лишилось всех своих функций, кроме эстетической. Единственный способ преодоления назревшего кризиса культуры - принятие современным искусством философских задач и снятие диктата эстетической функции. Подобная подмена функций стала одним из технических приемов концептуализма. Таким образом, согласно Кошуту, основная задача концептуального искусства сводится к исследованию собственно природы искусства. Концептуализм явился своего рода реакцией на формализм в искусстве. "Если формалисты, особенно послевоенного периода, думали, будто краска и холст - это и есть картина, то концептуалисты как бы возвращаются к доформальному искусству, утверждая, что важен сюжет, а как сделано - это вторичный момент"3 - комментирует Виталий Комар.

В конце шестидесятых в искусстве появилось новое течение, объединяющее произведения не по формальному признаку, а по новой трактовке творческого процесса как такового, сместившее акценты и поставившее новые проблемы. "Конечный результат концептуального действа, то есть некое произведение, является не самоцелью, а лишь результатом изучения функционирования культуры, исследования механизма порождения смысла"4.

Концептуальное искусство объединило в себе процессы созидания и исследования, теорию и практику, функции творчества и критики, произведение концептуального искусства как будто заново сформулировало понятие "искусство". Концептуализм совместил в себе критику и артистическое поведение, результатом этого необычного симбиоза явился образ советского концептуалиста 70-80-х годов, который самостоятельно исследовал и описывал свои работы (поскольку внешней критики практически не существовало).

Для концептуализма, а для перформанса в особенности, чрезвычайно актуальна идея дематериализации искусства, когда "внимание смещалось с пластической формы на сам процесс функционирования, на процесс возникновения смысла в произведении искусства и на его связи с контекстом"5. Традиционная "предметность" искусства как бы растворяется в действиях участников перформанса, уступая место самодостаточному эстетическому жесту. Поэтому именно в жанре перформанса, искусства действия, искусства нематериального, концептуализм обрел наиболее четкие и стилистически чистые формы.

Перформанс - это "события, действия, процессы, где художник использует свое тело и тело своих коллег, костюмы, вещи и окружение, придавая каждой позе, жесту, положению в пространстве, контактам с предметами и средой символико-ритуальный характер"6. Несмотря на некую "театрализованность", существенной чертой, отличающей перформансы от театральных постановок, является то, что участники никого не изображают, они прибегают к техническим приспособлениям ради достижения символизации того или иного понятия. Поскольку перформанс является реальным действием, границы, отделяющие его от повседневной жизни, становятся довольно размытыми. Рамки перформанса расширяются, захватывая события, происходящие до самого действия, таким образом "искусство действия" включает в себя и жизненное пространство.

Во время акции художник творит некое действо. Это действо фотографируется. "Для будущего сделанные фотографии остаются единственными свидетелями свершившегося"7. Документальные снимки, описания участников акции и собственно сама идея действа составляют основной блок материалов для изучения перформанса.

Перформанс как новый способ высказывания уже вошел в пространство истории искусства, занял определенную культурную нишу и воспринимается как особый жанр. В международной практике этот жанр современного искусства уже полностью освоен как исторически, так и теоретически. Однако современное отечественное искусствоведение рассматривает московский перформанс лишь в историческом ракурсе, не обосновывая его теоретически.

Каждое явление в искусстве обосновывается исторической преемственностью. Перформанс, как явление "избыточной" культуры ХХ века опирается на опыт предшествующих авангардистских течений. Известно, что начало акционного искусства восходит к творчеству футуристов, дадаистов и сюрреалистов. Учитывая проблемный характер работы, мы не будем останавливаться на истории перформанса, восходящей к римской арене, средневековым ярмаркам и версальским зрелищам. Мир искусства (мировая художественная практика) явился своего рода резервуаром традиций и приемов для искусства перформанса, однако, в данной работе речь пойдет только о тех стилистических тенденциях перформанса, которые сложились в рамках московского концептуализма. Сразу хотелось бы отметить, что искусство инвайромента8 начинается с деятельности русских футуристов, именно им принадлежит идея внедрения искусства в жизнь и жизни в искусство, которая и легла в основу искусства перформанса. В отечественном искусстве перформанс как особый жанр возродился лишь в конце шестидесятых годов в рамках так называемого советского неофициального искусства. "Смысл этой деятельности "левые" видели в продолжении традиции русской культуры начала века и двадцатых годов, то есть того периода русской культуры, когда она составляла единое целое с мировой культурой"9, - полагает А. Монастырский.

Круг художников, оказавшихся на том или ином этапе связанными с перформансом, достаточно широк: синтетический характер этой формы искусства предоставлял возможность использования всех доступных пластических форм, поэтому с начала 70-х можно отметить возрастающий интерес к перформансу. Перформанс стал модным увлечением в художественной среде, поэтому в рамках данного исследования будут упомянуты далеко не все перформансы и даже не все группы перформансистов: некоторые носили случайный характер как дань моде. Обратимся лишь к работам тех групп, которые занимают видное место в истории московского перформанса, имеют свою историю и обозначили свои эстетические и философские позиции.

Отметим, что собственно термин "перформанс" вошел в лексикон отечественного искусства сравнительно недавно. Особенно если учесть, что московским художникам о перформансе было известно только то, что что-то подобное практикуется уже на Западе. Например, художник Франциско Инфантэ поясняет, что "раньше не было такого понятия как перформанс, этот термин пришел к нам с Запада и стал обозначать уже существующие формы в современном искусстве. Перформансами для нас были движения в сторону природы, манипулирование некоторыми элементами в этой природе.., таким образом, без всякой терминологии мы, будучи художниками, просто осуществляли наши проекты"10.

Работы группы "Коллективные действия" изначально именовалась "постановками", название "перформанс" употреблялось реже. Акции "Мухоморов" сами участники называли на футуристический манер "выходками", подразумевая их эпатирующий характер. Но так или иначе, все работы вышеперечисленных групп художников несомненно относятся к жанру перформанса.

Вопрос о культурных корнях, стилевых истоках и формах московского перформанса до сих пор остается открытым в современной искусствоведческой литературе. Основной целью данной работы было исследование связи перформанса с предшествующими направлениями в отечественном искусстве, такими как футуризм, супрематизм и соцреализм. Эти явления из наследия русского искусства стали, пожалуй, основными источниками для работ московских перформансистов. "В подпольной художественной среде, куда информация просачивалась с опозданием, поскольку никаких способов получить ее легально тогда не было, изменилось само понимание культуры как спрессованного времени, в котором сплелись все стили и направления, когда-либо существовавшие"11.

Перформанс уже достаточно продолжительное время является частью нового искусства (новой главой в истории современного искусства), однако, проблема изучения перформанса так и остается неразрешенной. Причина тому - отсутствие методологической концепции в изучении перформанса, - классические методы исследования истории искусства применять к перформансу было бы неверно, они приемлемы лишь для традиционных форм искусства.

Ни Вельфлин, ни Ригль, ни Зедльмайр12 не отрицали методов своих предшественников и современников, но они, опираясь на имеющийся опыт искусствознания, предлагали новые варианты подходов к изучению произведений искусства. Объектом исследований классиков искусствоведения являлись традиционные жанры, такие как живопись, графика, скульптура, архитектура. Описание и анализ традиционных проблем искусства: формы, цвета, композиции, среды и фактуры - являлись основополагающими в изучении произведений "старого искусства". С точки зрения классического искусствознания перформанс, как искусство неизобразительное и непластическое, не обладает ни одним из вышеперечисленных традиционных средств выразительности. С появлением пространственных форм искусства: перформанса, хэппининга, инвайронмента - методологическая концепция, определяющая категории искусства по формальному признаку, потребовала дополнения и обновления. Дело в том, что деятельность современных художников, перформансистов не связана с традиционными категориями. В акционном искусстве вопрос формы и техники уже не является первостепенным, акцент смещается на иные средства выразительности. Таким образом, искусство перформанса оперирует не материальными сущностями, а иными, умозрительными понятиями, символами и намеками. Но по-прежнему актуальным остается вопрос о контексте, "внутреннем" социальном, историческом и нравственном, о той среде, в которой эволюционирует та или иная форма искусства.

Перформанс как форма современного искусства вобрал в себя эссенции из различных видов искусств: пантомимы, музыки, поэзии и живописи. Совместное существование и взаимопроникновение разных видов искусства, чем в сущности и является искусство перформанса, предполагает совершенно иной, особый метод исследования, синтезирующий в себе все перечисленные принципы искусствознания, но в то же время по-другому формулирующий сущность этой новой формы искусства.

Используя методологический опыт изучения истории искусства, в данном исследовании мне хотелось сделать попытку отыскать в области сравнительно нового вида искусства, каким является перформанс, реминисценции из мира искусства, искусства уже изученного и признанного, а также представить перформанс как отражение различных стилевых традиций и направлений, тем самым обозначив точки соприкосновения "мира искусства" и "мира перформанса". Задача исследования не столько написать историю отечественного перформанса, сколько засвидетельствовать факт обращения к истокам, проследить эволюцию взглядов и творческих концепций, подчеркнуть актуальность искусства предшествующих эпох. "Тени русского искусства недавнего прошлого лежат и на современных художественных поисках. Прошлое может оживать. И это еще раз указывает на укорененность "самоповторов" в русском искусстве, на своеобразную предрешенность каких-то явлений"13, - пишет В. Турчин в своей статье, посвященной второй школе абстракции в Москве. Аналитическая позиция художников-концептуалистов определила характер их взаимоотношений с культурной традицией. Московские художники столкнулись с проблемой селекции отдельных элементов из вполне сложившихся традиций. Связи московского концептуализма с традициями русского искусства "иногда прочитываются прямо, узнаются как открытая отсылка к определенному источнику, иногда предстают как объект скрытой, внутренней полемики"14.

Исследование тематических связей перформанса с традициями русского авангарда в данной работе строится на изучении текстов, посвященных акционной деятельности (о них речь в историографической части работы), а также на фотографическом материале и интервью с художниками-перформансистами, приведенными в отдельном разделе (см. Приложение).

В историографической части работы поставлена проблема освещения литературных источников по истории московского перформанса. Искусствоведческих работ, посвященных изучению перформанса, как явлению в современном отечественном искусстве сравнительно новому, не так много, поэтому составление обобщающего исследования по истории стилистических тенденций в перформансе явилось основной причиной выбора темы дипломной работы. Информация (статьи, исследования, интернет-издания) о перформансе в отечественной научной литературе столь разрозненна, что возникает необходимость не только в ее структурировании, но и в перспективе дальнейшего изучения.

**Историография**

Перформанс представляет собой практически неизученную область в искусствоведческой литературе. Всю имеющуюся литературу, которая привлекалась для написания диплома, можно разделить на три блока. Первый - это авторские тексты, включенные в структуру перформанса. Непосредственное восприятие текстов и фотодокументации акций как конечных продуктов деятельности и их объективная интерпретация помогли прояснить сущность перформанса как сравнительно нового явления в отечественном искусстве. Второй блок литературы о перформансе представляет собой немногочисленные статьи, опубликованные в периодических изданиях по искусству, или абзацы, включенные в исследования по истории отечественного искусства. В этом случае тексты, посвященные перформансу, носят либо характер упоминаний, либо описаний. Третий не менее важный блок текстов - беседы и интервью с художниками-концептуалистами и критиками.

Перформансу принадлежит идея открытия новой сферы для художественного творчества - пространства текста. Текст о перформансе может выступать и в качестве сопровождающего материала, и как художественный объект (например, выполненные в красочной футуристической манере книги-объекты "Мухоморов"). Работа с текстом и фотодокументацией позволила создать собственное зрительско-читательское представление о перформансе как таковом.

Что касается литературы, посвященной непосредственно перформансу как явлению в современном отечественном искусстве, то условно ее можно разделить на два своеобразных жанра:

- комментарии участников и организаторов акций;

- дистанционные исследовательские тексты.

Центральным произведением перформансной литературы является пятитомник "Поездки за город" группы "Коллективные действия". Сборник интересен в двух отношениях: во-первых, в нем содержатся описания всех акций периода 1976-1989 годов, фотографические материалы, теоретические статьи, а, во-вторых, как уже упоминалось выше, он сам является своего рода произведением концептуального искусства (поскольку изначально сборник представлял собой сброшюрованные в пять книг машинописные материалы с вклеенными вручную рисунками, схемами и фотографиями). "По своему содержанию пять томов книг "Поездок за город" значительно шире, чем просто сборник документов о деятельности группы "Коллективные действия". Собранные в них материалы дают исключительную по своей насыщенности и значимости информацию по эстетике московской концептуальной школы в целом и позволяют воссоздать интеллектуальный контекст для целого направления, определявшего характер современного московского искусства на протяжении двух десятилетий".15

Книга "Поездки за город" включает в себя массу фактографического материала, теоретических статей, являясь архивным собранием исторических документов (описательных текстов, комментариев участников) о деятельности группы "Коллективные действия" и специфической структуре их акций.

Иногда тексты, принадлежащие перу критиков или самих художников, принимали вид "описаний описаний" и "обсуждений обсуждений" перформансов. В этом случае интересны были как точки зрения художников, авторов перформансов, так и сторонних наблюдателей - участников акций. Основной блок текстов о московском перформансе посвящен деятельности различных групп. В основном исследованием сущности перформанса занимались непосредственно художники, участники и устроители акций, все это связано в первую очередь с тем, что концептуальный художник объединял в себе функции творца и критика одновременно.

В 1979 году был создан Московский архив нового искусства (МАНИ) - свод материалов, связанных с деятельностью концептуальных художников. МАНИ включал в себя несколько десятков конвертов с описаниями объектов и перформансов, фотодокументацию и ряд дополнительных материалов (например, тексты-описания выставок Аптарта). В связи с тем, что МАНИ существует только в пяти вариантах, которые хранятся в частных собраниях, мне представилась возможность ознакомиться лишь с несколькими разрозненными копиями материалов МАНИ.

Основой дипломной работы явились интерпретации и описания перформансов, опубликованные художественными критиками и самими художниками в искусствоведческой периодике. В таких журналах по современному искусству как "А-Я", "Флэш Арт", "Искусство" и "Художественный журнал" публиковались статьи Б. Гройса, В. и Р. Герловиных, А. Ерофеева, однако в этих изданиях основное место занимают теоретические тексты самих художников (И. Кабакова, Н. Алексеева, К. Звездочетова). В "Вопросах искусствознания" и "Пинакотеке" больше научно-исследовательских статей, рассматривающих перформанс в общем культурологическом контексте (статьи Е. Бобринской, Н. Тамручи, Е. Барабанова).

Следует упомянуть, что критикой перформанса занимаются как искусствоведы (Е. Деготь, М. Тупицына, В. Мизиано, А. Обухова), так и философы (И. Бакштейн, Б. Гройс, М. Рыклин, В. Тупицын) и сами художники-концептуалисты (А. Монастырский, К. Звездочетов, Ф. Инфантэ). Профессиональные критики редко затрагивали проблему стилевых традиций и не обращались к вопросу ретроспективных тенденций в перформативном искусстве. Художники-концептуалисты, совмещавшие функции творца и критика, сопровождали все свои акции обильными комментариями и документацией. Однако тексты, написанные ими, не затрагивали проблемную сторону перформанса как такового. Художники-концептуалисты многосторонне рассматривали свои перформансы и акции своих коллег, но не ставили перед собой исследовательских искусствоведческих задач.

Беседы с художниками, критиками и философами, приведенные Виктором Тупицыным в сборнике ""Другое" искусства", а также мои беседы с художниками Франциско Инфантэ и Константином Звездочетовым сделали возможным ознакомление с художественным мышлением самих художников, а также сформировали представление о ретроспективных тенденциях в искусстве перформанса.

Тема диплома, предполагающая сравнительный анализ "мира искусства" и "мира перформанса", позволила провести параллели между искусством перформанса и стилевыми течениями в отечественном искусстве, таким образом, определив место перформанса в общекультурном контексте.

Необходимо заметить, что важную роль в изучении современного искусства, в том числе концептуального, играет сетевая деятельность - интернет: арт-обзоры, форумы, каталоги, иллюстрированные справочники (www.artinfo.ru, www.guelman.ru). Однако обобщающей работы, посвященной проблеме культурных корней и стилевых традиций в искусстве перформанса, пока не существует.

В связи с отсутствием обобщающих исследований по вопросам о стилевых истоках и формах московского перформанса в настоящей работе предпринята попытка обосновать положение перформанса как новой формы искусства, прочно связанной с традициями предшествующих стилевых направлений, таких как футуризм, супрематизм и соцреализм.

**Глава I. Футуристические тенденции в искусстве перформанса**

Мы живы острым и мгновенным, -

Наш избалованный каприз:

Быть ледяным, но вдохновенным,

И что ни слово - то сюрприз.

И. Северянин

Конец прошлого ХIХ века, как и конец ХХ века был охвачен поисками нового искусства, объят духовными метаниями и ожиданиями "другой действительности, других людей, другого солнца"16. Футуристическое движение, зародившееся в России 1910-е годы ХХ века, положило начало русскому авангарду.

Понятие "футуризм", заимствованное у итальянцев, стало в 10-е годы ХХ века символом нового искусства - искусства будущего, искусства скорости и постоянного движения. Футуризм заявил о себе как о революционном явлении, в котором теория, манифест, жест были основными составляющими. В этом качестве футуризм сохраняет актуальность и по сей день (в том числе и в концептуальном искусстве), так как впервые явил миру художника-провокатора, акциониста, заменяющего искусство жизнью и наоборот.

Предтечей перформативного искусства стал именно русский футуризм, а не хрестоматийный итальянский футуризм Маринетти. Маринетти провозглашал движение, динамизм, эстетику скорости квинтэссенцией жизни и всех сфер искусства: живописи, скульптуры, музыки. "Футуризм в России не достиг той всесторонности вторжения в культуру, которая отличала итальянцев. Как конкретное стилевое течение футуризм остался лишь кратковременным эпизодом в творчестве большинства русских художников"17. Идеи движения и скорости отразились в работах некоторых русских футуристов и конструктивистов. Художники-футуристы Гончарова и Ларионов следовали по пути разрушения традиционного подхода к форме. Констуктивисты, Габо и Певзнер в частности, создавали образы "лучшей реальности" - первые кинетические конструкции. К традиции кинетических объектов в своих акциях конца 1960-х и начала 70-х годов обращались художники группы "Движение".

Анализируя тематические связи перформанса 1970-80-х годов со стилистическими течениями в русском искусстве, в этой главе обратимся к футуристическим тенденциям в искусстве перформанса на примере деятельности двух поколений художников: с одной стороны, групп "Движение" и "Коллективные действия", а с другой - групп "Мухоморы" и "Чемпионы мира".

Разговор о футуристических тенденциях в московских перформансах следует начать с послевоенных экспериментов в этой области, когда в 1962 году Лев Нусберг, обращаясь к футуристической идее утопической коллективности, основал так называемую коммуну молодых художников "Движение" (Ф. Инфантэ, Г. Битт, Р. Заневская, Н. Прокуратова, А. Акулинина, В. Щербаков, В. Степанов, М. Дорохов, А. Кривчиков, П. Бурдюков). "Развивая традиции русского авангарда (Татлин, Габо)", - вспоминает Л. Нусберг, - "мы, группа "Движение, ставили задачу:не отражение существующих реалий, а создание ранее не существовавших в сфере эстетического форм, структур и ситуаций"18. Группа осуществила несколько театрализованных зрелищ с элементами хэппининга и боди-арта, названных "кинетическими играми"19, основной целью которых было: "создать искусственную среду; стать частью этой среды посредством художественного акта"20. Разрабатывая всевозможные футуристические проекты, создавая планы и сценарии "искусственных сред", художники группы "Движение" исследовали взаимодействие человека с искусственно организованным природным пространством. В истории отечественного искусства можно выделить целый период увлечения идеей кинетической формы и поисками в области художественного проектирования - это 1910-20-е годы. Идея движения и идея кинетической формы, которые культивировала группа Льва Нусберга, были связаны с наследием футуризма и конструктивизма. Художественные искания участников группы "Движение" были связаны с наследием создателей кинетического искусства Н. Габо и А. Певзнера. Габо и Певзнера интересовали высшие скорости: именно "реализация представлений о формах пространства и времени - единственная цель (нашего) творчества" - пишут авторы "Реалистического манифеста"21. Они предлагали обратиться к созданию абстрактных конструкций, выражающих образы пространства и времени22. Группа "Движение" адекватно восприняла идеи кинетизма и воплотила их в своем творчестве.

"Сам характер кинетического искусства предопределил интерес художников к процессу взаимодействия зрителя с искусством в пространстве и времени, к границам искусства и жизни"23. Такие фразы, как "мир пришел в новое движение" (А. Скрябин) и "все стремится к невероятной динамичности и пространственности" (Н. Габо) во многом объясняют задачи кинетистов, связанные с областью художественного проектирования.

Таким образом, задача творчества группы сводилась к синтезу естественного и искусственного, проникновения искусства в жизнь и наоборот. Эти интенции Нусберг воплотил в ряде акций: "Смещение времени" (1971), "Лесные пришельцы" (1971), "Осенний зеркальный сон" (1972). "Кинетические игры" различались не только по уровню сложности, но и по длительности: от нескольких часов до нескольких недель. Таким образом, искусство сливалось с повседневной жизнью участников акций, переплетаясь с эстетическими ситуациями и игровыми событиями. "Коллектив предлагал кинетическое искусство для группового экстатического восприятия - городские мистерии из вспышек света, прозрачных пластмасс, экранов, зеркал, газов, звуков, льющихся из динамиков"24. Перформансы группы объединяли в себе как футуристические (экспрессия, театральные эффекты, маскарадное веселье и изобретательность по части костюмов), так и конструктивистские тенденции ("живые машины" группы "Движение" продолжали проект иллюзионизма позднего Лисицкого).

Художники-концептуалисты в своем творчестве обращались не только к художественной деятельности футуристов, но и к поведенческому аспекту футуризма. Футуризм явился для них своеобразным каноном, если иметь в виду его эстетическую миссию. По сути, эпатирующий характер "выходок" футуристов был призван привлечь внимание к самобытной художественной деятельности футуристов.

Самобытность, своеобразие русских футуристов, или "будетлян" (термин Хлебникова), проявлялось в необыкновенном живом интересе ко всему новому: они придавали большое значение форме жеста, действия, поступка и образу жизни. "Полемизм и тяготение к зрелищным формам репрезентации"25 стали своего рода визитной карточкой русского футуризма. Футуризм превратился в стиль жизни: "многие обращались к футуризму, просто чтобы жить какой-то альтернативной жизнью, то есть становились "футуристами жизни"26. "Футуризм не школа, - подчеркивал Д. Бурлюк, - это новое мироощущение новых людей"27. То есть внутри движения формировался особый тип футуристического человека с определенным поведением, внутренним содержанием и образом жизни. Собственно о футуризме как новом образе жизни и пойдет речь.

Действительно, футуристы сразу приобрели известность благодаря как своей живописи, так и собственному имиджу, своей акционной деятельности, главной формой выражения которой был жест. Художник-футурист ("искусствовик" или "искусстец", как писали эгофутуристы) объединял в себе функции живописца, критика, поэта и автора всевозможных проектов и выступлений - "выходок". Выходки и публичные выступления футуристов, в том числе их бесконечные манифесты приравнивались, а часто даже "перевешивали" собственно произведения искусства, созданные ими.

"Манифестации, дискуссии, выставки футуристов, часто заканчивавшиеся потасовками, их картины, протащенные по грязи, скомпанованные из нарочито низменных предметов обихода, сопровождаемые иногда неприличными надписями, - все это в зародыше содержало элемент того нигилистического отрицания всех и всяческих культурных ценностей"28, которые чуть больше, чем через полвека, определят деятельность художников-концептуалистов.

Ореол сенсационности и рекламы, окружавший футуристов, согласовывался в представлении общества с мнением о футуризме как явлении чисто хулиганском, лежащем вне искусства. "В то время все те, кто каким-то необычным способом выделялся из толпы, был экстравагантным, эпатажным или неприличным - все именовались "футуристами" (как в советское время ругательное "модернисты-авангардисты")".29 Образ футуриста как агрессора и провокатора связан с тем, что скандалы (например, выступление футуристов в кабаре "Розовый фонарь" в октябре 1913 г.) являлись "не просто эпатажными шоу для привлечения внимания публики и прессы, но и способом приближения к "глубинной реальности человека", раскрывающейся лишь в пограничном опыте".30 В то же время эпатажные выходки, скандалы отчасти являлись рекламой их выставочной деятельности: футуристической живописи, графики и поэзии. Действительно, одной из целей эпатажных проектов было подогревание интереса публики к футуризму. "Скандальность и балаганность футуристических выступлений, конечно, увлекали часть публики, но залы были переполнены, даже когда различные докладчики читали лекции на тему футуризма"31. Сообщениями о футуристических вечерах и диспутах, часто приобретавших скандальный характер, пестрели страницы газет и журналов. "Все провокационные действия на футуристических вечерах, неистово раздувавшиеся прессой, как правило, были эстетически осмысленны и рационально просчитаны"32. Так, на "Первом в России вечере речетворцев" (13 октября 1913 г.), в котором участвовали В. Маяковский, Д. Бурлюк и А. Крученых, последний, усевшись во время своего доклада в кресло спиной к публике, выпил стакан чая, а остатки выплеснул на стену и заявил: "Так я плюю на низкую чернь!"33. В своих воспоминаниях Крученых подчеркивал: "Выплеснуть рассчитанным жестом чтеца за спину холодные чайные опивки - здесь нет ни уголовщины, ни невменяемости... Конечно, мы били на определенную реакцию аудитории, мы старались запомниться слушателям. И мы этого достигали"34. Этой же концепции контакта с публикой следовала група "Мухоморы"35, ее основатель К. Звездочетов вспоминает: "Мы считали себя преемниками футуристов, "футуристов жизни". Мы стремились завоевать симпатии широкой публики, нам хотелось славы и аплодисментов. Где же, как не среди беснующейся молодежи, полной открытости и энтузиазма, могли мы утолить эту всепоглощающую жажду?"36. Как в начале века, так и в 70-80-е годы привлекали публику, подавляющую часть которой составляла молодежь, не жажда скандала и не праздное любопытство, а скорее всего поиски каких-то новых идеалов взамен старых низвергнутых идеалов.

Дух карнавала и балагана, царивший на первых выставках "Бубнового валета" и "Ослиного хвоста", являлся неотъемлемой частью имиджа футуристов. Москва и Петербург были превращены футуристами в "гигантские подмостки, театр улиц и площадей, на которых появлялись они с раскрашенными лицами и в желтых кофтах "из трех аршин заката"37.

Не случайно поставленные "Союзом молодежи" "Хоромные действа" концептуально включали в себя "хороводные причуды с публикой", то есть и публика, и участники "действа" становились элементами одной системы, что требовало от участников-художников состояния "постоянного пребывания в роли", перманентного проживания роли (отсюда - "футуристы жизни"). "Идею театральности следует рассматривать в общем "контексте эксгибиционизма" (термин Дж. Э. Боулта), многоактного массового зрелища, предложенного в 1913 году русскими авангардистами вниманию публики"38.

Основной принцип футуризма - нести, внедрять искусство в жизнь и жизнь в искусство - как нельзя лучше отражает перформативную природу "выходок" футуристов. Так, например, осенью 1913 года Ларионов начал осуществление плана по внесению "искусства в жизнь". Это выражалось в том, что он в окружении своих сподвижников прогуливался по Кузнецкому мосту, при этом лица у всех были раскрашены: "Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединения мастеров, мы громко позвали жизнь и жизнь вторгнулась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь", - говорилось в "Манифесте футуристов. Почему мы раскрашиваемся"39. Подобное поведение манифестировалось как появление нового искусства, а точнее как поиск нового художественного языка, находившегося за рамками традиционного искусства. Как отмечалось выше, выразительности жеста, эффектности речей, поз и собственно жесту в выступлениях футуристов уделялось особое, часто основное внимание.

"Футуризм с самого момента своего появления претендовал не просто на новации в сфере художественной деятельности, но - на создание новой концепции всей культуры, новой логики отношения искусства и жизни и даже новых форм самой жизни",40 - пишет в своем исследовании по истории футуризма Екатерина Бобринская.

Футуризм как новое чувство жизни, как проект, обладающий несомненной заразительностью, динамизмом, располагал, как уже упоминалось выше, к синтезу различных видов искусств: побуждал к сотрудничеству живописцев, литераторов и философов. В свою очередь выставочные объединения, коллективное творчество41 располагали к появлению такой специфической "дисциплины" как диалогическая практика: впоследствии практика обсуждения и комментирования стала актуальна в искусстве перформанса 1970-80-х гг.42 Актуальной для художников-перформансистов оказалась и форма футуристического манифеста. Новизна футуристического манифеста состояла в придании программе не чисто художественного, а глобального характера нового мировоззрения. Исторически в русском футуризме сложились два типа манифеста: авангардистски-радикальный ("Пощечина общественному вкусу" 1912 г., "Манифест футуристов. Почему мы раскрашиваемся" 1913 г.) и камерный эстетский ("Скрижали Академии эго-поэзии (Вселенский футуризм)"). К авангардистски-радикальному типу манифеста обращались в своем перформативном творчестве группа "Мухоморы" и "Чемпионы мира". К эстетской форме футуристического манифеста в начале своей деятельности обращались участники группы "Коллективные действия"43. Манифест обозначил эстетические и философские позиции группы: "Наша деятельность есть духовная практика, а не искусство в смысле эстрады или салона. Каждое наше действие есть ритуал, цель которого с помощью его архитипичной, грубой, примитивной символики создать среду единогласия участников. Если о наших вещах и можно говорить, как об искусстве - то лишь как об искусстве создания фона или камертона для направления сознания за пределы интеллекта. Все наши вещи делаются на природе и могут быть адекватно пережиты эстетически только в случае непосредственного в них участия"44. Манифест группы "Коллективные действия", буквально создавшей собственную мифологию, явился не просто неким приложением к акциям "КД", но смысловым и опорным пунктом в деятельности группы. Группа "Мухоморы" придерживалась иного принципа в написании манифестов - "каждый день менять легенду, каждый день писать новый манифест"45. Участники группы считали футуристов своими единомышленниками. На первом выступлении в 1975 году в форпосте им. Шацкого "Мухоморы" декламировали свои стихи, написанные в традициях футуристической поэзии, и зачитывали манифесты под аккомпанемент жужжащей механической бритвы (также являвшейся "членом группы"). Манифесты "Мухоморов" принимали разные формы: то поэтических деклараций, то кратких лозунгов ("Ситуация ценнее, чем концепция!"), то официальных заявлений с комсомольским приветом. Но во всех манифестах "мухоморов" присутствовала наступательная интонация и резкие полемические выпады, что вполне отвечало канонам футуристических деклараций.

Идея расширения области функционирования искусства за счет включения в нее сферы жизненного пространства, принадлежащая, как уже отмечалось выше, футуристам, пережила второе рождение в 80-е годы с появлением "новой волны" в концептуальном искусстве. В 1980-е годы с началом перестройки, во времена гласности и либерализации, неофициальные художники получили возможность свободно выставляться как в СССР, так и за границей. Столкновение с рынком потребовало от русских художников принципиально нового подхода к проблеме произведения искусства как такового. Симбиоз футуристической проблематики, опыта предшествующего поколения (старшее поколение московского концептуализма и соц-арт) и западных тенденций (поп-арт, например) в результате вылился в новое течение, так называемую "новую волну" (от нью-йоркской "new wave" 80-х гг.).

Художники 80-х "игнорировали метафизический и интеллектуальный императив концептуалистов и жаждали искусства витального и развлекательного - перформансов-приключений и объектов-игрушек"46. Притягательность нового искусства ("new wave"), как и искусства русского футуризма, лежала в нем самом и была обусловлена "бунтарским духом", выходом за привычные рамки и, конечно, яркими талантами многих художников.

В этом отношении интересна деятельность группы "Мухомор", представляющая собой наглядный пример "новой волны" в искусстве перформанса. В своих акциях "Мухоморы" синтезируют различные рефлексии на культурные, научные и социальные проблемы и преподносят все это в игровой форме футуристско-соцартиского коктейля. "Стилистически этот визуально-версальный "агитпроп", сродни соц-арту, чью деконструктивистскую формулу члены группы позаимствовали у Комара и Меламида. Однако "Мухоморы"... старались избегать категорических политических манифестаций"47.

Концептуальную тенденциозность и визуальный эстетизм перформансов 60-70-х годов (акций старшего поколения, например, "КД") сменил футуристический жест, искусство у "Мухоморов" вновь стало образом жизни.48 Одну из своих первых акций художники устроили, ворвавшись на выставку старших нонконформистов в горкоме графиков под названием "Эксперимент" и развесив там свои работы, таким образом реанимируя (и пародируя) футуристический жест49.

Действительно, перформансы группы "Мухомор" с самого начала имели явно футуристический характер. Ранние акции (например, поход в толстовках в Ясную Поляну в день рождения Толстого или акция во время которой все пять участников в едином порыве написали картину "Охота на орла"50) скорей можно отнести к жанру хэппининга, нежели концептуального перформанса с определенной структурой и конкретными задачами. Собственно говоря, акции "Мухоморов", как и "выходки" футуристов, представляли собой перформанс, плавно перетекающий в хэппининг: участники действия создают нечто зрелищное и вовлекают в него зрителя, изменяя обычный стиль поведения и делая его соучастником события.

Накануне акции "Сокровище" (1979 г.) "Мухоморы" на поляне в лесу закопали участника группы Свена Гундлаха, а утром многочисленная группа зрителей, приехавшая посмотреть перформанс, более часа усиленно перекапывала всю поляну в поисках "сокровища". Искомым сокровищем к всеобщему удивлению оказался человек, который выскочил из-под земли и убежал в лес. "Мухоморы" предложили очень неожиданный вариант перформанса, когда организаторы акции становятся зрителями, а зрители, в чьих руках находится судьба "сокровища", наоборот, становятся основными участниками акции.

Во всех акциях "Мухоморы" строго придерживались принципа спонтанности и сохранения "пограничной ситуации" (как и в "выходках" футуристов), дабы "снять концептуальный "серьез" и превратить все в балаган".51 Акции "Расстрел" и "Метро" (1979), также как и акция "Сокровище" (1979), сопровождались цепью непредсказуемых и случайных событий.

Спонтанность ранних акций группы "Мухоморы" можно соотнести с футуристическими акциями, в которых участники эпатируют публику своими "выходками" и тесно контактируют со зрителями (важно присутствие и реакция зрителей). "Мухоморы" стилистически ориентировались в своих перформансах, а точнее "выходках" как они сами их называют, на футуристические акции. К. Звездочетов вспоминает: "На нашем первом выступлении в 1975 (76) году, происходившем в форпосте им. Шацкого, мы все были в классических костюмах, одетых задом наперед, естественно вместо картин на стенах висели стульчаки от унитазов, а скульптуру представлял унитаз; мы читали свои стихи"52 и т.д. В этом перформансе присутствует эпатаж "выходок" футуристов и абсурдизм акций ранних дадаистов. Однако, по словам самих участников группы, задачи буквально воспроизвести что-нибудь из опыта русских футуристов не было, "Мухоморы" были охвачены пафосом новативности, "каждый день писали новый манифест"53, они были свободны от всевозможных реминисценций, как и футуристы. В одном из манифестов футурист Ларионов заявляет: "Мы свободны. Были "Бубновый валет". В этом году будем "Ослиный хвост", в следующем появимся как "Мишень". Не связаны даже именем. Всегда молоды и независимы"54. В своих докладах о футуризме Д. Бурлюк подчеркивал, что только футуристы по-настоящему ищут нового... "только у футуристов искусство стало почти жизнью", футуристы сами созидают слова и формы искусства.55 Примером этому могут служить "заумь" А. Крученых, "лучистские поэмы" И. Зданевича56 и созданный В. Хлебниковым универсальный язык, в котором звуки и звуковые комбинации оказывают непосредственное воздействие на слушателя. Художники-концептуалисты, обращаясь к футуристическим экспериментам со словом, в своих текстах также использовали собственно-сочиненные термины и словосочетания. Обращение к новым языковым формам вылилось в составление "Словаря терминов московской концептуальной школы". Словотворчество художников круга московской концептуальной школы являлось не только эстетически осмысленным действием. По своеобразным речевым (литературным) знакам члены концептуальной среды опознавали друг друга (ими использовались такие термины-знаки, как "пустое действие", "полоса неразличения", "пустотный канон").

Контекст перформанса "Два мухомора", проведенного группой "Мухоморы" в 1981 году, отсылает к акциям группы "Коллективные действия" с их специфической терминологией ("полосой неразличения" и "пустотным каноном"). Шестнадцать участников акции, построенные в каре и накрытые специально заготовленным красным полотнищем с отверстиями для голов, после пробежки по полю и лесу неожиданно обнаруживали объект: точно такое же каре, накрытое красной тряпкой, из-под которой высовывались шестнадцать кукольных головок. "Это резкое, даже прямолинейно абсурдное сопоставление вовлекало участников акции в игровое пространство с постоянно меняющимися, "скачущими" позициями наблюдения".57 Сопоставление и противопоставление участника акции и зрителя, живого (человек) и искусственного (куклы) напоминает о "Хоромных действах", организованных "Союзом молодежи" (см. стр. 25).

В этой работе уже чувствуется влияние Герловиных и "Коллективных действий" - с одной стороны, это явное превалирование игрового начала, а с другой - использование открытых "пустотных" пространств и смысловых систем "КД". Однако это влияние сказалось лишь на использовании стилистических приемов, поскольку внутренне акции были настроены против всякого интеллектуализма и воспринимались как некое развлекательное приключение. "По сути дела, действие перформансов группы превращалось в экспонирование своего социального и бытового контекста. Почти полная редукция художественных элементов, преобразующих реальность, уподобляла все действия акции жесту"58, а именно футуристическому жесту.

В своих работах "Мухоморы" идентифицировали себя то с советскими обывателями (что роднило их с соц-артом), то с героями поп-культуры или рок-н-ролла (серия фотографий "Битлз", где участники группы выступают в качестве ливерпульской группы; выпуск аудиоальбома "Золотой диск"59 1982 г.). Группа существовала по рок-н-ролльной легенде: каждый из "Мухоморов" по очереди был то бас-гитаристом, то барабанщиком. Даже распалась группа по той же рок-н-ролльной схеме - каждый начал делать "сольные пластинки".

Деятельность группы, являющаяся стратегически выверенным художественным жестом, восходит к футуристическим действиям с их яростной витальностью, выразительной демонстративностью и очевидной демократичностью (стремлением привлечь как можно больше "прогрессивной" молодежи).

Кризисные явления 70-х годов вызвали у молодого поколения художников желание переосмыслить свою творческую ориентацию. "В новых условиях становилось трудно и неинтересно работать по-старому,.. в 1980-81 годы, необычайно бедные на предмет ярких художественных событий, как-то подспудно формировалась действительно новая волна, первые признаки которой отчетливо проступили на выставке"60 Аптарта61. В серии квартирных выставок 1982-83 гг. участвовали художники, чьи работы на тот момент отражали наиболее актуальные тенденции в художественной жизни Москвы. "На место кабаковского художника-плюшкина пришел не западный художник-ноздрев, но наш партизанский художник-чичиков, пускающий в оборот всевозможные химеры"62. Это высказывание К. Звездочетова, одного из участников Аптарта, отсылает к антизападнической деятельности "будетлян", которые стремились создать подлинно русскую культуру путем "увязывания" современности с русским прошлым. С этой целью "будетляне" стали брать в качестве основного источника речевых, живописных и понятийных образов элементы народного творчества и славянские мифы. Молодое поколение художников-концептуалистов в поисках нового языка искусства опиралась на русскую культуру ХХ века: "Мухоморы" изобретали язык "новой сакральности", которая вобрала в себя символы православной, языческой и советской религий. Отсюда звездочетовская псевдоикона "Дед Мороз" и "византийская" золотофонная мозаика с изображением культовых героев советских кинокомедий 1960-х годов"63.

Аптарт явился бунтарским выступлением против интеллектуализма (эта тенденция проявилась уже в деятельности группы "Мухомор"). Квартирные выставки были одной из форм существования столичной "нонконформистской" интеллигенции. Связанное с этим названием движение возникло как итог многолетней традиции студийных и квартирных показов работ с той лишь разницей, что в начале 80-х годов выставляться под эгидой Аптарта стало "стилем", эстетическим и социальным экспериментом, а непросто суровой необходимостью, как это было в 60-х и 70-х годах. Аптарт "возник как реакция на стерильность концептуализма, то есть как следствие голода художников в отношении осязаемых форм и средств, и кроме того, как рецидив оптимизма в отношении искусства, его потенций, его "нераскрытых" возможностей, что в свою очередь сопряжено с обновлением художественной среды, с выходом на подмостки нового поколения творчески озабоченных людей"64. В первой выставке Аптарта участвовали В. Захаров и В. Скерсис (группа "СЗ"), группа "Мухоморы", Н. Абалакова и А. Жигалов (группа "Тот-арт"), Н. Алексеев, С. Ануфриев, М. Рошаль и другие. Целью аптартистов было "формирование любыми доступными средствами яркого образа"65, контрастирующего в силу своей легкости и непритязательной юмористичности с псевдорелигиозными практиками перформансистов и концептуалистов 70-х гг. Аптарт, как выставочное объединение, напоминал творческие объединения молодежи начала века, например, такие как "Союз молодежи", которые занимались не только производством искусства, но и издательской и музейной деятельностью. К. Звездочетов вспоминает: "В течение двух лет существования Аптарта мы сами себе были не только галеристы, кураторы и критики, но и менеджеры, и рекламисты"66.

Следующим воплощением футуристических тенденций, возобновившим сотрудничество между молодыми альтернативными художниками, стала неформальная арт-коммуна Фурманного переулка. Среди наиболее молодых представителей этой "коммуны" - группа "Чемпионы мира".

Деятельность группы "Чемпионы мира" продолжает наметившуюся линию развития футуристической тенденции в перформативном искусстве. Лидер группы Константин Звездочетов начал свой творческий путь в группе "Мухоморы" (1978-82), был одним из основателей Аптарта, а затем уже организовал группу "Чемпионы мира".

Группа "Чемпионы мира" образовалась в середине 80-х годов как "банда без идеологии, но с определенными ритуалами". А название "Чемпионы мира", скорее напоминающее о спортивной команде, чем о тайном обществе, означало, что члены группы "призваны делать все и везде быть первыми"67. Отсюда футуристский взгляд на сферу деятельности группы - все сферы жизни и искусства. Группу "Чемпионы мира", также как и группу "Мухоморы", "соблазняла непосредственность жизни (включая ее позитивность), а не формы опосредования (включая ее отрицание), субъектность (хотя и пародийная), а не объектность"68.

Одной из своих задач "Чемпионы мира" (К. Звездочетов, Г. Бегун, И. Зайдель, К. Латышев, Б. Матросов, Г. Абрамишвили, А. Яхнин) выдвинули создание анонимного коллективного искусства. Художники работали под псевдонимами. "Гия был Верелли, Латышев - Вайль, Яхнин - Сославский, а Матросов - Людвигов Восьмых".69 Большинство работ художники создавали вместе, например, картину "Взмахи радости", которую, как и большинство своих работ, подписали маркой "Чемпионы мира". Разделение обязанностей было одним из основных принципов, которому старались следовать участники группы. "Чемпионы" делали работы по приказам, где были четкие указания кому и над чем трудиться. Таким образом реализовывалась идея коллективного творчества, с одной стороны, восходящая к традициям русского авангарда, а с другой - отсылающая к анонимному методу работы художников соцреализма.

Обстоятельства сложились таким образом, что на московской сцене середины восьмидесятых "Чемпионы мира" сменили "Мухоморов". Развивая идею преемственности, нужно отметить, что в целом группа ориентировалась на тактику "Мухоморов" (влияние Звездочетова). Член группы Гия Абрамишвили утверждает: "Решающую роль в нашей истории сыграла группа "Мухоморы". Благодаря ей мы не стали ни рок-группой, ни футбольной командой, ни уличной бандой, а стали "Чемпионами мира"... И самым главным было знакомство с Звездочетовым, который предложил правильную схему распределения сил"70. Однако, в отличие от "Мухоморов", в работах "Чемпионов мира" был сильно акцентирован пародийный аспект. А выразительные названия акций группы можно было воспринимать в качестве отдельного художественного жеста ("Москва - порт пяти морей", "Серое море", "Помывка прибрежных скал"). Кроме того, в позднем творчестве "Чемпионы мира" обращались к жанру радикального перформанса (как известно, также одна из форм выражения, зародившаяся в футуризме71): устраивали драки, вскрывали вены (вторая версия акции "Кровь с молоком"), поджигали березовую рощу (в рамках анти-зеленой акции), окунали головы в горящие щи (акция "Анти-Сотбис")... Группа придерживалась "изоляционистской, заговорщицкой тактики, и деятельность ее носила провокационный и эксцессивный характер"72.

В своей деятельности члены группы "Чемпионы миры", как правило, отклонялись от эстетско-интеллектуальной ветви концептуализма в сторону футуристского маскарада, что явилось реакцией на тяжеловесный "гнетущий" интеллектуализм работ концептуалистов старшего поколения. Но по существу, как заявляет сам Звездочетов, "артистическая деятельность была лишь инструментом для решения экзистенциальных жизненных проблем"73.

Идея проникновения искусства в жизнь и жизни в искусство явилась краеугольным камнем русского футуризма. Обращение к прошлому, к футуризму в поисках нового художественного языка обернулось для художников-перформансистов новыми открытиями и экспериментами в контексте русского искусства ХХ века. История жеста, история перформанса, как самостоятельного художественного жанра восходит к началу ХХ столетия, одним из первых проявлений которого были акции футуристов. К опыту, приобретенному футуристами, обращались художники разных поколений: участники группы "Движение", "Коллективные действия", занимавшиеся футуристическими экспериментами в области перформанса в 1960-70-е годы, а также художники "новой волны" 80-х годов - группа "Мухоморы" и "Чемпионы мира". Все они по-разному соединяли в своем творчестве элементы футуристической эстетики и собственные авторские интенции.

**Глава II. Супрематические эксперименты в перформативной практике**

Отличительный критерий произведения искусства состоит лишь в готовности художника и зрителя к усмотрению в данной вещи (в данном событии) искомой цельности и самодостаточности, к их готовности смотреть на вещи именно так, как требуется для совершения акта искусства.

Б. Гройс

Обществу кажется, что художник делает ненужные вещи; оказывается его ненужная вещь существует века, а нужная - один день.

К. Малевич

Вариации на тему "Черного квадрата" и обсуждение его значения для русского искусства - постоянный мотив в московском концептуализме. "Черный квадрат" означал появление нового языка, воплощал идею первоформы и сверхпространства в системе того искусства, которое Малевич назвал супрематизмом. "Черный квадрат" явил собой конец фигуративного искусства и начало нового беспредметного искусства, он стал "лицом нового искусства"74. "Полночь искусства пробила... Супрематизм сжимает всю живопись в черный квадрат на белом холсте"75. За "Черным квадратом" должно было последовать рождение иного мира иных форм. В этом стремлении переписать законы мироздания усматривалось желание предугадать, предсказать формы и образы будущего искусства, будущей жизни.

"Малевич стоял у истоков междисциплинарного проекта анализа языка: его обвиняли в том, что он ничего не дал искусству, кроме слова, зато после смерти он обрел последователей в среде концептуализма"76, - полагает Екатерина Деготь. Логика развития собственной художественной теории заставила Малевича "распрощаться с картинами, переложить и продолжить живописный супрематизм языком философии"77, эту же схему избрали для себя и концептуалисты, определив философскую функцию искусства как первостепенную.

Супрематические эксперименты Малевича повлияли как на русских, так и на западных авангардных художников. Примерами тому могут служить объекты группы "Зеро" (Гюнтера Юккера, Ива Клейна) и артефакты из упаковочной бумаги Роберта Раушенберга (1950-60гг.). В отечественном искусстве своеобразными реминисценциями супрематизма Малевича явились артефакты Франциско Инфантэ и перформансы группы "Коллективные действия", работы В. Вейсберга, выполненные в технике "белое на белом", "светлые структуры" Михаила Шварцмана середины 70-х годов, чей "белый супрематизм" был вдохновлен произведениями Малевича, а также супремы Эдуарда Штейнберга78 1970-80-х годов, в которых он апроприирует художественный язык и манеру Малевича. Московские художники в значительно большей степени, чем западные, оказались связаны с традициями авангарда. Стремление осмыслить опыт предшествующих лет значило для московского андеграунда сделать шаг к самопознанию. Вот почему к экспериментам Малевича вновь и вновь обращаются художники.

Взаимодействие концептуального искусства с традицией русского авангарда связано, во-первых, с интересом к художественному наследию отечественного авангарда, а, во-вторых, с интересом к взаимопроникновению различных видов художественного творчества и к пересмотру собственно понятия искусства. Концептуальное искусство, обращаясь к опыту русского авангарда, развивалось по нескольким направлениям: одни художники развивали в искусстве эстетическую линию - основным их стремлением было создание прецедента новой красоты и достижение гармонии (например, творчество Ф. Инфантэ); другие, наоборот, стремились стереть границу между искусством и неискусством и обнаружить "прекрасное" за пределами искусства как такового (деятельность группы "Коллективные действия").

Традиции русского авангарда, а в частности традиции супрематизма, своеобразно преломились в концептуальном творчестве Франциско Инфантэ и группы "Коллективные действия". Именно в их перформансах наиболее последовательно и адекватно раскрывается весь тот свод идей и построений, который Малевич назвал супрематизмом.

По мнению Б. Гройса, Франциско Инфантэ удалось по-новому разрешить ту же задачу, которую однажды поставил перед собой Малевич в "Черном квадрате": средствами самого искусства выразить судьбу искусства в современном мире.

С конца 60-х Франциско Инфантэ начинает заниматься так называемыми "спонтанными играми". Сам характер "спонтанных игр" предопределил интерес художника к процессу взаимодействия искусства и природного пространства. Использование элементов, активно преобразующих реальность, предрешило дальнейшее развитие творчества Инфантэ. В 1968 году Франциско Инфантэ со своей женой Нонной Горюновой начали осуществлять перформансы на природе. Это были первые в отечественном искусстве осмысленные как перформансы движения - так называемые "спонтанные игры на природе".

Перформансы или "спонтанные игры на природе" Инфантэ явились своего рода декларацией пространственных концепций художника: "не хватало холста, не хватало тех средств, которые были заявлены живописью, и таких технологий написания картины как холст, краски и кисть". В творчестве Инфантэ термин "перформанс" имеет несколько размытые очертания. По словам самого художника, "смысл этих действий на природе заключался в собственном персональном проживании игры, которая инспирировалась нами самими для нас же самих, без зрителей"79. Первые акции такого рода осуществлялись как ритуальные действа с ледяными замками, озаренными свечами и с яркими фантастическими костюмами. Акции Инфантэ имели характер "тренингов" и были рассчитаны на участие всего нескольких человек. Художник осуществлял перформансы "для создания особых пространственных ситуаций, в которых зритель чувствует себя если не участником, то по крайней мере свидетелем"80. Незрелищный характер акций впоследствии определил общую концепцию экспонирования артефактов81 - единственной формой репрезентации перформансов, то есть их конечным продуктом являлись фотографии и видеозаписи. "Спонтанные игры на природе" имеют своим результатом не только артефакт, запечатленный на фотографии, но и длительный подготовительный процесс по осуществлению артефакта (часто снимаемый на пленку82). Таким образом, фотография остается памятью о событии, она передает лишь фрагмент созданной ситуации, которая сама по себе значит больше, чем фотография. Само событие, действие (перформанс) оказывается за рамками фотографий, оно реконструируется зрителем либо при помощи воображения, либо при помощи видеозаписи. "Суть этих фотографий - в указании на новую интерпретацию уже имеющегося опыта искусства, на иное, более глубокое его понимание. Само явление искусства как такового становится происшествием и фотографируется"83. Таким образом, фотографии в творчестве Инфантэ отводится одно из основных мест. Техническая оснастка перформансов всегда тщательно подготовлена к выполнению их программы. Процесс подготовительных работ у Инфантэ наделен признаками искусства: перформанс есть действие (у Инфантэ - процесс, предшествующий фотофиксации артефакта), а фотография - факт совершенного действия. "Процесс создания артефакта - это не просто случайные движения - все действия здесь подчинены определенной дисциплине"84.

Работа Инфантэ над созданием артефакта представляет собой своеобразный ритуал: сначала художник реконструирует природу, при помощи различных конструкций сводит ее сущность к геометрическом первоформам, затем фотографирует результат и разрушает реконструкцию. Этот принцип, по сути своей, представляет весь творческий процесс художника как перформанс. Для Инфантэ одинаково равны как сам процесс создания артефакта (недаром документальным снимкам сам художник уделяет столько же внимания, что и артефактам), так и сами артефакты. Именно фотографические документальные снимки и явились основным источником для исследования связи художественных концепций в творчестве Инфантэ с супрематическим экспериментами Малевича.

Работы Франциско Инфантэ порождают множество культурных ассоциаций. Ему всегда были интересны многие художники, однако "если сосредоточиться на одной личности, то это Казимир Малевич. Можно найти традицию геометрического искусства в самых древних цивилизациях, но конкретный адрес ее для себя я вижу в супрематизме и конструктивизме русского Авангарда",85 - пишет художник. Инфантэ привлекают чистые геометрические формы. Абстрактные категории его работ обладают также абстрактными сущностями и требуют соответственного (геометрического) воплощения. Действительно, искусственные объекты в работах Инфантэ всегда имеют четко выверенные геометрические формы в противовес формам природным. В артефактах Инфантэ, как и в супрематических построениях Малевича, не действуют законы земного тяготения, и присутствует аспект нереальности: геометрические формы как бы повисают в пустом (или природном) пространстве. Центральное расположение артефакта в работах Инфантэ тождественно положению супрематических форм в картинах Малевича. "Бросая ретроспективный взгляд на супрематические картины Малевича и находясь, при этом, в точке переживания мира, где действует артефакт - видишь, что супрематические формы выделены по смыслу тем же центральным их положением, то есть бросается в глаза некое качество "артефактного" их состояния"86.

Супрематические картины Малевича построены по четким правилам, по определенным внутренним законам. Художник писал в одной из своих работ о том, что в супрематических произведениях "тела... построены, как некие системы со всей равною загадкою и тайною как и вселенная,.. обладают тою же динамической силой, как и они (планеты), - если только форма супрематических конструкций не ярче представляет эту силу"87. Вообще вся философия Малевича зиждется на идее гармонии, стремится к слиянию всех "энергийных сил" мира и выстраиванию нового порядка. Инфантэ же всегда выстраивал свои артефакты ради создания "прецедента новой красоты", новой гармонии, их смысл состоял как бы в уравновешивании искусственных форм и природного пространства.

В своих писаниях, касающихся супрематизма, Малевич неоднократно упоминает о принципе членения своих работ на основе параметров - динамика-статика. Этот принцип связан с интересом художника к постоянству модели мира в целом. "Статику Малевич понимает не только как чисто художественную задачу, но скорее как пластическое выражение неизменности мироздания"88. Несомненно, как и у Малевича, в работах Инфантэ есть завуалированные динамические линии. Он располагает элементы в своих композициях таким образом, что статичные формы (квадрат, треугольник, круг) как бы повисают, парят в воздухе. То положение, в котором оказываются артефакты в работах Инфантэ, можно квалифицировать термином Малевича "неземная статика". Свободный полет геометрических форм "равен статике, которая не противоречит динамизму и тождественна "видимому динамическому покою"89.

В рукописи манифеста об архитектуре (1924-27) Малевич показывает, как из квадрата и других основных супрематических форм рождаются новые и, как ясно из текста художника, - "главным образом развиваются четырехугольники в разных видах и принимают разные состояния, то есть выражают разные ощущения преимущественно динамические и статические в разных композициях"90. В рассуждениях Малевича многое зиждется на "ощущениях" - "беспредметное искусство есть искусство чистых ощущений"91. Инфантэ в своих работах использует первоформу - квадрат, напоминающий о высшей гармонии, и производные от квадрата динамические проекции: круг, крест, трапецию и линию, которые переходя из работы в работу, также принимают "разные состояния" и выражают "разные ощущения". Например, в серии работ "Добавления" (1983), квадрат проходит различные стадии перемещения в пространстве: он то развернут фронтально, то динамично устремлен к горизонту. Для Малевича "форма квадрата стала элементом выражения не только ощущений живописных, но и других, например ощущений пустыни, покоя, динамики, мистических, готических и т.д."92. Инфантэ вторит ему, погружая свои артефакты (в серии работ "Добавления" - это квадрат) в различные среды и создавая соответствующую ощущениям атмосферу: пустыни, спокойствия водной глади, высокого легкого неба.

Квадрат на фотографиях Инфантэ гармоничен и самодостаточен. Помещенный в гармоничную среду, он в работах Инфантэ являет собой устойчивую доминанту. Кроме того, собственно формат фотографий также тождествен квадрату, что дополнительно создает ощущение не только внутренней уравновешенности, но и как будто космического спокойствия. Показательно, что приблизительно одинаковые расстояния отделяют края квадрата Малевича ("Черного квадрата") от горизонтальных и вертикальных линий рамы. "Артефакт, как событие и как знак - лучше всего себя чувствует именно в квадрате, поскольку эта форма имеет четко выраженный центр, в котором и концентрируется внимание как фотографа, так и зрителя"93.

Инфантэ привержен супрематической традиции и никогда не отступает от своего основного убеждения, что искусство не должно быть нарративным. В своих работах художник использует прием прямой ссылки: постоянно обыгрывая "супрематическую" тему, он непосредственно обращается к искусству Малевича.

Однако, согласно теории А. Раппапорта, работы Инфантэ резко отличаются от супрематизма Малевича, в котором "архаическая экстатика сочеталась с верой во внешний, бесконечный космос, руководящий художественной интуицией"94. Это утверждение не совсем верно. Дело в том, что на начальном этапе творчества представления Малевича о природе были иными: он, наоборот, старался подчинить ее воле человека, "вырваться из рук природы и построить новый мир, мне принадлежащий"95. Он стремился "к централизации, чтобы мог управлять миром, всеми его деталями"96. Начиная с оперы "Победа над солнцем" и заканчивая, собственно, супрематизмом, Малевич постулирует окончательную победу человека, высшего разума над природой, над "зеленым миром мяса и кости". "Господство формы над натурой" становится своеобразным лейтмотивом в супрематических построениях Малевича. С середины 20-х годов нарастала вера Малевича в возможность мирового переустройства, в новый принцип конструктивистского развития мира.

Однако со временем художник приходит к прямо противоположному философскому выводу о том, что человек не может "победить природу, ибо человек природа... Когда природа через ряд своих совершенств достигла в лице своем организма человека как орудия совершенного, она через него начала создавать новый мир"97.

Инфантэ ни в коем случае не спорит с Малевичем по поводу "господства формы над натурой", он вступает с ним в диалог. Геометрические формы являются в работах Инфантэ знаками подчеркнутой искусственности, они автономны по отношению к природе. Однако, несмотря на концепцию артефакта как "вещи второй природы", художник вынужден оговориться, что "пафосу автономности артефакта следует доверяться осторожно, потому что его создатель - человек - тоже составляющее природы..., но все же, символически, важен момент вычленения артефакта, как искусственного объекта, дополнительного к природе"98.

Инфантэ реализует свой творческий потенциал, черпая вдохновение из представлений Малевича о пространстве. Пространство у Малевича условно сведено к двухмерной плоскости: "наш глаз не устремляется в глубину, отсчитывая планы - передний, средний и дальний; нет никаких признаков перспективы - прямой, обратной или параллельной"99. В работах Инфантэ пространство обретает глубину, становится многоплановым и включается в "природоестественную организацию": природа стала знаком живого, знаком вечного, таинственного, божественного мира. Новаторство "супрематических игр" Инфантэ состоит в том, что обыгрывание идей Малевича происходит на природе, на открытом воздухе, то есть решение формальных задач Инфантэ осуществляет не на холсте, а переносит в природное пространство. Иными словами, творчество Инфантэ можно назвать искусством инвайромента. В своих работах он не использует живописные средства (холст, краска, кисть), он как будто следует наставлению Малевича: "О живописи в супрематизме не может быть и речи, живопись давно изжита и сам художник - предрассудок прошлого"100, "передача реальных вещей на холсте - есть искусство умелого воспроизведения, и только"101. Инфантэ отказывается от живописных средств, он манипулирует элементами природы и техники: его холст - это снег, трава, песок, море, небо и земля, его краска - это фольга и зеркала, сложные конструкции, а кисть - фотоаппарат. "Традиционные средства написания картины - не подходят для выявления артефакта. Здесь нужна иная техника и инструментарий. Фотоаппарат, как нельзя лучше подходит для запечатления момента важного для художника, при котором артефакт обнаружил свое присутствие"102.

Когда Инфантэ с Нонной Горюновой начали устраивать первые акции на природе, желание сфотографировать процесс перформанса и его результат было достаточно спонтанным: "тогда это была бессознательная, но все же попытка запечатлеть, зафиксировать наши "спонтанные игры на природе"; позже появилась концепция артефакта, и мы занялись осознанным фотографированием своих работ"103.

Подобных "игр" на природе было проведено немало, но лишь некоторые из них ("Супрематические игры" - 1968 г., "Снег и пламя" - 1968 г., "Снежное действо" - 1968 г.) были сфотографированы. Все эти акции устраивались в зимнее время, а снежное пространство становилось как бы основным участником этих "игр". Перформанс "Супрематические игры" был посвящен Малевичу и представлял собой раскладывание на снегу супрематических форм, сделанных из разноцветного картона (повторение "Супрематических композиций" второй половины 1910-х гг.104). Несколько вариаций на тему "Супрематических композиций" Малевича были гармонично выложены на рыхлой снежной поверхности. Разноцветные геометрические элементы, сделанные из окрашенного картона, расположились в определенном порядке так, что получились композиции тождественные оригиналу. От своеобразного сочетания искусственного материала и форм: прямоугольников, квадрата и горизонталей - с природным, снежным фоном остается двоякое впечатление. С одной стороны, пространство и расположенные в нем предметы обретают "отвергнутую" Малевичем глубину и объем, появляется новое ощущение динамизма и перспективы. С другой - белый фон этих композиций, согласно Малевичу, соответствовал "Ничто", являлся знаком непостижимой бесконечности и пустоты ("белый ужас желтого китайского дракона")105, а цветные элементы композиции олицетворяли элементы мироздания. Инфантэ следует Малевичу, но располагает свои композиции вне холста, в пустоте. В работах Малевича "Белое Ничто" наносилось на холст тем же красочным материалом, что и сами супрематические элементы, Инфантэ располагает их в абсолютно другой среде, а затем фиксирует фотоаппаратом. Таким образом, супрематические формы оказываются противопоставленными природе и в то же время включенными в нее106, то есть достигается "иллюзорность выхода в окончательную пустоту, постулировавшегося Малевичем"107.

Представления Малевича о "Белом Ничто" удивительным образом соответствовали представлениям Инфантэ о бесконечности: "В "артефактах" - знак бесконечного несет природа. Малевич, изображая "Белое", ориентировал сознание на отсутствие заднего плана, на провал в метафизическую бесконечность "Белого"108. "Белые поля... есть ощущение пустыни, ощущение небытия. Это не конец Искусства, а начало действительной сущности"109. Таким образом, в белом фоне Малевич окончательно открывал бесконечное пространство, он писал: "Белый квадрат несет белый мир (миростроение)"110, природу. Это соответствие помогло Инфантэ под другим ("артифицированным") углом взглянуть на супрематизм Малевича.

Связь с творчеством Малевича возникает и в костюмах персонажей, возникающих на фотографиях акций, устроенных Инфантэ. "Он устроил целое представление ночью в заснеженном поле с зеркалами, острыми "колючими" костюмами и вереницей горящих в снегу шаров-ламп. Необычная геометрическая искусственная среда света, отражений и фигур оказалась как бы неизвестно откуда упавшей в это дикое безлюдное поле ("Игра жестов" 1977 г.)"111. В перформансах "Зимний квадрат" (1977 г.) и "Игра жестов" (1977 г.), также происходивших в зимнее время на фоне заснеженных пространств, персонажи были облачены в фантастические наряды, почти целиком составленные из треугольников. Формы этих костюмов были доведены до минимальных элементов и напоминали эскизы костюмов будетлян (из белых и черных квадратов и треугольников) из оперы Матюшина и Крученых "Победа над солнцем" 1913 года, которые разработал Малевич. Давно уже исследователями признано, что в малевичевских эскизах к опере "Победа над солнцем" не только заложен, но и почти реализован супрематизм. "Эффект от геометрических фигур, представленных в костюмах и декорациях оперы "Победа над солнцем", был очень значительным. Именно в процессе работы над оперой появились первые варианты супрематических работ Малевича таких, как белый и черный квадраты и композиции из трапецевидных форм"112.

У Инфантэ, как и у Малевича человеческое тело становится носителем геометрических форм. Но если у Малевича в его эскизах к опере "Победа над солнцем" и человек, и природа являются единым целым: природа подчинена человеку, то у Инфантэ геометризованные фигуры персонажей перформанса "Игра жестов" выступают как посланцы другого мира.

Другим направлением исследований Инфантэ, как отмечалось выше, которое можно отнести к концу 70-х годов, является продолжение традиции геометрического искусства. Инфантэ начинает это общение с зеркального треугольника, помещая его в различные среды: лес, ночное небо, песок ("Жизнь треугольника" 1976г.). Далее художник экспериментирует с квадратом, загадочно подвешивая его над поверхностью моря или, наоборот, погружая его в толщу воды, тем самым превращая в ромб ("Странствия квадрата" 1977 г.). Однако "Инфантэ не живописец. Его интерес к пространственности у Малевича объясняется понятием, что супрематизм все-таки символизирует конец повествовательной живописи и что после супрематической живописи Малевича 1910-х-20-х годов, живопись как будто уже дошла до своего конца"113.

Интерес к беспредметности и супрематизму Малевича, к его теории о белом фоне и "Ничто" очевиден также и в перформансах группы "Коллективные действия". "Коллективные действия" полностью отказались от визуальных структур традиционного искусства и работали с таким абстрактными, метафизическими категориями, как время, пространство, созерцание, пустота. Группа в своих перформансах активно развивала теорию Малевича об эстетизации "Ничто": "всю (нашу) деятельность кратко можно охарактеризовать как своего рода "путешествие в страну Ничто"114. "Пустое"115, "пустое действие" (у Малевича "Ничто") играло очень важную роль в теоретических конструкциях акций группы. Заснеженное белое поле было нейтральным, свободным от всякой принадлежности пространством, на котором "экспонировались" переживания зрителей. Белые, покрытые снегом пространства, на которых обычно происходило действие перформансов группы "Коллективные действия", отсылали к белым фонам Малевича. Белый цвет у Малевича, как уже отмечалось выше, есть условное метафоричное обозначение, с одной стороны, пустоты, нейтрального, а с другой - бесконечного, насыщенного всевозможными смыслами пространства - "чистота и прозрачная ясность белого цвета у Малевича есть воплощение скрытой высшей сложности"116. В своих "Супремах" на нейтральном фоне Малевич размещал композиции из геометрических фигур. Белое поле мыслилось участниками группы "КД" как пространство, освобожденное от "всевозможных смыслов" и идеологической нагрузки, которое они в ходе своих перформансов насыщают новым смыслом. Это особенно важно для ранних работ группы, которые имели знаковый метафизический характер (акции "Лозунг 77", "Шар", "М"). В результате акции "Лозунг-77" участники, повесив лозунг в лесу, "оставили его висеть на месте и, уходя и оборачиваясь, видели, как он из длинной ярко-красной полосы с белыми буквами превращался в красную черточку на черной полосе леса между серым зимним небом и белым полем, как он перестает быть чужеродным телом"117. Участники акции наблюдали супрематическую композицию, сложившуюся из природных компонентов (лес, небо, заснеженное поле) и искусственного, инородного компонента (красного лозунга). Здесь, как и в перформансах Франциско Инфантэ, супрематические формы оказываются противопоставленными природе и в то же время включенными в нее, подобный синтез вызывает метафизический "провал" в пустоту, чего, собственно, и добивались устроители акции. Таким образом, действие перформанса развертывалось перед глазами участников-зрителей как предельно простая графическая вещь, и носило подчеркнуто плоскостной характер. Момент эстетического созерцания пустотных пространств - неотъемлемая часть акций группы. У Малевича эстетическое начало в процессе развития супрематизма как бы сопровождало главную тему супрематического постижения мира.

Нужно отметить, что природный контекст очень важен для перформативного опыта группы. Почти все загородные акции группы начинались с созерцания пустого поля, и им же заканчивались. Природа (лес, поле) рассматриваются в качестве важного структурного элемента акций. "Поле мыслилось нами как своего рода сцена или холст, где совершались минимальные акции, смысл которых был не столько в них самих, сколько в эстетизировании - через эти события и их интерпретацию - чисто языковых, демонстрационных отношений: край, центр, ожидание, протекание времени и т. д. То есть нами планомерно производилась поэтизация фундаментальных онтологических и психических явлений, простейших элементов, из которых строится та или иная картина мира, но которые обязательно... присутствуют в любой из этих картин и в любом из вариантов их восприятия"118.

Малевич в своей работе "От кубизма к супрематизму" писал: "Пространство есть вместилище без измерения, в котором разум ставит свое творчество"119. Именно так и представляют свой творческий процесс "Коллективные действия". Перформансы группы, условно говоря, можно назвать искусством создания фона: действие выстраивалось таким образом, чтобы не находиться в смысловом центре, а прочитываться как рама для природы. Таким образом, природа представляла собой оптимальное выставочное пространство и в то же время являлась центральным действующим лицом.

Так, если, по Малевичу, "формы супрематизма, нового живописного реализма, есть доказательство уже постройки форм из ничего, найденных интуитивным разумом"120, то можно сказать, что группа "Коллективные действия" (построение ими чисто умозрительных текстуальных фигур или форм на нейтральной плоскости) последовательно воплощает этот принцип супрематизма в своей деятельности.

Новаторское искусство Малевича "отказывает зрителю в непосредственном удовольствии, но уводит его в сферу рефлексии, давая пищу для размышлений о том, что есть искусство вообще"121. "Черный квадрат" Малевича стал визуальным манифестом нового искусства и символом заката искусства фигуративного. Элементы художественной формы и приемы построения произведения у Малевича стали не только предметом самого творчества, но и объектом теоретического осмысления.

Актуальность супрематического искусства подтверждается существованием линии исторической преемственности. Действительно, к традициям супрематизма продолжают обращаться художники, работающие в разных стилях и техниках. Супрематические эксперименты Малевича явились своего рода резервуаром идей и художественных приемов для современного западного и особенно отечественного искусства. Московские художники-нонконформисты были тесно связаны с наследием авангарда. Обращаясь к художественным приемам и идеям Малевича, они тем самым продолжали линию развития авангардного искусства в России.

Концептуальные художники многое почерпнули в эстетике супрематизма. Идея Малевича о белом фоне живописных работ, трактовавшимся им как "ничто - белое ничто" нашла свое отражение в артефактах Франциско Инфантэ. Художник стремился к созданию прецедента новой красоты. Инфантэ в своих работах культивировал жесткий геометризм и динамику. Его геометрически четкие и гармоничные артефактные формы, погруженные в природный контекст, на фотографиях приобретали невероятную внутреннюю динамическую силу и уравновешенность. Интерес к теории Малевича о белом "Ничто" очевиден и в акциях группы "Коллективные действия". В представлении участников группы супрематизм явился своеобразной формой восприятия окружающего мира. Природное пространство в перформансах "Коллективных действий" приобретает очертания картинной поверхности, которую организаторы и участники акций насыщают различными смысловыми структурами. Эстетизация пустотных природных пространств в работах группы "КД" явилась оригинальной интерпретацией теоретических построений Малевича. У Малевича эстетический аспект сопровождал основную тему супрематизма - постижение бесконечного. Супрематизм преодолевал искусство как таковое и путем синтеза различных сфер жизни формировал новый способ развития будущего.

**Глава III. Наследие искусства соцреализма в акциях художников московской концептуальной школы**

Идеи не новы, новым может стать только место их приложения.

Ричард Формэн

Долгое время на советское официальное искусство в контексте общей истории искусства ХХ века смотрели как на "чужеродный элемент, недостойный быть предметом исследования"122. Но с течением времени начинается процесс переосмысления истории и искусства эпохи социалистического реализма, открывается все более широкий спектр исторических свидетельств и источников. Интерес к этому феномену, пробудившийся в последние десятилетия среди исследователей и в 70-80-е годы и среди самих художников, связан с наступлением времени осмысления. Обращение к символике и мифологии советского официального искусства присуще искусству соц-арта. "Соц-арт является радикальным типом художественной стратегии поведения по отношению к соцреализму как официальному стержню советского искусства"123. Осознание того, что период тоталитаризма явился колоссальным культурным пластом в отечественной истории, позволяет рассматривать официальное искусство того времени с иных позиций и открывает возможности новых интерпретаций. В последнее время к исследованию искусства соц-арта обращаются многие искусствоведы и художественные критики. Но культурологические работы Виктора и Маргариты Тупицыных, Екатерины Деготь, благодаря интересным сведениям и оригинальным интерпретациям, явились основой, на которой строилась эта глава. Их тексты, в которых пересекаются пути философии, психоанализа и художественной критики, явились основным источником по изучению деятельности художников-соцартистов и составили основной блок материалов по искусству соц-арта. Именно поэтому цитаты из статей Тупицыных и Деготь будут широко использованы в настоящем исследовании.

В главе, посвященной соцреалистическим стилевым тенденциям в перформативной практике, мы обратимся к исследованию "реалистического" языка и форм массовой идеологической продукции в том виде, который они приняли в московском концептуализме. Рассмотрим деятельность В. Комара и А. Меламида, группы "Гнездо", первых соц-артистов, работы которых представляли собой эффектное перепрочтение и переопределение идеологем и стереотипов социалистического реализма. Обратимся также к перформансам с соцреалистической символикой группы "Коллективные действия", чья деятельность в принципе асоциальна.

Господство соцреализма124 охватило достаточно длительный временной период - с начала 1930-х вплоть до конца 80-х годов. Термин "социалистический реализм", прозвучавший из уст самих деятелей культуры, требовал установления новых канонов в искусстве. Искусство мыслилось как единое и тотальное, ориентированное на "верное" изображение реальности в ее "революционном развитии". Соцреализм требовал от зрителя сопереживания и воплощения в жизнь того, что изображено на картине, стремления к "светлому будущему", а от художника - создания в своих работах образцово-показательного героя, художник должен был изобразить труд так, чтобы человеку захотелось совершить трудовой подвиг. Официальные художники, являясь "инженерами человеческих душ" и своеобразными идеологическими рупорами, помогали государству создавать образ советского рая.

Установка на коллективный труд, предполагавшая формирование всевозможных творческих союзов (начиная с Союза художников, заканчивая объединением Изорам125), делала художника частью единого отлаженного механизма, медиальной машины, производящей массовую идеологическую продукцию. "Целью соцреализма оставалось непосредственное проецирование образа новой реальности прямо в сознание зрителя неким чудесным образом".126 Место творца заняло государство. Оно стало "работать" с прошлым, занялось переделкой истории, корректировкой искусства прошлого и созданием искусства настоящего. "Практики социалистического реализма создали систему ключевых мифологических сюжетов и фабул, приспособленных для многократной дидактической репрезентации революционного прошлого и не менее революционного настоящего"127. Таким образом, наряду с процессом формирования образа идеального соцреалистического героя происходит разработка иконографии советского искусства, идеологии и терминологии.

Миф о естественном и понятном языке искусства имел огромное значение для эстетики социалистического реализма. К исследованию природы изобразительного языка, инспирированного социалистической идеологией, в своих работах обращались и концептуалисты, в том числе соц-артисты. Художники старшего поколения андеграунда 50-60-х годов к официальному советскому искусству относились исключительно негативно. В своем исследовании, посвященном соц-арту, О. Холмогорова пишет: "Деятельность художников, чье творчество складывалось на фоне и в непосредственном столкновении с вяло доцветавшим на протяжении 1950-х годов сталинским соцреализмом, была направлена в основном на реабилитацию формально-пластической самоценности произведения искусства, низведенного до обслуживающей роли иллюстрации"128. Художники младшего поколения концептуализма относились к тоталитарной модели общества более лояльно, осмысляя ее эстетически и аналитически. В их работах происходит визуализация словесных понятий, канонов и словесных догм соцреализма ("Жить стало легче, жить стало веселей"). "Для концептуалистов соцреализм - это не только материал, подлежащий деконструкции, но и заданный советскому человеку "язык", пронизывающий всю его жизнь, диктующий и навязывающий ему логику понимания и восприятия"129.

Московский концептуализм находился в определенной эстетической зависимости от социалистического реализма, поскольку именно соцреализм был основным, наряду с поп-артом, источником происхождения соц-арта. Термин соц-арт был придуман в 1972 году Комаром и Меламидом, по словам которых их общий знакомый, увидев в мастерской художников картины, основанные на образах соцреализма, охарактеризовал их как советский вариант поп-арта. Таким образом Комар и Меламид изобрели столь же общий термин: соц-арт. Однако в отличие от поп-арта соц-арт "рекламировал" не потребительскую, а идеологическую продукцию, продукцию массовой пропаганды. Соцреализм и соц-арт нельзя считать взаимоисключающими понятиями, их связывают не антагонистические, но диалогические отношения, поскольку по сути соц-арт - дитя соцреализма. Соц-арт не только обращается к стилистическим приемам соцреализма, но и буквально заимствует его методы и концепции. Андрей Монастырский предложил эффектное сопоставление соцреализма и концептуализма: "Соцреализм - это тоже концептуализм: не столько в стилистическом отношении, сколько с точки зрения направления, то есть это (соцреализм) тоже направление, которое оперирует идеями"130. Соцреализм как и концептуализм может быть понят только теми, кто свободно ориентируется в историческом контексте явления. Официальное искусство, которое призвано реалистично отражать жизнь и информировать о ней, должно быть понятно повсюду. Однако искусство соцреализма обращается исключительно к внутренней аудитории страны. Искусство московского концептуализма и соц-арта в частности, стремясь выйти за границы национального явления и обращаясь как к внутренней, так и к внешней аудитории, артикулирует частично теми же идеями, что и советское официальное искусство, понятными только пережившим советскую эпоху (работы В. Комара и А. Меламида, И. Кабакова, Э. Булатова).

Соц-арт, также как и соцреализм, ничего не "выдумывает", а использует уже готовые формы, заимствованные из истории искусства. Соцреализм обращается к истории искусства как к "хранилищу "положительных примеров", полезных для влияния на массы"131, а соц-арт, в свою очередь, использует идеи и приемы советского официального искусства. И. Голомшток в своей работе "Тоталитарное искусство" так характеризует синтетическую природу соцреализма: "Неспособный по своей консервативной природе к воспроизводству новых идей, тоталитарный реализм берет их в готовом виде, переводит на свой язык, искажает их эстетическую природу, превращает в нечто противоположное им самим"132. По сути соц-арт проделывает то же самое с идеями соцреализма. Архив соцреалистических репрезентаций (фильмы, парады, открытки, плакаты, лозунги и т.п.) явился для соц-артистов (и не только) неисчерпаемым источником стилистических кодов. Интерес Комара и Меламида к эстетике агитпропа в дальнейшем вылился в увлечение стилями в советском искусстве: парадным, агитационным и бытовым. Работы Комара и Меламида, как и многие соц-артовские проекты других художников, основываются на имитации, повторении, перефразировании советских мифов. Самым эффективным оказался метод развенчания идеологических догм соцреализма путем вынесения их из привычного контекста.

Первые, заявленные как перформанс, акции начали проводить с 1973 года художники В. Комар и А. Меламид. "Мы - дети социалистического реализма и внуки авангарда", - эта фраза - манифест Виталия Комара и Александра Меламида, лидеров московского андеграунда 70-х годов, была призвана подчеркнуть идею преемственности русско-советского художественного сознания"133. Они реанимировали коллективный (анонимный), бригадный метод работы, актуальный среди художников соцреализма. Комар и Меламид так комментируют этот аспект их творчества: "По нашим работам трудно угадать, кто их сделал. Мы даже не подписываем их. Мы стилизаторы. Работая с визуальным материалом, накопленным культурой, мы всегда опираемся на обобщенную художественную манеру, на стиль или подход в целом"134.

Соц-арт Комара и Меламида можно назвать своего рода ретроспективизмом: они "первыми начали рассматривать социалистический реализм и соприродные ему способы репрезентации не просто как китч или средство манипуляции массовым сознанием, не только как архив канонических сюжетов и фабул, а как насыщенный языковой "раствор", из которого им удалось выкристаллизовать образную систему, способную деконструировать официальные мифы посредством их же риторики"135. Действительно, соцреализм представлял собой арсенал готовых форм, визуальных и вербальных форм, годных для переработки и производства новых изобразительных и лексических структур.

В 1973 году Комар и Меламид устраивают акцию-инсталляцию под названием "Рай". Используя символику соцреализма, художники осуществили идею вхождения в соцреалистическую картину. "Рай" представлял собой темную комнату. Входящий в нее попадал в окружение всевозможных объектов, живописных и графических работ с атрибутами различных идеологий (включая идеологию запойного пьянства136). "В комнате мигали лампочки, тускло светились раскрашенные вентиляторы, в воздухе смешивались запахи бензина, дешевого одеколона, духов. Таким образом, воздействие осуществлялось на все органы чувств зрителя"137 - вспоминает Александр Глезер в своей монографии, посвященной истории отечественного неофициального искусства. В действительности, комната была наполнена "продуктами", произведенными тоталитарной пропагандистской машиной: не только всевозможной агитпродукцией и лозунгами, но и звуковыми атрибутами социалистической действительности (записи торжественных речей и официальных обращений), вызывавшими определенные ассоциации. Язык власти в этом случае выступал в качестве перформативного текста, сопровождающего представленный визуальный ряд. В 1930-е годы официальный язык публичных выступлений являлся языком государства, официальные обращения по радио и в прессе воспринимались как руководство к действию - "сказку сделать былью" путем воплощения лозунгов в жизнь. Используя в своих работах социалистические идеологические коды: речевые обороты и цитаты из тоталитарной иконографии, Комар и Меламид добиваются искомого пародийного эффекта. В данном случае - своеобразно обыгрывая стремление тоталитарной власти создать образ своего социалистического рая.

Сами художники под соц-артом подразумевали "коммунальную интерпретацию официального взгляда на общественное устройство, или наоборот - официальную интерпретацию коммуналки"138. Комар и Меламид в своих работах совмещали вещи из разных контекстов - официального и личного, жанрового. Внутренняя противоречивость создаваемых художниками образов порождает ироническую ситуацию. "Изображая в ироническом, травестийном ключе культовые эмблемы и иконы советской мифологии, художники снимают мистическое напряжение с подобных объектов, лишая их демонического ореола"139. Выдергивая образ или высказывание из привычного исторического контекста, художники помещают его в нетрадиционное окружение, тем самым лишая его привычного смысла и снимая идеологическую напряженность.

Комара и Меламида справедливо относят к основоположникам не только соц-арта, но и перформанса в строгом смысле слова: "Для них перформанс - это эстетически отрефлексированное социальное действие, выраженное в пародийной форме. Именно социальность, отношение к самим себе как к общественным деятелям, хотя и с элементом самоиронии важная составляющая творчества художников. И чем, как не полемикой с тоталитарной концепцией взаимоотношения искусства и власти, народа и искусства были их перформансы"140.

В перформансе 1975 года "Котлеты "Правда", в котором "они жарили биточки из пропущенной через мясорубку газеты, Комар и Меламид инсценировали акт "принятия на веру" как первобытный жест телесного поглощения"141. Использование Комаром и Меламидом (К/М) в перформансе газеты "Правда", главного рупора социалистической идеологии, в качестве продукта, предназначенного для массового потребления (в данном случае в виде биточков) - красочная метафора, демонстрирующая двойственность идеологического контекста. Комар и Меламид работали не только с визуальными, но и со словесными штампами ("соц-арт столь же логоцентричен, как и соцреализм"142), с социальными и поведенческими соцреалистическими моделями.

"Соц-арт свел к содержательному нулю пространство внутри предмета искусства путем обобщения, формализации и ретровзгляда на то конкретное художественное направление, которое становилось предметом отстранения"143. Художники разыгрывали двусмысленную идеологическую ситуацию: официальные "митинговые" фразы вкладывались ими в уста человека из толпы. Фрагменты официальных радиопередач в совокупности с соответствующим визуальным рядом создавали карнавально-пародийный эффект.

Основа стилистической игры Комара и Меламида с соцреализмом строится на ироническом эффекте несоответствия формы и содержания. Иронический эффект возникает технически в результате сопоставления несопоставимых вещей. "Содержательная часть из одного клана трюизмов вступает в противоречие с формальной частью из другого клана трюизмов, что есть классический ход пародии"144. Подобные стилистические конструкции Комар и Меламид использовали в акциях: "Изготовление идеального советского документа" (1975), "Переложение на музыку "Положения о паспортах" (1976), где стилистическая цитата является главным смыслообразующим фактором. В работах художников политическая идеология необычным образом взаимодействует с подсознанием, с миром искусства, с различными знаковыми системами и рекламными слоганами. Таким образом, сочетая несочетаемое, Комар и Меламид предлагают взамен изначального смысла продукт чисто художественной и эстетической ценности - знаки, подменяющие образы действительности. К этому приему художники обращаются до сих пор, используя общественно-социальные штампы, например, в акции 1994 года "Выбор народа"145.

В своих перформансах Комар и Меламид часто обращались к форме лозунга как к наиболее выразительной для официального искусства. Популярность лозунгов в советское время объясняется неизменной верой идеологов в силу слова как идеологического знака. Подписанные художниками анонимные лозунги массовой пропаганды "Наша цель - коммунизм" или "Мы рождены, чтоб сказку сделать былью" (1972), а также концептуальный проект "Круг, квадрат, треугольник: для каждого дома, для каждой семьи" (1975) явились буквальным цитированием тоталитарной иконографии. Однако превалирование иронического аспекта позволяет говорить о лозунгах Комара и Меламида как о своеобразном синтезе стилизации, имитации и пародии. Художники, обращаясь к соцреалистической лексике, доводят до абсурда, как бы "уплощают" содержание, заключенное в советских лозунгах, до уровня формы.

Тема тоталитарного лозунга затрагивалась также в некоторых перформансах группы "Коллективные действия", чья деятельность была направлена на решение эстетических, но никак не социальных задач. "КД" использовали в своих работах форму лозунга в качестве определенного кода. Один из примеров - лозунг на красном фоне белыми буквами было написано "Я ни на что не жалуюсь, и мне все нравится, несмотря на то, что я никогда здесь не был и не знаю ничего об этих местах" (акция "Лозунг 77"). "КД" использовали не только формы лозунгов, которыми тогда пестрела вся страна. Был важен технологический контраст - заснеженный лес и красный лозунг "и на этом красном, привычном фоне проступала эдакая дневниковая, экзистенциальная запись...А сам пейзаж, на фоне которого вывешивался и "Лозунг" превращался в обозначающее ускользающей предметности как таковой"146. Перемещение социально-напряженного элемента (лозунга) из привычной городской среды в пространство природы расценивалось как внутренний переход из одного состояния в другое, как акт освобождения сознания от идеологической нагрузки. Смысл этой акции состоял в том, что "невозможные" в реальности события были подобным образом вписаны в эту реальность, то есть участники группы "Коллективные действия" переместили условную ситуацию в реальную среду, показали вещь в несвойственном ей контексте. Перформансы "КД" строились на приемах эстетизации идеологического текста. "Средства эстетизации социальных интерпретаций искусства стали средствами художественного порождения собственного интерпретационного дискурса и индивидуальной истории"147.

Кроме темы лозунга, группа "Коллективные действия" обращалась в своих акциях к теме плаката, например, в акции "Группа-3". На улице стояли две группы людей с транспарантами "Группа" и "3". "Интересно, что сам факт собравшегося на московской площади народа и "плакаты" в руках организаторов создали ситуацию своеобразной "политической демонстрации" - абсурдной по своему содержанию, но вполне опасной в контексте местного социально-напряженного поля. Получилось так, что чувство облегчения, возникшее у участников в конце "опасной ситуации", оптимально соотнеслось с запрограммированным устроителями ощущением завершения длительного творческого процесса".148 Состояние агрессивной политизации, которой стремились достичь устроители акции, должно было вызвать реминисценции из архива специфически социалистических явлений: парады, агитпроп, лозунги. Возникновение и осмысление ощущения коллективного сознательного и ощущения принадлежности к напряженному идеологическому пространству явились своеобразным обрядом инициации, который должны были пройти участники перформанса. В то же время в задачу акции входила эстетизация группы зрителей как художественно самодостаточной единицы. То есть традиционная ситуация "зрители - организаторы" сменилась на противоположную, зрители стали непосредственными участниками акции, а организаторы - зрителями (этот же принцип использовали в своей акции "Два мухомора" 1981 года группа "Мухоморы").

Художники Михаил Рошаль, Виктор Скерсис и Геннадий Донской, объединившиеся в 1975 году в группу "Гнездо", были прямыми учениками Комара и Меламида. Свое название группа получила по перформансу, в ходе которого участники акции сидели в большом гнезде на выставке неофициального искусства, разрешенной властями на территории ВДНХ в павильоне "Культура". Гнездо было снабжено пояснительной табличкой: "Тише, идет эксперимент!". Использование этой истинно советской формулировки позволяло рассматривать происходящее как пародийно-абсурдный жест. "В этой гротескной форме Скерсис, Донской и Рошаль подвергли осмеянию инициативу властей экспонировать искусство в одной упряжке с сельскохозяйственными и экономическими достижениями"149.

В своих акциях, например, "Станем ближе на один метр" (1976), "Оплодотворение земли" (1978) и "Забег в сторону Иерусалима" (1978)150, художники стремились довести до абсурда любую идеологическую или политическую ситуации. "Акции группы выдавали установку на тотальный нигилизм и эффективное доведение до абсурда любой идеологии - официальной, диссидентской, экологической"151.

Выразительные названия акций и объектов группы можно было воспринимать в качестве отдельного художественного жеста. По этому принципу сделаны некоторые объекты участников группы: "Качайте красный насос" (использование системы лозунгов и плакатной лексики), "Железный занавес" (пародийный эффект достигался за счет использования тавтологии - в названии и изображении).

Стилистические особенности соцреализма по-прежнему привлекают художников. Комар и Меламид и после эмиграции продолжают соц-артистскую линию, но уже в несколько ностальгическом ключе. Так как "специфика той художественной и идеологической реальности, с которой имел дело соц-арт, сделала его собственную практику достаточно оригинальным русским художественным стилем, но в то же время он, несомненно, представляет один из вариантов современного постмодернизма"152.

В разговор о соцреалистических тенденциях в акционном искусстве московского концептуализма можно включить деятельность группы "Страсти по Казимиру" (А. Дрючин, А. Косолапов, В. Тупицын и В. Урбан), которая образовалась в 1982 в Нью-Йорке. Особенность группы в том, что они "сводят яростный стиль Пролеткульта и бюрократически скучный стиль Политбюро"153. Во время перформанса "Коммунистический прогресс" (1982) художники произносили речи, составленные на основе наследия Пролеткульта и ЦК КПСС, таким образом, отсылая к стилистике пропагандистских соцтекстов.

В том же 1982 году группа "Мухомор" выпустила аудиокассетный альбом "Золотой диск", на котором была запись их пародийных стихов на звуковом фоне официальных радиопередач. Тогда как собственно язык власти, тексты официальных обращений представляют собой перформативный текст, сопровождающий образы искусства соцреализма. "В отличие от других московских художников, использующих социальные элементы либо с антипозицией, либо целесообразно сатирически, "Мухоморы" беззлобно, но весьма ловко и художественно жонглируют с детства навязшими у всех на зубах политическими символами"154.

В заключение хотелось бы отметить, что социалистический реализм представлял собой готовую стилистическую форму со своей иконографией и языком, поэтому обращение к нему как к источнику стиля для московского концептуализма и для соц-арта в частности было в сущности определяющим. В своих работах художники 1970-80-х годов использовали не только социалистическую символику и элементы "большого стиля", но и социалистическую фразеологию.

Таким образом, соц-артисты и другие концептуальные художники, обращавшиеся в своих работах к формам соцреализма создали определенную теоретическую базу, "необходимую для того, чтобы сократить зависимость от западной художественной моды и осознать значимость своих собственных проблем и эстетических позиций"155.

К наследию соцреализма обращались художники соц-артисткого толка Комар и Меламид, чье творчество, основанное на ироничном цитировании, всякого рода рефлексиях, укладывается в рамки лаконичного абсурдного жеста. Собственно игровой характер соц-арта отсылает к искусству жеста, футуристическому балаганному действу. Все эти моменты стали пластическими приемами в решении эстетических, метафизических и социальных проблем. "Разоблачение смысловой сути пародируемого оригинала проводится здесь его же средствами, лишь доведенными до анекдотического апогея, поставленного в иную игровую сменяющую направления всех векторов ситуацию"156. Социальный и игровой аспекты перформансов также были прочувствованы как эстетические и в работах других художников.

Официальное советское искусство явилось резервуаром идей и для тех перформансистов, чья деятельность в принципе асоциальна и далека от политики и идеологии (например, деятельность группы "Коллективные действия"). Они использовали язык соцреализма для достижения исключительно эстетических и художественных целей. В работах художников этой группы, в которых они обращались к формам тоталитарного искусства, впервые возникла эстетическая интонация.

Заключение

Стремление отказаться от традиционных станковых форм (живопись, скульптура и графика) и освоить формы конкретного действия в реальном пространстве легло в основу искусства перформанса. Подобные формы, восходящие к искусству начала XX века, получили окончательное оформление и особую популярность в мировой художественной практике, начиная с 1960-х годов, и к настоящему моменту они выкристаллизовались в систему самостоятельных художественных жанров и видов ("перформансы", "хэппиненги", "акции" и т.п.). В отечественном искусстве к подобным формам художники начали обращаться с конца 1960-х годов.

Целью диплома было рассмотреть искусство перформанса в контексте широкого круга художественных явлений, направлений и тенденций в отечественном искусстве XX века. В связи с отсутствием обобщающих исследовательских материалов по вопросам стилевых тенденций в московских перформансах, в настоящей работе была произведена попытка обосновать положение перформанса как новой формы искусства, прочно связанной с традициями предшествующих стилевых явлений, таких как футуризм, супрематизм и соцреализм.

Предтечами современного перформанса явились действия русских футуристов начала XX века - В. Маяковского, М. Ларионова, Д. Бурлюка и В. Хлебникова. Русские футуристы первыми начали придавать особое значение позе, выразительности жеста и собственному имиджу. Образ художника-провокатора, акциониста, созданный футуризмом, актуален и по сей день. Основному принципу футуризма - внедрению искусства в жизнь и жизни в искусство - следовали в своей акционистской деятельности группы "Коллективные действия", "Мухоморы" и "Чемпионы мира", а также участники группы "Движение", которые, вдохновляясь футуристическими идеями конструктивистов, создавали искусственные среды и кинетические формы.

Развивая идею преемственности, Франциско Инфантэ в своих артефактах развивал теорию Малевича о "белом Ничто". Инфантэ, отвергая традиционные средства написания картины, обыгрывает идеи Малевича в природном пространстве. Перформансом оказывается сам творческий процесс создания артефакта. Супрематические формы оказываются противопоставленными природе и в тоже время включенными в нее. Вообще, концептуальные художники многое почерпнули в эстетике супрематизма. Так, для художников группы "Коллективные действия" супрематизм явился формой восприятия окружающего мира, а эстетизация пустотных пространств в перформансах группы явилась оригинальной интерпретацией теорий Малевича.

К официальному советскому искусству обращались в своем творчестве многие художники-концептуалисты, в том числе и соц-артисты. Соц-артисты в своих работах обращаются к идеологической продукции и продукции массовой пропаганды. В акциях Комара и Меламида происходит визуализация словесных формул, канонов и догм соцреализма. Художники совмещают вещи, выдернутые из разных контекстов - официального и личного. Сочетая несочетаемое, они предлагают вместо первоначального смысла продукт чисто художественной и эстетической ценности. В своих работах они часто используют форму советского лозунга, доводя его содержание до абсурда. Группа "Коллективные действия", также в своей деятельности обращавшаяся к теме лозунга как к определенному коду, решает не социальные, а эстетические задачи. Перемещение лозунга из привычной идеологически напряженной городской среды в природное пространство олицетворяло своеобразный переход из одного состояния в другое.

"Красной нитью" через всю работу проходит идейная линия стилевой преемственности перформанса. Акция группы "Коллективные действия" "Лозунг-77", синтезируя футуристическую проблематику, супрематические эксперименты Малевича и формы советского тоталитарного искусства, явилась квинтэссенцией всех предшествующих стилевых традиций в отечественном искусстве ХХ века.

В результате проделанной работы мы смогли убедиться, что перформанс работает как с абстрактными категориями: временем, пространством, человеческим телом в пространстве, позицией созерцания - так апеллирует и к готовым стилевым формам (таким как футуристический жест или социалистический плакат).

Все аспекты перформативной деятельности, затронутые в работе еще требуют отдельного, более внимательного и подробного рассмотрения. Некоторый круг вопросов не попал в поле нашего внимания: это и проблема влияния западных стилевых тенденций (дадаизм, сюрреализм, поп-арт), и выявление стилевых традиций в творчестве молодого поколения художников-постконцептуалистов. Основной задачей диплома была попытка выявить стилевые тенденции в творчестве художников московской концептуальной школы 1970-80-х годов.

Библиография

1."Global conceptualism: points of origin, 1950s-1980s", Queens Museum of Art. NY, 1999

2. Goldberg, Rose Lee "Performance art: From Futurism to the present". London, 1988

3. Kaye, Nick "Postmodernism and performance". NY, 1994

4. "Out of Actions between performance and the object,1949-1979", The Museum of Contemporary Art. LA, 1998

5. "The art of performance: a critic anthology". NY, 1984

6. Абрамишвили Г. "Чемпионы мира" // Флэш Арт, 1989, N1

7. "Авангард, остановленный на бегу". Альбом. Л., 1989

8. Адаскина Н. "Художественная теория русского авангарда" // Вопросы искусствознания, 1993, N1

9. Бакштейн И. "Перспективы концептуализма" // Искусство, 1989, N10

10. Бакштейн И., Монастырский А. "Диалог о комнатах (критик и концептуализм)" // Искусство, 1989, N 10

11.Бакштейн И. "Об идеалах демократии в творчестве Комара и Меламида". Каталог проекта "Выбор народа". М., 1994

12. Барабанов Е. "Русское искусство в постисторических контекстах" // Пинакотека, 1997, N3

13. Бессонова М. "Мифы русского авангарда в полемике поколений (от Малевича до Кабакова)" // Вопросы искусствознания,1993, N1

14. Бобринская Е. "Восстановленный интервал" // Искусство, 1989, N10

15. Бобринская Е. "Концептуализм. Новое искусство. ХХ век". М., 1994

16. Бобринская Е. "Концепция нового человека в эстетике футуризма" // Вопросы искусствознания, 1995, N1-2

17. Бобринская Е. "Футуризм". М., 2000

18. Вельфлин Г. "Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве". М-Л., 1930

19. Герловины В. и Р. "Искусство самиздата" // А-Я, 1986, N7

20.Герловины В. и Р. "Мухоморы" // А-Я, 1981, N3

21. Герман М. "Постмодернистская критика. Отечественный вариант" // Вопросы искусствознания, 1994, N1

22. Герчук Ю. "Коммуникация по поводу свободы. Авангардные тенденции искусства "оттепели" // Вопросы искусствознания, 1993, N4

23. Глезер А. "Современное русское искусство". Париж, 1993

24. Голомшток И. "Тоталитарное искусство". М., 1994

25. Горячева Т. "Малевич и метафизическая живопись" // Вопросы искусствознания, 1993, N1

26.Гройс Б. "В поисках утраченной эстетической власти" // Советское искусствознание, 1991, N27

27. Гройс Б. "Вечное возвращение нового" // Искусство,1989, N10

28. Гройс Б. "Московский романтический концептуализм" // А-Я, 1979, N1

29. Гройс Б. "Русский авангард по обе стороны "Черного квадрата" // Вопросы философии, 1990, N11

30. Гройс Б. "Соц-арт" // Искусство, 1990, N1

31. Гройс Б. "Соцреализм - авангард по-сталински" // Декоративное искусство, 1990, N5

32. Гройс Б. "Утопия и обмен: Стиль Сталин. О новом. Статьи". М., 1993

33. Гундлах С. "Аптарт" // А-Я, 1983, N 5

34. Деготь Е. "Русское искусство ХХ века". М., 2000

35. Деготь Е. "Выбор народа": наш любимый цвет, наш любимый размер" // Коммерсантъ-Daily, 18.08.94, N154

36. Деготь Е. ""Другое искусство" на фоне другого" // Декоративное искусство, 1991, N7

37. Деготь Е. "Загадочное русское тело" // Художественный журнал, 1994, N3

38.Деготь Е. "Опыты мультисубъектности" // "Культурная политика". www.guelman.ru

39."Динамические пары". Каталог к 10-летию галереи Гельмана. М., 2000

40."Другое искусство. Москва 1956-1976. К хронике художественной жизни", т. 1, 2. М., 1991

41. Дуглас Ш. "Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма" // Вопросы искусствознания, 1994, N1

42. Егоров И. "Казимир Малевич". М., 1990

43. Ерофеев А. "Возвращение авангарда" // Искусство, 1990, N1

44. Ерофеев А. "Неофициальное искусство (художники 1960-х)" // Вопросы искусствознания, 1993, N 4

45. Жигалкин С. ""Движение" в замкнутом пространстве. Интервью с Львом Нусбергом" // Декоративное искусство, 1991, N7

46. Звездочетов К. "Чемпионы мира, или гибель последней баррикады контркультуры" // Искусство, 1989, N10

47. Звездочетов К. "Полигон - АПТАРТ" // Художественный журнал, 1997, N15

48. Зедльмайр Г. "Искусство и истина". СПб., 2000

49. Инфантэ Ф. Каталог выставки "Варианты". М., 1990

50. Инфантэ Ф., Горюнова Н. Каталог выставки "INSIDE". М., 1996

51. Инфантэ Ф. Горюнова Н. Каталог выставки "Контекст". М., 1998

52.Инфантэ Ф. "Монография". М., 1999

53.Кабаков И. "60-е годы" // Вопросы искусствознания, 1994, N2-3

54.Ковалев А. "Введение в музей современного искусства" // Пинакотека, 1997, N3

55.Ковалев А. "Существовал ли "русский авангард". Тезисы по поводу терминологии" // Вопросы искусствознания, 1994, N1

56.Ковтун Е. "Русский авангард 1920-х - 1930-х гг.". СПб., 1996

57.Колейчук В. "Кинетизм". М., 1994

58."Коллективные действия". "Поездки за город". М., 1998

59.Комар Меламид "Роль военного ведомства в советском искусстве" // А-Я, 1980, N2

60.Кошут Дж. "История для" // Флэш Арт, 1989, N1

61.Крусанов А. "Русский авангард. 1907-1932. Исторический обзор". В трех томах. т. 1: "Боевое десятилетие". СПб., 1996

62.Лившиц Б. "Полутороглазый стрелец". М., 1989

63.Малая история искусств. История ХХ века (1901-1945). М., 1991

64.Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. М., т.1, 1995; т.2, 1998

65.Мастеркова М. "Московские перформансы" // А-Я, 1982, N4

66.Мизиано В. Беседа с Б. Орловым, Р. Лебедевым, Л. Соковым, Д. Приговым // Искусство, 1990, N1

67.Морозов А. "Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов". М., 1995

68.Обухова А. "Мухоморы" // Художественный журнал, 1997, N15

69.Паперный В. "Культура Два". М., 1996;

70.Раппопорт А. "Концепция и реальность" // Советское искусствознание, 1991, N27

71.Рейнгардт Л. "Отречение от искусства" // в сб.: "Модернизм. Анализ и критика основных направлений". М., 1973

72.Ромашко С. "Предмет в эстетическом поле действия (о художественных акциях "Коллективных действий" и не только о них)" // Искусство, 1989, N10

73.Рыклин М. "Искусство как препятствие". М., 1997

74.Рыклин М. "Террорологики". Тарту, 1992

75.Рыклин М. "Фактура, слово, контекст: объект в традиции московского концептуализма" // Искусство, 1989, N10

76.Сарабьянов Д., Шатских А. "Казимир Малевич: Живопись и теория". М., 1993

77.Словарь терминов московской концептуальной школы, сост. Монастырский А. М., 1999

78.Тамручи Н. "Взгляд постороннего" // Искусство, 1990, N1

79.Тамручи Н. "Московский концептуализм. История слов" // Вопросы искусствознания, 1993, N4

80.Тарханов А. "Константин Звездочетов как агент влияния" // Столица, 1993, N1

81.Тупицын В. ""Другое" искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980-1995 гг.". М., 1997

82.Тупицын В. "Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины ХХ века". М., 1998

83.Тупицын В. "Размышления у парадного подъезда" // Искусство, 1989, N10

84.Тупицына М. "Критическое оптическое. Статьи о современном русском искусстве". М., 1997

85.Турчин В. "В поисках 4 измерения. Эхо времени в пространственных искусствах ХХ века" // Вопросы искусствознания, 1994, N1

86.Турчин В. "Вторая школа абстракции в Москве: 1950-1990-е годы" // Вопросы искусствознания, 1996, N1

87.Турчин В. "Новая вещественность - искусство потерянного поколения" // Советское искусствознание, 1992, N26

88.Турчин В. "По лабиринтам авангарда". М., 1993

89.Холмогорова О. "Соц-арт". М., 1994

90.Царицынский каталог неофициального искусства

91.Шатских А. "Казимир Малевич". М., 1996

92.Юдина Е. "Об "игровом начале" в русском авангарде" // Вопросы искусствознания, 1994, N1

ПРИЛОЖЕНИЕ

Беседа с Франциско Инфантэ

- Какое место в вашем творчестве занимает перформанс?

- Раньше не было такой терминологии. В 1968 году с моей женой Нонной Горюновой делали своего рода перформансы: мы выезжали на природу, на снегу раскладывали супрематические элементы Малевича - для нас был в этом колоссальный смысл. Это были первые в сущности в России перформансы, это нигде не фиксировалось, лишь фотографии остались как документы, вот и все. Перформансами для нас были собственно движения в сторону природы, манипулирование некоторыми элементами в этой природе - не хватало холста, не хватало тех средств, которые заявлены живописью и такой технологии написания картины, как холст, краска, кисть. Таким образом, без всякой терминологии мы будучи художниками просто шли и делали. Перформанс это или не перформанс, не знаю, я называл это "спонтанные игры на природе". Был 1968 год, тогда в России еще никто подобным не занимался, у нас не было приоритетного пафоса, что "мы первые открыли жанр перформанса", просто было непосредственное желание реализовать свой творческий потенциал в пространстве природы, потому что меня волновало нахождение смысла бесконечности.

Вся терминология приходит к нам с Запада, иногда мы можем сделать что-то раньше того, что делалось на Западе, но потом к нам приходит терминология и культурное осмысление того, что мы делаем.

- Можно ли говорить о культурной связи между Вашими перформансами и супрематизмом? Дело в том, что целью моей работы было продемонстрировать связь перформанса со стилистическими течениями в русском искусстве, выявить культурные коды-переклички.

- Малевич изображал свои супрематические элементы на белом фоне, белый фон был для него "Белым Ничто", как он сам его характеризовал. В начале 60-х годов меня волновало бесконечное устройство мира, а в супрематизме мне понравилось именно то, что вкладывалось Малевичем в белый фон. Серия работ "Супрематические игры", сами композиции представлялись мне игрой в бисер, тогда большого смысла я в этом не видел, но это было очень важно для меня.

Белый фон метафизическим образом воздействовал на мое сознание, в белом фоне я увидел знак Бесконечного, то есть то, что, собственно, и вкладывал Малевич в белый цвет. Надо сказать, что у меня были и свои знаки Бесконечного и своя терминология, свое обозначение этого Бесконечного, в том числе и свой язык искусства: спирали бесконечности, динамические спирали. Именно через это я постепенно приблизился к попытке отразить Бесконечность, которая меня волновала, через "Белое Ничто" Малевича. Мне всегда подспудно нравился белый снег, может быть потому, что я наполовину испанец, и снег всегда являлся для меня некоей диковинкой - огромные белые пространства производили ошеломляющее, завораживающее впечатление. Но когда я у Малевича увидел "Белое Ничто", то понял: снег это и есть то метафизическое пространство белого, тот смысл, что я и пытался сформулировать в виде своей работы. Не всегда художником изначально манифестируется те смыслы, которые он закладывал в своей работе; иногда смысл того, что происходит, что волнует, приходит потом. Так, с течением времени через Малевича я пришел к тому, что снег в моих работах обладал ретроспективной красотой. Выжимка из ретроспективной красоты приводит к созданию прецедента чего-то нового, новой красоты.

- Мы с Вами обсудили влияние на Ваше мироощущение супрематических построений Малевича, а какое место в своем творчестве Вы отводите конструктивизму?

- Да, конечно, к конструктивизму я обращался и не раз. Может быть, Вы помните, в 1965 году был у меня проект "Реконструкция звездного неба": я решил создать свою упорядоченность, получилась ироническая модель нового демиурга. Через некоторое время я понял, что в этом движении была максимальная способность выразить идеи конструктивизма. Ведь основная идея конструктивизма заключалась в преобразовании видимого мира в соответствии с собственными внутренними нормами и идеалами. Для конструктивистов это было придельным выражение, чтобы экстраполировать искусство на жизнь и создать жизнь прекрасную как искусство. В работе "Реконструкция звездного неба" был достигнут предельный пафос: весь видимый мир, звезды преобразовывал в соответствии с моим внутренними идеалами. Для себя я прозвал этот проект - игра в бисер: бисеринки-звездочки я группировал в геометрические системы разных модификаций. Это был чисто концептуальный ход по переустройству звездного неба и традицией здесь является конструктивистские построения - "ре-конструкция".

- Рассматривая Ваше творчество в связи с супрематизмом и конструктивизмом, сам собой напрашивается вопрос: чем Вас так заинтересовала геометрия? Идея преемственности или нечто большее?

- Я начинал с геометрического искусства, поскольку оно, как мне казалось, наиболее адекватно выражало мое стремление определить бесконечность устройства мира. Потом я узнал, что существовали целые пласты в культуре, когда занимались геометрией, - конструктивизм, супрематизм, а также искусство древних цивилизаций. Абстрактные категории моего искусства, с которых я начинал (категория бесконечности, например), должны были выражаться тоже абстрактными сущностями, для меня этой абстрактной сущностью стала геометрия. Собственно артефакт являет собой сочетание абстрактной символики с природной, естественной средой. Мне кажется, что искусство артефакта свидетельствует о том, как на самом деле устроен мир. В моих работах искусственные объекты всегда имеют геометрические очертания как бы в противовес природным формам. Соотношение одного с другим дает нам синтетическое представление о том мире, в котором мы живем, таким образом, система артефакта помогает мне видеть мир цельным.

- Важно сформулировать то, что для Вас перформансом является не только результат в виде артефакта, запечатленного на фотографии, но и длительная предшествующая работа по осуществлению замысла (часто снимаемая на пленку - поскольку ценна сама по себе). Ваши перформансы сами по себе - события незрелищные, они рассчитаны на участие нескольких человек, задействованных в создании артефакта, а единственной формой репрезентации перформансов, то есть конечным продуктом являются фотографии и видеозаписи...

- Именно это я собственно и пытался сформулировать своей инсталляцией157. Представленный на выставке ряд документальных снимков, снятых с процесса делания артефакта, действительно наделен признаками искусства как и сами артефакты. Артефакт, как я определил для себя, - это фотография, на которой отображено художественное взаимодействие между искусственным объектом и природой. Процесс создания артефакта - это не просто случайные движения; этот процесс обладает определенной степенью организации, все действия подчинены определенной дисциплине: "мы занимаемся созданием артефакта". А смысл этого всего сводится к созданию новой красоты, то есть искусства.

Сейчас в прессе появилось множество текстов, посвященных моей новой работе, однако ни один из авторов этих статей не говорит собственно о сущности, о новизне этой работы: упоминаются мои прежние работы, заслуги, которые рассматриваются уже в общекультурном контексте. Подобный поверхностный взгляд на факт новой работы очень удручает. Хотелось бы аргументированного высказывания по существу выставки... Лишь Всеволод Некрасов в своей статье, посвященной моей инсталляции, смог сформулировать тот смысл, который я имел подспудно вкладывал в свою работу. Статья ценна тем, что представляет собой персональный взгляд на то, что мы с Нонной сделали: он сумел подключить свой аппарат восприятия и взглянуть на это изнутри, очень важна способность видеть ситуацию, переживать ее как бы изнутри.

- Ваши работы и фотоматериалы экспонируются сейчас и на другой выставке "Нонконформисты 1955-1988" в Музее Современного искусства. Это, по-видимому, связано с тем, что Ваше творчество обычно рассматривают не только в рамках неофициального искусства, искусства нонконформистов, но и в рамках концептуального (также неофициального) искусства. Как Вы к этому относитесь? Причисляете себя к этим направлениям в отечественном искусстве?

- Что такое нонконформистское искусство? Ведь в нормальном артикулированном обществе не бывает искусства конформистского и нонконформистского: оно либо искусство, либо неискусство. В то время нашей стране общество было все насквозь политизировано, поэтому искусство также было подчинено общегосударственным, политическим доктринам. Однако помимо официального, политизированного искусства существовало другое искусство. Работы лианозовского содружества художников, в особенности Оскара Рабина, было остро социально-направленым, они адекватно отображали окружающую советскую действительность с ее грязью, мутью и лживостью. Таким образом, получилось, что искусство разбилось на две части: с одной стороны, Рабин и лианозовская группа, с другой -страшный политический гнет. Нонконформизм - западный термин, на Западе ничего подобного никогда не было, поэтому интерес к советскому искусству (как к "человечной" линии лианозовцев, так и официальной линии) начался именно тогда. Сам я себя к нонконформистам не отношу, поскольку никогда не интересовался социальным аспектом в искусстве, но и к конформистам себя не причисляю тоже, поскольку политика мне чужда. Однако поскольку наше общество существует по принципу "кто не с нами, тот против нас", то меня причислили к той группе художников, которая не подчинялась официальной доктрине, то есть к нонконформистам. Вот такая ирония судьбы. Я с большим почтением отношусь к героическим натурам, которые могли в 1968 году выйти на Красную площадь и изъявить протест против оккупации Чехословакии. Я - не герой. Я никогда не был диссидентом ни по убеждению, ни по призванию. Я просто всегда занимался собственным делом и отдавал предпочтение только ему... Дело художника не определять себя, форму своей деятельности, терминологию, а осваивать пространства искусства.

- В концептуальном перформансе важную роль играла документация и фотоматериалы, которые мыслились неотъемлемой частью акции. А в Ваших работах можно ли рассматривать фотофиксацию артефакта как конечный этап перформанса?

- Я думаю, что можно. Вы можете рассматривать мои работы под различным углом - это интересно. Когда в 1968 году мы с моей женой Нонной Горюновой начали делать подобные артефактам работы (я еще не знал, как это будет называться), нам повезло, что под руками оказался фотоаппарат. Тогда это была бессознательная, но все же попытка запечатлеть, зафиксировать "спонтанные игры на природе" (именно так я называл наши акции), которые существовали просто в качестве тренинга. Спустя какое-то время я осмыслил этот факт и понял, что мы сделали нечто особенное, замечательное. Позже, когда у меня созрела концепция артефакта, мы занялись осознанным фотографированием своих работ.

- Если рассматривать Ваше творчество в рамках мирового искусства, то испытывали ли Вы влияние каких-либо западных художников, либо артефакты - это исключительно Ваше уникальное творение?

- Поскольку мое искусство рождается из собственного сознания, то это в какой-то мере дает гарантию его уникальности. Когда мы начинали, я не слышал о подобного рода прецедентах. Много раз случалось так, что создашь что-то, а потом через несколько лет видишь что-то похожее, сделанное в том же русле западными художниками, о творчестве которых уже написаны несколько исследований и составлены каталоги работ. Хотя, если поместить мои работы почти сороколетней давности в контекст западной культуры того времени, то мы увидим, что эти вещи в каком-то смысле даже опережают идеи западных художников.

- А чем вызвана эта тенденциозность, когда идеи и русских, и западных художников, работающих автономно, начинают пересекаться? Создается впечатление, что эти идеи носились в воздухе... Просто метафизика какая-то!

- Я считаю, что именно это и происходило. А особенно чуткие натуры, которые и называются художниками, способны улавливать эти идеи... Мир, как ни странно, очень странный!

27. 11. 2001

Беседа с Константином Звездочетовым

- Основной задачей моего исследования является демонстрация тематических связей перформанса со стилистическими течениями в русском искусстве, мне бы хотелось обозначить то место, которое перформанс занимает в истории русского искусства. Ваше творчество, акции "Мухоморов" и группы "Чемпионы мира", мне кажется, как нельзя лучше отражают футуристическую тенденцию в перформативном искусстве.

- Да, безусловно, дадаизм и именно русский футуризм оказали на нас определенное влияние. Но не хрестоматийный маринеттиевский футуризм: движение, человек-механизм, машины - это совершенно другое. Русский футуризм изначально был похож на ранний дадаизм, и многие обращались к футуризму, просто чтобы жить какой-то альтернативной жизнью. Например, моя бабушка те вещи, которые ей казались эпатажными и неприличными, называла "футурней". Тогда все, кто каким-то необычным способом выделялся из толпы, был экстравагантным, эпатажным или неприличным - все именовались "футуристами" (как в советское время ругательное "модернисты-авангардисты"). Был такой эгофутурист Гершензон, который, по сути, не был футуристом, просто странным образом самовыражался: напротив памятника Пушкину он ставил памятники себе и т.д. О себе он говорил: "Я - футурист жизни", и, собственно, из этого вида футуризма, который частично апеллировал к дадаизму, мы и черпали вдохновение.

Мне повезло, в детстве мне попалось подшивка журнала "Театр в карикатурах" за 1912-14 года, и там печаталось практически все, что касалось футуристов: и о Маяковском с его знаменитой желтой кофтой, и о эпатажных выходках футуристов, кстати, свои работы мы сознательно называли ни перформансами, ни акциями, а "выходками" (это также мы почерпнули из опыта русского футуризма). Все это мне показалось интересным, и я этим заразился...

- В свете того, что Вы в свое время увлекались изучением литературы, посвященной футуризму, не возникало ли желание буквально повторить какие-то действия из опыта "будетлян"?

- Нет, об этом не могло быть и речи, потому что мы, как и все люди ХХ века, были заражены пафосом новативности, всего нового и неповторимого. Мы пытались найти свой путь в искусстве, хотя временами жесты очень совпадали. Мы считали футуристов своими единомышленниками... Например, на нашем первом выступлении в 1975 (76) году, происходившем в форпосте имени Шацкого, мы все были в классических костюмах, одетых задом наперед, естественно, вместо картин на стенах висели стульчаки от унитазов, а скульптуру представлял собственно унитаз; мы читали свои стихи, под аккомпанемент жужжащей механической бритвы, которая, по нашему заявлению, являлась членом группы. Логическим завершением акции был поджег форпоста, но нас оттуда выгнали, тогда мы вытащили на проезжую часть унитаз, который ко всеобщему ликованию разбил какой-то "жигуленок".

Да, мы были футуристами, такими как Маяковский, Бурлюк и Ларионов. Но не такими как Монастырский, которого также можно назвать футуристом, но футуристом иного толка - чем-то средним между Хлебниковым и Бурлюком.

- Коль скоро мы коснулись деятельности Монастырского и группы "Коллективные действия", то хотелось бы обсудить вопрос структуры акции: у "КД" была заведомо продуманная программа перформанса, Ваши "выходки" были, наоборот, нацелены на внезапность и непредсказуемость...

- Акции каждый раз устраивались по разным мотивациям, нам было важно, чтобы не было никаких реминисценций, чтобы сохранялась так называемая пограничная ситуация: чтобы человек, то есть зритель был поставлен в тупик нашими действиями.

- Насколько важным для Вас было участие зрителей в акциях и перформансах?

- Были акции и с участием зрителей, и без зрителей - у нас не было никаких ограничений. Временами не было особой разницы между нами и публикой. Например, в программе перформанса "Два мухомора" изначально был поставлен вопрос: кто есть зритель? в чем разница между участником и зрителем? Участники акции, накрытые красным полотнищем с отверстиями для голов, прошли какое-то расстояние по полю и лесу пока внезапно не наткнулись на такую же конструкцию из красного полотнища с кукольным головками, таким образом, зрителями в этой ситуации оказались куклы. Этот эффект привел участников акции в состояние эйфории.

У нас было очень много спонтанных вещей... Другой пример - перформанс "Расстрел", когда одному из участников акции, среди которых были ребенок, еврей и беременная женщина, предложили добровольно пойти на расстрел. Бросили жребий и "счастливчика" завели в лес, спустя какое-то время прогремел выстрел. Изначально было решено акцию на этом закончить, чтобы осталось ощущение тайны, но, как-то совершенно спонтанно пришла идея "тело" вынести, тем самым, изменив представление о структуре акции. Таким образом, был снят этот концептуальный "серьез", все превратилось в балаган.

Собственно зачем мы зарывали Свена (Гундлаха) мы так и не знаем, нам было интересно, что почувствует Свен, и что почувствуют окружающие, когда вдруг они обнаружат его под землей. Накануне акции "Сокровище" мы на поляне в лесу закопали Свена, а утром все участники акции, в том числе Монастырский, Никита Алексеев, Бакштейн, приехали и стали перекапывать поляну в поисках "сокровища", каково же было удивление публики, когда из-под земли выскочил Свен и убежал в лес.

-И как отреагировала публика на такое "сокровище"?

- В конце к нам подошел Никита Алексеев и прокомментировал акцию такими словами: "Вещь, конечно, узнаваемая и проработанная, но вы предложили довольно неожиданное решение". То есть мы получили похвалу от старшего поколения концептуалистов.

- Можно ли говорить о сложившемся стиле, узнаваемом "почерке" ваших акций? Можно ли наметить какие-то определенные тенденции в развитии вашей перформативной деятельности?

- Нет, мы отказались от акционизма, поскольку акционизм был обременительно интеллектуален. Безусловно, акция предполагает какую-то наррацию, именно поэтому впоследствии мы перешли к пластическим искусствам. Меня в группе назначили живописцем, а когда концептуалист берется за кисть и пишет картины на античный сюжет, явно издеваясь над этим сюжетом, то это уже постмодернизм или трансавангард. Наши акции и наши картины носили явно антиинтеллектуальный характер. Например, акция того периода под названием "Кто сей божественный фиал разрушил, как сосуд скудельный" была полным идиотизмом. Или позднейшая фотоакция "Ну ты битлз, Костя". Эти работы были реакцией на тяжеловесный интеллектуализм акций Монастырского: у "КД" - длинные перегруженные философствованиями тексты, а у нас - ничего, идиотизм, кривляние. "Кто сей божественный фиал" тоже была идиотской вещью: я, завернувшись в красное полотнище, стоял в туркменской папахе и пытался смотреть драматическим взором на присутствующих, а в это время Свен и Вова Мироненко, сидя рядом со мной, били об пол надувными бревнами. А потом мы все встали и, взявшись за руки, под песню Окуджавы "Возьмемся за руки друзья" (а Окуджаву в кругу концептуалистов на дух не переносили, стали раскачиваться). Как впоследствии охарактеризовал нашу деятельность Ануфриев, - "ни уму, ни сердцу". Вот такой балаган, карнавал, такая смеховая культура.

- К слову о смеховой и игровой культуре, я наша довольно интересную статью об игровом начале в русском авангарде, и там упоминалась вторая выставка Ларионова и группировки "Ослиный хвост" под названием "Мишень", Вы сейчас организовали выставку в клубе "МуХа" с одноименным названием. Что это - преемственность?

- Вообще-то, это уже четвертая выставка, в которой я участвую, с таким названием. Каждые семь лет кому-нибудь приходит в голову эта блестящая мысль - назвать выставку с моим участием "Мишени". В последний раз я участвовал в выставке с подобным названием на Трехпрудном переулке, рабочее название этой выставки звучало так: "Выяснение отношений при помощи оружия".

- Как вы фиксировали свои перформансы: вели документацию, снимали на фотопленку?

- Да, Монастырский учил, что в искусстве перформанса главное - это документация. Но мы к этому относились несерьезно. Мы иногда делали фотографии, писали статьи в журналах. А вести какие-то периодические записи нам не хотелось, это было уже неинтересно. Хотя во времена Аптарта нам было поручено составить некий свод материалов - МАНИ.

- Была ли у группы определенная легенда, таинственная аура, которая вас окружала?

- Наш принцип, которому мы старались быть верными, что, конечно, не всегда получалось, - каждый день менять легенду. Вот почему наши акции всегда отличались друг от друга - мы всякий раз меняли концепцию, мы каждый день писали новый манифест.

- То есть у вас не было какой-то "желтой кофты", переходящей из акции в акцию?

- Нет, она была как бы размножена, иными словами, то желтая кофта, то ложка в петлице, то разрисованные лица. Нам казалось, что узнаваемость - это знак смерти. Я до сих пор не хочу иметь собственного стиля. Это своего рода Дзен-буддизм: тот, кто меняется, тот живет.

- В таком случае получается, что какой-то определенной разницы между "Мухоморами" и "Чемпионами мира" не было?

- Дело в том, что у "Чемпионов мира" была изначально легенда: мы - чемпионы, победа позади, мы всего добились и теперь можно расслабиться. Но пафос рыцарства и романтизма долго не продержался, поэтому группа сравнительно быстро распалась. "Чемпионы мира" считали себя преемниками футуристов, "футуристов жизни". Мы также как и футуристы искали какой-то альтернативной жизни. На самом деле я закончил школу-студию МХАТ и мог бы работать театральным художником, но мне не хотелось жить обычной жизнью, хотелось выйти из системы. Все это проявлялось и в поведении, поэтому мы обратились к жанру спонтанного перформанса. Например, мы просто шли в гости как на акцию: как-то раз пришли на какой-то день рождения в банных халатах и т. д. Мы эпатировали публику, нас, собственно, ради этого и приглашали.

Можно сказать, что мы существовали по рок-н-ролльной схеме: в группе было четкое распределение обязанностей - я - живописец, Свен - философ и шоумен (по аналогии с распределением обязанностей в рок-группе: басист, ударник...). А что касается цели нашей рок-н-ролльной деятельности, то нам дико хотелось прославиться, и чтобы девушки любили!

- Получается, что и распалась группа тоже по рок-н-ролльной схеме: каждый стал заниматься собственными проектами?

- Да, ребята стали заниматься "сольными" проектами, стали ездить на выставки заграницу. Тогда они были художниками, а сейчас они стали бизнесменами: Гия открыл свое дизайн-бюро, Свен издает журнал по строительным материалам. Я пытался им что-то доказать, спорил с "Чемпионами" до хрипоты и очень от этого устал, стало понятно, что мы все повзрослели и у каждого появились свои собственные интересы. Я, конечно, мог создать новую группу или вступить, например, в группу "ЭТИ", но я подумал, что все - хватит. Потому что сам в свое время повторял за студентами 68 года: "Не доверяйте никому старше тридцати". Я почувствовал себя большим ветераном современного искусства, было бы глупо скакать как мальчишка в сорок лет.

- С чем, по Вашему мнению, связан ретроспективизм в современном искусстве (70-80-х гг.), обращение к искусству начала века: футуризму, супрематизму?

- Мне кажется, что конец века влечет за собой какое-то метание. Так, прежде чем прийти к авангарду, с 80-х до 10-х годов ХХ века, 30 лет были метания, был сплошной ретроспективизм: "Мир искусства", модерн, увлечение псевдостилями. То же самое происходило и в 1980-х годах, и происходит сейчас - "период метания". С одной стороны, кажется, что новое поколение какое-то не то, не такое, какими мы были раньше, нет той смелости и бесшабашности, а, с другой стороны, может быть, наступает время морали, спокойствия и осмысления знания.

**Список литературы**

1 Кошут Дж. "История для" // Флэш Арт, 1989, N1, стр. 76.

2 Западный концептуализм окончательно оформился с выходом статьи "Искусство после философии" (по другому варианту перевода "Искусство вместо философии"). В статье говорится, что после конца философии ее функции должно взять на себя искусство. Поэтому к концептуализму следует отнестись не просто как к направлению в искусстве, а как к парадигме постфилософской деятельности, "состоящей в изучении порождения смысла в культуре". Автор статьи считает, что произведение - это высказывание, внесенное в художественный контекст в качестве комментария на тему искусства.

3 Тупицын В. "Виталий Комар и Александр Меламид: первый разговор" // ""Другое" искусства". М., 1997, стр. 154.

4 Гройс Б. "Вечное возвращение нового" // Искусство, 1989, N10, стр. 12.

5 Бобринская Е. "Концептуализм. Новое искусство. ХХ век". М., 1994, (нумерация страниц отсутствует).

6 Турчин В. "По лабиринтам авангарда". М., 1993, стр. 229.

7 Глезер А. "Современное русское искусство". Париж, 1993, стр. 185.

8 Инвайронмент (энвайронмент) (англ. environment - букв. - среда, окружение) - вид искусства, чьи пластические образы рассчитаны на театрализованное соучастие зрителей, и часто (как во многих хэппенингах и перформансах) активно видоизменяющих их конструкцию. Искусство инвайронмента окончательно обособилось в раннем авангарде, получив широкое распространение во второй половине ХХ века (Большой энциклопедический словарь - www.dic.academic.ru).

9 Монастырский А. "С колесом в голове (Замечание о социологии, искусстве и эстетике)" // "Коллективные действия". "Поездки за город". т.3, М., 1998, стр. 293.

10 из беседы с Франциско Инфантэ (27.11.2001) // Приложение, стр. 85.

11 Тамручи Н. "Московский концептуализм. История слов" // Вопросы искусствознания, 1993, N4, стр. 206.

12 Генрих Вельфлин в своем исследовании "Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве" применяет формальный анализ в изучении истории искусства, определяя искусство как "обретение формы", таким образом, он преподносит историю искусства как историю форм ("История форм никогда не останавливается. Существуют эпохи более напряженных исканий и эпохи с более вялой фантазией"). Алоиз Ригль исходит из идеалистической концепции и определяет в своих работах по теории искусства понятия "художественной воли" и "чистого стиля" в истории искусств - "стиль - это не класс, но "идея", "идеальный тип". Последователь идеалистических идей Ригля, Ганс Зедльмайр в своих работах по теории искусства определяет духовность как определяющий фактор в развитии истории искусства. Зедльмайр предлагает вообразить себе такое изучение искусства, которому в принципе не было бы известно никаких исторических, биографических, технических фактов о художественном образе, то есть ничего кроме самого образа, синтеза откровений о Боге и человеке.

13 Турчин В. "Вторая школа абстракции в Москве; 1950-60-е годы" // Вопросы искусствознания VIII, 1996, N1, стр. 132.

14 Бобринская Е. "Концептуализм".

15 Бобринская Е. "О книгах "Поездки за город" - "Коллективные действия. Поездки за город". М., 1998; стр. 14.

16 Топорков А. "Творчество и мысль"//Золотое Руно, 1909, N 5, с. 52 - цит. по: Крусанов А. "Русский Авангард". т. 1. СПб., 1996, стр. 7.

17 Бобринская Е. "Футуризм". М. 1999, стр. 146.

18 Жигалкин С. ""Движение" в замкнутом пространстве: интервью с Львом Нусбергом" // Декоративное искусство, 1991, N7, стр. 31.

19 "Кинетизм, кинетическое искусство - вид художественного творчества, в основе которого лежит идея движения формы, причем не просто физического перемещения объекта, но любого его изменения, трансформации - любой формы "жизни" произведения в то время как его созерцает зритель" (определение из книги В. Колейчука "Кинетизм". М., 1994, стр. 6.

20 Мастеркова М. "Московские перформансы" // "А-Я", 1982, N 4, стр. 6.

21 цит. по: Турчин В. "В поисках 4 измерения. Эхо времени в пространственных искусствах ХХ века"//Вопросы искусствознания, 1994, N1, стр. 17.

22 Н. Габо своей кинетической работой "Время как новый элемент пластического искусства" открыл традицию мировой кинетической скульптуры.

23 Бобринская Е. "Концептуализм".

24 Деготь Е. "Русское искусство ХХ века". М., 2000, стр. 160.

25 Бобринская Е. "Футуризм", стр. 145.

26 из беседы с Константином Звездочетовым (28.02.2002) // Приложение, стр. 93.

27 Бобринская Е. "Концепция нового человека в эстетике футуризма"//Вопросы искусствознания, 1995, N1-2, стр. 477.

28 Голомшток И. "Тоталитарное искусство". М., 1994, стр. 19.

29 из беседы с Константином Звездочетовым (28.02.2002) // Приложение, стр. 93.

30 Бобринская Е. "Концепция нового человека в эстетике футуризма", стр. 479.

31 Крусанов А. "Русский Авангард", стр. 134.

32 Бобринская Е. "Футуризм", стр. 150.

33 цит. по: Крусанов А "Русский авангард", стр. 138.

34 цит. по: Бобринская Е. "Футуризм", стр. 151.

35 В группу "Мухоморы" (1978-84 гг.) входили К. Звездочетов, С. Гундлах, С. и В. Мироненко, А. Каменский.

36 Звездочетов К. "Полигон - АПТАРТ" // Художественный журнал, 1997, N15, стр.9.

37 Юдина Е. "Об "игровом начале" в русском авангарде"//Вопросы искусствознания, 1994, N1, стр. 154.

38 Там же, стр. 154.

39 цит. по: Крусанов А. "Русский авангард", стр. 125

40 Бобринская Е. "Футуризм", стр. 14.

41 Большую роль в футуристском движении сыграл "Союз молодежи" (1909), главной целью которого был процесс синтеза знаний по различным дисциплинам; самообразование членов "Союза".

42 Диалогический аспект был важной составляющей деятельности группы "Коллективные действия" и "Медицинская герменевтика".

43 Группа была основана в 1976 г. А. Монастырским, Н. Панитковым, Н. Алексеевым и Г. Кизевальтером (позднее к ним присоединились Игорь Макаревич, Елена Елагина, Сергей Ромашко и Сабина Хэнсген).

44 цит. по: Мастеркова М. "Московские перформансы", стр. 7.

45 из беседы с Константином Звездочетовым (28.02.2002) // Приложение, стр. 98.

46 Деготь Е. "Русское искусство ХХ века", стр. 193.

47 Тупицына М. "Критическое оптическое". М., 1997, стр. 74.

48 Если рассматривать историю концептуального перформанса в целом, то можно отметить интересную стилистическую закономерность - происходит чередование футуристических и эстетико-минималистских тенденций, которые поочередно сменяют друг друга: Футуризм ("Движение") - Эстетизм-Минимализм ("Коллективные действия") - Футуризм ("Мухомор","Чемпионы мира") - Эстетизм ("Медицинская герменевтика").

49 Деготь Е. "Русское искусство ХХ века", стр. 193.

50 Картина "Охота на орла" была создана 24 марта 1978 года в течение получаса; впоследствии эта дата отмечалась участниками группы как Международный день работников хеппенинга.

51 из беседы с Константином Звездочетовым (28.02.2002) // Приложение, стр. 95.

52 там же, стр. 94.

53 там же, стр. 98.

54 цит. по: Крусанов А. "Русский авангард", стр. 48.

55 там же, стр. 140.

56 "Лучистские поэмы" представляли собой "всевозможные комбинации букв из одного слова".

57 Бобринская Е. "Восстановленный интервал" // Искусство, 1989, N10, стр. 23.

58 Там же, стр. 22.

59 "Золотой диск" представлял собой запись пародийных стихов участников группы "Мухоморы" на звуковом фоне официальных радиопередач.

60 Гундлах С. "Аптарт" // А-Я, 1983, N5, стр. 3.

61 Аптарт получил свое название по экспозиции, устроенной в квартире Никиты Алексеева (apartment art).

62 Звездочетов К. "Полигон - АПТАРТ", стр. 9.

63 Деготь Е. "Русское искусство ХХ века", стр. 194.

64 Тупицын В. "Размышления у парадного подъезда" // Искусство, 1989, N10, стр. 35.

65 Гундлах С. "Аптарт", стр. 3.

66 Звездочетов К. "Полигон - АПТАРТ", стр. 9.

67 Обухова А. Беседа с Борисом Матросовым (членом группы "Чемпионы мира") // "Динамические Пары". Каталог к 10-летию галереи Гельмана. М., 2000, стр. 145.

68 Деготь Е. "Опыты мультисубъектности" //Культурная политика на www.guelman.ru

69 Обухова А. Беседа с Борисом Матросовым (членом группы "Чемпионы мира"), указ. соч., стр. 146.

70 Обухова А. Беседа с Гией Абрамишвили и Андреем Яхниным (членами группы "Чемпионы мира") // в сб.: "Динамические пары". Каталог к 10-летию галереи Гельмана", стр. 149.

71 Радикальный перформанс такого рода совершил эгофутурист, Иван Игнатьев, который 20 февраля 1914 года, на следующее утро после свадьбы, бритвой перерезал себе горло (чему предшествовали призывы к самоубийству в его стихах).

72 Звездочетов К. "Чемпионы мира, или гибель последней баррикады контркультуры" // Искусство, 1989, N 10, стр. 64.

73 Там же, стр. 65.

74 Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929. М., 1995, стр. 53.

75 Малевич К., указ. соч., Т. 2, стр. 30.

76 Деготь Е. "Русское искусство ХХ века", стр. 24.

77 Малевич К., указ. соч., стр. 47.

78 Вадим Захаров, художник второго поколения концептуалистов, назвал Штейнберга "припудренным Малевичем". Примечательно письмо Штейнберга, адресованное "дорогому Казимиру Севериновичу" - Штейнберг обращается к Малевичу с посланием, тем самым доводя до абсолюта идею сакрализации личности художника, обладающего несомненным для всего неофициального круга художников авторитетом.

79 Инфантэ Ф. "Фрагменты моего творчества" // Монография, М., 1999, стр. 14.

80 Лаврентьев А. "Жизнь отражений" // Инфантэ Ф. Монография, стр. 245.

81 Cловом "артефакт", по определению художника, "обозначается вещь второй природы, то есть вещь, сделанная человеком, автономная по отношению к природе... Природа и артефакт выступают как два равных компонента, дополняющие друг друга и в то же время противостоящие друг другу... Природа заключает в себе функцию бесконечности, а искусственный объект-артефакт - символ технической части мира. Артефакт в контексте системы отсчета художника получался многослойным: 1) артефакт, как искусственный объект, подобный техническим изделиям, 2) артефакт, как знак культуры, как символ тайны, 3) артефакт, как АРТфакт, как конечный продукт моего художественного действия, предстающего в виде фотографии или слайда". (Инфантэ Ф. "О свой концепции артефакта"// Монография, стр. 75-95).

82 Например, фильм режиссера И. Пастернака об акции "Театр неба и земли" (1986).

83 Гройс Б. "В поисках новой гармонии (искусственное и искусство). Творчество Франциско Инфантэ" // Инфантэ Ф. Монография; стр. 199.

84 из беседы с Франциско Инфантэ (27.11.2001) // Приложение, стр. 89.

85 цит. по: Боулт Джон Э. "Вдруг-Внезапно" // Инфантэ Ф. Монография, стр. 232.

86 Инфантэ Ф. "О своей концепции Артефакта" // Каталог выставки "Варианты". М., 1990; стр. 51.

87 Малевич К. "Супрематизм как беспредметность или живописная сущность", цит. по Сарабьянов Д., Шатских А. "Казимир Малевич. Живопись и теория". М., 1993, стр. 112.

88 Горячева Т. "Малевич и метафизическая живопись" // Вопросы искусствознания, 1993, N1, стр. 55.

89 Сарабьянов Д., Шатских А., указ. соч., стр. 118.

90 Малевич К. "Манифест об архитектуре (1924-1927)", цит. по: Сарабьянов Д., Шатских А., указ. соч., стр. 98.

91 Малевич К. "Супрематизм", цит. по: Сарабьянов Д., Шатских А., указ. соч., стр. 348.

92 Там же, стр. 362.

93 Лаврентьев А., указ. соч., стр. 246.

94 Раппапорт А. "Внутренний космизм" в творчестве Инфантэ" // Инфантэ Ф. Монография. стр. 218.

95 Малевич К. "О новых системах в искусстве", цит. по: Сарабьянов Д., Шатских А., указ. соч., стр. 203.

96 Там же.

97 Там же.

98 Инфантэ Ф. "О своей концепции артефакта"// Монография, стр. 77.

99 Сарабьянов Д., Шатских А. "Казимир Малевич. Живопись и теория"; стр. 118.

100 Малевич К., указ. соч., Т 1; стр. 139.

101 Там же; стр. 40.

102 из беседы Франциско Инфантэ и Августина Аргуэльеса Манцу для публикации в испанском журнале "CAMBIO-16" // Инфантэ Ф. Монография, стр. 236.

103 из беседы автора с Франциско Инфантэ (27.11.2001) // Приложение, стр. 91.

104 Предположително это работы К. Малевича "Супрематизм" (1915), "Супрематическая живопись" (1916).

105 В статье в каталоге "К столетию со дня рождения Малевича" М. Ламач и И. Падрта пишут о том, что супрематизм начинается с белого, а не с черного, ибо белый выражает сущность того понятия, которое мы можем определить как "Ничто". Чешские авторы правы в том отношении, что логика малевичевской системы требует именно такого начала. Однако у художника была реальная практика, предшествовавшая теории и начавшаяся с "Черного квадрата". (цит. по: Сарабьянов Д., Шатских А., указ. соч., стр. 98).

106 Напомню, что антагонизм и синтез искусственного (супрематических элементов) и природного (снег) в работе Инфантэ и лег в основу концепции Артефакта.

107 Гройс Б., указ. соч., стр. 200.

108 Инфантэ Ф. "О своей концепции Артефакта" // Монография, стр. 85.

109 Малевич К. "Супрематизм", цит. по: Сарабьянов Д.., Шатских А., указ. соч., стр. 135.

110 Там же.

111 Лаврентьев А., указ. соч., стр. 245.

112 Goldberg, Rose Lee "Performance art: from Futurism to the present"; London, 1988, p. 37.

113 Боулт Джон Э., указ. соч., стр. 232.

114 Монастырский А. Предисловие ко 2 тому "Поездок за город" // "Коллективные действия". "Поездки за город". стр. 115.

115 "Пустое" - "не временая или пространственная пауза, а бесконечно напряженное поле, содержащее в потенции все богатство разнообразных смыслов и значений" // "Словарь терминов московской концептуальной школы". М., 1999, стр. 75.

116 Егоров И. "Казимир Малевич". М., 1990, стр. 23.

117 Алексеев Н. "О коллективных и индивидуальных акциях 1976-1980 гг. // "Коллективные действия". "Поездки за город". т. 1, стр. 94.

118 Монастырский А. Предисловие к второму тому // "Коллективные действия". "Поездки за город". т. 2, стр. 120.

119 Малевич К. "От кубизма к супрематизму", указ. соч., стр. 27.

120 Малевич. К, указ. соч., т. 1, стр. 49.

121 Деготь Е. "Русское искусство ХХ века", стр. 8.

122 цит. по: Голомшток И. "Тоталитарное искусство". М., 1994, стр. 6.

123 Деготь Е. "Другое искусство" на фоне другого" // Декоративное искусство, 1991, N7. стр. 15.

124 В 1934 году Первый Съезд Союза советских писателей призвал деятелей культуры "правдиво изображать... действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должна сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма". Сталин определил социалистический реализм как "искусство национальное по форме, социалистическое по содержанию", тем самым соцреализм был возведен в ранг культурной догмы (цит. по кн. Морозова А. "Конец утопии. Из истории искусства СССР 1930-х годов", стр. 23);

125 Изорам - бригада художников, исполняющая госзаказы.

126 Деготь Е. "Русское искусство ХХ века", стр. 143.

127 Тупицын В. "Коммунальный (пост)модернизм". М., 1998, стр. 119.

128 Холмогорова О. "Соц-арт". М., 1994 (нумерация страниц отсутствует).

129 Бобринская Е. "Концептуализм".

130 Диалог А. Монастырского с И. Бакштейном для журнала "Искусство" // Искусство, 1989, N10, стр. 30.

131 Морозов А. "Конец утопии. Из истории искусства СССР 1930-х годов". М., 1995, стр. 53.

132 Голомшток И. "Тоталитарное искусство", стр. 11.

133 Ерофеев А. "Неофициальное искусство. Художники 60-х годов" // Вопросы искусствознания, 1993, N4, стр. 189.

134 Тупицын В. "Виталий Комар и Александр Меламид: первый разговор" - "Другое" искусства", стр. 160.

135 Тупицына М. "Критическое оптическое", стр.41.

136 Деготь Е. "Русское искусство ХХ века", стр. 178.

137 Глезер А. "Современное русское искусство", Париж, 1993, стр. 156.

138 Тупицын В. "Виталий Комар и Александр Меламид: второй разговор" - "Другое" искусства", стр. 175.

139 Тупицын В. "Виталий Комар и Александр Меламид: первый разговор" - "Другое" искусства", стр. 157.

140 Бакштейн Иосиф "Об идеалах демократии в творчестве Комара и Меламида", из каталога проекта "Выбор народа", 1994.

141 Деготь Ек. "Русское искусство ХХ века", стр. 178.

142 Тупицын В. "Виталий Комар и Александр Меламид: второй разговор" - "Другое" искусства", стр. 167.

143 Диалог А. Монастырского с И. Бакштейном для журнала "Искусство"// Искусство, 1989, N10, стр. 30.

144 Тупицын В. "Виталий Комар и Александр Меламид: первый разговор" - "Другое" искусства", стр. 157.

145 Суть проекта заключается в том, что художники создают живописное полотно, основываясь на живописных пристрастиях населения по результатам социологического опроса.

146 Монастырский "Идеология пейзажа" // "Коллективные действия". "Поездки за город", стр. 745.

147 Гройс Б. "Утопия и обмен". М., 1993, стр. 287.

148 Монастырский А. Предисловие ко 2 тому "Поездок за город" // "Коллективные действия". "Поездки за город", стр. 121.

149 Мастеркова М. "Московские перформансы" // А-Я, 1982, N4, стр. 11.

150 Так, запрет на выезд советских граждан в Израиль послужил поводом к акции "Забег в сторону Иерусалима" (1978). Согласно утверждению группы, эта акция представляла собой репетицию Олимпийских игр, с длиной "забега" в 1 метр 41 сантиметр. Здесь художники делают акцент на сбое масштабов события, доводя его до абсурда: длина дистанции 1м 41см явилась частным от деления расстояния от Москвы до Иерусалима.

151 Деготь Е. "Русское искусство ХХ века", стр. 180.

152 Гройс Б. "Соц-арт" // Искусство, 1990, N1, стр. 30.

153 Тупицына М. "Критическое оптическое", стр. 56.

154 Герловины Р. и В. "Мухоморы" // А-Я, 1981, N3, стр. 11.

155 Тупицына М. "Критическое оптическое", стр. 112.

156 Холмогорова О. "Соц-арт".

157 Инсталляция Франциско Инфантэ и Нонны Горюновой "Между небом и землей" в "Крокин Галерее" (12.11.2001 - 09.12.2001).