

УДК 7.03

ББК 85.03(2)6; 85.103(2)

**Лазарева Екатерина Андреевна**

Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6; старший научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0009-0000-7871-7464

ResearcherID: ADV-6856-2022

katya.lazareva@gmail.com

**Ключевые слова:** авангард, постмодернизм, московский концептуализм, нью-вейв, московский акционизм

Лазарева Екатерина Андреевна

# Рецепция авангарда в русском искусстве 1980–1990-х ГОДОВ



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-482-519

**Для цит.:** Лазарева Е.А. Рецепция авангарда в русском искусстве 1980–1990-х годов // *Художественная культура*. 2025. № 4. С. 482–519. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-482-519>.

**For cit.:** Lazareva E.A. Reception of the Avant-Garde in Russian ĖContemporary Art of the 1980s and 1990s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 482–519. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-482-519>. (In Russian)

**Lazareva Ekaterina A.**

PhD (in Art History), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia; Senior Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0009-0000-7871-7464

ResearcherID: ADV-6856-2022

katya.lazareva@gmail.com

**Keywords:** Avant-Garde, postmodernism, Moscow conceptualism, new wave, Moscow actionism

**Lazareva Ekaterina A.**

Reception of the Avant-Garde in Russian Contemporary Art of the 1980s and 1990s

**Аннотация.** Статья посвящена осмыслению русского авангарда 1910–1920-х годов в неофициальном советском и актуальном российском искусстве 1980-х и 1990-х годов, преимущественно в московском контексте. Речь идет о трансформации отношения к авангарду по мере его открытия, а также различных стратегиях взаимодействия с авангардом, предложенных московским концептуализмом, нью-вейвом и московским акционизмом. Часть этих стратегий, использующих приемы цитирования, пастиша, иронии, критики, очевидно, вписывается в постмодернистскую парадигму; другие могут опровергать общее убеждение в завершенности авангардного проекта и вопреки диагностике теории искусства приближать и актуализировать авангардную проблематику. Если в предыдущие декады авангард был своего рода тайным знанием, то в 1980-е годы в контексте мирового признания русского авангарда и его востребованности на Западе советские художники сами стали идентифицировать себя как авангардистов, а в ряде случаев считали необходимым соотнести свою собственную практику с авангардом — если не продолжить его многообещающее начинание, то подвести итог авангардного проекта. Вместе с тем в эпоху перестройки авангард вошел в моду и отвечал духу времени — целый ряд явлений на неофициальной сцене отмечен проавангардными тенденциями, когда двойственное отношение к авангарду выражалось лозунгом «авангард умер — да здравствует авангард!». При этом только в 1990-е годы возникла амбиция произвести нечто сопоставимое с авангардом по радикализму высказывания, встать вровень с историческим авангардом, хотя в итоге московский акционизм констатировал невозможность продолжения этого проекта в современной реальности.

**Abstract.** The article examines the reception of the Russian avant-garde art of the 1910s and 1920s in Soviet non-official art and early post-Soviet art of the 1980s and 1990s, the period when the Russian avant-garde art was widely discovered, followed and/or challenged, primarily focusing on the Moscow art scene. The author attempts to trace the changing in time transformation of the attitude towards the avant-garde represented by several generations of artists associated with three different trends: Moscow conceptualism, 'new wave', and Moscow actionism. Some of the proposed strategies of interaction with the avant-garde that employed methods of quotation, pastiche, irony, and criticism obviously fit into the postmodernist paradigm. Others could refute the common belief in the obsolescence of the avant-garde project and approach or actualize the avant-garde issues against the predictions of the art theory. For Soviet non-official artists in the previous decades, the Russian avant-garde legacy was a kind of secret knowledge, but in the 1980s, due to its national and international recognition and its success in the West, Soviet artists accept the necessity of identifying themselves with the new avant-garde and correlating their own practice with it — if not to continue the avant-garde project, then to sum it up. During the perestroika era, the energy and the imagery of the early Soviet avant-garde tuned in to the spirit of the times. A number of phenomena on the unofficial scene were marked by the pro-avant-garde tendencies, so the dual attitude towards the avant-garde was expressed by the slogan "The avant-garde is dead — long live the avant-garde!". And it was only in the 1990s that the ambition rose to produce something comparable to the historical avant-garde in radicalism of statement and to stand on a par with its legacy, although in the end, Moscow actionism stated the impossibility of continuing the project in contemporary reality.

## Введение

Предметом настоящей статьи является рецепция наследия и опыта русского исторического авангарда в отечественном современном искусстве 1980–1990-х годов. В определенном смысле эта статья продолжает и уточняет ранее опубликованную — «Московский концептуализм в монологе с авангардом» [Лазарева, 2024], сосредоточенную главным образом на 1970-х. Теперь речь идет о трансформации отношения к авангарду от московского концептуализма через нью-вейв к московскому акционизму. Рассматривается преимущественно московский контекст, который, несмотря на различия между поколениями и направлениями, представляет собой определенную целостность, существенно отличающуюся как от ленинградского контекста, так и от стратегий русских художников в эмиграции, так что на данном этапе ограничение локации представляется более продуктивным, чем детерриторизация<sup>(1)</sup>. Кроме того, в хронологических границах 1980–1990-х годов намеренно не рассматривается рецепция авангарда художниками поколения шестидесятников, поскольку их отношения с авангардом парадигматически принадлежат более раннему периоду и составляют отдельную важную тему. Многообразие направлений в отечественном искусстве указанного периода, конечно, не исчерпывается концептуализмом, нью-вейвом и акционизмом, и даже эти направления в рамках статьи не представляется возможным рассмотреть с исчерпывающей полнотой. Скорее, здесь набрасываются возможные перспективы, нащупываются координаты еще не вполне видимого материала, намечается в общих чертах, как менялось отношение к русскому авангарду по мере его открытия, как идея авангарда отзывалась в самосознании художников, какие стратегии взаимодействия с авангардом были предложены в эти два переломных для современного искусства России десятилетия. Стоит оговорить, что в настоящем тексте речь идет о рецепции авангарда именно в художественной среде, которая не только реагировала на музейно-выставочные проекты и на вышедшее в публичное поле научное осмысление авангарда, но и отчасти опережала музейный и научный контексты в своих

интуициях. Хотя разрозненные сведения об отношении к авангарду присутствуют в сборниках источников [Московский концептуализм, 2005; Российский акционизм, 2007; Время надежд, время иллюзий, 2018; и др.], а тема восприятия наследия авангарда современным искусством нашла отражение в музейно-выставочных проектах [Карасик, 2007], в научной литературе обозначенная тема специально поднимается впервые.

Но что включает понятие «авангарда»? Далее под «авангардом», если не оговаривается иное, имеется в виду преимущественно русский авангард в устоявшемся понимании этого феномена как совокупности новаторских литературных и художественных течений 1910–1920-х годов. Ввиду его особого положения в советской культуре, взаимодействие с его наследием для представителей неофициального искусства составляло важный сюжет, причем в силу чрезвычайного многообразия русского авангарда каждый художник мог обнаруживать в его наследии что-то свое.

Гипотеза настоящей статьи состоит в том, что в указанный период был воспринят довольно ограниченный круг имен и идей, образ авангарда был значительно мифологизирован и даже превращен в нечто вроде бренда, в отношении которого художники, отчасти в силу необходимости, выстраивали различные коммуникационные стратегии — от подражания в качестве ролевой модели или ревнивого антагонизма до подчас довольно циничного использования и даже пародийного осмеяния. Часть этих стратегий, использующих приемы цитирования, пастиша, иронии, критики, очевидно, вписывается в постмодернистскую парадигму; другие — могут опровергать общее убеждение в завершенности авангардного проекта и, вопреки диагностике теории искусства, приближать и актуализировать авангардную проблематику. В перспективе эти стратегии любопытно сопоставить с «ретроавангардом»<sup>(2)</sup> в словенском и в целом восточно-европейском искусстве того же периода.

(1) О диалоге ленинградских «Новых художников» с авангардом см.: [Андреева, 2007; Андреева, 2022; Новые художники, 2012; Хлобыстин, 2017].

(2) «Как утверждает Борут Фогельник, член словенского художественного коллектива IRWIN, в своем заявлении "Ретроавангард", ретро-принцип в искусстве — это "особая художественная практика... которая до сих пор не была осмыслена как единое целое" и которая "делает видимой преемственность деятельности художников разных поколений, каждое из которых в свой период считалось авангардом. IRWIN понимает ретроавангард буквально, как определенную линию авангардного искусства, установленную задним числом"» [Toporišič, 2013, p. 158].

Важно заметить, что, если в 1960-е и 1970-е годы авангард был труднодоступным, своего рода тайным знанием и именно в этом качестве мог быть источником для рефлексии художников, наряду с современным западным искусством и другими источниками, вытесненными из пространства официальной советской культуры, то в 1980-е годы он стал чем-то вроде свободно конвертируемого символического капитала, очевидно востребованного Западом [см.: Кудрявцева, 2017], который многократно увеличил его символический вес в глазах художников, хотя, безусловно, не одинаково для всех. В этом смысле «диалог» с авангардом все меньше носил тот незаинтересованный, чисто эстетический характер, которым мы склонны наделять его в предыдущие декады, и приобретал черты художественной стратегии. С другой стороны, этот «диалог» имел заведомо обреченный характер не только потому, что велся, очевидно, в одностороннем порядке<sup>(3)</sup>, но и в силу невозможности его прекратить. Как чрезвычайно точно определил эту ситуацию Петер Бюргер, авангардные движения прекратили свое существование, но остаются истоком современной художественной практики — «это значит, что современный художник не может ни примкнуть к ним, ни отказаться от их открытий» [Бюргер, 2010, с. 15]. Между тем не только символический вес русского авангарда в мировой истории искусства XX века, но и сам его вклад, хотя и с совершенно новых позиций, остается важным ориентиром для русского искусства уже XXI века и, по-видимому, так или иначе будет оставаться.

## Открытие авангарда

В период со второй половины 1940-х до конца 1970-х годов на фоне практически полного отсутствия авангарда в постоянных экспозициях советских музеев и публикаций о нем, в несвободной и регулируемой советской культуре возникали островки, где вдруг открывался доступ

(3) Яркий пример — письмо Эдуарда Штейнберга, отправленное Казимиру Малевичу на тот свет, написанное 17 сентября 1981 года под впечатлением от увиденного «Черного квадрата» [Эдуард Штейнберг, 1992, с. 67–68].

к наследию авангарда<sup>(4)</sup>. В первой половине 1960-х годов в Библиотеке-музее В.В. Маяковского в Гендриковом переулке усилиями Геннадия Айги (1934–2006) состоялась серия выставок произведений авангарда из собрания Николая Харджиева, разрешенных к показу на том основании, что их авторы иллюстрировали книги признанного советской властью поэта Маяковского (1893–1930)<sup>(5)</sup>. С начала 1960-х годов коллекция авангарда Георгия Костаки показывалась в его квартире и была доступна для посещения по договоренности<sup>(6)</sup>. В 1967 году в новосибирском Академгородке состоялась выставка П.Н. Филонова (1883–1941), а в 1977 году в московском Центральном доме литераторов — выставка В.Е. Татлина (1885–1953) (обе, очевидно, не были доступны широкой публике) [Кудрявцева, 2017, с. 28–29]. Некоторые художники и исследователи имели доступ в закрытые запасники музеев; другие общались с живыми свидетелями авангарда<sup>(7)</sup>; кто-то выискивал информацию по библиотекам<sup>(8)</sup> или был знаком с первопродходческой книгой Камиллы Грей [Gray, 1962]<sup>(9)</sup>.

- (4) Советским читателям были ограниченно доступны публикации о модернизме и авангарде в чешском журнале *Výtvarné umění*, в свою очередь, советские искусствоведы могли опубликовать свои работы в странах Восточного блока. Так, в 1978 году в Дрездене на немецком языке была опубликована монография Ларисы Жадовой «Поиск и эксперимент. Русское и советское искусство в 1910–1930-х годах» [Shadowa, 1978].
- (5) По информации, любезно предоставленной мне Государственным музеем В.В. Маяковского (Москва) и реконструированной на основании пригласительных билетов, в 1959(1960) — 1965 годах состоялось не менее восьми выставок из цикла «Художники — оформители книг Маяковского», в частности: 2-я — персональная выставка Эля Лисицкого (1960), 4-я — сборная выставка Михаила Матюшина и Павла Филонова (1961), 5-я — сборная выставка Владимира Татлина и Казимира Малевича (1962), 6-я — персональная выставка Василия Чекрыгина (1964), 7-я — персональная выставка Елены Гуро [1965], 8-я — сборная выставка Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой (1965), а также вне цикла — персональная выставка Варвары Степановой (1965). Благодарю Карину Жуланову и Екатерину Снегиреву за помощь в поиске этих сведений.
- (6) В начале 1960-х семья Костаки переехала из коммуналки на Большой Бронной улице в отдельную квартиру на Ленинском проспекте, 13, где бывали Анатолий Зверев, Дмитрий Краснопевцев и др., а уже с переездом на проспект Вернадского, 59 их жилье стало неофициальным музеем, так называемым «домом приемов» [Дом приемов].
- (7) Например, студентам Московского городского художественного училища преподавали выпускники ВХУТЕМАСа Михаил Перуцкий и Моисей Хазанов [Борис Турецкий, 2003, с. 7].
- (8) По свидетельству Михаила Гробмана, около 1959 года он стал делать кубистические рисунки под влиянием русского футуризма, «бесценные сокровища» которого были им обнаружены в Ленинской библиотеке [Гробман, 2018, с. 54].
- (9) По-видимому, осведомлен о ней был Михаил Чернышов [Чернышов, 2018, с. 201].

Для целого ряда художников-шестидесятников, включая Лидию Мастеркову (1927–2008), Юрия Злотникова (1930–2016), Франциско Инфанте (род. 1943) и Эдуарда Штейнберга (1937–2012), авангард был важным источником — он не считался исчерпанным, и задачей было продолжение авангардного проекта<sup>(10)</sup>, проблематика которого казалась чисто художественной. И напротив, для поколения старших концептуалистов в 1970-е годы продолжение модернистской традиции уже не представлялось возможным: авангардный проект в их глазах был скомпрометирован сотрудничеством с государством, разделяя с ним тоталитарные, доктринерские, нивелирующие индивидуальность черты. В этот период был воспринят именно послереволюционный этап в истории русского авангарда, связанный с политизацией, агитацией, жизнестроительством<sup>(11)</sup>. Коллизию этого момента можно проиллюстрировать двумя цитатами Виктора Пивоварова (род. 1937). Первая — плод сравнительно поздней, середины 2010-х годов рефлексии: «К авангарду было очень амбивалентное отношение. Это сейчас ушла в тень идеологическая начинка авангарда — они же все были коммунисты. А поскольку нам всем была отвратительна эта идеология, избавиться от этого было очень трудно. Потом это отпало, и на первый план вышли совершенно другие вещи — космизм, утопизм в том же супрематизме — более фундаментальные слои их искусства. Встреча с авангардом как бы опоздала» [Интервью, 2014, с. 140].

Вторая цитата — из текста «Разбитое зеркало» (1977) — принадлежит самой эпохе и в этом смысле представляет редкий источник, обсуждающий наследие авангарда тогда: «Да, говорит Малевич своим “Черным квадратом”, в самой картине ничего эстетически ценного, художественно неповторимого нет. Черный квадрат на холсте может нарисовать любой человек, даже не будучи художником. Однако это

не означает исчезновение ценностного содержательного и какого угодно другого наполнения. Оно не исчезло, а сместилось, сдвинулось, как бы вышло из картины и переместилось, условно говоря, в спиритуальную сферу между картиной и зрителем, создав таким образом особое интенсивно заряженное поле возле картины. Вот такой тип разомкнутой картины я называю открытой живописью. Открытость картины дает возможность зрителю стать активным соучастником творческого процесса, соавтором, сотворцом» [Пивоваров, 1994].

Вместе эти цитаты довольно ярко показывают не столько то, что художественный вклад супрематизма в 1970-е годы не считывался из-за политических коннотаций, как дело представляется постфактум, но что Пивоваров уже тогда воспринимал К.С. Малевича (1879–1935) через оптику концептуального искусства — в так называемой «открытой живописи» имеющего в виду зрителя и его право на собственное прочтение произведения, чего Малевич, кажется, совсем не подразумевал [подробнее см.: Лазарева, 2024, с. 286–289].

Но если 1970-е годы в целом можно охарактеризовать как выход искусства к новой, лишь отчасти связанной с авангардом проблематике, то начало 1980-х годов ознаменовало следующий этап. Это время было отмечено рядом важных выставок, таких как «Париж — Москва. Москва — Париж: 1900–1930» (Париж, 1979; Москва, 1981), «Авангард в России, 1910–1930: новые перспективы» (Вашингтон, 1980–1981) и «Искусство авангарда в России. Произведения из коллекции Георгия Костаки» (Нью-Йорк, 1981–1982)<sup>(12)</sup>. Для широкой публики эти выставки стали открытием; для специалистов они означали негласное разрешение заниматься авангардом; для неофициального художественного сообщества они стали знаком свершившейся музеефикации, которая в логике авангарда могла представляться проблематичной. Выход неофициального искусства из подполья и его осознание себя в широком международном контексте, одновременно с осознанием

(10) Впрочем, это поколение восприняло себя полноправными наследниками авангарда, вероятно, не без влияния таких зарубежных выставок, как «Русский авангард в Москве сегодня» (Галерея Гмуржинска-Бар-Гера, Кельн, 1970), «Новые течения в Москве. 58 художников молодого авангарда» (Музей изящных искусств Лугано, 1970), «Русский авангард: Москва-73» (Галерея Дины Верни, Париж, 1973), «Современное русское искусство — графики авангарда» (Музей Оствальд, Дортмунд, 1973).

(11) С другой стороны, тот факт, что авангард все еще был запрещен, следовательно, неофициален, давал повод представлять концептуализм как авангард — в 1976 году Борис Гройс писал об «авангардистско-концептуальном искусстве» [Гройс, 2005, с. 338].

(12) Выставки шли одна за другой: парижская версия выставки «Москва — Париж» была показана в Центре Помпиду с 31 мая по 5 ноября 1979 года, московская — в ГМИИ имени А.С. Пушкина с 3 июня по 4 октября 1981 года; до нее, с 20 ноября 1980 года по 15 февраля 1981 года успела состояться выставка The Avant-Garde in Russia, 1910–1930: New Perspectives в Музее Хиршхорна (Вашингтон), а после — с 16 октября 1981 года по 3 января 1982 года — выставка Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection в Музее Соломона Гуггенхайма (Нью-Йорк).

в нем ошутимого спроса на продолжение авангарда, обусловили стратегии взаимодействия с его наследием в 1980-е, причем в американской эмиграции этот дух времени, очевидно, повеял раньше. Для иллюстрации приведем две цитаты Виктора Агамова-Тупицына (род. 1945) из его переписки с Андреем Монастырским (род. 1949). Первая — из письма Тупицына Монастырскому от 26 ноября 1980 года: «Тут, в музее “Хершхорн”, только что открылась выставка, готовившаяся 4 года. Вещи собирались отовсюду (кроме СССР). На открытие шел не без предубеждения, однако экспозиция настолько прекрасна (и обширна), что изначальный скепсис улетучился в одно мгновение. Масса работ восстановлена по эскизам, сооружены театральные декорации, словом, огромное помещение музея до предела заполнено холстами, книгами, макетами, объектами, скульптурой и т.п. <...> Программа выставки чрезвычайно насыщена: фильмы, лекции, конференции, показ мод (костюмы, придуманные Поповой и Степановой), а также постановка оперы “Победа над Солнцем”. Потом был званный обед, потрясший меня контрастом времен: печальная судьба “изобретателей” — с одной стороны, и сладкая жизнь “приобретателей” — с другой» [Агамов-Тупицын, Монастырский, 2013, с. 118].

Вторая цитата — из письма, написанного примерно через год, 4 января 1982 года, на следующий день после закрытия выставки коллекции Костаки в Музее Гуггенхайма (и после московского показа «Москва — Париж»): «...(неделю назад) организовали “акцию” возле музея Гуггенхайма: Игорь [Шелковский] (в мастерской Косолапова) сделал реплику гроба Малевича, который мы привезли к музею, где происходила выставка коллекции Костаки. Бегали с гробом перед парадным входом, пугая дам в норковых шубах, играли на дудках и колотили в колотушки. Я декламировал стихи Хармса на смерть Малевича и распространял листовки (написанные экспромтом). Вот начало одной из них: “Сегодня в последний раз умер Казимир Северинович Малевич; почти так же и на том же месте проводил себя в последний путь летчик Бойс”. В конце концов поставили гроб на крышу автомобиля и через весь Манхэттен повезли в СоХо, в помещение нашей выставки. Ехали процессией (на нескольких машинах) с включенными фарами (днем) — так полагается, когда хоронят. Акция называлась “Последние похороны К.С. Малевича”. Время от времени выкрикивали что-то невразумительное, типа: “Прощай,

Казимир Авангардович, да здравствует Казимир Гуггенхаймович!” Много фотографировали» [Агамов-Тупицын, Монастырский, 2013, с. 135, 140].

Таким образом в течение года свежее впечатление от многообразия впервые открывшихся источников авангарда было переработано в пародийную акцию с имитацией похорон его самого прославленного героя, лозунги которой: «Прощай, Казимир Авангардович, да здравствует Казимир Гуггенхаймович!» — одновременно возвещали конец авангарда и успех его музеефикации. Не самое почтительное обращение с памятью Малевича, вероятно, должно было служить знаком унаследованной от авангарда смелости в посприании кумиров — некогда и сам Малевич заявлял, что плюнул на алтарь предшествующего искусства [Малевич, 1995, с. 42]<sup>(13)</sup>.

В том же 1982 году реплика гроба Малевича стала «алтарным объектом» и «эпицентром идеологических камланий» [Агамов-Тупицын, 2013, с. 199]: в частности, она использовалась в качестве реквизита перформансов группы «Страсти по Казимиру», созданной по инициативе Игоря Шелковского (род. 1937) и Маргариты Тупицыной, в тот период работавшей над диссертацией по авангарду 1920-х. Так, во время перформанса «27-й Съезд Коммунистической партии» в пространствах P.S.1 и The Kitchen в Нью-Йорке человек в «маске Брежнева с серпом в одной руке и молотом в другой... исполнил неуклюжий танец» [Перформансы, 1982, с. 12] вокруг копии супрематического гроба Малевича. Очевидно, авангард в этом контексте понимался плакатно — «Страсти по Казимиру» подражали эффектам советской пропаганды, организуя марш со знаменами и ораторские выступления с трибуны под «бурные аплодисменты ликующих масс». Авангардное и советское в этом случае смешивалось до неразличения — копия гроба Малевича служила антуражем для показа фильма «Ленин в Нью-Йорке», и в последующие несколько лет в эмигрантских кругах соц-арта авангард, исключительно в лице Малевича, стал поводом для номинальных отсылок. Например, в работе Александра Косолапова (род. 1943) «Страна Малевича» (1985, частное собрание)

(13) Текст Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» к тому моменту был неоднократно издан по-английски [см.: Malevich, 1968, p. 19–40; Russian Art of the Avant Garde, 1976, p. 116–135].

большая красная надпись Malevich, напоминающая начертание Marlboro, превращала хрестоматийную картину А.М. Герасимова (1881–1963) «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938, Государственная Третьяковская галерея, Москва, далее — ГТГ) в абсурдный советский бренд.

### «Черный квадрат» как особый случай

Для художников, работавших в Советском Союзе, возможность воочию увидеть «Черный квадрат», который экспонировался на выставке «Москва — Париж» впервые после почти пятидесятилетнего перерыва, послужила импульсом к появлению целой серии оммажей шедевра Малевича, хотя надо сказать, что работы, так или иначе отсылающие к иконе супрематизма, возникали и раньше, а впоследствии их количество только росло<sup>(14)</sup>. Тем не менее, по наблюдению Ирины Карасик, «хронологические пики, когда интенсивность обращений к источнику заметно увеличивается» [Карасик, 2007, с. 34], были связаны именно с выставкой «Москва — Париж» и с персональной выставкой Малевича в Ленинграде, Москве и Амстердаме в 1988–1989 годах. Вероятно, второй пик конца 1980-х годов был также отчасти связан с московским аукционом Sotheby's «Русский авангард и советское современное искусство» (1988), немало способствовавшим тому, чтобы русский авангард был воспринят современными художниками как законный путь к успеху, о чем далее еще пойдет речь.

Но сначала остановимся на двух оммажах «Черному квадрату», принадлежащих следующему за И. Кабаковым (1933–2023) и В. Пивоваровым поколению московского концептуализма, связанному с кругом АРТАРТ. На первой выставке АРТАРТ осенью 1982 года Наталья Абалакова (1941–2024) и Анатолий Жигалов (род. 1941) представили объект — прозрачный пакет, наполненный пеплом (по другой версии — копировальной бумагой), с золотой надписью «Черный

(14) Среди наиболее ранних отсылок к Малевичу в неофициальном искусстве «Композиция» (1959, ГТГ) Олега Прокофьева, серия «Пространственные мотивы» (1962, ГТГ) Бориса Турецкого, «Мать/тьма» (1965, Музей Зиммерли, Нью-Брансуик) Леонида Ламма, «Супрематическая игра (посвящается Малевичу)» (1969, частное собрание) Франциско Инфанте.

**Илл. 1.** Группа ТОТАРТ (Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов). Черный квадрат. 1982. Вид экспозиции на первой выставке в галерее АРТАРТ, октябрь 1982. Фотография Г. Кизевальтера

**Fig. 1.** TOTART Group (Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov). Black Square. 1982. View of the first exhibition at the ARTART Gallery, October 1982. Photograph by G. Kiesevalter



квадрат». Соответственно, «пепел» метафорически мог прочитываться как священный прах, а сам объект, по форме напоминающий подушку, удачно вписывался в квартирную атмосферу АРТАРТ'а, на первой выставке которого обыгрывались предметы быта («Роман-холодильник» Константина Звездочетова (род. 1958) и т.п.). Простой, на первый взгляд, концептуальный жест был подготовлен предыдущей практикой художников: во второй половине 1970-х Анатолий Жигалов сделал несколько десятков живописных работ с квадратами, крестами и геометрическими формами, развивая проблематику геометрической абстракции. Переходным звеном после этих пластических поисков стала серия черно-белых фотографий «Исследования квадрата» (1981), на которых Жигалов представлял «живые скульптуры», будучи горизонтально подвешен на фоне квадратной рамки, размеченной на стене, либо стоя внутри нее с распростертыми руками и ногами в позе «Витрувианского человека». Эти эксперименты в области боди-арта дополнял снимок «Навозный квадрат» — сделанный из соломы объект ленд-арта. В этом контексте концептуальный объект на выставке

АПТАРТ, очевидно, апеллировал к знаковой природе и символической ценности шедевра Малевича. Как и вышеупомянутые «Последние похороны К.С. Малевича», он одновременно символизировал конец авангарда и открывал возможность его присвоения в качестве если не «алтарного объекта», то «домашней» реликвии.

В последующей, чрезвычайно многозадачной творческой практике Абалаковой и Жигалова под эгидой масштабного проекта «ТОТАРТ. Исследование существа искусства применительно к Жизни и к Искусству» апелляции к авангарду также возникали. В том же 1982 году в рамках серии «Комендантские работы» художники высадили возле своего дома в Москве на Каширском шоссе «Аллею Авангарда», остроумно соединив авангардные градостроительные утопии из области города-сада с добровольно-принудительной занятостью советских служащих — субботником. Напускной энтузиазм, удачно вписывающийся в другие акции дуэта, вроде «Наш муравейник» (разумеется, самый большой, лучший и счастливый), в «Аллею Авангарда» проецировался на сам добровольно-принудительный характер присягания на верность идее и ценностям авангарда.

Сложность в том, что сегодня очень трудно отделить оригинальные теории ТОТАРТ'а от более поздних интерпретаций. К примеру, в изначальном описании одного из перформансов группы «Белый куб» (1980) не возникает никаких аллюзий на наследие авангарда: «В помещении 530×300 с высотой 250 см был возведен из брусьев каркас куба 250 см, строго ориентированный по сторонам света, причем два вертикальных ребра упирались в противоположные стены, тем самым Куб делил помещение на две части. Участникам было предложено забинтовать Куб. В результате забинтованный Куб разделил всех на две группы. Для воссоединения потребовалось уничтожить построенный общими усилиями Куб (разрезать бинты). Свертывание поверхности Куба в шар. Шар в мандале» [ТОТАРТ].

В последующей трактовке авторов, данной в 1988 году, проект «ТОТАРТ» в целом «связан с русским конструктивизмом, с его утопией. Однако негативный исторический опыт приводит к антиутопии, к развенчанию технологического пафоса конструктивизма» [Абалакова, Жигалов, 1998, с. 152], в частности «коллективно творимое “идеальное пространство” — бинтование Куба — вытесняет и разделяет участников этого “делания” и восстановит былую общность



**Илл. 2.** Алексеев Н. Краткая история современного искусства, или Жизнь и смерть Черного квадрата. 1986. Черная бумага, цветные масляные мелки. 100×3670 мм. Собрание В. Захарова. Фотографии И. Чепикова

**Fig. 2.** Alekseev N. A Brief History of Contemporary Art, or The Life and Death of the Black Square. 1986. Black paper, colored oil crayons. 100×3670 mm. Collection of V. Zakharov. Photographs by I. Chepikov

можно лишь уничтожив “Белый куб”» [Абалакова, Жигалов, 1998, с. 155]. Связь с конструктивизмом, как и возможная рефлексия о совершенно недоступном тогда московским художникам «белом кубе» как выставочном пространстве, остаются не вполне проясненными. В контексте нарастающей к концу 1980-х популярности авангарда однозначно различить неподдельный интерес к нему и спекуляции на нем становится почти невозможно.

Другой оммаж знаменитой иконе авангарда, на этот раз предназначенный для публичного показа в рамках уличной выставки-акции «Битца за искусство» (30 ноября 1986 года), был создан Никитой Алексеевым (1953–2021). Прежде участник «Коллективных действий» и создатель вышеупомянутой галереи АПТАРТ в собственной квартире, Алексеев к тому моменту был, по выражению Тупицына, «падшим ангелом» концептуализма, примкнувшим к «новой волне» [Тупицын, 1997, с. 38]. Его «Краткая история современного искусства, или Жизнь и смерть Черного квадрата» представляла собой 36-метровый

свиток-комикс, нарисованный цветными масляными мелками на черной рулонной бумаге шириной в один метр и развернутый во время акции прямо на снегу. По выражению самого Алексева, это была «мультипликация, сделанная очень быстро и без надежды на прокат», «в очень специфических жизненных и социальных обстоятельствах» [Московский концептуализм, 2005, с. 39]. Достаточно негативное отношение художника к современному искусству как таковому (в ARTART он выставил альбом «Я не люблю современное искусство») может служить ключом к рассказанной истории, хотя художник уклонялся от какой-либо цельности замысла, ссылаясь на ограниченное место для рисования на рулоне, из-за чего к середине работы якобы не помнил, что нарисовано в начале. Тем не менее, по Алексеву, «Черный квадрат Малевича — один из сильнейших персонажей трагифарса, который называется “современное искусство”» [Московский концептуализм, 2005, с. 39].

«Жизнеописание в виде комиксов начинается с момента, когда Черный квадрат вылупляется из яйца, далее рассказывается о его заоблачных полетах — у квадрата появились крылышки, — затем описываются различные эпизоды его дальнейших взлетов и падений — до самой смерти на виселице. Эта ироничная рефлексия на образы собственных утопий и идеологий, обрекающая на холостой ход любую возможную альтернативную утопию или идеологию, отличает русское современное искусство последнего десятилетия» [Цвирнер, 2009, б/н].

Для десятилетия нулевых, когда написан вышеприведенный текст Доротей Цвирнер, это настроение «ироничной рефлексии», действительно, было достаточно характерным, однако в середине 1980-х пессимистичный финал истории еще не был предопределен — и важно заметить, что Черный квадрат у Алексева не повешен «на виселице», а, как гласит подпись, сам «повесился на березе». Из других подписей к сценам из его жизни выясняется, что до этого он проделал соответствующий путь от героических времен, когда он «подрос и победил Солнце», «занился жизнестроительством», до мучений — «оказался в Манеже» (речь, очевидно, идет о выставке 30-летия МОСХ 1962 года), «вышел на улицу — попал под бульдозер» (о Бульдозерной выставке 1974 года) [Коллекция и архив Вадима Захарова, 2009]. В уже приближенной к художнику истории (искусства)

Квадрат «стал участником многих уличных, квартирных, однодневных, зональных, республиканских и международных выставок», «стал новым диким, постмодернистом, трансавангардистом, ньювейвером и панком», «отменил: авангард, современность, концептуализм, нео-экспрессионизм, постконцептуализм...» [Коллекция и архив Вадима Захарова, 2009]. Возможно, именно разнообразие перечисляемых вариантов становится причиной кризиса, так что в итоге Квадрат «стал космонавтом и чистым дзенем», «пошел в Битцу», «повесился на березе», и «благодарное человечество поставило крест на его могиле» [Коллекция и архив Вадима Захарова, 2009]. «Психоделические», «дзенские» практики концептуализма здесь оказываются последней ступенью (или каплей) в истории современного искусства, при всей краткости довольно точно описанной в основных коллизиях стилей, идеологий и институций.

В обоих случаях, у дуэта Абалаковой — Жигалова и у Никиты Алексева, «Черный квадрат», олицетворяющий авангард в целом, оказывался покойником, трактованным в первом случае скорее патетически, как «наше всё», а во втором — трагикомически (с позволения сказать, как «наш сукин сын»), но в обоих случаях — это не чужой для современного искусства.

Эта преемственность потом неоднократно подчеркивалась, например в инсталляции Вадима Захарова (род. 1959) «История русского искусства — от русского авангарда до московской концептуальной школы» (2003, Музей современного искусства, Франкфурт-на-Майне), где также вполне краткая история современного искусства была представлена пятью огромными папками, озаглавленными «Русский авангард», «Соцреализм», «Нонконформизм», «Соц-арт» и «Московская концептуальная школа», очевидно, намекая уже не на отчаянный суицидальный жест в конце пути, то есть на *конец искусства*, как в свитке Никиты Алексева, а на легитимное наследование концептуализма от авангарда и на полноправное вхождение самой МКШ в художественный канон.

### «В будущее возьмут не всех»

На этом фоне тексты, а затем тотальные инсталляции старшего концептуалиста Ильи Кабакова инсценировали напряженную

эмоциональную драму в отношении авангарда, заставляющую подозревать в ней одновременно эдипов комплекс и его симуляцию. В свою многолетнюю полемику с авангардом Кабаков вступил сравнительно поздно — в программном тексте «В будущее возьмут не всех» [Кабаков, 1983], опубликованном в 5-м номере журнала «А — Я» (1983) в серии материалов «Московские художники о Малевиче», собранных по следам впечатлений от выставки «Москва — Париж». В целом эта подборка производит впечатление едва уловимого принуждения к диалогу с Малевичем, на которое Кабаков ответил достаточно жестко: в нарисованной им воображаемой картине великий кормчий Малевич высоко на краю обрыва призывает немногих избранных с собой в горный мир, в будущее, не оставляя возможности отказаться. Изображая авангард тоталитарным, Кабаков указывал на ту самую «идеологическую начинку авангарда», о которой позднее рассуждал Пивоваров в вышеприведенной цитате.

В последующих своих тотальных инсталляциях Кабаков неоднократно порицал авангардные амбиции к переустройству жизни, указывал на убогую советскую действительность как итог авангардного проекта, словно предъявляя утопии счет. В инсталляции «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1985, Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж) герой у него не «вышел в белое», прорвав «синий абажур цветных ограничений» [Малевич, 1919, с. 15], но вылетел через дыру в потолке, смастерив нелепую катапульту среди убогого коммунального быта. В инсталляции «Красный вагон» (1991, Гессенский государственный музей искусств и природы, Висбаден) энергичное устремление конструктивистских лесов на выходе оборачивалось энтропией мусорной свалки. Утопия постоянно обманывает ожидания — именно этот меседж сформировал специфический нарратив в истории современного российского искусства и постфактум даже стал вчитываться в произведения других художников (как выше у Цвирнер, «рефлексия... обрекающая на холостой ход любую возможную альтернативную утопию» [Цвирнер, 2009, б/н]).

Однако поскольку свидетельства об ужасах советской жизни в таких инсталляциях Кабакова, как «Коммунальная кухня» (1991, Фонд Дины Верни, Музей Майоля, Париж), «Туалет» (1992, Городской музей современного искусства, Гент) и других, по факту уже первоначально



**Ил. 3.** Кабаков И. Красный вагон. 1991–1999. Инсталляция. 17×3,5×7 м. Гессенский государственный музей искусств и природы, Висбаден

**Fig. 3.** Kabakov I. Red Carriage. 1991–1999. Installation. 17×3.5×7 m. Hessian State Museum of Art and Nature, Vilsbiburg

показывались на Западе, автономное художественное высказывание в них оказывается достаточно сложно отделить от идеологических нарративов эпохи холодной войны, и возникает вопрос — является ли авангард для Кабакова идеологическим оппонентом, как «подстрекатель убого-коммунальной советской реальности» [Лазарева, 2023, с. 29], или скорее конкурентом за место в истории искусства?

По словам Юргена Хартена, «Запад только того и ждал, чтобы так называемый социалистический реализм... уступил наконец место тому самому модернизму, что так многообещающе начался с творчества Малевича и Татлина... <...> Однако потом, когда новое советское искусство вышло из подполья, оно — и исключения здесь только лишь подтверждали правило — точно так же не отвечало западному образу искомого авангарда» [Хартен, 1991, с. 8]. Конечно, «западный образ искомого авангарда» лишь отчасти определял пути развития советского искусства 1980-х, однако благодаря этому ожиданию художники сами стали идентифицировать себя как авангардистов, а в ряде случаев

посчитали необходимым каким-то образом соотноситься с авангардом в своей собственной практике — если не продолжить его многообещающее начинание, то подвести итог авангардного проекта.

И хотя самоидентификации себя в качестве авангарда во второй половине 1980-х прочно вошли в лексикон московского концептуализма [Лазарева, 2024, с. 294], поиск уместной интонации в отношении к авангарду оборачивался иронией, как в панибратской аббревиатуре «КлАва» основанного в 1987 году «Клуба авангардистов». К 1988 году относится появление термина «второй авангард», значение которого — уже почти исключительно маркетинговое, в попытке установить позитивную аффилиацию с успешным брендом «русский авангард» [см.: Лазарева, 2017].

С другой стороны, в эпоху перестройки авангард, действительно, вошел в моду и отвечал духу времени, которое находило в нем собственные созвучия: энергию переустройства, пафос общественных преобразований, ценности свободы, эксперимент с формами и видами искусства. Ярким примером этих проавангардных тенденций стали пересечения неофициальной сцены с рок-музыкой, в частности деятельность группы «Среднерусская возвышенность», феномен альтернативной моды, в котором принимали активное участие художники «новой волны» и в котором в том числе выполнялись реконструкции конструктивистской одежды, а также разного рода самоорганизации и в целом чрезвычайное оживление художественной жизни. Это двойственное отношение к авангарду, возникшее в 1980-е годы, которое можно выразить словами «авангард умер — да здравствует авангард!», с тех пор не возвращалось и в каком-то смысле было созвучно ситуации 1915 года, когда Маяковский объявил, что «футуризм умер как идея избранных», «но во всех вас он разлит наводнением» [Маяковский, 2009, с. 101].

Вместе с тем в искусстве 1980-х как будто не возникало идеи не просто занять передовой край художественных открытий (и концептуализм, и нью-вейв этому «продвинутому» пониманию искусства вполне отвечали), но произвести нечто столь же значимое по радикализму высказывания, то есть не просто вступить в ретроспективный диалог с авангардом, но встать вровень с историческим авангардом, каким-то образом *стать* авангардом. Именно эту амбицию воплотил

московский акционизм, хотя и удостоверившись в итоге в ее неосуществимости.

## Стать авангардом

На рубеже 1980–1990-х годов авангард, причем не только русский, но и международный, включая дадаизм и сюрреализм, стал ролевой моделью московского акционизма, который пытался противостоять рафинированному интеллектуализму и герметичности московской концептуальной школы и постмодернистской вседозволенности нью-вейва. Показательно следующее высказывание художника, в конце 1980-х еще поэта Анатолия Осмоловского<sup>(15)</sup> (род. 1969): «В круге Фурманного царя постмодернистская идея, что все уже было, все уже придумано и ничего нового не надо изобретать, нужно только правильно цитировать — то есть никакого [внутреннего] запроса на авангард там не было, от слова совсем. Более того, те люди, которые себя ассоциировали с авангардом, проваливались в архаичность — рисовали какие-то квадраты, кресты, *а-ля Малевич*. Я смотрел на это с абсолютным пренебрежением. <...> А наш пафос, если говорить про нашу группу человек из пяти-шести в конце 1980-х, заключался не в том, чтобы подражать Малевичу или Татлину, а в том, чтобы воскресить дух авангарда, и формы этого, естественно, должны были быть другие — никаких супрематических композиций никто даже не предполагал делать»<sup>(16)</sup>.

Такой «формой» оказался созвучный эпохе радикальных общественных потрясений брутальный жест. 10 ноября 1989 года в МГУ состоялся литературно-теоретический семинар «Терроризм и текст», на котором поэт и художник Дмитрий Пименов (род. 1970) выступил с докладом, позднее опубликованным в журнале «Радек». Текст Пименова открывал понимание авангарда в качестве мифа, с которым необходимо бороться, а именно — миф об авангарде должен быть разрушен через симуляцию авангардного поведения.

(15) Внесен Министерством юстиции РФ в список иностранных агентов.

(16) Анатолий Осмоловский\* в личной беседе с автором, записанной 11 августа 2023 года.

«Под террором (2) (красным (3)) я подразумеваю любое действие, направленное (и достигающее цели) на разрушение буржуазного (4) мифа о вечной природе (Р. Барт “Миф сегодня”). <...> Авангарда никогда не было и еще нет; на протяжении восьмидесяти лет существовали различные направления (футуризм, сюрреализм, абстракционизм, поп-арт и т.п.), чье существование в сфере Определяющего Сознания (4) (искусство, средства массовой информации) привило им некоторые объединяющие качества (агрессивный эпатаж, бурная деятельность). Это позволило буржуазии мифологизировать Авангард и вместе с ним Революцию. <...> Сейчас, когда направления, по сути, уже выдохлись, единственное средство бороться с этим мифом — полностью соответствовать ему, своим реальным существованием выворачивать миф наизнанку, абсурдизировать его (с точки зрения буржуев) и тем самым уничтожать. Сознание, которое получает МАНИФЕСТИРОВАННОЕ подтверждение мифа, вынуждено его лишиться» [Пименов, 1994, с. 76–77].

Алогичное средство борьбы с буржуазным мифом авангарда через выворачивание мифа наизнанку полным соответствием ему в своем реальном существовании открывало новый этап во взаимодействии с авангардом, радикально отличный от стратегий 1980-х.

Апелляция к опыту исторического авангарда стала ключевой в целом ряде индивидуальных художественных проектов Осмоловского\*. В инсталляции «Леопарды врываются в храм», показанной 5 марта 1992 года в галерее «Риджина» и открывавшей фестиваль «Анималистские проекты», художник представил огороженный вольер с живыми хищниками — тремя гепардами. Внизу, на уровне их глаз были размещены три портрета героев авангарда: Владимира Маяковского (слева), Андре Бретона (1896–1966) (в центре) и Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944) (справа), — над каждым из которых располагался соответствующий холст. Размер и цвет холста должен был означать масштаб и политический «окрас» этих личностей: Маяковскому соответствовал красный холст размером со льва, Маринетти — черный холст размером с пантеру, а Бретону — холст в черно-красные полосы, размером с тигра. Название инсталляции отсылало к высказыванию Франца Кафки (1883–1924): «Леопарды врываются в храм и выпивают до дна содержимое жертвенных сосудов, это повторяется снова и снова и в конце концов может быть

предусмотрено и становится частью обряда» [Российский акционизм, 2007, с. 82].

Негласно поставленный художником вопрос можно сформулировать следующим образом: возможно ли продолжение авангарда и не является ли радикальный жест сегодня обычной рутинной? Если ты молодой лев, как ворваться в храм искусства так, чтобы не стать предусмотренной частью обряда? Ответ на такой вопрос был неутешительным: критика не то что не стала вдаваться в политические оттенки исторических авангардов, но едва ли вообще отличала акционизм от концептуализма; так, рецензия в газете «Коммерсантъ» (9 марта 1992 года) вышла с заголовком «Концептуалисты мучают зверей». В контексте постмодернистской усталой осведомленности о навсегда ушедших героических эскападах авангарда такого рода жесты неизбежно воспринимались как «часть обряда». С другой стороны, завершающая анималистский фестиваль акция «Пятачок делает подарки» (11 апреля 1992 года), на которой куратор галереи Олег Кулик (род. 1961) выступил в роли художника, очевидно, могла бы дать ответ на вопрос об отвечающем духу времени радикальном жесте — разделка свиной с бесплатной раздачей парного мяса посетителям вернисажа в полуголодной (из-за либерализации цен) Москве вызвала огромный общественный резонанс, на фоне которого и авангардисты, и леопарды выглядели слишком сложно.

Нечто не менее радикальное осуществляла в своих стенах организованная художниками галерея-сквот в Трехпрудном переулке, открывшаяся 5 сентября 1991 года выставкой «Милосердие» с просящими подаяние нищими в качестве экспонатов. В 1992 году галерея осуществила ряд оммажей авангарду, реконструировав в своем пространстве экспозицию «Последней футуристической выставки 0,10» (Петроград, 1915–1916) по знаменитой фотографии [Карасик, 2007, с. 38], а также организовав 23 июля акцию «Футуристы выходят на Кузнецкий», повторив оригинальный жест Малевича и Алексея Моргунова (1884–1935) (но, видимо, не М.Ф. Ларионова (1881–1964), поскольку обошлось без раскраски лиц). Но если историческая прогулка по Кузнецкому произвела скандал на улице и резонанс в газетах, то в начале 1990-х годов социальная реальность была радикальнее рафинированного оммажа футуристам. По замечанию критика Андрея Ковалева, восемь участников акции в неуместных для жаркого летнего

дня костюмах не произвели на окружающих никакого впечатления: «Эпатировать публику не помогли даже спонтанные попытки хорового чтения футуристических манифестов. Обнаружив, что это вовсе не партия Жириновского, публика мирно и безразлично расходилась» [Российский акционизм, 2007, с. 91].

Дальнейшие траектории каждого из героев московского акционизма разворачивались в направлении все большей радикализации художественных жестов, неизбежно упирающихся в пределы художественной автономии.

12 сентября 1993 года в рамках российско-голландского фестиваля «Обмен/Exchange» состоялась знаменитая акция Осмоловского\* «Путешествие Нецезиудика в страну Бробдингнегов»: с помощью предоставленной фестивалем техники художник забрался на плечо памятника Владимиру Маяковскому, буквально иллюстрируя крылатую фразу о карликах на плечах гигантов. В остроумной игре с масштабами Нецезиудик, альтер эго художника, был карликом в стране великанов, как и Гулливер, который был великаном только в стране лилипутов. «Заумное» имя Нецезиудик (на волапюк — «лишний») дало название «революционной конкурирующей программе», которая в том же году основала собственный печатный орган — журнал «Радек», названный в честь известного революционера, троцкиста и остролова, убитого в тюрьме Карла Радека (1885–1939).

Революционная поэтика была воспринята от русских футуристов, французских сюрреалистов, а также литераторов и теоретиков круга «Тель Кель»<sup>(17)</sup> — в отличие от предыдущего поколения художников, по признанию Осмоловского\*, они не были антисоветчиками. В первом номере «Радека» Осмоловский\* опубликовал «Последний манифест», один из тезисов которого настаивал на возобновлении авангардного «наступления»: «Необходимо прекратить отступление (а последние тридцать лет авангард отступал, принимая на себя ответственность за навязываемые буржуазным сознанием мифологемы), прекратить

(17) Tel Quel («Тель Кель», фр. «Такой, какой есть») — французский авангардный литературный и теоретический журнал, основанный писателем Филиппом Соллерсом и издававшийся в 1960–1982 годах; в первые годы был трибуной движения «Нового романа», позднее — ключевым изданием французской структуралистской школы.



**Ил. 4.** Осмоловский А. Путешествие Нецезиудика в страну Бробдингнегов (Маяковский-Осмоловский). Сентябрь 1993. Перформанс. Триумфальная площадь, Москва

**Fig. 4.** Osmolovsky A. Necesiudik's Journey to the Land of Brobdingnagians (Mayakovsky-Osmolovsky). September 1993. Performance. Triumphalnaya Square, Moscow

отступление, открыть глаза и уши и вступить в самое пекло» [Осмоловский\*, 1994, с. 6].

Однако трагическое понимание, что авангард едва ли возможен не только в текущей культурной ситуации «после постмодернизма» (в 1990 году движение «Э.Т.И.» осуществило серию акций «После постмодернизма остается только орать»), но и в текущих общественно-политических обстоятельствах<sup>(18)</sup>, сообщало меланхолический оттенок попыткам Осмоловского\* воскресить авангард. На выставке «Приказ по армии искусства» (1997, галерея XL, Москва) художник, сидя под потолком за партией, печатал на машинке абсурдные приказы деятелям современного искусства, которые едва ли кто-то воспринимал

(18) Многие художественные проекты А. Осмоловского\* отзывались на политические события — расстрел Белого дома (1993), Первая чеченская война (1994–1996) и др.

всерьез: к примеру, Кабакову был дан приказ «Получить президентскую премию и умереть». Кризис авангардного жеста на территории искусства был очевиден, и Осмоловский\* вернулся к уличному искусству и коллективному прямому действию<sup>(19)</sup>.

Авдей Тер-Оганьян (род. 1961), лидер галереи-сквота в Трехпрудном переулке и инициатор мемориального выхода на Кузнецкий, в том же 1997 году, самоиронично следуя примеру Малевича и Филонова, решил посвятить себя педагогике и основал «Школу авангардизма» — образовательный проект художественно-симулятивного характера. Учениками школы стали друзья его сына — молодые люди, даже не стремившиеся стать художниками. В начале 1998 года в мастерской Тер-Оганьяна состоялась серия акций «Вон из искусства!», в которых ученики «Школы авангардизма» должны были под видеозапись ниспровергать пришедших в мастерскую «классиков» современного искусства, как бы отрабатывая прием авангардистского «бросания» с корабля современности. Подвергнуться этому испытанию добровольно согласились многие авторитеты московской арт-сцены. Это пародийное обучение авангардизму через методичное повторение приемов авангарда включало и критику современного арт-процесса, в частности протекционизма и дружеской коррупции. Таким образом, московский акционизм подтверждал верность радикальному проекту авангарда и вместе с тем констатировал невозможность его продолжения в современной реальности.

Вероятно, самым радикальным ответом на эту задачу оказалась акция без названия (4 января 1997) Александра Бренера (род. 1957) — нападение на картину Малевича «Супрематизм» (1920–1927) в Городском музее Амстердама (Стеделейкмузеум), представленное как иконоборческий жест. Бренер зеленым спреем нарисовал знак доллара поверх белого креста на сером фоне на картине Малевича, через него обвиняя авангард в целом в предательстве своих идеалов, коммерциализации и музеефикации.

На судебном заседании художник заявил: «Учреждения, имеющие дело с искусством, не заслуживают уважения. Они зависят от элиты,

(19) В свою очередь, пределы уличного активизма стали очевидны в ходе акции «Против всех» (1999, трибуна мавзолея В.И. Ленина, Красная площадь, Москва).



**Ил. 5.** Бюхель К. Монте ди Пьета. 2024. Фонд Прада, Венеция. Фрагмент инсталляции с репродукцией документации акции Александра Бренера. Фотография Е. Лазаревой

**Fig. 5.** Büchel C. Monte di Pietà. 2024. Fondazione Prada, Venice. Installation detail with a reproduction of the documentation for Alexander Brenner's performance. Photograph by E. Lazareva

определяющей успех произведения. Я думал, что искусство XX века открыто, однако эта культура закрыла его — оно больше не принадлежит человеку. Существующий мир культуры невелик, но для меня важна идея демократической культуры. Любой человек с улицы мог проделать то же самое, что и я. Таким образом можно выразить свое отношение к этой закрытой культуре. Все знают, что подразумевается под знаком доллара. Доллар противоположен культуре. Малевич хотел изменить мир при помощи искусства. Однако сейчас он превратился всего-навсего в коммерческий продукт. Я — поэт. Я сочиняю стихи, пишу статьи. Вообще-то, я поэт, придерживающийся социальных традиций. И совершенный поступок для меня очень важен. Это как крик. Границы искусства очень строги. Искусство символично. Искусство не может быть преступлением против людей. И я не согласен с тем, чтобы мои действия связывали с насилием. Это был поступок художника, я не перешел границу. <...> Культура сейчас переживает

кризис, сравнимый с величайшей катастрофой XX века — Второй мировой войной. Искусство пребывает в таком же состоянии. Мы слышим голоса лишь тех, кто создает машины или состоит в мафиозных структурах. Но я являюсь частью культуры с человеческим голосом» [Российский акционизм, 2007, с. 256].

Приняв во внимание «деструктивную» традицию в истории культуры и фигуры Диогена, Герострата, Д.А.Ф. де Сада, Артюра Рембо, Антонена Арто и Ги Дебора в качестве предтеч Бренера, суд в феврале 1997 года приговорил художника к пяти месяцам заключения и оплате реставрации картины<sup>(20)</sup>. И поскольку в правовом поле этот вопрос был закрыт, историк искусства может поразмыслить о том, удачна ли эта акция как художественный жест, если судить о ней по гамбургскому счету, то есть с позиций радикального авангарда, допустив в качестве мысленного эксперимента идею, что в конце XX века он вообще возможен.

Любопытно, что Виктор Агамов-Тупицын, в прошлом атаковавший Музей Соломона Гуггенхайма (1981) с требованием остановить коммерциализацию русского авангарда, в своем размышлении об акции Бренера разворачивал довольно обстоятельную аргументацию, резюмировать которую можно следующим образом: переходя из рук в руки, произведение искусства обретает цену, выражаемую в денежных знаках, при этом его символическая ценность зависит от нашего отношения к музею — признаем ли мы его «жреческой» или светской институцией, соответственно, считаем ли, что музей сохраняет символический ингредиент искусства, либо упраздняет его. В этой интерпретации Бренер выступает агентом «кланово-племенных, тотемных традиций», восставших против «узурпации» символического. «Но “сакральный путь” Бренера, — пишет Тупицын, — путь индивида... тогда как символический порядок... опосредован психосоматикой коллективного тела. Поэтому всякий, кто выступает против конвертируемости символических ценностей в знаковые (например, денежные), должен согласовывать меру трансгрессии с себе

(20) Обсуждая эту акцию, многие авторы считают важным упомянуть, что изначально акция планировалась в Нью-Йорке, однако перспектива более жесткого наказания в США и, напротив, мягкость нидерландских законов склонила автора к выбору Стеделейк-мюсеума [Тупицын, 1998, с. 200; Кудрявцева, 2017, с. 315].

подобными, действовать с их согласия, в соответствии с кланово-племенным консенсусом и т.п. Действия Бренера не были санкционированы коллективным телом, поэтому их следует квалифицировать как индивидуалистские, а значит — противоречащие символу веры символического порядка» [Тупицын, 1998, с. 201].

В этой интерпретации настораживает нарочитая архаизация всего, что противостоит коммерции, в частности символическая ценность искусства отождествляется с тотемной традицией, от лица которой дано говорить только коллективным телам, но не индивидам. И далее: «Многим ясно, что музей — это хорошо освещенный сейф, что в число его функций — помимо презервации культуры — входит и ее подавление и что именно в музее, несмотря на “свободный” доступ к произведениям искусства, мы ощущаем всю бездну отчуждения от них. Непонятно одно: неужели без Бренера и ему подобных мы не в состоянии осознать серьезность и неотложность всех этих проблем?» [Тупицын, 1998, с. 201].

Вопрос, конечно, риторический. Вместе с тем по прошествии четверти века с «героических» дней московского акционизма эта акция Бренера представляется радикальным и отчаянным жестом на грани искусства, который подтверждает исключительную сложность задачи соответствовать радикализму исторического авангарда, оставаясь при этом на территории искусства. Однако этот жест «на грани» тем не менее все-таки остался на территории искусства и уже вписан в его историю. Подтверждение этому факту — то, что «доллар Бренера», как и «Черный квадрат», постоянно фигурирует в работах других художников — к примеру, в недавней масштабной инсталляции Кристофера Бюхеля (род. 1966) «Монте ди Пьета» (2024, Фонд Прада, Венеция).

## Заключение

Подводя итог, можно сказать, что русский авангард для искусства 1980-х и 1990-х годов не был живой традицией: его движение было прервано, наследие рассеяно, а образ утрирован и искажен. Вместе с тем в нем, как в зеркале, пытались узнать себя, с ним устанавливали родственные (и потому подчас травматичные) связи, его хоронили и воскрешали, признавали мертвым и вечно живым.

Специфика рассмотренного периода в сравнении с предыдущим и последующим обусловлена тем, что именно в этот момент русский авангард вошел в мировой художественный канон. Свершилась его музеефикация, так что приверженность поставленным авангардом задачам перестала быть чем-то вроде тайного служения, но стала одной из художественных стратегий. При этом сам итог авангардного проекта оказался проблематичным уже не только в силу его идеологической начинки, но и в свете победы арт-рынка и музея как гарантов автономии искусства.

Символические похороны авангарда, предпринятые художниками в ряде посвящений и оммажей иконе авангарда, «Черному квадрату», помимо намека на отцеубийство, содержали момент апроприации, вступления в наследство, предвосхитив последующую стратегию легитимации собственного места в истории искусства через авангард.

В этом смысле «диалог» с авангардом все меньше носил незаинтересованный, чисто эстетический характер, а попытки продолжить авангардный проект требовали предельной радикализации художественных жестов и неизбежно упирались в пределы художественной автономии. Так что в контексте постмодернистской усталой осведомленности о навсегда ушедших временах авангарда такого рода жесты обнаруживали меланхолию и отчаяние.

В нулевые цитат из авангарда и отсылок к нему, в том числе в круге московской концептуальной школы, стало еще больше, а в десятые — наследие авангарда оказалось востребовано новыми поколениями художников, актуализировавших в нем совершенно другие идеи и концепции, не давая духам авангарда успокоиться и призывая их снова и снова.

## Список литературы:

- 1 *Абалакова Н., Жигалов А.* Дети войны — крестники оттепели — заложники «перестройки». ТОТАРТ. Опыт путешествия во времени // *Абалакова Н., Жигалов А.* ТОТАРТ: Русская рулетка. М.: Ad Marginem, 1998. С. 153–157.
- 2 *Агамов-Тупицын В.* Круг общения. М.: Ad Marginem, 2013. 288 с.
- 3 *Агамов-Тупицын В., Монастырский А.* Тет-а-тет: переписка, диалог, интерпретация, фактография. Вологда: Издательство Германа Титова, 2013. 408 с.
- 4 *Алексеев Н.* Ряды памяти. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 512 с.
- 5 *Андреева Е.* Тимур. «Врать только правду!». СПб.: Амфора, 2007. 528 с.
- 6 *Андреева Е. Ю.* Новый театр «Новых художников» и русский авангард // *Художественная культура.* 2022. № 3. С. 86–139. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139>.
- 7 Борис Турецкий, 1928–1997: Живопись, объекты, графика из коллекции Государственной Третьяковской галереи, из собрания семьи художника и частных коллекций: Каталог выставки / Авт. текстов Е.А. Барабанов и др. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2003. 68 с.
- 8 *Бюргер П.* Конец авангарда // База. 2010. № 1. С. 11–17.
- 9 *Время надежд, время иллюзий: Проблемы истории советского неофициального искусства, 1950–1960 годы: Статьи и материалы / Сост. и подгот. текстов Г. Кизевальтера.* М.: Новое литературное обозрение, 2018. 560 с.
- 10 *Дом приемов // Costakiscollection.com.* URL: <https://costakiscollection.com/ru/articles/aIU03ouidt3PVWmwoHl> (дата обращения 05.05.2025).
- 11 *Гробман М.* Мы — левые! // *Время надежд, время иллюзий: Проблемы истории советского неофициального искусства, 1950–1960 годы: Статьи и материалы / Сост. и подгот. текстов Г. Кизевальтера.* М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 52–68.
- 12 *Гройс Б.* Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства // *Московский концептуализм / Сост. Екатерина Деготь, Вадим Захаров.* № 15–16. М.: Книги WAM, 2005. С. 332–342.
- 13 *Захаров В.* Метод Шивы: архив, коллекция, издательство, художник // *Коллекция и архив Вадима Захарова.* М.: Издание Пастора Зонда, 2009. [Без пагинации].
- 14 *Интервью с Виктором Пивоваровым и Миленой Славичкой // Московский концептуализм: Начало / Сост. Юрий Альберт.* Нижний Новгород: Приволжский филиал Государственного центра современного искусства, 2014. С. 131–141.
- 15 *Кабаков И.* В будущее возьмут не всех // *А — Я.* 1983. № 5. С. 34–35.
- 16 *Карасик И.* Приключения «Черного квадрата» // *Приключения «Черного квадрата»: Книга-альбом / Авт.-сост. И. Карасик, авт. ст. Т. Горячева, И. Карасик.* СПб.: Palace Editions, 2007. С. 29–39.
- 17 *Коллекция и архив Вадима Захарова.* М.: Издание Пастора Зонда, 2009. [Без пагинации].
- 18 *Кудрявцева Е.* Казимир Малевич: метаморфозы «Черного квадрата». М.: Новое литературное обозрение, 2017. 416 с.
- 19 *Лазарева Е.* Второй авангард: к вопросу о терминологии // *И после авангарда — авангард: Сборник статей / Ред.-сост. К. Ичин.* Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2017. С. 91–104.

- 20 Лазарева Е. Ускользание-но-сотрудничество // Художественный журнал. 2023. № 123. С. 26–31.
- 21 Лазарева Е.А. Московский концептуализм в монологе с авангардом // Художественная культура. 2024. № 1. С. 274–305. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-274-305>.
- 22 Малевич К. Супрематизм // Каталог Десятой Государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм». М.: Типография Т-ва Кушнерова, 1919. С. 14–15.
- 23 Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // Малевич К.С. Собрание сочинений: В 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и ком. А.С. Шатских. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913–1929 / Публ., сост., подгот. текстов и ком. А.С. Шатских; раздел «Статьи в газете “Анархия” (1918)» А.Д. Сарабьянов. М.: Гилея, 1995. С. 35–55.
- 24 Маяковский В. Капля дегтя // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 99–101.
- 25 Москва – Нью-Йорк / Сост. Виктор Тупицын, Маргарита Тупицына. № 21. М.: Книги WAM, 2006. 264 с.
- 26 Московский концептуализм / Сост. Екатерина Деготь, Вадим Захаров. № 15–16. М.: Книги WAM, 2005. 416 с.
- 27 Новые художники / Ред.-сост. Екатерина Андреева, Нелли Подгорская. М.: Maier, 2012. 304 с.
- 28 Осмоловский А.\* Нецезиудик. 1993 год (последний манифест) // Радек. 1994. № 1. С. 3–13.
- 29 Перформансы русских художников в Нью-Йорке // А – Я. 1982. № 4. С. 12.
- 30 Пивоваров В. Разбитое зеркало // Бобринская Е. Концептуализм. М.: Галарт, 1994. [Без пагинации].
- 31 Пименов Д. Терроризм и текст // Радек. 1994. № 1. С. 76–77.
- 32 Российский акционизм 1990–2000 / Сост. Андрей Ковалев. № 28–29. М.: Книги WAM, 2007. 416 с.
- 33 ТОТАРТ: Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов. М.: Maier, 2012. 288 с.
- 34 ТОТАРТ: Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. Белый куб // Conceptualism.letov.ru. URL: <https://conceptualism.letov.ru/TOTART/white-cube.html> (дата обращения 05.05.2025).
- 35 Тупицын В. «Другое» искусства. Беседы с критиками, художниками, философами: 1980–1995 гг. М.: Ad Marginem, 1997. 348 с.
- 36 Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. М.: Ad Marginem, 1998. 206 с.
- 37 Хартен Ю. Восемь печатей в паспорте, или «Там чудеса, там леший бродит» // Советское искусство около 1990 года / [Konzeption]: Jürgen Harten. Köln: DuMont, 1991. С. 5–15.
- 38 Хлобыстин А. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Borey Art Center, 2017. 504 с.
- 39 Цwirner Д. Между желанием сохранять и необходимостью скрываться // Коллекция и архив Вадима Захарова. М.: Издание Пастора Зонда, 2009. [Без пагинации].
- 40 Чернышов М. На рубеже пятидесятых и шестидесятых // Время надежд, время иллюзий: Проблемы истории советского неофициального искусства, 1950–1960 годы: Статьи и материалы / Сост. и подгот. текстов Г. Кизевальтера. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 192–204.
- 41 Эдуард Штейнберг. Опыт монографии / Сост. Г. Маневич. М.: Art Mif Publishers, 1992. 219 с.
- 42 Gray C. The Great Experiment: Russian Art: 1863–1922. London: Thames & Hudson, 1962. 326 p.
- 43 Malevich K. S. Essays on Art / Transl. by X. Glowacki-Prus, A. McMillin; ed. by T. Andersen. Vol. 1: 1915–1928. Copenhagen: Borgen, 1968. 258 p.
- 44 Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism, 1902–1934 / Ed. and transl. by John E. Bowlt. New York: The Viking Press, 1976. 360 p.
- 45 Shadowa L. Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978. 372 s.
- 46 Toporišič T. Deconstructive Readings of the Avant-Garde Tradition in Post-Socialist Retro-Avant-Garde Theatre // The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange / Ed. by Sarah Posman, Anne Reverseau, David Ayers, Sascha Bru and Benedikt Hjartarson. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013. P. 158–166. (European Avant-garde and Modernism Studies; vol. 3).

## References:

- 1 Abalakova N., Zhigalov A. Deti voiny — krestniki otpepli — zalozhniki «perestroiki». TOTART. Opyt puteshestviya vo vremeni [Children of War — Godchildren of the Thaw — Hostages of “Perestroika”. TOTART. Experience of Time Travel]. Abalakova N., Zhigalov A. *TOTART: Russkaya ruletka* [TOTART: Russian Roulette]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1998, pp. 153–157. (In Russian)
- 2 Agamov-Tupitsyn V. *Krug obshcheniya* [Social Circle]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013. 288 p. (In Russian)
- 3 Agamov-Tupitsyn V., Monastyrsky A. *Tet-a-tet: perepiska, dialogi, interpretatsiya, faktografiya* [Tet-a-tete: Correspondence, Dialogues, Interpretation, Factography]. Vologda, Izdatel'stvo Germana Titova Publ., 2013. 408 p. (In Russian)
- 4 Alekseev N. *Ryady pamyati* [Rows of Memory]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 512 p. (In Russian)
- 5 Andreeva E. *Timur. “Vrat' tol'ko pravdu!”* [Timur. “Lie Only the Truth!”]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2007. 528 p. (In Russian)
- 6 Andreeva E. Yu. Novyi teatr “Novykh khudozhnikov” i russkii avangard [New Theater of “New Artists” and the Russian Avant-garde]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 86–139. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139>. (In Russian)
- 7 Boris Turetsky, 1928–1997: *Zhivopis', ob'ekty, grafika iz kolleksii Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei, iz sobraniya sem'i khudozhnika i chastnykh kolleksii: Katalog vystavki* [Boris Turetsky, 1928–1997: Painting, Objects, Graphics from the Collection of the State Tretyakov Gallery, from the Collection of the Artist's family and Private Collections: Exhibition Catalog], texts auth. E.A. Barabanov et al. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2003. 68 p. (In Russian)
- 8 Byurger P. Konets avangarda [The End of the Avant-garde]. *Baza*, 2010, no. 1, pp. 11–17. (In Russian)
- 9 *Vremya nadezhd, vremya illyuzii: Problemy istorii sovetskogo neofitsial'nogo iskusstva, 1950–1960 gody: Stat'i i materialy* [Time of Hopes, Time of Illusions: Problems of the History of Soviet Unofficial Art, 1950s – 1960s: Articles and Materials], comp., texts prep. G. Kizevalter. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 560 p. (In Russian)
- 10 Dom priemov [Reception House]. *Costakiscollection.com*. Available at: <https://costakiscollection.com/ru/articles/alUM03ouidt3PVWmwoHI> (accessed 05.05.2025) (In Russian)
- 11 Grobman M. My — levey! [We Are Leftists!] *Vremya nadezhd, vremya illyuzii: Problemy istorii sovetskogo neofitsial'nogo iskusstva, 1950–1960 gody: Stat'i i materialy* [Time of Hopes, Time of Illusions: Problems of the History of Soviet Unofficial Art, 1950s – 1960s: Articles and Materials], comp., texts prep. G. Kizevalter. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018, pp. 52–68. (In Russian)
- 12 Grois B. Ehkzistentsial'nye predposylki kontseptual'nogo iskusstva [Existential Prerequisites for Conceptual Art]. *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov, no. 15–16. Moscow, Knigi WAM Publ., 2005, pp. 332–342. (In Russian)
- 13 Zakharov V. Metod Shivy: arkhiv, kolleksiya, izdatel'stvo, khudozhnik [Shiva's Method: Archive, Collection, Publishing House, Artist]. *Kolleksiya i arkhiv Vadima Zakharova* [Collection and Archive of Vadim Zakharov]. Moscow, Izdanie Pastora Zonda Publ., 2009, no pag. (In Russian)
- 14 Interv'yu s Viktorom Pivovarovym i Milenoi Slavitskoi [Interview with Viktor Pivovarov and Milena Slavitskaya]. *Moskovskii kontseptualizm: Nachalo* [Moscow Conceptualism: The Beginning], comp. Yu. Albert. Nizhnii Novgorod, Privolzhskii filial Gosudarstvennogo tsentra sovremennogo iskusstva Publ., 2014, pp. 130–141. (In Russian)
- 15 Kabakov I. V budushchee voz'mut ne vsekh [Not Everyone Will Be Taken into the Future]. *A — Ya*, 1983, no. 5, pp. 34–35. (In Russian)
- 16 Karasik I. Priklucheniya “Chernogo kvadrata” [The Adventures of *The Black Square*]. *Priklucheniya “Chernogo kvadrata”*: *Kniga-al'bom* [The Adventures of *The Black Square*: Book-Album], comp. I. Karasik, articles auth. T. Goryacheva, I. Karasik. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2007, pp. 29–39. (In Russian)
- 17 *Kolleksiya i arkhiv Vadima Zakharova* [Collection and Archive of Vadim Zakharov]. Moscow, Izdanie Pastora Zonda Publ., 2009. No pag. (In Russian)
- 18 Kudryavtseva E. *Kazimir Malevich: metamorfozy “Chernogo kvadrata”* [Kazimir Malevich: Metamorphoses of *The Black Square*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 416 p. (In Russian)
- 19 Lazareva E. Vtoroi avangard: k voprosu o terminologii [The Second Avant-garde: On the Issue of Terminology]. *I posle avangarda — avangard: Sbornik statei* [And after the Avant-garde — the Avant-garde: Collection of Articles], ed. K. Ichin. Belgrade, Filologicheskii fakul'tet Belgradskogo universiteta Publ., 2017, pp. 91–104. (In Russian)
- 20 Lazareva E. Uskol'zanie-no-sotrudnichestvo [Escape-But-Collaboration]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 2023, no. 123, pp. 26–31. (In Russian)
- 21 Lazareva E.A. Moskovskii kontseptualizm v monologe s avangardom [Moscow Conceptualism in a Monologue with the Avant-garde]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 274–305. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-274-305>. (In Russian)
- 22 Malevich K. Suprematizm [Suprematism]. *Katalog Desyatoi Gosudarstvennoi vystavki “Bespredmetnoe tvorchestvo i suprematizm”* [Catalog of the Tenth State Exhibition “Non-objective Creativity and Suprematism”]. Moscow, Tipografiya T-va Kushnereva Publ., 1919, pp. 14–15. (In Russian)
- 23 Malevich K.S. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm [From Cubism and Futurism to Suprematism. New Painterly Realism]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.], ed., intr. article, comp., texts prep., and com. A.S. Shatskikh. Vol. 1: Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty, 1913–1929 [Articles, Manifestos, Theoretical Writings and Other Works, 1913–1929], publ., comp., texts prep., and com. A.S. Shatskikh, section “Articles in *The Anarchy* Newspaper (1918)” A.D. Sarabyanov. Moscow, Gileya Publ., 1995, pp. 35–55. (In Russian)
- 24 Mayakovskiy V. Kaplya degtya [A Drop of Tar]. *Russkii futurizm: Stikhi. Stat'i. Vospominaniya* [Russian Futurism: Poems. Articles. Memories], comp. V.N. Terekhina, A.P. Zimenkov. St. Petersburg, Poligraf Publ., 2009, pp. 99–101. (In Russian)
- 25 *Moskva — N'yu-Iork* [Moscow — New York], comp. Viktor Tupitsyn, Margarita Tupitsyna, no. 21. Moscow, Knigi WAM Publ., 2006. 264 p. (In Russian)
- 26 *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov, no. 15–16. Moscow, Knigi WAM Publ., 2005. 416 p. (In Russian)
- 27 *Novye khudozhniki* [The New Artists], comp. Ekaterina Andreeva, Nelli Podgorskaya. Moscow, Maier Publ., 2012. 304 p. (In Russian)
- 28 Osmolovskiy A.\* Netzeziudik. 1993 god (poslednii manifest) [Netzeziudik. 1993 (Last Manifesto)]. *Radek*, 1994, no. 1, pp. 3–13. (In Russian)
- 29 Performansy russkikh khudozhnikov v N'yu-Iorke [Russian Artists Performe in New York]. *A — Ya*, 1982, no. 4, p. 12. (In Russian)
- 30 Pivovarov V. Razbitoe zerkalo [Broken Mirror]. Bobrinskaya E. *Kontseptualizm* [Conceptualism]. Moscow, Galart Publ., 1994, no pag. (In Russian)

- 31 Pimenov D. *Terrorizm i tekst* [Terrorism and Text]. *Radek*, 1994, no. 1, pp. 76–77. (In Russian)
- 32 *Rossiiskii aktsionizm 1990–2000* [Russian Actionism 1990–2000], comp. Andrei Kovalev, no. 28–29. Moscow, Knigi WAM Publ., 2007. 416 p. (In Russian)
- 33 *TOTART: Natal'ya Abalakova, Anatolii Zhigalov* [TOTART: Natalia Abalakova, Anatoly Zhigalov]. Moscow, Maier Publ., 2012. 288 p. (In Russian)
- 34 *TOTART: Natal'ya Abalakova, Anatolii Zhigalov. Belyi kub* [TOTART: Natalia Abalakova, Anatoly Zhigalov. White Cube]. *Conceptualism.letov.ru*. Available at: <https://conceptualism.letov.ru/TOTART/white-cube.html> (accessed 05.05.2025). (In Russian)
- 35 Tupitsyn V. *"Drugoe" iskusstva. Besedy s kritikami, khudozhnikami, filosofami: 1980–1995 gg.* [The "Other" of Art. Conversations with Critics, Artists, Philosophers: 1980–1995]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 348 p. (In Russian)
- 36 Tupitsyn V. *Kommunal'nyi (post)modernizm. Russkoe iskusstvo vtoroi poloviny XX veka* [Communal (Post)modernism. Russian Art of the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1998. 206 p. (In Russian)
- 37 Harten J. *Vosem' pechatei v pasporte, ili "Tam chudesa, tam leshii brodit"* [Eight Stamps in a Passport, or "There Are Miracles, There the Devil Roams"]. *Sovetskoe iskusstvo okolo 1990 goda* [Soviet Art around 1990], konzeption Jürgen Harten. Köln, DuMont, 1991, pp. 5–15. (In Russian and German)
- 38 Khlobystin A. *Shizorevolutsiya. Ocherki peterburgskoi kul'tury vtoroi poloviny XX veka* [Schizorevolution. Essays on St. Petersburg Culture of the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century]. St. Petersburg, Borey Art Center Publ., 2017. 504 p. (In Russian)
- 39 Tsvirner D. *Mezhdru zhelaniem sokhranyat' i neobkhodimost'yu skryvat'sya* [Between the Desire to Preserve and the Need to Hide]. *Kollektsiya i akhriv Vadima Zakharova* [Collection and Archive of Vadim Zakharov]. Moscow, Izdanie Pastora Zonda Publ., 2009, no pag. (In Russian)
- 40 Chernyshov M. *Na rubezhe pyatidesyatykh i shestidesyatykh* [At the Turn of the Fifties and Sixties]. *Vremya nadezhd, vremya illyuzii: Problemy istorii sovetskogo neofitsial'nogo iskusstva, 1950–1960 gody: Stat'i i materialy* [Time of Hopes, Time of Illusions: Problems of the History of Soviet Unofficial Art, 1950s–1960s: Articles and Materials], comp., texts prep. G. Kizevalter. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018, pp. 192–204. (In Russian)
- 41 *Eduard Shteinberg. Opyt monografii* [Eduard Steinberg. Experience of a Monograph], comp. G. Manevich. Moscow, Art Mif Publishers Publ., 1992. 219 p. (In Russian)
- 42 Gray C. *The Great Experiment: Russian Art: 1863–1922*. London, Thames & Hudson, 1962. 326 p.
- 43 Malevich K.S. *Essays on Art*, transl. X. Glowacki-Prus, A. McMillin, ed. T. Andersen. Vol. 1: 1915–1928. Copenhagen, Borgen, 1968. 258 p.
- 44 *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism, 1902–1934*, ed. and transl. John E. Bowlit. New York, The Viking Press, 1976. 360 p.
- 45 Shadowa L. *Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1978. 372 p.
- 46 Toporišič T. *Deconstructive Readings of the Avant-Garde Tradition in Post-Socialist Retro-Avant-Garde Theatre. The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, eds. Sarah Posman, Anne Reverseau, David Ayers, Sascha Bru and Benedikt Hjartarson. Berlin, Boston, De Gruyter, 2013, pp. 158–166. (European Avant-garde and Modernism Studies; vol. 3).