

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: московский концептуализм, авангард, соцреализм, соц-арт, советское искусство



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-274-305

Для цит.: 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>.

For cit.: Lazareva E.A. 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)

Лазарева Екатерина Андреевна

Московский концептуализм в монологе с авангардом

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: Moscow conceptualism, avant-garde, socialist realism, socialist art, Soviet art

Lazareva Ekaterina A.

Moscow Conceptualism in a Monologue with the Avant-garde

Аннотация. В статье впервые тематизируется отношение московских концептуалистов к духовному и творческому наследию русского авангарда 1910–1920-х годов. Если художники-шестидесятники, знакомясь с этим наследием, входили с ним в резонанс и видели задачу в возобновлении авангардной традиции, понятой именно как формальный эксперимент, то в круге московского концептуализма авангард был осознан как концептуальный источник всей последующей идеологизированной действительности; в нем увидели проект насильственного преобразования жизни. И хотя соцреализм был более очевидным оппонентом концептуализма, запрещенный авангард оказывался для него своим Другим, чужим в более близком и неудобном смысле. Позиции, сформулированные московским концептуализмом на протяжении нескольких десятилетий, были различными и неоднозначными; они претерпевали развитие и эволюцию по мере более глубокого знакомства с наследием авангарда и изменения общественно-политического и культурного контекста. Концептуальная практика 1970-х не искала диалога с авангардом, а рефлексии старшего поколения концептуалистов проникнуты стремлением отмежеваться, хотя и внутри эстетической проблематики (тема политической ангажированности авангарда оказалась оттесненной на более поздние рефлексии — преимущественно в 2010-е годы). В 1980-е на фоне либерализации в отношении изучения и показа авангарда поклонение ему стало обязательством, воспринятым следующим поколением концептуалистов иронически. Для международной конвертации русскому искусству потребовалось установить если не позитивную, то негативную аффилиацию с брендом «русский авангард». Показательна практика Ильи Кабакова, предельно заострившая конфликт с авангардом, впоследствии спроецированный на весь концептуализм. При специальном рассмотрении концептуализма как своеобразного ответа авангардному проекту, однако, можно различить его неоднозначность, индивидуальные оттенки и историческую динамику.

Abstract. This article is the first to explore the relationship of Moscow conceptual artists with the creative and moral legacy of the Russian avant-garde of the 1910s-1920s. In the 1960s, the previous generation of Soviet non-official artists resonated with the avant-garde legacy upon getting acquainted with it and attempted to continue the tradition seen precisely as a formal experiment. Meanwhile, the Moscow conceptualist circle recognized Russian avant-garde as a conceptual source for the consequent ideologization of the entire reality and as a project of the violent transformation of life. And if socialist realism was a more obvious opponent for conceptualists, the forbidden art of the avant-garde became its own Other, alien in a very close and uncomfortable sense. The relations articulated in Moscow conceptualism over several decades were different and ambiguous; they developed and evolved as the legacy of the avant-garde became more familiar and as the socio-political and cultural context changed. In the 1970s, the conceptual art practice did not seek a 'dialogue' with the avant-garde, and the reflections of the older generation of Moscow conceptualists were marked with intention to dissociate themselves from the avant-garde and its aesthetic systems (the discussion of the political engagement of the avant-garde was pushed forward for later reflections, mainly into the 2010s). The 1980s brought liberalization into the study and exhibiting of the Russian avant-garde, and its admiration became a kind of duty that was taken ironically by the next generation of Moscow conceptual artists. To get international recognition, contemporary Russian art required to establish any affiliation (negative, if not positive) with the brand of the 'Russian avant-garde'. The artistic practice of Ilya Kabakov has radically escalated the polemics with the avant-garde, which was subsequently projected onto the entire Moscow conceptualism. However, the exploration into the history of Moscow conceptualism as a response to the avant-garde project reveals heterogeneity of such a response, comprising individual halftones and historical dynamics.

Введение

Одно из самых узнаваемых произведений московского концептуализма — знакомая главным образом по фотографии инсталляция Ильи Кабакова «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1985). Впервые сконструированная в мастерской художника на Сретенском бульваре, она затем стала одной из комнат знаменитой выставки Кабакова «Десять персонажей» (1988) в галерее Р. Фельдмана в Нью-Йорке. Прорванная снизу дыра в потолке — единственный след произошедшего в ней события — для всякого, знакомого с историей русского искусства, отсылает к утопическому авангардному «выходу в космос», о котором возвестил в 1919 году Казимир Малевич: «Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма» [21]. М.А. Бессонова также указывала на отсылку этой инсталляции к фантастическому орнитоптеру Владимира Татлина: «„Летатлин“ в интерпретации Кабакова лишился романтики, рассыпались все аналогии с универсальной личностью эпохи Ренессанса; казалось, сама история выносила свой приговор великой русской утопии» [5, с. 78]. Эта инсталляция Кабакова — один из немалочисленных примеров своеобразного диалога московского концептуализма с духовным и творческим наследием русского авангарда — диалога, который естественно оказывается монологом.

Исследователи концептуализма неоднократно отмечали если не влияния, то параллели между авангардом и концептуализмом [6; 31], а также интерпретировали концептуализм как своего рода ответ на проблематику авангарда [13; 33; 37]. В частности, Е.А. Бобринская замечала, что «русский авангард начала века — может быть, не в столь прямом варианте, как соцреализм, — также представляет ту местную художественную традицию, которая непременно должна учитываться при разговоре о московском концептуализме 70-х годов» [6, б/н]. Среди намеченных ею линий сопоставления московского концептуализма с русским авангардом начала века — «интерес к взаимодействию словесного и визуального», «работа с традиционным обликом и композицией книги» [6, б/н] и, наконец, преодоление материала, дематериализация.

Однако несмотря на значительность предпринятой аналитики и критики, собственное отношение московского концептуализма к русскому авангарду, судя по всему, тематизируется впервые. Далее я предлагаю рассмотреть некоторые примеры обращения художников московского концептуального круга к опыту и наследию авангарда. Меня будут интересовать пропозиции, оформившиеся в художественной практике, но также авторские комментарии и рефлексии, позволяющие обозначить предложенные в этом монологе аргументы⁽¹⁾. Разумеется, эта статья не претендует на исчерпание темы — едва ли в ней возможно рассмотреть все разнообразие идей, тем и подходов, представленное множеством авторов разных поколений, связанных с московским концептуальным кругом⁽²⁾. Однако я попытаюсь обозначить хотя бы некоторые индивидуальные позиции, наметить определенную динамику отношений, связать ее с культурно-историческим фоном и уточнить существующую, пока скорее обобщенно-абстрактную картину.

Московский концептуализм: романтический — коммунистический — советский

Специфика московского варианта концептуального искусства во многом была обусловлена контекстом его возникновения на неофициальной художественной сцене позднего СССР, когда единственным допустимым в официальной культуре стилем был социалистический реализм. Все сферы повседневной жизни были пронизаны повсеместным присутствием коммунистической идеологии, которая в 1970-е годы стала восприниматься критически и иронически.

(1) Большой спектр рефлексий художников московского концептуализма в связи с авангардом приводится здесь: [25].

(2) В него входили поэты Дмитрий Пригов и Лев Рубинштейн, писатель Владимир Сорокин, художники Илья Кабаков, Эрик Булатов, Виктор Пивоваров, Иван Чуйков, Римма и Валерий Герловины, Андрей Монастырский, Ирина Нахова, Никита Алексеев, Игорь Макаревич, Елена Елагина, Виктор Скерсис, Вадим Захаров, Юрий Альберт, группы «Гнездо», «Мухомор», «ТОТАРТ», Инспекция «Медицинская герменевтика» и др. Достаточно близки к концептуальному кругу были основатели соц-арта Виталий Комар и Александр Меламид.

В сравнении с авангардом 1910–1920-х годов соцреализм 1930–1970-х был гораздо более очевидным оппонентом концептуализма: он был чем-то наличным и «фронт борьбы» с ним был виден; авангард же был запрещен, что давало повод представлять неофициальное искусство, тот же концептуализм как авангард (у Б.Е. Гройса: «авангардистско-концептуального искусства» [12, с. 338]). Однако именно в круге московского концептуализма авангард был осознан как идейный источник всей последующей идеологизированной действительности [см. об этом: 35]. В этом смысле русский авангард 1910–1920-х годов оказывался для концептуализма своим Другим, чужим в гораздо более близком и неудобном смысле, чем соцреализм.

Отсутствие выставок, публикаций и арт-рынка определило замкнутый, герметичный характер сообщества концептуалистов, напоминающий Касталию из романа Г. Гессе, а разработанный в этом кругу язык был непонятен внешним наблюдателям, хотя в последующую эпоху была предпринята попытка его перевода и толкования для более широкой аудитории [29; 34].

В одном из первых критических текстов, соединивших художественные практики неофициального искусства с так называемым концептуальным поворотом, его автор Б.Е. Гройс посчитал необходимым дать уточняющую характеристику московской версии концептуального искусства, назвав московский концептуализм *романтическим* [11, с. 5]. Одним из оснований к тому было замечание: «Единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный» [11, с. 4]. Поэтому если западный концептуализм размышлял о современном мире, языковых границах и месте искусства в нем, то для московского концептуализма искусство есть «вторжение мира иного в наш мир, подлежащее осмыслению» [11, с. 11]. В этом смысле, по Гройсу, московский концептуализм, как и русское искусство вообще, говорит о мире ином. Этот «мистический» характер московского концептуализма выводит диалог с авангардом за рамки просто влияния или спора с предшествующей традицией — речь идет о метафизическом споре об искусстве, попытке диалога через своего рода спиритический сеанс с воскрешением духов великих авангардистов.

Впрочем, на следующем этапе изучения и осмысления наследия московского концептуализма были предложены его определения в качестве *коммунистического* и *советского*. В статье «Московский коммунистический концептуализм» Е.Ю. Дёготь аргументирует позицию, согласно которой «на художников, которые сами считали себя „антикоммунистическими“, имея в виду свои убеждения, мы должны взглянуть как на „коммунистических“, имея в виду объективные особенности их продукции» [13, с. 12]. В частности, Дёготь утверждает, что московский концептуализм продолжает антирыночные стратегии авангарда, отказываясь производить объекты и производя отношения (однако он, очевидно, делает это без отсылки к опыту авангарда, как бы не помня о нем и не чувствуя преемственности).

В свою очередь, Е.А. Бобринская в тексте «Московский концептуализм как бренд» замечает, что «концептуальный объект структурно подобен „социалистической вещи“». <...> Он ориентирован на формирование определенных состояний сознания и психики. Он также требует соучастия, сотворчества зрителя-потребителя, зрителя-интерпретатора» [7, с. 322]⁽³⁾. Эта линия рассуждений позволяет заключить, что «московский концептуализм связан с эстетической установкой „искусство — строение жизни“» [7, с. 323]. И что «„советский“ — это основной смысловой концепт, с которым в 1970–1980-х работал московский концептуализм» [7, с. 329]. «В этом смысле точнее было бы называть московский концептуализм — советским концептуализмом» [7, с. 330].

Перспективы авангарда и соцреализма: Эрик Булатов

Поколение художников-шестидесятников имело по большому счету смутные представления о русском авангарде, однако по мере

(3) По наблюдению И.П. Смирнова: «В обеих версиях — в западной и русской — концептуализм был не согласен с авангардистским представлением об искусстве как „делании вещей“ (и — шире — с таким подходом к социокультурным завоеваниям, который игнорировал их конвенциональность), сосредотачиваясь на мыслительной стороне творческого процесса» [31, с. 32]. Как будто возникающее здесь противоречие между деланием и неделанием вещи снимается понятием «социалистической вещи», в трактовке которого Е.А. Бобринская опирается на исследование Кристины Кэр (С. Кларк, 2005) [40].



Ил. 1. Булатов Э.В. Горизонт. 1971–1972. Холст, масло. 150 × 180 см. Музей искусства авангарда МАГМА, Москва

знакомства с его наследием, благодаря выставкам Н.И. Харджиева в Музее В.В. Маяковского, коллекции Г.Д. Костаки и публикациям *Výtvarné umění*, входило с ним в резонанс, видя в нем прежде всего формальный эксперимент и видя свою задачу в возобновлении этой (модернистской) традиции, воспринимая ее вне связи с политикой. Для концептуализма продолжение этой традиции уже не представлялось возможным — она стала своего рода Другим, на различии с которым строилась собственная идентификация. Кроме того, концептуализм реагировал не столько на формальный, сколько на жизненно-строительный, конструктивистский проект авангарда. Как замечает И.П. Смирнов, «концептуализм вел полемику с распространившимися в 1960-х годах усилиями реанимировать классический авангард», тематизируя «невозрождаемость авангардистских экспериментов и — в более общем плане — несостоятельность попыток переиначить ход истории» [31, с. 24].

Красная полоса на картине Эрика Булатова «Горизонт» (1971–1972) для всякого просвещенного взгляда вызывает ассоциацию с картиной К.С. Малевича «Красная конница» (1928–1932) с эмблематичными фигурками красных всадников, скачущих вдоль линии горизонта. Как неустранимое «бревно в глазу», она закрывает от зрителя линию соприкосновения моря и неба и тем самым останавливает, с одной стороны, движение к горизонту изображенной группы советских служащих, с другой — движение взгляда вглубь пространства, к горизонту и символически — к будущему. По мысли И.П. Смирнова, Булатов «пародирует авангард» [31, с. 26], и в этом «запирании открытых пространств» находит выражение «безвыходность данного» [31, с. 25].

Эта красная полоса *вместо* красной конницы оказывается у Булатова не просто абстрактной супрематической формой, а лентой ордена Ленина с золотыми полосками по краям. Таким образом, в инсценированный художником конфликт фигуративного и абстрактного начал в едином живописном пространстве, который можно было бы представить как конфликт авангардной беспредметности и жизнеспособия соцреализма, через золото подключается третье начало: икона с ее золотыми фонами и принципом обратной перспективы выступает второй (после абстракции) альтернативой прямой и «единственно верной» перспективе соцреализма.

Исследование языка, ключевое для концептуального искусства в целом, у Булатова обращено к языку искусства, причем язык художественной нормы соцреализма понят как знаковая изобразительная система, сопоставимая с другими. «Красная конница» позднего Малевича при этом может прочитываться как отход авангарда с собственных радикальных позиций (беспредметности) на подчиненную агитационную работу⁽⁴⁾.

В работах Эрика Булатова советская визуальная пропаганда схлестывается с языком искусства, и результат такого пересечения выглядел особенно скандально, поскольку художник имитировал

(4) И.Н. Голомшток интерпретировал поздние фигуративные работы Малевича как его разочарование в революции: «Художественная форма для Малевича была знаком мировоззрения, и свой собственный отход от чистой абстракции, очевидно, воспринимался им как зримое проявление изменения его внутреннего отношения к революционной идеологии» [10, с. 44].

визуальный стиль массовой агитационной продукции в живописи — медиуме, который в модернистской традиции мыслился оплотом авторского субъективизма.

Написанная в манере фотореализма с взятой за основу найденной советской открытки картина «Горизонт» через это вторжение «неоригинального» тиражного образа, близкое стратегиям поп-арта, обозначила радикальный разрыв с поколением шестидесятников, ориентированным на личную свободу и самовыражение, — по сути, разрыв между модернизмом и постмодернизмом⁽⁵⁾.

В «Добро пожаловать» (1974) Булатов допустил на холст текст по аналогии с его легитимным присутствием в плакате, открытке и т.п. формах коммуникационного дизайна. Другая «лозунговая» работа «Слава КПСС» (1975) обнаруживала формальную близость станковой картины (холста, натянутого на деревянный подрамник) и транспаранта (ткани с изображениями и надписями, натянутой на раму) — сходство, которое подчеркивало отклонение как от официальной, так и от неофициальной нормы в живописи. В отличие от транспаранта, жэковского стенда и прочей наглядной агитации, официальная станковая картина свою агитационную функцию должна была выполнять изобразительными средствами, без текста. В свою очередь, неофициальная станковая картина вовсе не подразумевала агитационной задачи — если она и должна была что-то манифестировать, так это оригинальный авторский стиль, ни в коем случае не стертую, обезличенную манеру соцреализма.

Булатов исследовал отношения между иллюзорным пространством картины и ее плоской поверхностью, акцентированной плоскостью текста или формальным элементом, выпадающим из «реалистического» изображения. В ряде его работ середины 1970-х иллюзия глубины картины нарушается текстом: в картине «Слава КПСС» красный пропагандистский лозунг закрывает голубое небо;

(5) Картины Эрика Булатова, вдохновленные обезличенными изображениями, вроде железнодорожных плакатов, и продиктованные стремлением «по возможности избавиться от какой бы то ни было эстетической нормативности, чтобы говорить на самом простом, современном языке» [14, с. 589], в начале 1970-х годов были восприняты как настоящий авангардизм: Булатов вспоминает комментарий Ю. Соостера на его первую персональную выставку — «Знаешь, одного желанья *эпатировать публику* недостаточно» [курсив наш. — Е.Л.].

в картине «Вход — входа нет» (1974–1975) красный предупреждающий знак «Входа нет» перечеркивает мечтательно-голубое уходящее в перспективу обещание «Вход» на белом фоне. Столкновение уходящей вдаль перспективы (ассоциируемой с классической картиной) и поверхности картины (ассоциируемой с авангардом и агитпропом) обозначает невозможность целостной, гармоничной картины мира и обнажает давление идеологических норм (олицетворяемое авангардом). Сам Булатов при этом подчеркивал, что «не касался малевичевской проблематики» [8, с. 31]⁽⁶⁾.

Авангард — агитпроп — концептуализм: Комар и Меламид

Любопытно сравнительно новое прочтение наследия исторического авангарда, предложенное художником Виталием Комаром в рассуждении об источниках московского концептуализма. Комар утверждает, что советский идеологический проект изначально имел концептуальную природу и что московский концептуализм был реакцией на «официальный концептуализм» — красно-белые лозунги агитпропа, которые пережили И.В. Сталина и с избытком наполняли общественное пространство в позднесоветские годы.

«В начале 30-х социалистический реализм победил и авангард был изгнан из советских музеев в подполье. Выставки авангардистов были запрещены, а их работы не репродуцировались. *Вне музейных и выставочных стен осталась только одна „концептуальная ветвь“ русского авангарда — красные лозунги Агитпропа, открыто пережившие сталинские времена на улицах* [курсив наш. — Е.Л.]. Так произошло дополнительное раздвоение официального искусства на элитарное и массовое. Мы долго не понимали, что в СССР в рамках „тоталитарного ар-деко“ существовал не только всем известный музейный

(6) Может показаться, что это утверждение противоречит замечанию Гройса: «Как и Кабаков, Булатов интересуется русским революционным авангардом так же, как и социалистическим реализмом, поскольку он считает, что все советское искусство — это искусство после „Черного квадрата“ — после нулевой точки для искусства, которую можно также понимать как нулевую точку жизни» [37, р. 23], — однако, я полагаю, речь идет именно о преодолении «малевичевской проблематики» в некоем «посмертном» существовании (Гройс называет всю послереволюционную советскую жизнь жизнью после смерти [37, р. 24]).

соцреализм, но и „официальный концептуализм“. Историки искусства так же долго не замечали его, как не замечали и уличное искусство западной рекламы до появления поп-арта, соединившего массовое и элитарное» [16, с. 12]⁽⁷⁾.

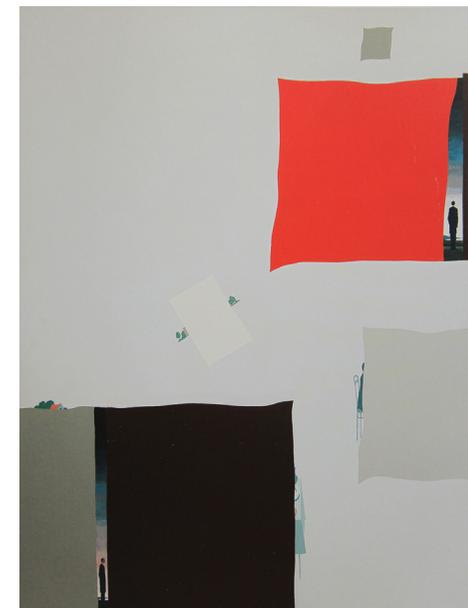
В 1972 году Виталий Комар и Александр Меламид начали работать с этими красно-белыми лозунгами как реди-мейдом, воспроизводя их форму и содержание, однако подписывая идеологические мантры «Наша цель — коммунизм!», «Вперед к победе коммунизма!» собственными именами. Присваивая официальную речь и тем самым как бы подрывая саму коммунистическую идеологию понятием частной собственности, неофициальный концептуализм, таким образом, апроприировал формы и содержание «официального концептуализма».

Безусловно, приведенное выше утверждение о генеалогической связи концептуализма с концептуальной ветвью русского авангарда через агитпроп в городской среде, сделанное в 2012 году, — часть более поздней авторской мифологии. И, вероятно, оно является слабым аргументом в пользу какого-либо диалога работ Комара и Меламида 1970-х с авангардом — кажется, они его не искали. Вместе с тем это высказывание показывает, как в наше время меняется перспектива на отношения между авангардом, официальным и неофициальным искусством. В частности, Комар рассуждает о трагическом экстремизме революционных лет, когда русский авангард стал «официальным» искусством режима: «Авангардисты создали государственно-бюрократическую систему поддержки искусства и пользовались привилегиями советской элиты» [16, с. 11].

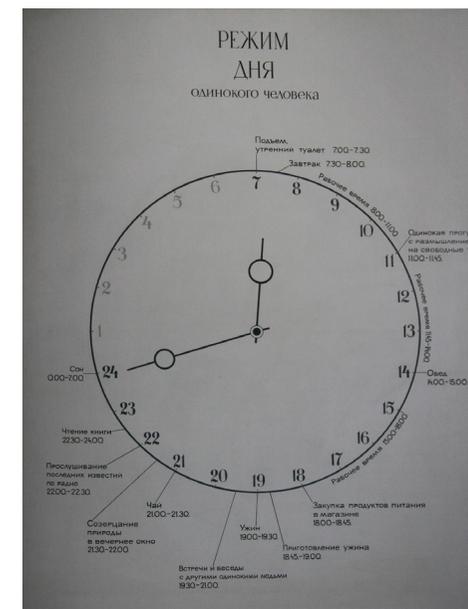
НИИ Одиночества: Виктор Пивоваров

Виктор Пивоваров в ряде работ 1974 года, таких как «Композиция с красным квадратом», «Срединный путь», «Лестница» и «Голубая композиция», обратился к пластическому наследию супрематизма

(7) Е.А. Бобринская указывает, что миф о «концептуальности» окружающего нас жизненного пространства, пронизанного идеологией, постоянно возникает в текстах концептуалистов, например у А.В. Монастырского: «...Концептуализм в Советском Союзе — это вещь не случайная, она соприродна нашей системе, нашей социальной среде, где место предметности очень маленькое. Мы, собственно, живем в концептуальном пространстве» [3, с. 247-248].



Ил. 2. Пивоваров В.Д. Композиция с красным квадратом. 1974. Оргалит, эмаль. 170 × 130 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 3. Пивоваров В.Д. Режим дня одинокого человека. Из цикла «Проекты для одинокого человека». 1975. Оргалит, эмаль. 170 × 130 см. Художественный музей Зиммерли Университета Ратгерс, Нью-Брансвик

Малевича, интегрировав его в собственную художественную систему, которую он назвал «открытой живописью». В пустотном пространстве картины, которая больше не представляла «единое, цельное и органическое пространство» [27, б/н], он помещал черные, красные, серые квадраты и прямоугольники, показанные фронтально или уходящие в глубину. Эти фигуры накладывались на детали пейзажей и интерьеров и заслоняли их, приоткрывая лишь отдельные фигурки людей. Волнистые контуры этих плоских форм как будто намекали, что эти «супремы» можно, как покрывало, сдернуть за уголок. Абсолютному метафизическому пространству чистых сущностей художник противопоставлял иллюзорность супрематической конструкции, скрывающей все ту же земную реальность — по Пивоварову, реальность одиночества.

При этом трактуя одиночество позитивно, как «возможность неотчужденных, непротиворечивых отношений человека и бытия» [28, с. 95], художник в 1975 году оформил эту утопическую «возможность» в *проект* лучшей жизни, напоминающий проектирование нового быта в супрематизме и конструктивизме. Понятие «проект», сегодня почти эквивалентное «художественному произведению», в советские 1970-е годы еще относилось к области архитектурного, научного или технического проектирования, а в поле искусства явно отсылало к проектному началу исторического авангарда, например «Проунам» («Проектам утверждения Нового») Эля Лисицкого.

В этой авангардистской традиции организации новой жизни Пивоваровым были разработаны «Проект жилого помещения для одинокого человека», «Проект предметов повседневного обихода для одинокого человека» и «Режим дня одинокого человека». «Автор выступает здесь от имени воображаемой институции, какого-нибудь НИИ Одиночества, предлагающего программу сознательного одиночества, умеренной аскезы и ограничения себя в ненужных вещах» [17, с. 46]. «Проекты» были выполнены эмалевой краской по оргалиту, в манере сухой проектной документации, то есть должны были напоминать информационные стенды, в отличие от традиционной картины адресованные не отдельному зрителю, а как бы всем. Однако три других проекта в этой же серии — «Проект неба для одинокого человека», «Проект снов для одинокого человека» и «Проект биографии одинокого человека» — опрокидывали логику жизнестроения

в совершенно неуместный персональный и метафизический план, как если бы автор этих проектов оказался сумасшедшим прожектором, заигравшимся в регулирование жизни.

В 1970-е в историческом авангарде уже видели приоритет его программы, *проекта* над жизнью как таковой, даже пренебрежение жизнью, однако, по признанию Пивоварова, «Проекты для одинокого человека» «не содержали какой-либо иронии или критики по отношению к утопии авангарда или коммунальному советскому быту» [17, с. 46]. В этом максимально обезличенном и отстраненном варианте концептуальной картины содержалось лирическое начало, отличающее работы Пивоварова от картин-стендов И.И. Кабакова («Ответы экспериментальной группы» и др.). Картины-стенды из серии «Проекты для одинокого человека» дополняла серия «Картин для одинокого человека», что отчетливо выводило проект в целом за пределы простой пародии.

В тексте «Разбитое зеркало» (1977) Пивоваров связал свою концепцию «открытой живописи», подразумевающей отсутствие «артистизма, индивидуальности, художественности и логики», с открытием «пустого места», совершенным Малевичем в «Черном квадрате»: «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» [27, б/н].

Очевидно, что Пивоваров прочитывает Малевича через оптику концептуального искусства, условно говоря, после «смерти автора» Р. Барта и после «параграфов» С. Левитта, ознаменовавших в первом случае «рождение читателя» [4, с. 391], а во втором понимание произведения искусства как проводника «между умом художника и умом зрителя» [20, с. 21].

Авангард-1, авангард-2... Коллективные действия

Хотя заснеженные поля, на которых с 1976 года разворачивались «пустотные» акции «Коллективных действий», всем напоминали и продолжают напоминать белые фоны супрематических картин Малевича [37, р. 3, 148], интерес для КД представлял авангард-2 середины 1920-х, который по определению И.П. Смирнова сложился «в отталкивании от раннеавангардистских программ». «Замечу все же, — пишет Смирнов, — что это творчество, пусть и ознаменовавшее собой кризис авангардистской утопии, было проникнуто ностальгией по ней, отнюдь не свойственной концептуализму» [31, с. 26]⁽⁸⁾. Это подтверждает Андрей Монастырский в личной беседе, записанной в 2014 году: «Мы, видимо, на подсознательном уровне понимая, что русский авангард, Малевич, Попова — это все „левые дела“, фундамент советской власти и всех этих членов Политбюро, на этом фундаменте возникших, мы это не любили и никогда не интересовались ни Малевичем, ни Родченко. Обэриуты — да, но это не авангард и не „левые дела“, это не имело никакого отношения к советской власти, к тоталитаризму. Хармс, Введенский, Олейников были для нас важнейшие фигуры, но они не сотрудничали с властью совсем, они же все погибли, в то время как Малевич был комиссаром» [цит. по: 18, с. 101–102].

Заметим, что, как и вышеупомянутая фраза Комара об авангарде как привилегированном, поддержанном властью искусстве, это высказывание принадлежит уже современной эпохе, но, судя по публикациям в журнале «А — Я», эта позиция была вполне отрефлексированной, по крайней мере к началу 1980-х.

В этой связи — не столько с авангардом, сколько с соц-артом — интересно, что «Коллективные действия» в ходе своих интервенций в нехудожественное пространство («Поездки за город») осуществили следующий шаг в работе с политическим агитпропом, серию акций

(8) Не углубляясь в теоретические разночтения в литературоведении о границах авангарда-3, заметим, что хотя в это понятие иногда включают концептуализм (к примеру, Т.В. Казарина в своей докторской диссертации «Три эпохи литературного авангарда: эволюция эстетических принципов»), однако более убедительно определение И.П. Смирнова, который датирует авангард-3 1940–1950 годами [30, с. 71], соответственно, московский концептуализм в этой схеме уже не авангард, а постмодернизм.



Ил. 4. Группа «Коллективные действия». Третий вариант. Московская область, Савеловская железная дорога, поле возле деревни «Киевы горки». 28 мая 1978. Фотодокументация акции. Courtesy автор и Stella Art Foundation, Москва

«Лозунг». В первой акции «Лозунг-1977» участники разместили в политически нейтральной природной среде красное полотнище (10 × 1 м) с надписью белыми буквами: «Я НИ НА ЧТО НЕ ЖАЛЮЮСЬ И МНЕ ВСЕ НРАВИТСЯ, НЕСМОТРЯ НА ТО, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ» — «цитату из самиздатовской книги стихов Монастырского с характерным названием „Ничего не происходит“» [9, с. 270].

В отличие от «лозунгов» Комара и Меламида, у «официального концептуализма» здесь была заимствована только форма лозунга, остранным помещением в несоответствующий ей контекст природы вместо города. Послание же оказывалось субъективным и внутренне противоречивым: бодрый оптимизм начала фразы подрывал ее абсурдно-апофатическое окончание. Акция «Лозунг-1978» формально продолжала первую и одновременно представляла ее цветовую инверсию — надпись белыми буквами была помещена на темно-синее полотнище (12 × 1 м), а ее содержание, также неподобающее для агитационного текста, стало еще более личным, сложным, однако

внутренне непротиворечивым: «СТРАННО, ЗАЧЕМ Я ЛГАЛ САМОМУ СЕБЕ, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ, — ВЕДЬ НА САМОМ ДЕЛЕ ЗДЕСЬ ТАК ЖЕ, КАК ВЕЗДЕ, ТОЛЬКО ЕЩЕ ОСТРЕЕ ЭТО ЧУВСТВУЕШЬ И ГЛУБЖЕ НЕ ПОНИМАЕШЬ». Как замечает Томаш Гланц, «политической провокацией является уже местоимение „я“», поскольку транспаранты «сообщают объективные истины, типа „В ПАРТИИ — СИЛА“»: «В случае КД автор не конкретизируется, но это индивидуальный голос, сообщение от первого лица. И его заявление именно на транспаранте становится семантической взрывчаткой» [9, с. 271].

Практика КД, определяемая Монастырским как «практика обостренного восприятия „непроисходящего“» [23, с. 13], во многих отношениях кажется противоположной авангарду — аполитичная, автономная, перформативная, коллективная и т.п., хотя именно эти черты современные исследователи сегодня начинают видеть в авангарде, производя удивительный эффект бумеранга⁽⁹⁾.

Авангард как бренд

Это нежелание диалога с авангардом в 1980-е становится достаточно редким: после выставки «Москва — Париж» (1981) поклонение иконам авангарда — как будто часть обязательной программы. По замечанию Е.А. Бобринской, «вариации на тему „Черного квадрата“ и обсуждение его значения для русского искусства — постоянный мотив в московском концептуализме» [6, б/н].

В особенности эти отсылки определяют творчество Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова, начиная с их с фотографической серии «Исследования квадрата» (1981). В 1982 году на 1-й выставке АРТАРТ они выставили объект «Черный квадрат»: полиэтиленовый пакет с надписью «черный квадрат» и пеплом внутри — своего рода священный прах авангарда, очевидно, значимый для художников.

(9) Так, Б.Е. Гройс позднее писал о московском концептуализме: «Они не пытались бороться с существующими художественными институциями, а пытались создать свою собственную, независимую художественную институцию. В каком-то смысле почти все авангардные движения двадцатого века были структурированы таким образом. Все они создали микропублику, которая программно была отделена от более широкой публики» [36, р. 33].



Ил. 5. ТОТАРТ: Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов. Черный квадрат (из серии «Исследование квадрата»). 1981. Живая скульптура

В том же году, спустя несколько месяцев после акции Йозефа Бойса «7000 дубов» на «Документе-7», Абалакова и Жигалов высадили на Каширском шоссе «Аллею авангарда». Описывая свой многолетний проект «Исследование существа искусства применительно к Жизни и к Искусству» (ТОТАРТ), частью которого были вышеупомянутые работы и акции, художники интерпретировали свою практику уже целиком в терминологии авангарда и проблематике его негативного опыта, утверждая, что в нем «немало внимания уделяется дальнейшим возможностям развития конструктивных элементов в живописи, реальном пространстве, слове и т.д., как принципу формообразующему и социокультурному (знак). Проект связан с конструктивизмом, его утопией, однако негативный исторический опыт приводит к антиутопии, к развенчанию технологического пафоса конструктивизма» [1, с. 152].

Знаменитой иконе авангарда посвящена была работа Никиты Алексеева «Жизнь и смерть Черного квадрата» (1986) — развернутый на снегу во время акции «Битца за искусство» 136-метровый

свиток-комикс. По словам Алексева, «Черный квадрат» в нем был мультяшкой, персонажем трагифарса под названием «современное искусство» [24, с. 39]. Все эти игры с авангардом происходили на фоне долгожданной либерализации, «открытия шлюзов», в том числе разрешения показывать авангард и писать о нем, и вместе с тем на фоне осознания, что для свободной конвертации на мировой сцене русскому искусству нужен бренд — если не авангарда, то хотя бы *второго авангарда* [18, с. 97].

Самоотождествление себя с авангардом входит в лексикон московского концептуализма во второй половине 1980-х⁽¹⁰⁾. В тексте «ВДНХ — столица мира» (1986) Монастырский называет Свена Гундлаха и Сергея Ануфриева «художниками-авангардистами» [22, с. 393]. В тексте «Идеологизация неизвестного» (1988) Павел Пепперштейн определяет ному как авангард: «нома обозначает психологическое пространство восприятия, созданное всем комплексом текстов, устных или письменных артикуляций, с помощью которых московский авангард обсуждал сам себя за все время своего существования, то есть с начала 1960-х годов» [26, с. 378]. Вместе с тем «Клуб авангардистов», основанный в 1987 году, своей аббревиатурой «КлАва» выражал ироничное, панибратское отношение к авангарду художников концептуального круга, которое на фоне ленинградского «Клуба друзей Маяковского» звучало как стеб (для искусства «Новых художников» авангардная традиция была без иронии значимой [2, с. 90]). Сабина Хэнстен справедливо замечает: «Если в кругу „нового московского искусства“ часто употребляется термин „авангард“, то, на мой взгляд, это можно воспринимать скорее как иронию, поскольку я тут не вижу солдат, спешащих вперед, и не вижу людей, которые хотят освоить какую-то целину» [23, с. 12].

(10) Это самоотождествление отчасти повлияло на западную историографию московского концептуализма: если Дэвид Джослит (D. Joselit, 2016) в своем обзоре, посвященном московскому концептуализму, в последней версии книги «Искусство с 1900 года» не поднимает тему его взаимоотношений с авангардом и не называет само это явление авангардом [39], то Мэтью Джесси Джексон (M.J. Jackson, 2010) использует понятие «советский авангард» как уточняющее по отношению к московскому концептуализму [38].

Предъявляя утопии ее руины: Илья Кабаков

Именно в 1980-е, когда авангард становится общим местом, в диалог с ним вступает Илья Кабаков, в частности конструирует описанную в начале статьи инсталляцию. Посреди утлого быта комнаты в коммуналке некто, одержимый отрывом от земли, смастерил нелепую катапульту и покинул помещение — из убогой повседневности, по Кабакову, остался лишь один выход в космос: «чуждачество на грани безумия» [19, с. 28]. При этом ответственность за разбитые надежды и обманутые ожидания Кабаков возлагает на сам авангард, предъявляя утопии — ее руины, как будто желая похоронить саму возможность ее актуализации.

В 1983 году в подборке «Московские художники о Малевиче» журнала «А — Я» Кабаков назвал Малевича «большим начальником» и нарисовал воображаемую картину, в которой великий кормчий Малевич высоко на краю обрыва призывает немногих избранных с собой в горный мир, в будущее, не оставляя возможности остаться. «В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ. В этой леденящей фразе заключено изначальное разделение всех людей, как детей, на три категории: 1. Кто возьмет. 2. Кого возьмут. 3. Кого не возьмут. ... Меня не возьмут» [15, с. 34]. Кажется, что сам Кабаков предпочел бы остаться, уклониться от утопии ради уникального своеобразия частной жизни — любые претензии на переустройство жизни Кабаков воспринимал как авторитарные. Я предполагаю, что в тот момент он не мог прямо обвинить Малевича в сотрудничестве с советской властью и потому перевел свою претензию в эстетическую плоскость: Малевич — «большой начальник» не потому, что возглавлял Гинхук, а потому что «рекомендует двигаться дальше, прямо на небо» [15, с. 35].

Позднее Кабаков утверждал, что искусство авангарда не оказало на него никакого влияния: «Те художники, пусть и великие, принадлежат другой эпохе, которая не имеет с нами ничего общего» [32, р. 146]. Однако сам опыт авангарда был главным содержанием многих его инсталляций 1990–2010-х годов.

Апофеозом полемики с авангардом стала выставка «Лисицкий — Кабаков. Утопия — реальность», показанная в музее Ван Аббе (Эйндховен) в 2012 году, для московской версии которой Илья и Эмилия Кабаковы дополнили инсталляцию «Падший ангел» новой деталью — транспарантом «Клином красным бей белых» Эля Лисицкого



Ил. 7. Кабаковы И. и Э. Падший ангел. 2013. Фрагмент инсталляции. Мультимедиа Арт Музей, Москва. Предоставлено Мультимедиа Арт Музеем, Москва

Ил. 6. Кабаков И.И. Человек, улетевший в космос из своей комнаты. 1985. Инсталляция. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж



Илл. 8. Кабаковы И. и Э. Падший ангел. 2013. Фрагмент инсталляции. Мультимедиа Арт Музей, Москва. Предоставлено Мультимедиа Арт Музей, Москва

под потолком с прорвавшейся вниз дырой над фигурой лежащего на полу поверженного ангела. Эта прорвавшаяся вниз дыра в агитационном плакате очевидно рифмовалась с прорвавшейся вверх дырой от улетевшего в космос персонажа, как бы замыкая круг спекуляций по поводу авангарда.

«Авангард становится синонимом общественного и идеологического эксперимента, последствия которого на „выходе“ из авангарда и акцентирует художник. Такое, вероятно, нарочито нормативное... понимание истории позволило значительно спрямить поиски авангарда и неофициального искусства, сведя их к формульной дихотомии Малевич — Кабаков, утопия — антиутопия, проект — реальность, сверхчеловек — маленький человек и т.д.» [18, с. 102].

Заключение

Таким образом, в 1970-е, 1980-е и последующие десятилетия московский концептуализм предложил несколько различных позиций по отношению к русскому авангарду 1910–1920-х, которые претерпевали развитие и эволюцию по мере более глубокого знакомства с наследием авангарда и изменения общественно-политического и культурного контекста.

Если художники-шестидесятники, знакомясь с этим наследием, входили с ним в резонанс и видели свою задачу в возобновлении авангардной традиции, понятой прежде всего как формальный эксперимент, то в круге московского концептуализма авангард был осознан как концептуальный источник всей последующей идеологизированной действительности; в нем увидели проект насильственного преобразования жизни. И хотя соцреализм, как нечто наличное, был более очевидным оппонентом концептуализма, запрещенный авангард оказывался для концептуализма своим Другим, чужим в гораздо более близком и неудобном смысле.

В 1970-е концептуалисты обратились к наследию Малевича, выходя за пределы его проблематики, — у Эрика Булатова столкновение уходящей вдаль перспективы и плоскости, ассоциируемой с авангардом и агитпропом, обнажало конфликт художника с идеологической нормой. Виктор Пивоваров интегрировал супрематизм Малевича в собственную художественную систему, чтобы противопо-

ставить абсолютному пространству чистых сущностей иллюзорность скрывающей реальность супрематической конструкции. Пивоваров сформулировал свою концепцию «открытой живописи», ссылаясь на «Черный квадрат» Малевича, однако икона авангарда была прочитана им через современную оптику концептуального искусства. В серии «Проекты для одинокого человека» Пивоваров, имитируя деятельность какого-нибудь проектно-конструкторского бюро, выступил в роли организатора нового быта для одинокого человека, опрокидывая логику жизнестроения в собственную поэтику одиночества.

Таким образом, художественные рефлексии наследия авангарда в 1970-е годы оказались достаточно сложными и неоднозначными. Однако в целом в отличие от последующих десятилетий концептуальная практика 1970-х не искала диалога с авангардом, имея приблизительные представления о нем, но осознавая разрыв, радикальное отличие. Рефлексии старшего поколения концептуалистов на тему авангарда, опубликованные в самом начале 1980-х в журнале «А — Я», проникнуты стремлением отмежеваться, хотя и оставаясь в пределах эстетической проблематики. Выдавать авангарду свою морально-нравственную оценку, даже догадываясь о его привилегированной роли в ранние послереволюционные годы, в ту эпоху было неуместно, поэтому тема сотрудничества авангарда с советской властью оказалась отесненной на более поздние рефлексии — преимущественно в 2010-е годы.

С другой стороны, после выставки «Москва — Париж» (1981) поклонение иконам авангарда как будто стало частью обязательной программы, своего рода конъюнктурой, в отношении которой художники вынуждены были мучительно искать правильную интонацию, которая чаще оказывалась иронической (например, у Н. Алексеева). И если в 1970-е попытки представить концептуализм как авангард были единичны, то в 1980-е отождествление себя с авангардом устоялось в лексиконе московского концептуализма. На фоне долгожданной либерализации в отношении изучения и показа авангарда возникло понимание, что для международного успеха современному художнику необходимо установить если не позитивную, то негативную аффилиацию с брендом «русский авангард». Именно в 1980-е, когда авангард стал своего рода общим местом, в диалог с ним вступил Илья Кабаков, практика которого предельно заострила конфликт с авангардом и впоследствии была спроецирована на весь концептуализм.

Список литературы:

- 1 *Абалакова Н., Жигалов А.* ТОТАРТ: 1987 // *Абалакова Н., Жигалов А.* ТОТАРТ: Русская рулетка. М.: Ad Marginem, 1998. С. 152.
- 2 *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>.
- 3 *Бакштейн И., Кабаков И., Монастырский А.* Триалог о комнатах: 1986 // *Сборники МАНИ / Сост. А.В. Монастырский, Ю.А. Лейдерман.* М.: Изд-во Германа Титова, 2010. С. 219–250.
- 4 *Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 384–391.
- 5 *Бессонова М.А.* Мифы русского авангарда в полемике поколений (От Кабакова до Малевича) // *Вопросы искусствознания.* 1993. № 1. С. 69–78.
- 6 *Бобринская Е.* Концептуализм. М.: Галарт, 1994. 216 с.
- 7 *Бобринская Е.А.* Московский концептуализм как бренд // *Бобринская Е.А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Ш.П. Бреус, 2013. С. 307–330.
- 8 *Булатов Э.* Об отношении Малевича к пространству // *А — Я.* 1983. № 5. С. 26–31.
- 9 *Гланц Т.* Политика концептуализма // *Это не московский концептуализм: Сборник статей / Под ред. К. Ичин.* Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2021. С. 264–281.
- 10 *Голомшток И.* Комплекс Малевича // *А — Я.* 1981. № 3. С. 41–44.
- 11 *Гройс Б.* Московский романтический концептуализм // *А — Я.* 1979. № 1. С. 3–11.
- 12 *Гройс Б.* Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства // *Московский концептуализм / Сост. Е. Дёготь, В. Захаров.* М.: WAM, 2005. № 15–16. С. 332–342.
- 13 *Дёготь Е.* Московский коммунистический концептуализм // *Московский концептуализм / Сост. Е. Дёготь, В. Захаров.* М.: WAM, 2005. № 15–16. С. 11–15.
- 14 *Ерофеев А.* Русское искусство 1960–1970-х годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев. Интервью с Эриком Булатовым, Кириой Сапгир, Олегом Прокофьевым, Анатолием Брусиловским // *Вопросы искусствознания.* 1997. № 1. С. 584–616.
- 15 *Кабаков И.* В будущее возьмут не всех // *А — Я.* 1983. № 5. С. 34–35.
- 16 *Комар В.* Авангард, соц-арт и бульдозерная выставка 1974 года // *Художественный журнал.* 2012. № 86–87. С. 11–17.
- 17 *Лазарева Е.А.* Виктор Пивоваров: траектория полетов. М.: BREUS, 2017. 120 с.
- 18 *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.
- 19 *Лазарева Е.* Ускользание-но-сотрудничество // *Художественный журнал.* 2023. № 123. С. 26–31.
- 20 *Левитт С.* Параграфы концептуального искусства // *Художественный журнал.* 2008. № 69. С. 16–21.
- 21 *Малевич К.* Супрематизм // *Каталог Десятой Государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм».* М.: Типография Т-ва Кушнерева, 1919. URL: <https://rozanova.net/article/515.html> (дата обращения 11.12.2023).
- 22 *Монастырский А.* ВДНХ — столица мира // *Московский концептуализм / Сост. Е. Дёготь, В. Захаров.* М.: WAM, 2005. № 15–16. С. 389–396.

- 23 *Монастырский А., Хэнсен С.* Общие вопросы по эстетической истории круга МАНИ: 1990–1991 // *Монастырский А., Хэнсен С.* Поездки за город. Т. 6. Бохум, 1994. С. 9–14.
- 24 Московский концептуализм / Сост. Е. Дёготь, В. Захаров. М.: WAM, 2005. № 15–16. 416 с.
- 25 Московский концептуализм. Начало / Сост. Ю. Альберт. Нижний Новгород: Приволжский филиал ГЦСИ, 2014. 272 с.
- 26 *Пеперштейн П.* Идеологизация неизвестного // Московский концептуализм / Сост. Е. Дёготь, В. Захаров. М.: WAM, 2005. № 15–16. С. 376–381.
- 27 *Пивоваров В.* Разбитое зеркало // *Бобринская Е.* Концептуализм. М.: Галарт, 1994. [Без пагинации].
- 28 *Пивоваров В.* Влюбленный агент. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Арт Гид, 2016. 368 с.
- 29 Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999. 221 с.
- 30 *Смирнов И.П.* Авангард – 3 // *Смирнов И.П.* От противного: Разыскания в области художественной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 71–118.
- 31 *Смирнов И.* Московский концептуализм и исторический авангард, или Деконструкция деконструкции // Это не московский концептуализм: Сборник статей / Под ред. К. Ичин. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2021. С. 22–40.
- 32 *Baigell R.* Ilya Kabakov // *Baigell R., Baigell M.* Soviet Dissident Artists: Interviews after Perestroika. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995. P. 142–151.
- 33 *Degot E.* Moscow Conceptualism // *Artforum*. March 2011. Vol. 49. № 7. URL: <https://www.artforum.com/columns/moscow-conceptualism-196816/> (дата обращения 11.12.2023).
- 34 Dictionary of Moscow Conceptualism / Transl. by O. Esanu. Contemporary, 2010. URL: https://ubu.com/historical/moscow/Esanu_Dictionary_Moscow_Conceptualism.pdf (дата обращения 11.12.2023).
- 35 *Groys B.* Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München; Wien: Carl Hanser, 1988. 213 p.
- 36 *Groys B.* Communist Conceptual Art // *Die totale Aufklärung: Moskauer Konzeptkunst, 1960–1990 = Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow, 1960–1990* / Hrsg. B. Groys, M. Hollein, M. Fontán del Junco. Frankfurt: Schirn Kunsthalle and Ostfildern; Hatje Cantz, 2008. P. 28–34.
- 37 *Groys B.* History Becomes Form: Moscow Conceptualism. Cambridge; London: MIT Press, 2010. 198 p.
- 38 *Jackson M.J.* The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes. Chicago: Chicago University Press, 2010. 336 p.
- 39 *Joselit D.* 1975b Ilya Kabakov Completes His Series of Albums Ten Characters, an Important Monument of Moscow Conceptualism // *Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., Joselit D.* Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 2016. P. 660–666.
- 40 *Kiaer C.* Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism. Cambridge; London: MIT Press, 2005. 326 p.

References:

- 1 Abalakova N., Zhigalov A. TOTART: 1987 [TOTART: 1987]. Abalakova N., Zhigalov A. *TOTART: Russkaya ruletka* [TOTART: Russian Roulette]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1998. p. 152. (In Russian)
- 2 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)
- 3 Bakshtein I., Kabakov I., Monastyrskii A. Trialog o komnatakh: 1986 [Dialogue about Rooms: 1986]. *Sborniki MANI* [Collections of MANI], comp. A.V. Monastyrsky, Yu.A. Leiderman. Moscow, Izd-vo Germana Titova Publ., 2010, pp. 219–250. (In Russian)
- 4 Bart R. Smert' avtora [Death of the Author]. Bart R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics], transl. from French, comp., ed., intr. article G.K. Kosikov. Moscow, Progress Publ., Univers Publ., 1994, pp. 384–391. (In Russian)
- 5 Bessonova M.A. Mify russkogo avangarda v polemike pokolenii (Ot Kabakova do Malevicha) [Myths of the Russian Avant-garde in the Polemics of Generations (From Kabakov to Malevich)]. *Voprosy iskusstvovedeniya*, 1993, no. 1, pp. 69–78. (In Russian)
- 6 Bobrinskaya E. *Kontseptualizm* [Conceptualism]. Moscow, Galart Publ., 1994. 216 p. (In Russian)
- 7 Bobrinskaya E.A. Moskovskii kontseptualizm kak brend [Moscow Conceptualism as a Brand]. Bobrinskaya E.A. *Chuzhie? Neofitsial'noe iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii* [Aliens? Unofficial Art: Myths, Strategies, Concepts]. Moscow, Sh.P. Breus Publ., 2013, pp. 307–330. (In Russian)
- 8 Bulatov E. Ob otnoshenii Malevicha k prostranstvu [On Malevich's Attitude to Space]. *A – Ya*, 1983, no. 5, pp. 26–31. (In Russian)
- 9 Glants T. Politika kontseptualizma [The Politics of Conceptualism]. *Ehto ne moskovskii kontseptualizm: Sbornik statei* [This Is Not Moscow Conceptualism: Collection of Articles], ed. K. Ichin. Belgrade, Filologicheskii fakul'tet Belgradskogo universiteta Publ., 2021, pp. 264–281. (In Russian)
- 10 Golomshtok I. Kompleks Malevicha [Malevich Complex]. *A – Ya*, 1981, no. 3, pp. 41–44. (In Russian)
- 11 Grois B. Moskovskii romanticheskii kontseptualizm [Moscow Romantic Conceptualism]. *A – Ya*, 1979, no. 1, pp. 3–11. (In Russian)
- 12 Grois B. Ehkzistentzial'nye predposylki kontseptual'nogo iskusstva [Existential Prerequisites for Conceptual Art]. *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov. Moscow, WAM Publ., 2005, no. 15–16, pp. 332–342. (In Russian)
- 13 Degot' E. Moskovskii kommunisticheskii kontseptualizm [Moscow Communist Conceptualism]. *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov. Moscow, WAM Publ., 2005, no. 15–16, pp. 11–15. (In Russian)
- 14 Erofeev A. Russkoe iskusstvo 1960–1970-kh godov v vospominaniyakh khudozhnikov i svidetel'stvakh ochevidtsev. Interv'yu s Ehrikom Bulatovym, Kiroi Sapgir, Olegom Prokof'evym, Anatoliev Brusilovskim [Russian Art of the 1960s–1970s in the Memoirs of Artists and Eyewitness Accounts. Interview with Erik Bulatov, Kira Sapgir, Oleg Prokofiev, Anatoly Brusilovsky]. *Voprosy iskusstvovedeniya*, 1997, no. 1, pp. 584–616. (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 Komar V. Avangard, sots-art i bul'dozernaya vystavka 1974 goda [Avant-garde, Sots-Art and Bulldozer Exhibition of 1974]. *Hudozhestvennyi zhurnal*, 2012, no. 86–87, pp. 11–17. (In Russian)

- 17 Lazareva E.A. *Viktor Pivovarov: traektoriya poletov* [Viktor Pivovarov: Flight Path]. Moscow, BREUS Publ., 2017. 120 p. (In Russian)
- 18 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, Filologicheski fakul'tet Belgradskogo universiteta Publ., 2017, pp. 91–104. (In Russian)
- 19 Lazareva E. Uskol'zanie-no-sotrudnichestvo [Escape-But-Collaboration]. *Hudozhestvennyi zhurnal*, 2023, no. 123, pp. 26–31. (In Russian)
- 20 Levitt S. Paragrafy kontseptual'nogo iskusstva [Paragraphs on Conceptual Art]. *Hudozhestvennyi zhurnal*, 2008, no. 69, pp. 16–21. (In Russian)
- 21 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. Available at: <https://rozanova.net/article/515.html> (accessed 11.12.2023). (In Russian)
- 22 Monastyrskii A. VDNKH – stolitsa mira [VDNKH Is the Capital of the World]. *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov. Moscow, WAM Publ., 2005, no. 15–16, pp. 389–396. (In Russian)
- 23 Monastyrskii A., Hensgen S. Obshchie voprosy po ehsteticheskoi istorii kruga MANI: 1990–1991 [General Questions on the Aesthetic History of the MANI Circle: 1990–1991]. Monastyrskii A., Hensgen S. *Poezdki za gorod* [Trips Out of Town]. Vol. 6. Bohum, 1994, pp. 9–14. (In Russian)
- 24 *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov. Moscow, WAM Publ., 2005. No. 15–16. 416 p. (In Russian)
- 25 *Moskovskii kontseptualizm. Nachalo* [Moscow Conceptualism. The Beginning], comp. Yu. Albert. Nizhnii Novgorod, Privolzhskii filial GTSSI Publ., 2014. 272 p. (In Russian)
- 26 Peppershtein P. Ideologizatsiya neizvestnogo [Ideologization of the Unknown]. *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov. Moscow, WAM Publ., 2005, no. 15–16, pp. 376–381. (In Russian)
- 27 Pivovarov V. Razbitoe zerkalo [Broken Mirror]. Bobrinskaya E. *Kontseptualizm* [Conceptualism]. Moscow, Galart Publ., 1994, no pag. (In Russian)
- 28 Pivovarov V. *Vlyublennyi agent* [Agent in Love]. 2nd ed., revised and compl. Moscow, Art Gid Publ., 2016. 368 p. (In Russian)
- 29 *Slovar' terminov moskovskoi kontseptual'noi shkoly* [Dictionary of Terms of the Moscow Conceptual School], comp. A. Monastyrsky. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 221 p. (In Russian)
- 30 Smirnov I.P. Avangard – 3 [Avangard – 3]. Smirnov I.P. *Ot protivnogo: Razyskaniya v oblasti khudozhestvennoi kul'tury* [From the Opposite: Research in the Field of Artistic Culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018, pp. 71–118. (In Russian)
- 31 Smirnov I. Moskovskii kontseptualizm i istoricheskii avangard, ili Dekonstruksiya dekonstruksii [Moscow Conceptualism and the Historical Avant-Garde, or Deconstruction of Deconstruction]. *Ehto ne moskovskii kontseptualizm: Sbornik statei* [This Is Not Moscow Conceptualism: Collection of Articles], ed. K. Ichin. Belgrade, Filologicheski fakul'tet Belgradskogo universiteta Publ., 2021, pp. 22–40. (In Russian)
- 32 Baigell R. Ilya Kabakov. Baigell R., Baigell M. *Soviet Dissident Artists: Interviews after Perestroika*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, pp. 142–151.
- 33 Degot E. Moscow Conceptualism. *Artforum*, March 2011, vol. 49, no. 7. Available at: <https://www.artforum.com/columns/moscow-conceptualism-196816/> (accessed 11.12.2023).
- 34 *Dictionary of Moscow Conceptualism*, transl. O. Esanu. Contimporary, 2010. Available at: https://ubu.com/historical/moscow/Esanu_Dictionary_Moscow_Conceptualism.pdf (accessed 11.12.2023).
- 35 Groys B. *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München, Wien, Carl Hanser, 1988. 213 p.
- 36 Groys B. Communist Conceptual Art. *Die totale Aufklärung: Moskauer Konzeptkunst, 1960–1990 = Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow, 1960–1990*, hrsg. B. Groys, M. Hollein, M. Fontán del Junco. Frankfurt, Schirn Kunsthalle and Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, pp. 28–34.
- 37 Groys B. *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. Cambridge, London, MIT Press, 2010. 198 p.
- 38 Jackson M.J. *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. Chicago, Chicago University Press, 2010. 336 p.
- 39 Joselit D. 1975b Ilya Kabakov Completes His Series of Albums Ten Characters, an Important Monument of Moscow Conceptualism. Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., Joselit D. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. 3rd ed. London, Thames & Hudson, 2016, pp. 660–666.
- 40 Kiaer C. *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, London, MIT Press, 2005. 326 p.