

На правах рукописи

**ДЕГОТЬ**  
**Екатерина Юрьевна**

**Проблема модернизма в русском и советском искусстве**

Специальность -17.00.09 - теория искусства

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва - 2004

Работа выполнена в Российском институте культурологии МК РФ

Научный руководитель:  
кандидат философских наук  
И.М.Бакштейн

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения  
А.В.Толстой

кандидат философских наук  
О.В.Аронсон

Работодательская организация:  
ГНЦ ИУК «Институт истории  
искусств» МК РФ, РАН, Санкт-  
Петербург

Защита с о “22” ноября 2004 г. в 15 часов на н и и  
диссертационного совета № 0.210.015.01 в Российском институте  
культурологии по адресу: 119072, Москва, Берсеневская наб., 20, к. 13.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института культурологии МК РФ.

Автореферат разослан “22” октября 2004 г.

Ученый секретарь  
диссертационного

с о в е



кандидат л о г и и  
Н.А.Конрадова

2005-4

907069

18978

3

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

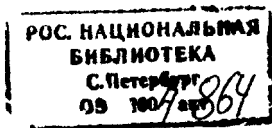
### Актуальность темы

В течение XX века в России не существовало нормативной, универсальной истории искусства этого столетия: она была раздроблена на несколько различных (так называемые официальную, неофициальную, либеральную, локализованную за рубежом и *т.д.*), каждая из которых брала только часть материала, игнорируя другие. Актуальность данной работы определяется ожиданием такой универсальной истории искусства, которая позволила бы с определенной методологической позиции объединить феномены, разведенные в старых исторических нарративах. В связи с этим представляется необходимым обращение к понятию модернизма, которое в данной работе используется в узком смысле слова (искусство, специфическое для новейшего времени), а не в широком (эпоха модерна).

Специфика русского модернизма состоит в том, что он с самого начала осознает себя в качестве критического течения по отношению к западному модернизму, проявлением чего является в том числе и советская традиция использования слова «модернизм» как негативного определения. Эту традицию необходимо поставить в историко-теоретический контекст, исходя из анализа русского представления о модернизме как укорененного в западном и не являющегося вульгаризирующим или неправильным.

### Материал исследования

Исследование строится преимущественно на анализе произведений русского, советского и постсоветского изобразительного искусства, включая живопись, скульптуру, графику, объекты и инсталляции, а также дизайна, архитектуры, фотографии и разнообразной художественной документации, манифестов и теоретических текстов художников, архитекторов, поэтов в период с рубежа XIX-XX веков по конец XX века.



**Цель исследования** - проследить специфику русского и советского модернизма как исторически единого целого, выявить его характерные особенности и динамику при сопоставлении с классическим модернизмом Запада. Работа носит теоретический и концептуальный характер и не претендует на статус полной истории искусства указанного периода.

### **Задачи исследования**

- реинтегрировать понятие модернизма (в том смысле, в котором оно употребляется, например, К. Гринбергом и Т. Адорно) в язык описания русского искусства;
- историзировать представление о русском и советском модернизме, поставить его в определенные исторические рамки;
- рассмотреть исторические парадигмы модернизма в искусстве России XX в.;
- выявить особенности отдельных этапов как модернистских проектов.

### **Методологическая база работы**

Из главных теоретиков модернизма, методология которых является основополагающей для диссертационного исследования, следует назвать К. Гринберга (Clement Greenberg), В.Беньямина (Walter Benjamin), Т. Адорно (Theodor Adorno) и П.Бюргера (Peter Buerger). Основным методологическим подходом в работе является исторический: исследование проведено в горизонте метода нового историзма, применяемого прежде всего в американском литературоведении (С. Гринблатт). Эта методика исходит в основных своих положениях из того, что после долгого представления о конце исторического нарратива ("большого нарратива" по Ж.-Ф. Лиотару) в 1990-е гг. наука вновь возвращается к построению "историй" (уже не одной истории: происходит "мультипликация нарративов"), написанных с определенной точки зрения. Они универсальны по охвату материала, но (сознательно) специфичны по подходу.

Предшественников такого интегрирующего подхода в отношении русского искусства рассматриваемого периода у данного исследования два. Это работы В. Паперного "Культура Два" и Б. Гройса "Гезамткунстверк Сталин". Обе они в той или иной степени повлияли на формирование методологии данного исследования.

Позиция автора диссертации заключается в том, что искусство рассматривается не как автономная сфера, а как институт, находящийся в определенных контекстах: культурном, идеологическом, философском, институциональном (именно эти контексты выбраны среди многих других как основополагающие для раскрытия темы данного исследования). Искусство исследуется как один из способов трансляции идей. С этой установкой связано и использование слова *проект* в качестве термина.

Термин *проект*, хотя и восходит к 1920-м годам («проун» Эль Лисицкого), по характеру своего современного употребления в искусствоведении базируется на художественной практике 1970-1980-х гг. Хотя развернутой теории проекта не существует, характерна постоянная отсылка авторов к инсталляции И. Кабакова "Дворец проектов". Из искусствоведов, применяющих аналогичный подход, должны быть названы прежде всего американские авторы Т.Дж. Кларк (T.J. Clark), И.-А. Буа (Y.-A. Bois) и Р. Краусс (R. Krauss), писавшие среди прочего и о русском искусстве XX в.

Таким образом, методологическая база работы в связи с ее задачами может быть описана в понятиях контекстуального анализа, построения новой интегрированной истории, историзации термина "модернизм".

### **Научная новизна**

Автор видит основную новизну исследования в целостном историческом рассмотрении изучаемого материала (русского-советского изобразительного искусства и архитектуры последнего столетия) в контексте мировой истории искусства. В научный оборот вводится и

обосновывается термин "русское искусство XX в.", позволяющий рассмотреть как единое целое русский авангард, искусство первых лет революции, социалистический реализм, неофициальное искусство 1962—1987 гг., постсоветское искусство.

### **Практическая значимость**

Основные положения и выводы диссертации могут быть использованы при дальнейшем осмыслении истории русского изобразительного искусства и архитектуры XX в., а также учтены при подготовке общих и специальных лекционных курсов и семинарских занятий по истории искусства.

### **Апробация диссертации**

Основные положения диссертации были апробированы в следующих лекционных и семинарских курсах:

Русское искусство XX века. Лекционный курс и семинар. William&Mary College, Вильямсбург, Вирджиния, США. 1998

Русскость, советскость, постсоветскость. Конструкция идентичности в русском и советском искусстве XX века. Лекционный курс и семинар в Европейском университете, СПб. 2001-2004

По теме диссертации прочитаны доклады и отдельные лекции в следующих научных и выставочных учреждениях: Школа изящных искусств, Лейпциг (1996); Университет имени Гумбольдта, Берлин (1996); Институт Open Society Archive, Будапешт (1997); Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург (1999); Университет Дьюк, США (1999); Академия художеств, Берлин (2000); Университет Невады, Лас Вегас (2000); Европейский университет, Спб (2001); Санкт-Петербургский государственный университет (2001); Художественный музей в Гринвиче, США (2001); Музей современного искусства, Осло (2003); Галерея Тейт, Лондон (2003); Ширн Кунстхалле, Франкфурт (2003); Центр искусства и

новых технологий ZKM, Карлсруэ (2003); Институт Про Арте, Санкт-Петербург (1998-2003); Институт проблем современного искусства, Москва (1998-2004).

Список авторских публикаций по теме диссертации приведен в конце автореферата.

## II. СТРУКТУРА И ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и списка основной литературы, использованной при работе над диссертацией. Структурный принцип работы - хронологический. Главы последовательно охватывают определенные исторические периоды, соответствующие реализации того или иного *проекта*.

### **Введение**

Во введении дается представление об общей постановке вопроса, целях, задачах и методах исследования. Рассматривается в общих чертах структура и проблематика работы, анализируются основные термины и особенности их употребления, мотивируется устанавливаемое хронологическое деление.

Выражение "русское искусство XX века" на протяжении столетия почти не звучало, а в вытеснившем его словосочетании "советское искусство" были без остатка стерты и географическая, и временная координаты. Искусство СССР (как, впрочем, и предшествовавший ему русский авангард начала XX в.) мыслилось как сверхисторическая, синтетическая уникальность, объединяющая в себе все лучшее из мирового художественного опыта, — за исключением параллельного ему западного модернизма, от которого оно решило быть резко отличным. Однако сама претензия на абсолютную новизну и выдает в советском искусстве часть мирового модернистского проекта.

Рождение абстракции в начале 1910-х годов одновременно в творчестве нескольких художников разных стран, стало высшей реализацией идеи автономии, в том числе автономии искусства как такового от его частных проявлений - картин и скульптур. Модернизм построен на отчуждении, на дистанции между средствами искусства и его смыслами: он уравнивает искусство с языком, а произведение с текстом.



Модернистская история XX в. начинается с французского кубизма (1907), верного картине, а авангардная - с итальянского футуризма (1909), в котором поэзия, живопись, перформанс, политика, теория и поведенческие стратегии сплавлены воедино. Художник авангарда перестает мыслить отдельными произведениями и выступает с проектом, авторство которого нередко выходит за пределы одной личности. Манифестациями этого проекта выступают проекты в узком смысле — картины или их серии, трехмерные объекты или жесты, тексты или фотографии.

Хотя именно русский авангард стоял у истоков теорий мира как текста, достигших в XX в. колоссальной влияния, его спецификой был не только "панлингвизм", но и сильнейшая утопическая воля к преодолению любых отчуждений, в частности, средств искусства от его целей, то есть языка как такового. Искусство 1962-1987 гг. подвергает сомнению аксиомы образности и коллективности (абстракция 1960-х годов), а затем снимает запрет на критичность (московский концептуализм, соц-арт и минимализм 1970-1980-х, посвятившие себя критике текста). Последний большой проект русского искусства XX в. — концептуальный — исполняет по отношению к советскому искусству долг рефлексии, осознав и исследовав сделанные им выборы — в частности, в пользу тотальной фигуративности. Подводя итог под этой традицией и уже не завися от нее, искусство 1990-х гг. вступает в постсоветский этап, в котором впервые за все столетие заканчивается изоляция русского искусства, оказавшаяся для него одновременно мучительной и плодотворной.

## **Глава I. Заумный проект**

В первой главе рассматривается этап от зарождения модернизма в России до его постановки на службу государству, - этап, одновременный французскому кубизму и итальянскому футуризму, сравнительно с которыми новое русское искусство заняло позиции во многом более радикальные. Одной из причин этого было то, что новое русское искусство

развивалось в ситуации полного отсутствия рынка на него. Художники посвятили себя поиску формы, которая должна была бы прийти на смену традиционной станковой картине. Среди этих новых форм был имидж художника, его публичное выступление, жест, манифест, текст, книга. Теоретическим обоснованием уравнивания произведения искусства с высказыванием стала влиятельная книга В.Кандинского «О духовном в искусстве», в которой принцип построения произведения был назван «внутренней необходимостью», то есть соответствием (языковых) средств целым, поставленным художником. Одновременно для Кандинского новой формой произведения искусства является «композиция», акт жизнестроения.

В 1910-е гг., как и позднее, в 1970-е гг, русский авангард не озаботился порождением единого самоназвания. Слово "футуризм", заимствованное у итальянцев, стало в России синонимом понятия "современное искусство", однако итальянский футуризм не мог быть легко перенесен на почву крестьянской России. Оппозиция прошлое — будущее становилась противопоставлением отсталой России - техничному Западу. Русские футуристы заявляли, что решают его в пользу первой: в 1913 г. Н. Гончарова провозгласила, что отрясает прах Запада со своих ног и направляет свой шаг к Востоку. Однако стратегия русского футуризма состояла не в отрицании Запада, но в объявлении его частным случаем Востока. Западу должна была быть противопоставлена, по мысли футуристов, некая универсальная, всеобъемлющая полнота. Русское искусство 1910-х гг. искало такого пути к минимализму формы, который миновал бы критическую, разрушительную стадию и был бы построен на синтезе. Победа над Западом и будущим мыслилась как победа над самим механизмом разделения на Запад и Восток, прошлое и будущее, как победа над разумом и временем. Язык нового искусства должен был представлять собой синтетическую альтернативу рационалистическому и

индивидуалистическому французскому кубизму. Среди ранних проектов, воплотивших эту эстетическую программу, наиболее важны лучизм М.Ларионова и И. Зданевича (1912), их же проект "всёчества" (1913) и "Даманифест" (1913), построенный в форме вопросов, на каждый из которых следовал ответ "да". На отрицание был наложен запрет, в результате авторы противоречили себе, что и определялось как главная задача искусства. Теоретик "зауми" художник, поэт, теоретик А. Крученых выступал с апологией симультанного двойного утверждения и его разрушительного, критического воздействия. Позднее синтетическая программа получила развитие в творчестве П.Филонова, теоретической основой которого стали тексты философа Н. Федорова, чья "Философия общего дела" требовала уничтожения самого принципа уничтожения — воскрешения всех живших на земле. Филонов предвосхитил некоторые положения советского синтетического реализма - претензию на всесторонность, принципиальную фигуративность, а также употребление слова "жизнь" как термина, полемичного по отношению к абстракции.

В рамках станкового искусства воздействие кубизма было скорее теоретическим, чем стилистическим. Русский художник чаще всего учился кубизму не в мастерской учителя, а по репродукциям. Находясь в позиции культурного ученичества, он имел дело с результатом, а метод вынужден был искать свой. Лучшие русские кубистические картины были картинами *о кубизме* (поэтому русское искусство и смогло совершить самый радикальный в мире посткубистический прыжок). В 1913-1915 гг. в России было предложено два варианта посткубизма. Один состоял в пространственной инсценировке кубистической картины (В. Татлин); другой акцентировал коллаж, смысловое, а не пластическое комбинирование частей ("алогизм" Малевича, одновременный теории «зауми»). Из последнего вырос супрематизм, ставший самым ярким проявлением оригинальности «заумного» проекта русского авангарда, в

котором главной функцией искусства впервые в мировом искусстве объявляется не создание объекта для эстетического созерцания, но создание инструмента для познавательной деятельности.

## **Глава II. Идеологический проект**

Во второй главе рассматриваются особенности русского модернизма в период с 1917 по конец 1920-х гг — период институционального и эстетического становления социалистического модернизма. Особое внимание в тексте уделяется институциональной революции, связанной с уничтожением частного рынка искусства. Новые институции в искусстве создаются по образцу государственных (символические "парламенты" деятелей искусств всех направлений) и социальных (профсоюзы). На буржуазном рынке авангард был неконкурентоспособен, что и явилось одной из причин того, что почти все художники этого круга поддержали социалистическую революцию. Для наиболее радикальных из них масштаб ее амбиций давал возможность выиграть на ином, нежели рынок, поле, — переписать всю прошлую и будущую историю так, чтобы занять в ней главное место.

В этот период заявляют о себе две позиции, между которыми художники авангарда колеблются до начала 1920-х гг. По первой, "марксистской", художник как пролетарий должен сбросить цепи рыночного угнетения (что неизбежно означало переориентацию на государство как единственного мецената). По второй, "анархической", искусство должно создать свое государство и свое мироустройство (Малевич требует учреждения "мирового коллектива по делам искусств", "посольств искусств" в других странах, музеев "искусства творческого" по всей стране). Эта вторая программа была после Второй Мировой войны реализована на Западе в создании сети музеев современного искусства, защищенных от массового вкуса, и системы международных форумов. "Марксистская" же программа осуществилась в СССР, где художник на

долгие годы получил защиту от рынка из рук власти. Создаются новые институции — Отдел ИЗО Наркомпроса и основанные им Музеи живописной культуры по всей стране. В них впервые, минуя мнение критики и потребителя, выстраивается история искусства XIX-XX вв., доказывающая закономерность авангарда. Теоретические основания работе музея должна была дать другая уникальная институция — ИНХУК, открывшийся в Москве в мае 1920 г.

Борьба с картиной как воплощением индивидуального творчества и индивидуального потребления (созерцания и приобретения готового полотна) стала центральной в русском авангарде рубежа 1910-1920-х гг. Альтернативой ему в творчестве Эль Лисицкого становится проект, визуальная фиксация архитектурно-идеологического плана перемен и одновременно средство активизации участия зрителя в этих переменах. Аналогичный тип произведения художники круга А.Родченко называют «конструкцией».

В советском искусстве главным изменением по сравнению с буржуазным модернизмом должны были стать коллективный характер производства искусства и его потребления. В тексте подробно рассматривается эта установка на примере искусства конструктивизма. Приветствуя формы, в которых терялось представление об оригинале с его квазирелигиозным понятием уникальности, конструктивисты предвосхищали наиболее влиятельную в XX в. эстетическую теорию - эссе В. Бенямина "Произведении искусства в эпоху его механической воспроизводимости" (1936). Рыночному потреблению искусства конструктивисты противопоставляли иной тип потребления, более актуальный для бедной страны, уничтожившей отношения собственности: потребление медиальное. В этой связи фотомонтаж, кино и радиовещание следует рассматривать как часть нового, идеолого-медиального художественного проекта.

### Глава III. Синтетический проект

В третьей главе рассматриваются формы бытования социалистического модернизма в его классический «советский» период, с середины 1920-х по начало 1950-х гг. Поскольку речь идет о пост-абстрактном искусстве, в эту главу включены и некоторые феномены, получившие развитие еще в начале 1920-х годов, если они базировались на этой эстетической программе. К ним относится группа «Электроорганизм» (иначе - проекционисты), посвятившая себя поиску новой изобразительности как комментария к абстракции (К.Редько, АЛабас, С.Никритин). В 1924 г. группа выступила под названием "Метод", заявив, что художник производит прежде всего метод, по отношению к которому картины являются лишь проекциями. "Проекции" строятся на механизме уподобления и неизбежно фигуративны, но изображенное в них не реально - оно существует в модальности желания или долженствования. Это роднит искусство «проекционистов» с живописью художников круга АХРР, которым уделено особое внимание в силу важности выдвинутых ими институциональных инициатив (ориентация на тираж и создание своего издательства, экспозиции картин вместе с документальными материалами и фотографиями, заказы на художественный репортаж), которые легли в основу советского искусства вообще. АХРР, как и авангард, ставила перед собой задачу "организации психики грядущих поколений", но не путем изобретения новых форм, а путем апроприации различных манер живописи XIX в.

Основное место в этой главе занимает проблема генезиса социалистического реализма из «нового левого» искусства конца 1920-х годов, которое отрицало станковое "искусство для выставок" и требовало технологически и социально новых видов искусств: фотомонтажа, типографического дизайна, кино, монументальных росписей, оформления массовых празднеств, идеологического производства (плакатов, карикатур).

Вместе с тем язык абстракции и геометрии рассматривается как недостаточный, на смену ему должна прийти документалистика ("фактография") и сопоставление образов будущего, обоснованной «теорией развертывания». Особое место среди новых форм искусства занимает архитектура, где начало 1930-х гг. отмечено массовой критикой архитекторами конструктивизма за аскетизм и бедность его языка и их обращением к более суггестивным формам с элементами неоклассики и барокко. Во второй половине 1930-х гг. как в живописи, так и в архитектуре конфликт новаторства и традиции теряет смысл, и, как и в живописи, лозунгом становится "диалектическое" снятие противоположностей между ними (в архитектуре - проекты Дворца Советов).

Особо в этом разделе рассмотрена система институций в советском искусстве 1920-х — начала 1930-х годов, система так называемых «художественных группировок», среди которых были как институции частного рынка, так и пользующиеся государственной протекцией домашние салоны с музицированием и литературными чтениями, а также «досуговые» выставочные инициативы художников, занятых в основное время в системе государственного искусства, что предвосхищает ситуацию 1970-х годов. Формирование системы единых Союзов художников после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. свидетельствовало об окончательном оформлении коллективизирующей линии в институциональном устройстве.

Одновременно это означало также и оформление "социалистического реализма", продолжившего «теорию развертывания» (его теория формулировалась как требование изображения реальности "в ее революционном развитии"), но с очень радикальной установкой на тиражируемое искусство. Как реализм, соцреализм был противопоставлен абстрактному искусству; как социалистический — реализму XIX в., который именно тогда получил название "критического" (новый реализм

критического подхода не предусматривал). Социалистический реализм программно провозглашал взятие лучшего из всех культур как в области формы, так и в области содержания. Синтетичность эта носила императивный характер: это требование позволяло критиковать любую работу за односторонность и неполноту. Социалистический реализм вписывается в давнюю русскую традицию критики авангарда за его односторонность при помощи апелляции к идеалу тотальности. Традиция эта есть часть самого русского авангарда, последним проектом которого соцреализм и стал. Попытки описать соцреализм как стиль расценивались внутри него как ревизионистские: соцреализм определялся только как метод, то есть вполне в авангардном духе.

Отдельно в этой главе рассмотрено творчество художников, мысливших себя альтернативой авангарду (К. Петров-Водкин, Р. Фальк, В. Фаворский, А. Древин и В. Чекрыгин). Такая оппозиция могла апеллировать только к идее синтеза и к ее национальным корням, поэтому все пятеро сыграли большую роль в формировании советского искусства как искусства синтетического реализма с несколько антизападническим оттенком.

#### **Глава IV. Концептуальный проект**

В четвертой главе рассматривается специфика советского модернизма начиная с 1950-х гг., колгда он развивался главным образом в институциональных формах так называемого неофициального искусства. Формирование неофициального искусства связано с кризисом коллективистского проекта в политике и социальной жизни, котиорый наступил в 1950-е гг. Приватные формы существования искусства (частные студии, домашние музеи) показали свою неистребимость. Многие художники пост-сталинского времени уже не идентифицировались с государством. Здесь же исследуется представление о постмодернизме как о концептуальной, рефлексивной стадии в развитии модернизма, осознание



начала которой пришлось на 1970-80-е гг (хотя отдельные явления в русском искусстве занимают эту рефлексивную позицию по отношению к модернизму уже в 1910-е и 1920-е годы).

Сразу после Второй Мировой войны искусство в СССР попыталось создать новый вариант модернизма, который не был бы связан двумя базовыми обязательствами модернизма советского - коллективностью ("социалистический") и фигуративностью ("реализм"). В радикальном случае отрицалось и то и другое. Как и в США и Европе, самой героической волной послевоенного модернизма в СССР стала абстракция (В. Слепян, Ю. Злотников). В других случаях художники сохраняли идею коллективного творчества, но отрицали фигуративность. Это относится прежде всего к коммуне молодых художников "Движение" (1962-1976, Л. Нусберг, Ф. Инфантэ и др.), предлагавшей кинетическое искусство для группового экстатического восприятия. Третий вариант ухода от советского искусства - отрицание коллективного характера творчества, но сохранение фигуративности - получил в послевоенном искусстве самое большое распространение: именно этим и занималось большинство членов Союза художников, а радикальные варианты этой эстетики были созданы в неофициальных кругах.

В этой главе рассмотрены формирование неофициального искусства после введения выставочной цензуры (после инцидента с Н.Хрущевым на выставке "30 лет МОСХ") и его особая система институций. На первом этапе (1960-е годы) его средой оказывалось коммунальное жилище, в котором творчество неразлично с жизнью, а круг зрителей сводится к близким автора (художники и поэты "Лианозовского круга"). В наиболее радикальных вариантах критика понятия "искусство" ставила художников в контекст мирового неоавангарда, прежде всего поп-арта (М. Чернышов, М. Рогинский)

В начале 1970-х гг. изменилось как институциональное положение неофициальных авторов в СССР, так и характер проекта в этой среде. Новое поколение начало борьбу за публичность выиграло ее: итогом "Бульдозерной выставки" (15.09.1974) стало не только создание выставочного зала для художников-«авангардистов», а открытие гораздо более перспективного экспозиционного поля - медиального. Организаторы "Бульдозерной" (О. Рабин и др.), учтя опыт диссидентов, эффективно передавали сведения властям - при помощи прослушивающихся телефонов, западной прессе - через пресс-конференции, и институцией нового искусства стало в конце концов открытое пространство информации. Этим воспользовалось прежде всего поколение концептуалистов 1970—1980-х гг, художников эры политической свободы и мобильности как авторов, так и произведений. Именно в 1970-е гг. художники создали свой печатный орган, журнал "А-Я" (Париж, 1979-1986 гг.). Однако еще большее значение имело то, что коммуникация как таковая (диалог), место для нее (журналы, сборники), ее участники (зрители, комментаторы) стало проектом советского концептуализма. Сфера коммуникации стала институцией, заменив сферу рынка. В институции-мастерской шли не выставки или купля-продажа работ, а обсуждения, диалоги и документация последних. В произведения все больше включались тексты, и наиболее оригинальной художественной формой (изобретенной в 1972 г. Кабаковым) стал альбом, в котором рисунки перемежались комментариями. Диалоги, доклады, статьи художников и философов издавались в машинописных сборниках тиражом в несколько экземпляров, где граница между искусством и текстом о нем оказалась уничтоженной, как и граница между текстом литературным и исследовательским. Вместо стандартной для искусства XX в. логики показа в московском концептуализме действует логика говорения. Концептуализм подорвал основу советского искусства - отказ от критической рефлексии;

но он же проанализировал сам этот отказ, вписав советское искусство в авангардный проект и выступив тем самым его историческим оправданием.

Особым явлением начала 1970-х гг. стал Соц-арт - художественный проект В. Комара и А. Меламида, в котором авторы работали не только с визуальными, но и со словесными клише, с социальными и поведенческими моделями. Соц-арт обнаруживает условность языка во всем, что претендует на истину.

Нерыночность концептуализма и его ориентация на тотальную коммуникативность (но в закрытой среде) остались непоколебленными и в конце 1980-х гг., когда русское искусство начало переживать постепенную "разгерметизацию" и построение "нормальных" художественных институций, руководимых логикой показа, а не обсуждения только. В 1986 г., после начала реформ и либерализации выставочной политики, понятие "неофициальное искусство" потеряло смысл. На московском аукционе фирмы "Сотби" (1988) работы бывших неофициальных художников впервые оказались в пространстве легального рынка, и их ценность получила денежное выражение. О своей "инаковости" художники собирались заявлять либо, в духе соц-арта, "советскостью" своих работ, бедностью техники и нарочитой неумелостью исполнения (галерея «Арт-Арт», 1982-84, и группа «Мухомор», 1978-1984), либо, в традиции московского концептуализма, их загадочностью (группа «Инспекция Медицинская герменевтика», которая ввела в искусство абсолютную произвольность ассоциаций и равнодушие к наличию или отсутствию у творчества какого-либо продукта, а любую идеологию рассматривала как персональный и потому безвредный делириум.). Постепенно начала вырисовываться и третья возможность: собственный выставочный контекст как произведение искусства. Инсталляция, которая стала главной формой русского искусства 1980-1990-х гг., обеспечивала выставочное пространство, независимое от власти, - как советской политической, так и

интернациональной художественной. Она подводит черту под пронизавшими весь русский XX век амбициями универсального, открыв для себя форму инсталляции. В 1990-е гг. для многих художников, работавших в России и за ее пределами, инсталляция, или, что то же самое, индивидуальный выставочный проект, стали главной формой высказывания, причем высказывание это стало носить отчетливо квазилитературный характер: выставки превращаются в визуальные романы и даже эпосы (И. Кабаков, И. Макаревич, Е. Елагина, Д. Пригов).

После распада СССР в 1991 г. в России стала создаваться совершенно новая художественная сцена, впервые полноценно интернациональная в своих связях и институциональном устройстве. Парадоксально, но интернациональный характер она обрела только в тот момент, когда потерпела крах глобалистская претензия СССР. Однако это место не осталось пустым: его заняла идеология единого мирового информационного пространства. Новая эстетика подкреплена совершенно новыми технологиями: интерактивность, видеопроекция, медиальные коммуникации, сетевое пространство. Многочисленные, мультимедийные техно-party и заочное групповое общение в Интернет становятся образцом создания и потребления культуры. Любому типу репрезентации, этому исключению одного ради другого, новая эстетика противопоставляет "соединительный" принцип коммуникации: художник конца XX в. берет на себя роль не столько создателя форм, сколько менеджера систем отношений (как человеческих, так и технических), социального инженера, организующего коммуникацию. Так в искусстве конца XX в. формируется новая утопия - утопия глобальной демократической коммуникации.

Положение русского искусства в этом контексте особое. Русские художники, имеющие опыт наблюдения за реализацией глобалистских утопий, относятся к ним более скептически. Изнутри России, которая по разным причинам не стала частью большой Европы, художники видят, что

снятие деления на Запад и Восток так и не произошло, бинарность не уничтожена, изоляционизм существует, и, значит, за утопией целостности (как и за аналогичной утопией советского времени) скрывается большой потенциал мифа и даже насилия. Поэтому русское искусство 1990-х гг. нередко продуцировало жесты отчаяния и шло на brutальные эксперименты, тематизируя опасности, которые несет с собой целостность и вовлеченность, так хорошо им знакомые. Путь постсоветской России оказался обратным мировому: от синтетического искусства, искусства для миллионов, искусства непрерывной целостности - к масштабу человеческого одиночества. Наиболее заметным явлением на московской художественной сцене 1990-х гг. стал акционизм, искусство жестоких, порой эксгибиционистских перформансов, в которых актуализированы телесность, физическая опасность, этика (О.Кулик и др.). Интеграция в искусство таких экстремальных и неизобразимых феноменов, как боль, насилие, безумие, испытывала пределы репрезентации. В скандальной антропологии Кулика утрачены концептуальные координаты, и художник остается с искусством один на один, выступая не столько режиссером (как это было в концептуальном искусстве), сколько актером. Актерскую роль эксплицитно берет на себя в своих перформансах и костюмированных фотографиях и В. Мамышев-Монро. Исследовать тот или иной феномен (например, нового русского национализма) значит для него полностью погрузиться в него, надеть на себя его обличье, рискнуть идентифицироваться.

Позитивный жест оказывается в конце XX в. более радикальным, чем жест отрицания. Эстетика близости и участия, в отличие от эстетики отстраненной критики, несет в себе другую радикальность: знаком нарушения табу является проецируемое на зрителя чувство стыда, - чувство, данное только участнику события. Стыд является главной темой фотографа Б.Михайлова, работающего с конца 1960-х гг., но чье

творчество достигает пика в 1990-е. Его работы представляют "советскость" не как универсум великих абстрактных категорий, а как мир, который от этих категорий пытался уйти в частную жизнь, как пространство мелких и постыдных подробностей. "Трогательность" как основа этики и эстетики снимков серии "История болезни" (1998) ослепляет своей неуместностью, а значит - радикализмом нарушения табу. Если модернистское изображение, вплоть до конца XX в., создавалось методом вычитания, минимизации, то дигитальное изображение — его эстетика подчиняет себе все типы визуальных образов, которые приходят к сегодняшнему зрителю главным образом в репродукции - порождается "разрешением" (в самом этом слове есть противостояние модернистскому "запрету"). Художник не создает подобие (которое всегда недостаточно, всегда есть лишь расстояние до образа), но неким нерукотворным (техническим) способом являет полноценное присутствие. Здесь искусство конца XX в. парадоксальным образом обнаруживает сходство с иконой, и для русского искусства это особенно интригующая перспектива: ведь светская реалистическая европейская картина нового времени оказалась в нем двухвековым, но все же эпизодом между иконой и новой иконой Малевича.

### Заключение

Русское искусство на протяжении всей своей истории не переставало понимать себя в качестве искусства идей в первую очередь, безгугя легкими эстетическими решениями и не облегчая тем самым задачи тому, кто хотел бы это искусство понять. Но если приникновение к таким идеям было вполне естественным для искусства средневековой Руси, органической части мира христианских идей и ценностей, то русское искусство XIX и XX вв. двигалось к идеям того же размаха само, без курса, указанного безусловной традицией, ставя перед собой только неразрешимые задачи и не боясь, когда это было необходимо, сбрасывать с

борта балласт красоты, совершенства и благополучия. В XX в. русское, а затем советское искусство соприкоснулось с философскими и идеологическими системами величайшего и иногда трагического исторического масштаба, которые и вывели Россию-СССР на первый план мировой истории XX столетия, и создало свои собственные системы и языки, которые встали вровень с этим масштабом.

Если сравнивать русское искусство XX в. с хрестоматийным вариантом модернизма, который строится на логике "вычитания" и аскетизма, то очевидно, что с 1920-х гг. и вплоть до конца XX в. в нем действует обратная логика, - антиминимализм, возвращение к фигуративности, эскалация всеохватности, возвращение к повествовательности. Противясь безотходной экономике целей и средств, русское искусство проявляет избыточность формы; традиционная внешность может поставить в тупик в сравнении с крайним радикализмом идей. Одной из причин этого была институциональная сторона истории русского искусства XX в., отличная от стандартного европейского варианта. Условия экспонирования искусства в XX в. ("белый куб" нейтрального выставочного пространства) породили "выставочность" самих произведений, демонстрирующих собственные средства. Но Россия до самого конца XX в. не узнала этих белых кубов: искусство жило не в галереях и музеях, но в мастерских, на квартирах и дачах. На протяжении всего столетия частного рынка на искусство почти не существовало; больше, чем прагматическое выставочное и коммерческое объединение, значил круг, сращенный узами сораотничества. Это, однако, не облегчало авангардистскую проекцию искусства в жизнь, а удлиняло путь: прежде чем предъявить требования жизни, искусство должно было очиститься от нее само.

**Список основной литературы, использованной при работе над диссертацией,** включает источники по русскому искусству XX в. и исследовательские работы, и состоит из 472 наименований.

**По теме диссертации опубликованы следующие книги и статьи:**

Русское искусство XX в.. - История русского искусства. Кн. 3. — М.: Трилистник, 2000. - 224 с.

Творческие пары и парадигмы творчества в русском авангарде. - Амазонки авангарда. Под ред. Джона Э. Боулта и Мэтью Дратта. Нью-Йорк: Музей Соломона Гугенхайма; Москва: Государственная Третьяковская галерея, Трилистник, 2000, с. 109-127.

От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета. - Память тела. Нижнее белье советской эпохи. Каталог выставки. Москва: 2000, с.8-19.

The Revenge of the Background. - Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s. Ed. by Laura Hoptman and Tomas Pospiszył. New York: Museum of Modern Art, 2002, pp. 340-343.

East Art Map. A (Re)Construction of the History of Contemporary Art in Eastern Europe. A project by Irwin and New Moment. New Moment (Lubiana) №20, 2002 (диссертант - один из авторов концепции и текста коллективной монографии).

Sichbarkeit des Unsichtbaren. Die Transmediale Utopie der Russischen Avant-Garde und des Sozialistischen Realismus. — Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre. Hrsg. von Julij Murasov, Georg Witte. Muenchen: Wilhelm Fink, 2003, ss.137-150.

Kollektivisierung der Moderae. - Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit. Hrsg. von Boris Groys, Max Hollein. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle, Hatje Cantz, 2003, s. 85-105.



Официальное и неофициальное искусство в СССР: за пределами «холодной войны». - Москва-Берлин/Берлин-Москва. Хроника 1950-2000. Москва: Трилистник, 2004, стр.219-223.

Die Papiermedien des Moskauer Konzeptualismus. - Moskauer Konzeptualismus. Sammlung Haralampi G.Oroschakoff. Sammlung, Verlag und Archiv Vadim Zakharov. Koeln: Walter Koenig, 2003, pp.17-23.

A Crime is a Copy: Official Photography and Unofficial Art. - Russian Photopraphy in Zimmerly Museum Collection. New Brunswick, NJ: Rutgers University, 2004 (в печати).

Подписано в печать 21.10.2004 г.  
Формат 60х90 1/16. Печать на ризографе.  
Усл. печ. л. 1,75. Тираж 100 экз. Заказ № 76.

Отпечатано в типографии «Карпов».  
109004, г. Москва, ул. Большая Коммунистическая, д. 1/5-7.  
Тел./факс: 911-66-92



**№ 2 1 5 8 7**

РНБ Русский фонд

2005-4

18978