

# Московский концептуализм и исторический авангард, или Деконструкция деконструкции

ИГОРЬ  
СМИРНОВ

**В**явление оснований, на которых покоится московский концептуализм, крайне затруднено тем, что он был занят предвосхищением направленных на него исследовательских усилий, снабжая свою художественную продукцию автоинтерпретациями, отчасти предназначенными для внутреннего пользования (как, например, обсуждения участниками «Коллективных действий» *post festum* проводившихся ими перформансов<sup>1</sup>), отчасти адресованными реципиентам (в первую очередь в этой связи следует назвать многочисленные работы Бориса Гройса, популяризовавшего и толковавшего творчество группы, к которой он сам принадлежал, вначале главным образом для западной, а затем и для русской публики). Рассчитывая стать долгосрочной информационной ценностью, всякое произведение искусства защищает себя от того, чтобы быть исчерпывающе понятым. Обычным приемом такой стратегии служит расслоение художественной семантики на



**1** Как писал Андрей Монастырский в предисловии (1980) к документации «Коллективных действий», «во время акции расширенная интерпретация исключается, но потом она неизбежна» (Монастырский А. и др. *Поездки за город*. М., 1998. С. 20).



ПОЛИТИКА  
(СОВЕТСКОЙ)  
КУЛЬТУРЫ

ИГОРЬ СМИРНОВ

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АВАНГАРД...

*Игорь Павлович Смирнов (р. 1941) – автор многочисленных статей и книг гуманитарного профиля, основной научный интерес сосредоточен на теории истории. Живет в Констанце (Германия) и Санкт-Петербурге.*

явную и скрытую, загадочную. Выражая в экстремальной форме самоохранительную установку, свойственную эстетической деятельности, Сьюзен Зонтаг призвала в эссе «Against Interpretation» (1964) вовсе отказаться от умпостижения художественного творчества ради сопереживания ему («Взамен герменевтики нам нужна эротика искусства»<sup>2</sup>). Концептуализм в его московском исполнении обратил требование Зонтаг в собственную противоположность, включив интерпретацию в художественное произведение в качестве его конститутивного элемента<sup>3</sup>. Перед нами как будто отказ авторов от искусства, сопротивляющегося проникновению в его тайну. Но это придание эстетическим явлениям прозрачности обманчиво. Интерпретации словесных, изобразительных и акциональных текстов, предпринимавшиеся их авторами, не более чем дальнейшие акты художественного творчества, вторичные произведения искусства, подлежащие такой же дешифровке, как и первичные. Пусть секундарное искусство такого рода и принимает часто вид аргументативно-рационализованной речи, оно составляет предмет эстетического созерцания, будучи интегрированным в примарном творческом продукте, и не может поэтому считаться вполне достоверным, вовсе не фикциональным. В сущности, мы имеем здесь дело с особенно изощренной техникой засекречивания содержания, таящегося в глубине того, что нам сообщается. Дефензивная функция самоописания остается у московских нонконформистов в силе и тогда, когда оно отчуждается от собственно текстопорождения, выходит за его предел: отправленное широкой аудитории, оно – в кураторском жесте – убеждает ее в легитимности концептуализма. Сторонним наблюдателям концептуализма внушается мысль о том, что им нечего добавить к сказанному об этой эстетической системе – метаавтореферентной, претендующей на то, чтобы вывести на поверхность всю свою подоплеку, быть откровением о себе самой. Антитетичная по отношению к проекту, предложенному Зонтаг, концептуалистская эстетика дает в конечном счете одинаковый с ним результат: в обоих случаях у воспринимающего сознания отнимается право на свободное соревнование с сознанием производительным.

Сцепление художественного текста с его трактовкой явственно отличает концептуализм от постсимволистского авангарда, так же бывшего склонным опережать рецепцию своих созданий в поэтологической рефлексии, но при этом строго отделявшего манифесты и теоретические трактаты от первич-

2 SONTAG S. *Against Interpretation* // *A Susan Sontag Reader*. London, 1982. P. 104.

3 Гройс отсчитывает начало этого совмещения эстетической практики с ее комментированием от альбомов Ильи Кабакова 1970-х: Гройс Б. *Эстетизация идеологического текста* [1990] // Он же. *Утопия и обмен*. М., 1993. С. 285.

ного творчества (как то имело место, допустим, у Казимира Малевича или Сергея Эйзенштейна). Социокультура, возникшая в 1910-х, отправлялась от идеи самостождественного автора, для которого, соответственно, каждая его роль была равна себе, не смешиваясь с другими ролями. Концептуализм отменил дифференциацию авторских позиций и поставил под сомнение твердую идентичность творческих личностей, вменив им фикциональный статус в произведениях, атрибутированных вымышленным писателям и живописцам («персонажным авторам», по ставшему ходовым определению Свена Гундлаха<sup>4</sup>). Как бы концептуализм ни преподносил себя в интра- и интеркоммуникции, в объективном освещении он явился отрицанием авангардистского проекта. Мы будем в состоянии избежать зараженности концептуалистскими автопрезентациями, если станем на диахроническую точку зрения, которая позволяет вести речь о предпосылках изучаемого явления, в нем самом завуалированных.

**ИГОРЬ СМЕРНОВ**  
МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АВАНГАРД...

**Сторонним наблюдателям концептуализма внушается мысль о том, что им нечего добавить к сказанному об этой эстетической системе – метаавторреферентной, претендующей на то, чтобы вывести на поверхность всю свою подоплеку, быть откровением о себе самой.**

## 1

Одно из главных намерений исторического авангарда состояло в том, чтобы начать историю заново, передвинуть генезис социокультуры из прошлого в современность и будущее. Авангард абсолютизировал генезис, приписав всепреобразующую мощь собственному происхождению. Для зародившегося в 1970-е московского неофициального искусства эта целеположенность авангардистского творчества воспринималась как потерпевшая крах. Все инициативы по обновлению социокультуры – ее прошлое. В актуальном состоянии она допускает только повторение достигнутого ею прежде и обрекает творческую индивидуальность на пребывание в точке опустошенного генезиса. Не низводить креативный порыв к рутине, быть на острие эстетического развития удастся в таких условиях, лишь наделяя былой авангард обратным знаком, беря назад его свершения. Работа, проделанная концептуализмом, заклю-

<sup>4</sup> Гундлах С. *Персональный автор* // Литературное А-Я [Париж]. 1985. № 1. С. 76–77.



чалась в подстановке на место авангардистских начинаний им противоречащих или аннулирующих их антитез<sup>5</sup>.

В ряд центральных тем концептуализма входит невозможность авангардистских экспериментов и – в более общем плане – несостоятельность попыток переиначить ход истории. Отмеченные влиянием кубизма и супрематизма картины выдуманного Ильей и Эмилией Кабаковыми художника Шарля Розенталя (инсталляция «Альтернативная история искусства», 2008) обнаруживают, что их создатель страдал нехваткой зрения (на его полотнах есть слепые пятна). Эволюция живописной манеры Розенталя влечет его в сторону соцреализма. Почти одержимый в брежневские годы интерес московского андерграунда к тоталитарной социокультуре 1930–1950-х не в последнюю очередь объясняется тем, что она обесправила авангард. По мнению Гройса («Стиль Сталин»)<sup>6</sup>, она была органическим следствием самого авангарда и предвосхитила концептуалистскую эстетику. Авангард теряет в этой схеме свое своеобразие, растворенный в конкурирующем образовании, а сталинизм оказывается в ней ключом к разгадке искусства текущей современности. Полотно Виталия Комара и Александра Меламида «Происхождение социалистического реализма» (1982), на котором портрет Сталина рисуется кистью, обводящей контуры его тени, иллюстрирует рассказ из «Естественной истории» Плиния о тени как источнике возникновения живописного изображения<sup>7</sup>. Претензия авангарда на первозданность отбирается у него и передается соц-артом, пусть и не всерьез, тоталитарному искусству. В «Тридцатой любви Марины» (1982–1984) Владимира Сорокина диссидентка, желающая изменить советский строй, превращается в послушную исполнительницу его требований и обезличивается в трудовом коллективе.

В противоход к авангарду концептуализм выхолащивает из нового его субстанциальное содержание. По идее Гройса, новое – это не что иное, как ревалоризация старого, как сакрализация того, что было профанным, и уничтожение считавшегося священным<sup>8</sup>. Излюбленный в авангарде жанр манифеста, знакомый нас с будущим еще до того, как оно осуществилось

**5** Одновременно концептуализм вел полемику с распространившимися в 1960-е усилиями реанимировать классический авангард (скажем, беспредметную живопись, которую восстанавливал в правах Эдуард Штейнберг).

**6** Одно из последних изданий: Гройс Б. *Gesamtkunstwerk Сталин*. М.: Ad Marginem, 2013.

**7** См. подробно: Стоикита В. *Краткая история тени*. СПб., 2004. С. 131–133.

**8** Groyus B. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München; Wien, 1992. Свои взгляды на полемику концептуализма с авангардистским культом новаторства Гройс наиболее отчетливо изложил в статье «Несказуемость банального», где эта контроверза была рассмотрена в плане отношения обоих эстетических движений к практической речи, преодолеваемой во втором случае и захватывающей собой поэзию в первом: ИДЕМ. *Zwei Reden über moderne Dichtung. 1. Das Unausprechliche des Banalen // Schreibheft*. 1993. № 42. S. 27–31.

в творческой практике, торопящий наступление нового, вы- рождается в «Манифестах» (1987–1993) Дмитрия Александровича Пригова так, что настоящее, обсуждаемое в них, выступает периодом, не обещающим никакого перехода в иное состояние: «Мы [...] находимся в [...] застывшем, зависшем времени»<sup>9</sup>. Концептуалистский текст нередко свертывается к проекту некоего произведения, которое остается нереализованным, навсегда задержавшимся в прошлом: таковы как бы вчерне, без окончательной определенности набросанные эскизы к пьесе в сочинении Льва Рубинштейна «Все дальше и дальше» (1984), завершающемся ремаркой, которая сообщает о нарастании шума – об информационном обрыве пути от обдумывания замысла к его воплощению. В рубинштейновском «Появлении героя» (1984) четырехстопный ямб (вроде: «Давай пешочком до метро»<sup>10</sup>) складывается не по ту сторону повседневного общения, а в нем самом: стихотворная речь лишается небывалости в сравнении со словесной рутинной. В поэме Андрея Монастырского «Так же, как везде» (1976) тема текста не сменяется ремой, потому что представляет собой общезначимое отрицание, из коего нельзя предпринять дальнейшие выводы: «все стало неначатым [...] все стало неясным [...] все стало непонятным»<sup>11</sup> и так далее. В живописи безвыходность данного находит выражение в запирании открытых пространств – как, скажем, в ставшем классическим полотне Эрика Булатова «Горизонт» (1971–1972), на котором линия схождения неба и земли затянута орденской лентой. По колористике (красное с золотым) эта лента отправляет нас к «Красной коннице» (1928–1932) Малевича, у которого то же самое сочетание цветов маркирует горизонт, дающий зрителям возможность увидеть в глубине картины вереницу всадников<sup>12</sup>. Как и многие другие концептуалисты, Булатов пародирует авангард. Завуалированное у Булатова пародирование авангардистской экспериментальной живописи обнажил среди прочих Павел Пепперштейн, продемонстрировавший на своей персональной пражской выставке «Memory is over» (2016, куратор – Томаш Гланц) – картину, которая совместила несовместимое: «Битву кентавров» (1873) Арнольда Бёклина с работой Эль Лисицкого «Красным клином бей белых» (1920). Концептуализм ввел в оборот серийное производство художественного продукта, постоянно возвращающегося в свой исходный пункт, будь то альбомы Кабакова или периодически возобновляющиеся акции участников организованных Монастырским «Поездок

ИГОРЬ СМIRНОВ

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АВАНГАРД...

9 Пригов Д. *Манифесты* // Wiener Slawistischer Almanach. 1994. № 34. С. 301.

10 Рубинштейн Л. *Домашнее музицирование*. М., 2000. С. 171.

11 Монастырский А. *Поэтический мир*. М., 2007. С. 121.

12 См. подробно: Смирнов И. *Homo homini philosophus...* СПб., 1999. С. 154–155.



за город»<sup>13</sup>. На периферии концептуалистского круга из приостановленного добывания нового выросла центонная поэзия Тимура Кибирова, погруженная в претексты.

Если реальность в концептуалистской эстетике и трансцендируема, то таким образом, что превращается в никчемную, неценную. Таков подтекст мусора в инсталляциях Кабакова и выстроенной им в качестве арт-объекта общественной уборной («Туалет», 1992)<sup>14</sup>. Засорение изобразительного пространства конфронтует с катарсической нацеленностью раннеавангардистского творчества, ставившего себе задачей очищение социокультуры от всех ее исторических накоплений с тем, чтобы она вторично развернулась с чистого листа (каковым исчерпывалась «Поэма конца» (1913) Василиска Гнедова). В концептуализме пародируется и *tabula rasa* футуристов («Тридцать пять новых листов» (1981) Рубинштейна мультиплицируют пустую страницу «Поэмы конца»), и авангардистский катарсис (один из перформансов, проводившихся Вадимом Захаровым в 1978–1980 годах в Москве, состоял в том, что он вышел на улицу с метлой, ничем не отличаясь от заурядного дворника). Произошедшее трансцендирование преподносится концептуализмом и как противоречащее естественному положению вещей и здравому смыслу, как возможность, ввергающая нас в неопределенность: в инсталляции Кабакова «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1980) рваная пробоина в потолке помещения свидетельствует, что событие, профанирующее сакральное вознесение на небо, и впрямь совершилось, но при этом мы не получаем никакой информации об обстоятельствах случившегося.

Неясность результатов, которыми чревато трансцендирование, не позволяло концептуалистам однозначно подытожить

- 13** Ср. еще: Янечек Дж. *Серийность в творчестве Д.А. Пригова // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007)* / Под ред. Е. Добренко и др. М., 2010. С. 501–512. Вслед за Георгом Витте (WITTE G. *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*. Wiesbaden, 1989. S. 145 ff) можно говорить о ритуальном характере серийной поэтики у концептуалистов. Важно, однако, подчеркнуть, что она не имеет ничего общего с мифопоэтикой авангарда, восстанавливавшей архаическую семантику. Концептуалистская ритуальность имеет в виду не воспроизведение первотворения, как в авангарде, для которого социокультура возникает в настоящем еще раз по образцу ее далекого прошлого, а порабощение художника его современностью (коммунальным бытом у Кабакова) или неизбежность, безальтернативность бегства художника из сферы символического порядка («Поездки за город»).
- 14** К теме отходов и отбросов в работах Кабакова ср., например: КАВАКОВ I., GROYS B. *Die Kunst des Fliehens. Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll*. München; Wien, 1991. S. 103–136; GLANZ T. *Видение русских авангардов*. Praha, 1999. С. 124–131. Включение мусора в поле зрения искусства объединяет концептуализм с авангардом-2 (например с прозой Андрея Платонова), сложившимся в середине 1920-х, в отталкивании от раннеавангардистских программ. Сопоставление концептуализма с творчеством второго поколения авангардистов выходит за рамки моей статьи. Замечу все же, что это творчество, пусть и ознаменовавшее собой кризис авангардистской утопии, было проникнуто ностальгией по ней, отнюдь не свойственной концептуализму. Ставя под вопрос чаяния авангарда-1, его смена снижала значимость того, что ему противоречило: коллекционирование в романах Константина Вагинова приходит на место войны, объявленной футуристами музею, но это собирательство довольствуется малоценными объектами – оно ничтожно.

его мотивом смерти. Загородные вылазки группы «Коллективные действия» (кстати сказать, оспаривающие футуристический урбанизм<sup>15</sup>) сразу и намекали на свою гибельность, и опровергали ее. Так, действующие лица акции, предпринятой 28 мая 1978 года неподалеку от деревни Киевы Горки, то исчезали в заранее вырытых ямах, то появлялись оттуда (иногда в фиолетовых балахонах, иногда в будничной одежде). Еще одна, там же разыгранная 18 сентября 1983 года, акция не более чем лишь имитировала орфический спуск в преисподнюю, придавая ему обыденный и к тому же сугубо воображаемый модус (тогда как авангардистский орфизм бывал и впрямь самоубийственным): приглашенным на этот перформанс лицам предлагалось прослушать магнитофонные записи объявлений, звучащих в московском метро<sup>16</sup>. Нераскрываемость цели, преследуемой «Поездками за город», уравнивала их финал с подготовкой к ним, с еще не совершенной акцией. По словам Монастырского, «если поле ожидания “пусто”, то и само ожидание как психическое переживание концентрируется и ощущается как почти достаточное (пред-достаточное) состояние»<sup>17</sup>. Выдвижение на передний план категории ожидания роднило концептуализм с тоталитарной социокультурой. Но там ожидание было сдобрено обещанием (победы коммунизма, наступления тысячелетнего господства нордической расы). В эстетике же московских нонконформистов и преддверие события, и оно само одинаково не насыщены смыслом – точнее, если и наполнены, то несмыслом. Роман Сорокина «Очередь» (1983), передающий разговоры людей, ожидающих начала торговли в магазине, заканчивается выяснением того, что товар еще лежит неучтенным на складе. Эта комическая по своей природе ситуация усилена тем, что текст подходит к финалу в *quid pro quo*: свое неудовлетворенное консюмеристское вождение герой «Очереди» возмещает тем, что получает в эротическое обладание тело продавщицы.

ИГОРЬ СМIRНОВ

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АВАНГАРД...

**15** К антиурбанизму «Коллективных действий» ср.: Монастырский А. «КД» и «Поездки за город» // Художественный журнал. 1999. № 24. С. 26–27.

**16** Ср. замечания о «формализованной» мистериальности «Поездок за город»: ГРИГОРЬЕВА Н. *Мистерия в советском неофициальном искусстве 1970–1980-х годов (московский концептуализм)* // *Энергия кризиса* / Под ред. К. Ичин, И. Калинина. М., 2019. С. 265–288. О пустотности в «Коллективных действиях» см. подробно: SASSE S. *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*. München, 2003. S. 136 ff. Похоже, что перформансы, инсценированные Монастырским, стали предметом внутригрупповой пародии в романе Сорокина «Сердца четырех» (1991), персонажи которого производят бессмысленно-загадочные действия (возглавляющий их Генрих Штаубе залезает в куб, откуда называет ряд ничего не значащих цифр, похожих на шифrogramму, и тому подобное), а в концовке, уехав из Москвы в Сибирь, ложатся в «ледяном поле» под пресс, выбрасывающий наружу их сердца в виде игральные кости. В пародийной редакции нейтрализованная гибельность «Поездок за город» оборачивается оргией убийств, протягивающихся в романе непрерывной чередой. Но доподлинная смерть в концептуалистском тексте так же несерьезна, как и мнимая, будучи всего-навсего игровым абсурдом, литературной трагедией, скрытно отсылающей, если моя догадка верна, к художественной деятельности соратников по школе.

**17** Монастырский А. и др. *Указ. соч.* С. 21.



Согласно хорошо известному определению Иммануила Канта (из «Критики способности суждений», § 54), смех – это аффект, сопровождающий превращение напряженного ожидания в ничто. В концептуализме, для которого новое либо отсутствует, либо не имеет ценности и определенности, рядка творческого акта в ничто не просто один из видов текстопорождения, а его доминанта, его условие *sine qua non*. Концептуалистское произведение искусства смешно в обязательном порядке. Гройс был, без сомнения, прав, когда обратил внимание на юмористическую сторону работ, выполненных московскими неофициальными художниками, но напрасно вывел концептуалистский смех из советской литературы 1920–1930-х, снижавшей «большой стиль» социалистического реализма, и зря не опознал полный объем этого смеха, увидев в нем по преимуществу следствие уступки авторами своих функций выдуманным лицам<sup>18</sup>. Надевание на себя маски карнавально. Между тем комическое в концептуализме далеко выходит за пределы карнавала в бахтинской трактовке, хотя и сохраняет в себе его следы. Этот глубоко оригинальный, ранее духовной истории неизвестный комизм являет собой, в отличие от карнавального, не смех над серьезным, а смех всерьез, неотделимый от творчества как такового, попавшего в своей критике авангардистской абсолютизации генезиса в такое положение, в каком оно может быть релевантным, производительным только в режиме самоустранения и самоумаления. Подрывающий саму креативность концептуалистский смех зачеркивает и тот этап социокультуры, на котором она пребывала в 1910–1950-е, и его закономерное преобразование на последующей стадии, но не предлагает ничего иного, кроме этой трансформации прежнего художественного опыта, продолжая вовсе не шуточно наращивание истории. Быть в истории, трудясь на нее, и смеяться над ней – для концептуалистов одно и то же. Поскольку человек – историческое существо, постольку их смех не частно-, а общезначим, тотален, философичен, ориентирован антропологически.

Концептуалистский комизм часто бывает эксплицитным, как, например, в стихотворном цикле Пригова «Тараканомания» (1981) или в случае вырождения картины в список жильцов коммунальной квартиры в кабаковском «Выносе помойного ведра» (1980)<sup>19</sup>. Но не реже смех всерьез оказывается затаенным. То, что объемистый «Роман» (1989) Сорокина, повествующий

**18** Гройс Б. *Новое русское искусство: художник как персонаж юмористического романа* [1992] // Он же. *Утопия и обмен*. С. 292–297.

**19** Ср. обсуждение чисто смеховой функции арт-объектов, создававшихся группой «Синие носы» (Александр Шабуров и Вячеслав Мизин), одного из ответвлений концептуализма: Липовецкий М. *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов*. М., 2008. С. 504.

о чудовищном уничтожении сельской идиллии, принадлежит к смеховой культуре, становится очевидным только из последней фразы текста: «Роман умер»<sup>20</sup>. Она явно указывает на героя произведения, который носит имя «Роман», но вместе с тем подразумевает гибель жанра, намекая на статью Осипа Мандельштама «Конец романа» (1922), и тем самым осуществляет смеховой переворот до того описанных злодейств, переводя их в литературно-игровой план<sup>21</sup>. Прежде всего концептуалисты, скептически относившиеся к *creatio ex nihilo*, потешаются над демиургизмом и культурными героями, что составляло одну из главных задач соц-арта в живописи и в его литературных филиациях, скажем, в стихотворном цикле Кибирова «Когда был Ленин маленьким» (1984–1985), который открывается порно-сценой в семье Ульяновых-старших, зачинающих сына – вождя большевистской революции. Помимо конкретизированных выпадов против признанных авторитетов, демиург осознается концептуалистами как плод фантазии, коль скоро они отдают предпочтение мистифицированному авторству. Обычно московское неофициальное искусство последней трети XX века понимается его исследователями как деидеологизирующее<sup>22</sup>. Такой подход к нему во многом оправдан. Однако оно не ограничивается подрывом идеологий и компрометацией ангажированных художественных произведений. Оно то и дело переступает черту этого задания, поднимая на смех, десублимируя созидание во всех его проявлениях<sup>23</sup>. В пьесе Сорокина «Юбилей» (1989) распад постигает драматургию даже такого противившегося идеологизации литературы писателя, как Чехов. Плодовитость – объект иронии в инсталляции Кабакова «Моя родина (Мухи)» (1991) и в иных его работах о «жизни мух»<sup>24</sup>. (Стоит заметить, что быстро размножающиеся дрозодилы, изучение которых было важно для хромосомной теории наследственности, послужили поводом для насмешек над генетиками на августовской сессии ВАСХНИЛ (1948), легитимировавшей лысенковщину; впрочем, этот контекст – лишь один из многих, значимых для мух Кабакова). В неприятии зачинательности концептуализм не страшится ломать, казалось бы, непоколебимые табу. В новелле Сорокина «Настя» (2000) биологическая продолжительность рода прерывается тем, что родители съедают собственную дочь

ИГОРЬ СМЕРНОВ

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АВАНГАРД...

**20** Сорокин В. *Роман*. М., 1994. С. 311.

**21** О смеховом начале в прозе Сорокина см. подробно: Смирнов И.П. *Видимый и невидимый миру юмор Сорокина* // Место печати. 1997. № 10. С. 60–76.

**22** См., например: Бобринская Е.А. *Концептуализм*. М., 1994 [стр. не пронумерованы].

**23** Что побудило Оге Хансен-Лёве говорить о «псевдопрофессионализме» концептуалистов: HANSEN-LÖVE A.A. *Kunst/Profession. Russische Beispiele zwischen Avantgarde und Konzeptualismus* // STEINER B. (Hrsg.). *Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre*. München; Stuttgart, 1995. S. 89 ff.

**24** Ср. автокомментарий к этой теме: КАБАКОВ И. *Жизнь мух* / KABAКOV I. *Das Leben der Fliegen*. Köln: Kölnischer Kunstverein, 1992.



в день, когда ей исполняется 16 лет. В альбоме Олега Кулика и Сорокина «Вглубь России» (1994) одна из фотографий запечатлела *cunnilingus* Кулика, разыгравшего вступление в половой контакт с лошастью. Ясно, что альбом подхватывает эпатажную традицию, учрежденную футуризмом и дадаизмом. Но если там на вседозволенность претендовал творец, то здесь она достояние того, кто занимает непродуктивную позицию в ее более непревосходимом максимуме (ведь Кулик отнимает возможность размножения и у человека, и у животного).

Кантовское ничто, в которое упирается смех, возникает оттого, что комизм нейтрализует (по принципу «ни то ни другое») всяческие различия: между культурой и природой, мужским и женским, своим и чужим, знаком и референтом и так далее. Снятие оппозиций – характернейший показатель концептуалистского искусства. «Коллективные действия» привязывают эстетически отмеченные перформансы к естественной среде. Пригов выступает автором поэтического цикла «Женская лирика» (1989). Сплошь и рядом концептуализм присваивает себе чужие стили (особенно виртуозно и смешно они были апропрированы в сорокинском «Голубом сале» (1999)) и упраздняет *copyright* (картина Кабакова «Проверена» (1981) воспроизводит полотно мало известного соцреалиста Н. Алехина). Референтами целого ряда живописных работ Булатова были письменные знаки, а в его «Улице Красикова» (1976) путь проходим преграждает гигантское панно с изображением Ленина. По словам Булатова, «весь мир стал искусством»<sup>25</sup>. Картина Ивана Чуйкова «Дорожный знак» (1973) и вовсе мало чем разнится с регулирующим уличное движение указателем, который запрещает обгон. В тех обстоятельствах, в которых дифференциации, необходимые для утвердительного моделирования мира, теряются, затрудненным становится и саморазличение художника. Он остается собой только в роли, так сказать, режиссера в театре, на сцене которого все обратимо в свою противоположность, порождая комический эффект. Художник самотожествен в той мере, в какой он отвечает за замысел (концепт) постановки, стирающей на выходе те или иные антитезы, в том числе и несходство подлинного с подменным. Аутентична интенция, вызывающая к жизни художественное произведение, но не оно само.

Под таким углом зрения предложенное Гройсом именование московского андерграундного искусства, которое заявило о себе в 1970-е, «концептуализмом»<sup>26</sup> вполне оправдано. Не приходится сомневаться, что это искусство имеет много общего

25 Булатов Э. *Поверхность – свет* [1981] // Кабаков И. 60-е – 70-е... *Записки о неофициальной жизни в Москве* [Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 47]. Wien, 1999. С. 240.

26 Гройс Б. *Московский романтический концептуализм* // А – Я. Paris, 1979. № 1. С. 3–11.

с *conceptual art* – изобретением Джозефа Кошута, которым тот обратил на себя публичное внимание в конце 1960-х. Так, установку Кошута на связывание арт-объекта с контекстом, оглашенную им в одном из интервью в 1985 году<sup>27</sup>, вполне разделял Кабаков, для которого «включение окружающего пространства в инсталляцию» послужило аргументом для ее понимания в качестве «тотальной»<sup>28</sup>. Центральное требование, на котором покоилась эстетика Кошута, заключалось в переносе акцента с «явления» искусства на лежащие в его основе «пропозиции», что вело к замещению в арт-объектах иконических знаков письмом (излюбленному приему также московских концептуалистов<sup>29</sup>). По формулировке Кошута: «Искусство – это дефинирование искусства»<sup>30</sup>. 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<sup>31</sup>. При всем своем сходстве два направления одинаково десигнативной художественной культуры, однако, по-разному целеположены. Экстрагирование из искусства его понятийного содержания – у москвичей не просто умственная операция, эмоционально не окрашенная, как у Кошута, а аффективно нагруженный акт смеха, превращающего саму эту процедуру в разрушающуюся, импловивную<sup>32</sup>. Московский концептуализм отнюдь не рассчитывает на то, что его концепты будут приняты за однозначно аффирмативные. Распорядитель спектакля здесь аутентичен в своей веселой фрустрации. Складывающиеся в лозунг «Слава КПСС» буквы на одноименной картине Булатова (1973) обесценивают не только живописный мимезис, но и самих себя в качестве средств, делающих эстетическую реальность читаемой. В конечном счете смешон концептуалистский нигилизм, попирающий нигилизм же авангар-

ИГОРЬ СМЕРНОВ

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АВАНГАРД...

**27** Kosuth J. *Interviews. 1969–1989*. Stuttgart, 1989. P. 76.

**28** КАБАКОВ И. «Тотальная» инсталляция // *НОМА, или Московский концептуальный круг / NOMA, oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*. Zürich, 1993. С. 170.

**29** В русской философской традиции переводимость любых художественных знаков в вербальные была задолго до концептуализма постулирована Густавом Шпетом в его «Эстетических фрагментах» (1922–1923), направленных против футуристического творчества (Шпет Г. *Искусство как вид знания*. М., 2007. С. 208). Для классического авангарда интрасемиотический перевод был невозможен, каждое из искусств замыкалось на себе самом: «Живописная живопись – вот лозунг живописца», – восклицал, к примеру, Николай Кульбин в статье «Кубизм» (*Стрелец. Сборник первый*. Петроград, 1915. С. 216).

**30** Kosuth J. *Art after Philosophy* [1969] // ИДЕМ. *Art after Philosophy and after*. Cambridge; London, 1991. P. 24.

**31** Ср. отрицательную оценку, данную Кошуту авангарду: ИДЕМ. *Interviews...* P. 63.

**32** Московский концептуализм – звено в той цепи русских смеховых сообществ, которую начинает опричина (в той мере, в какой та пародировала монастырский быт) и продолжают Всешутейший и Всепеньейший соборы Петра I, «Арзамас», содружество обэриутов-чинарей и прочие сходные с ним явления в артистической среде XX века; см. подробно об истории этого явления: ШАХАДАТ Ш. *Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков*. М., 2017. С. 121 (SCHANADAT S. *Das Leben zur Kunst machen*. München, 2004).



**Художник самотождествен в той мере, в какой он отвечает за замысел постановки, стирающей на выходе те или иные антитезы, в том числе и несходство подлинного с подменным. Аутентична интенция, вызывающая к жизни художественное произведение, но не оно само.**

## 2

Тема, открывающая беседы Гройса и Кабакова об искусстве и его предпосылках, – «ужас». По признанию Кабакова, страх, который он постоянно испытывает, внушен ему переживанием его неписанности в систему принятых остальными людьми правил<sup>33</sup>. Императив, которым могло бы руководствоваться «я» Кабакова, отсутствует. Эта конститутивная для самости неданность ей какой бы то ни было нормы, твердого принципа обобщается Кабаковым в проекции на искусство заявлением о том, что оно перестало быть «откровением»<sup>34</sup>, то есть истиной. Концептуалистский комизм часто являет собой тот терапевтический прием, посредством которого выходят из фобийного состояния. В тексте Рубинштейна «Учителя без учеников, или Из-под глыб» (1997) чрезвычайно опасные для рассказчика ситуации вдруг переопределяются в самые что ни на есть мирные, побуждающие к смеху (пьяный громила, спрашивающий рассказчика в электричке, кого бы он мог убить, неожиданно засыпает на его плече). На такое же комическое превозмогание страха нацелены мнимо апокалиптические «Азбуки» Пригова – например, Сороковая («Конец света», 1985) или Пятьдесят седьмая («Поминальная», 1985). Концептуалистский страх – обратная сторона повышенной агрессивности, преобладавшей в художественной и прочей культуре 1910–1950-х. Тогдашняя нетерпимость к инаковости, к чужому мнению проистекала из убежденности этой социокультуры в том, что она и есть окончательная правда истории. Для концептуалистов в истории нет последнего слова (откуда моментальность преходящего творческого акта в «Поездках за город»), а в художественной деятельности – непреходящей истины (если таковой считать

33 КАВАКОВ И., ГРОЙС В. *Op. cit.* S. 11.

34 *Ibid.* P. 91.

не *adaequatio rei et intellectus*, а высокую духовную ценность искусства). Симулятивная эстетика концептуализма ставит на место тоталитарной веры в непобедимость идеи тексты, вводящие реципиентов в заблуждение. Они разоблачают идеологизирование, но вместе с тем не дают нам права держать их самих за доподлинные произведения искусства (что подчеркивается во многих стихотворениях Пригова нарочитой порчей литературного дискурса – таков, в частности, цикл «Явление стиха после его смерти», 1991). Концептуализм демистифицирует пафос предшествующего ему креативного труда, не выдвигая взамен ничего, кроме симулякров, и совпадая в этом аспекте с западным постмодернизмом в том его варианте, который был представлен в статье Жиля Делёза «Платон и симулякр» (она вошла в его книгу «Логика смысла», 1969<sup>35</sup>), где фантомное определялось как разрушающее и образец, и его репродуцирование. Концептуалистская контркультура была политически нейтральной, потому что ее диверсионная работа направлялась не против власти в обществе, а против власти искусства, конкурирующей с государственной.

Разрешением антиномии, в которую впадал концептуализм, расколдовывавший былую претензию на аутентичность неаутентичным образом, было самоотрицание, самонаказание сформировавших его авторов – интроецирование страха, преследовавшего их. В «Каширском шоссе» (1989) Монастырский повествует о своем, вызванном раскаянием в греховности, бегстве из повседневности в «измененную реальность» (религиозного бреда), как бы посмертную, где он присутствует на «собственном отпевании» и чувствует «какую-то безопасность», ибо «внешний мир» более «не может причинить вреда»<sup>36</sup>. Даже разочаровываясь в себе, концептуализм не отрешается от своего изнаночного авангардизма. Написанное в форме репортажа (о нарастании безумия и мытарствах души в преддверии Страшного суда), «Каширское шоссе» воссоздает лефовскую «литературу факта» – однако не применительно к опытной среде, а в сообщении из инобытия, из «мира эйдосов»<sup>37</sup>. Роман Пригова «Живите в Москве» (2000), скомпонованный из множества самых разных небылиц об истории российской столицы, завершается карой, постигшей его создателя, которого разбивает паралич<sup>38</sup>. Как и Монастырский

ИГОРЬ СМIRHOV

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АВАНГАРД...

**35** Рус. перев.: Делёз Ж. *Логика смысла*. М.: Академия, 1995.

**36** Монастырский А. и др. *Указ. соч.* С. 571, 566. К изображению делириума в романе ср.: Гланц Т. *Самозванство и психоделика. Святость текста (проект словаря «Каширского шоссе» Андрея Монастырского)* // Место печати. 2001. № 13. С. 122–141.

**37** Монастырский А. и др. *Указ. соч.* С. 586.

**38** Наказание автора странным образом не было учтено в содержательном разборе приговского романа, предпринятого Михаилом Ямпольским в статье «Высокий пародизм» (*Неканонический классик Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007)* / Под ред. Е. Добренко и др. М., 2010. С. 181–251).



в «Каширском шоссе», Пригов ведет в своем романе прения с авангардом, смещая его мотивы в несерьезный план. Желанное в «Человеке с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова разрушение Большого театра становится у Пригова исторической реалией, а увлекший футуристов проект Николая Федорова по воскрешению отцов ассоциируется с кремлевской геронтократией в финале брежневского правления страной. Но этим интертекстуальное содержание романа не исчерпывается. Он насыщен и отсылками к текстам близких Пригову авторов из концептуалистского круга. Так, «Живите в Москве» пародирует сорокинскую «Очередь» в рассказе о женщине, у которой расстроился желудок, пока она ждала, когда придет ее срок на покупку шубы в магазине. Болезнь повествователя подытоживает не только его недостоверный рассказ – она урок концептуализму, предупреждение об опасности, которой ему грозят его намерения<sup>39</sup>.

**Концептуализм демистифицирует пафос предшествующего ему креативного труда, не выдвигая взамен ничего, кроме симулякров, и совпадая в этом аспекте с западным постмодернизмом в том его варианте, где фантомное определялось как разрушающее и образец, и его репродуцирование.**

Интенсивное внутригрупповое общение было, пожалуй, самым существенным из тех факторов, которые обуславливали динамику концептуалистской эстетической системы, чуткой и к внешним меняющимся обстоятельствам, но всегда ослаблявшей зависимость от них в диалоге, понятном прежде всего для посвященных. «Поездки за город» не предусматривали зрителей, были представлением для самих актеров. Концептуализм развивался через автотематизацию. Инсталляцию «Нома» (Гамбург, 1993) Кабаков выстроил в виде круглого помещения, поделенного на 12 секций, каждая из которых была посвящена участникам концептуалистского восстания против официального искусства. Замкнутый на себе в переключке своих членов, в кружковой интертекстуальности и домашнем теоретизировании концептуалистский коллектив выработал особый эзотерический язык, лексика которого была упорядочена и истолкована Монастырским<sup>40</sup>. Это сугубо локальное

39 Ср. мотив «суда будущего» уже в «Вопросах к Сорокину Владимиру Георгиевичу от Пригова Дмитрия Александровича» (WIEDLING Th. (Hrsg.). *Gruppe / Группа. Texte aus Moskau*. Stuttgart, 1989. S. 82–127).

40 *Словарь терминов московской концептуальной школы* / Сост. А. Монастырский. М., 1999.

средство коммуникации контрастировало с футуристической «заумью», трансрациональной, как и оно, но предназначавшейся Велимиром Хлебниковым осуществить мечту о *lingua adamica* – об универсальном языке всего человечества. (В сочинении «Тридцатой любви Марины» в противоход к хлебниковской лингвоутопии язык коммунистической пропаганды, устремленный как будто к общезначимости, перерождается в набор бессвязных клише, в нонсенс.)

Погруженный в себя концептуализм отказывался быть представительным для чего бы то ни было ему внеположного. С логориторической точки зрения он базировался на негативной метонимии, на отрицании того, что часть способна замещать целое, а целое – свои части. На картинах Виктора Пивоварова, написанных в пору зарождения концептуализма («Синие очки» (1970), «Ах» (1971) и другие), множество изолированных друг от друга предметов не складывались в композицию, подчиненную какому-то одному отчетливому замыслу, пребывали во фрагментированном парящем состоянии. В кабаковской «Номе» каждая часть сооружения самоценна – концептуализм в этой инсталляции не поддается обобщению, преподнесен в ней сформированным, по словам Пепперштейна, «из радикальных индивидуалистов, каждый из которых обретается в “нимбе” своей патотекстуальности»<sup>41</sup>. Исторический авангард канонизировал метонимическое мышление, осознав себя репрезентативным применительно к социокультуре во всем ее объеме и вменив отдельному автору ответственность за судьбу мира (что побудило Хлебникова объявить себя «Председателем земного шара», а дадаиста Йоханнеса Баадера – «Председателем человечества»). Концептуализм кладет конец идее репрезентативности. Заключительный текст «Трилогии» Сорокина, роман «23 000» (2005), рисует на своих последних страницах гибель Братьев Света – отборной элиты, взявшейся заместить собой род *hoto*, авангарда земной истории, взыскующего космической жизни. Переносы значений по смежности, позволявшие авангардистскому художественному творчеству не допустить разрыва между *pars* и *totum*, лишаются высокого смысла в фотоискусстве Бориса Михайлова, близком концептуализму и высоко ценимом его адептами (пусть иллюстрацией здесь послужит фотография из цикла «Неоконченная диссертация», изображающая заурядную встречу двух старух в районе новостроек и снабженная соответствующим авторским комментарием, который посвящен «съемке, проводимой автоматически» в сознании, «что ничего вроде бы особенного не снимается»<sup>42</sup>).

**41** ПЕППЕРШТЕЙН П. *Репорт «НОМА – НОМА» // НОМА, или Московский концептуальный круг...* С. 11.

**42** MICHAÏLOV B. *Unvollendete Dissertation*. Zürich; Berlin; New York, 1998. S. 51.

ИГОРЬ СМЕРНОВ

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АВАНГАРД...



Сказанное о негативной метонимии объясняет специфику отношений между первым и вторым поколениями концептуалистов. Концептуалистская молодежь, объединившаяся в 1980–1990-е под именем «Медицинской герменевтики», менее всего жаждала перехватить власть у основателей школы, стать полноправно репрезентативной для движения. «Медицинская герменевтика» оказалась частью целого, не замещающей его. История художественной культуры активизировалась без безоговорочного вытеснения прошлого настоящим – без того, чтобы быть и впрямь историей, сменой утвердившихся нормативов прежде небывальными. Младоконцептуализм симулировал историю, уже растратившую свой поступательный порыв у его непосредственных предшественников, что констатировал Кабаков: «Мы узнаем в медгерменевтах самих себя, хотя – будучи такими же симулянтами – мы по тем или иным причинам не догадывались, что скрывать этого не нужно». Реакция Кабакова на вторую концептуалистскую волну граничила с эйфорией: в только что процитированной беседе с Виктором Тупицыным он говорил об испытанной им «радости», возникшей «при чтении текстов медгерменевтов и знакомстве с ними самими»<sup>43</sup>. Там, где старшие концептуалисты отчуждали от себя авторство в заведомо неаутентичных «я»-образах, совершается явление самости, инаковой в себе (раз она зависит от окружения), носительницы не собственного, а измененного (в том числе психотропно) сознания, бытующей в галлюцинаторной реальности, то есть овнутривающей симулятивность.

Избавленная от напряжения, каким неизбежно чревата история, протекающая в борьбе настоящего с прошлым, «Медицинская герменевтика» определила свое искусство как релаксированное – как «Великий Отдых», которому предалась «Культура, свободная от стратегий»<sup>44</sup> (читай: от учета будущего). Другой важный пункт в самоопределении «Медицинской герменевтики» – ее терапевтическое назначение. Если у концептуалистов первого призыва нехватка самотождественности, толкавшая их к экстастическому примериванию на себя заемных образов, кульминировала в резиньяции и болезни (как в текстах Монастырского и Пригова), то Пепперштейн объявил в «Апологии антидепрессантов» (1992), что пришла пора врачевания угнетенных состояний души:

**43** Тупицын В., Кабаков И. *Разговор о «Медгерменевтике»* // Место печати. 1998. № 11. С. 92, 94. Ср. соображения Гройса о непародийности вторичного использования медгерменевтами начинаний раннего концептуализма: Гройс Б. «Медицинская герменевтика», или *Лечение от здоровья* [1991] // Он же. *Утопия и обмен*. С. 317–321. Творчество Пепперштейна наиболее обстоятельно исследовано в диссертации Елены Кусовац «Концептуальное искусство Павла Пепперштейна» (Белград, 2017).

**44** Ануфриев С., Лейдерман Ю., Пепперштейн П. *Идеотехника и рекреация. Т. 1* / Под ред. П. Пепперштейна, Н. Шептулина. М.: Obscuri viri, 1989. С. 22.

«Тема депрессии и антидепрессантов позволяет нам говорить [...] о том, что такое “медицинская герменевтика” [...] как определенная интеллектуальная практика, созданная для облегчения “ментальных страданий интеллигентов”, то есть предоставляющая возможность таким образом интерпретировать собственную “внутреннюю речь”, чтобы эти интерпретации были изоморфны психотропным и транквилизирующим препаратам»<sup>45</sup>.

Лечащее искусство прямо противоположно авангардистской эстетике шока. Адресуясь к учредителям концептуализма, оно надстраивается над «имиджевым» творчеством, выдвигает на передний план взамен бегства от «я» и вещания не от своего имени «расследование преступлений границ сознания, расследование преступлений»<sup>46</sup>. Из творческого труда под маской не следуют чувство вины и боязнь наказания за присвоение себе чужой собственности – он становится предметом квазинаучной авторефлексии (с психоаналитическим обортоном). «Пустое я» не пугает Пепперштейна, апологетизировавшего «предел деиндивидуации»<sup>47</sup>. Аналогично: попадание эстетической истории в мертвую точку не мешает в проекте Сергея Ануфриева и Вадима Захарова «Тупики» творчеству, которое черпает энергию из отражения этой ситуации. «Образовалась колоссальная яма, из которой не так просто выбраться. А может, и незачем. Начинается обустройство [...] собственно тупика», – пишут авторы проекта<sup>48</sup>. Конструкция кабаковской «Номы» затрудняла зрителям выход из своего пространства. «Тупики» делают лабиринт «Номы» вовсе безбудущностным, не выводя, однако, отсюда заключение о смерти искусства. В инсталляции Захарова (сотрудничавшего с «Медицинской герменевтикой», но не входившего в группу) под названием «Колодец» (1983) дно провала уходило под землю – место обитания молодого человека, его хтоническое убежище.

Упразднанный весь социокультурный архив ради запуска в ход другой истории авангард, соответственно, проповедовал принцип экономии генеративных усилий, сжимавших свой контекст в границах времени сего часа. Концептуализм оппонировал редукционизму и функционализму авангарда в избыточном текстопорождении (число произведений, написанных Приговым, достигло, по его свидетельству, тридцати шести тысяч). У креативного процесса, лишившегося в концептуализме собственного смысла, который был пожертвован в пользу представления о невозможности авангарда, нет заверше-

**ИГОРЬ СМЕРНОВ**

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АВАНГАРД...

**45** Декларацию Пепперштейна цитирую по рукописи. Немецкий перевод текста был напечатан в журнале «Via regia» (1997. № 48/49. С. 47–52).

**46** АНУФРИЕВ С., ЛЕЙДЕРМАН Ю., ПЕППЕРШТЕЙН П. *Идеотехника и рекреация...* С. 27.

**47** ПЕППЕРШТЕЙН П. *Белая кошка* // Место печати. 1998. № 11. С. 46–47.

**48** АНУФРИЕВ С., ЗАХАРОВ В. *Тупик нашего времени*. [Б.м.], 1998. С. 38.



ния в себе. Созидание не удовлетворяется созданным, требует продолжения после уже достигнутого результата, не обходится без излишка (без *supplément*, по терминологии Жака Деррида). Если произведение концептуалистского искусства и завершаемо, то в интерпретации, которую оглашает его автор, в самодобавлении, в *circulus vitiosus*. «Медицинская герменевтика» (особенно в лице Пепперштейна) превратила и интерпретатора в отправителя безостановочных, избыточно нарастающих сообщений. Тогда как в раннем концептуализме толкования затемняли своей серьезностью (конечностью) смеховую сущность художественного текста, то в позднем и они, не находя исхода, вырываясь тем самым из-под контроля целеположенной рациональности, сделались явлениями комизма. У Пепперштейна «сознание развлекает себя; оно “смешит” само себя, как Царевну-Несмеяну, продолжая [после своих актов. – И. С.] создавать нелепые и комичные герменевтические фигуры» («Апология антидепрессантов»). В тексте Пепперштейна «Дуэльное окошко» (1992) шутивная трактовка поэзии Пушкина перерастает в псевдоисторисофское рассуждение:

«Словосочетание “Ленский расстрел” представляет собой инверсию словосочетания “расстрел Ленского”. Ленский был “расстрелян” Онегиным в поэме Пушкина. Это наводит нас на то, что литературные персонажи, в силу своей сакральной близости, трансформируются в обозначения коллективов, “близких масс”. Пустое, бессмертное тело Ленского, вечно погибающего на дуэли, выворачивается наизнанку и, в этом вывернутом состоянии, накрывает собой “полные, мертвые тела” расстрелянных рабочих»<sup>49</sup>.

Интерпретации младших концептуалистов избылиуют недостоверными этимологиями, смехом отзывающимися на этимологическое мышление Хлебникова или, скажем, Мартина Хайдеггера, которое покушалось на построение языка, различного бытию. Вот как Захаров разъяснял название издаваемого им журнала «Пастор» (этимологически – «пастух»): «Латинское [...] слово Пастор [-] это [...] установка к действию: к выбору – *Past(or)*, к шшиванию и склеиванию – *Pasta*, к вхождению в *Pas, le pas*, где (*Tor*) – ворота»<sup>50</sup>.

Не ставя себе задачей превзойти учителей, затеять соревнование с ними, медгерменевты эстетизировали свой статус младших в концептуалистской «семье» в предпочтении, отдаваемом их текстами малому, задержавшемуся в росте – вечному детству. Ускользание от социально значимых норм, которое приняло у Кабакова вид иронического дистанцирования от

49 ПЕППЕРШТЕЙН П. *Дуэльное окошко* // Место печати. 1993. № 4. С. 16.

50 ЗАХАРОВ В. *Издательская деятельность – мыльные пузыри, или Воздушный шарф Айседоры Дункан // НОМА, или Московский концептуальный круг...* С. 156.

них в его альбомах, посвященных быту коммунальных квартир, преобразуется у Пепперштейна в разнообразно варьируемый им мотив беглого Колобка, заимствованный из сказки для детей. Вместе с тем установка концептуализма на неэкономичную креативность обязывала «Медицинскую герменевтику» погасить разницу между малым и большим, между литотой и гиперболой<sup>51</sup>. Один из способов, которым преодолевалась несовместимость этих полюсов, состоял в придании инфантильному письму формы героического эпоса, который охватил в «Мифогенной любви каст» (1999–2002) Пепперштейна (первый том был написан в соавторстве с Ануфриевым) множество этапов Великой Отечественной войны. Участвующий во всех решающих сражениях с немцами парторг Дунаев – инобытийный воин, напоминающий небесных патронов земных участников битв в древнерусской словесности (например в житии Александра Невского). Изобилующая интертекстуальными намеками на концептуалистские тексты «Мифогенная любовь каст» всеисторична – она отсылает нас и к современной ей эстетической ситуации, и ко Второй мировой войне, и к Средневековью. Истории не предназначено состариться в этом симулякре монументального повествования, как не выходят из инфантильного состояния и медгерменевты. Еще одним приемом, с помощью которого «Медицинская герменевтика» снимала несходство между малым и большим, было уравнивание детей со взрослыми. В рассказах Юлии Кисиной, собранных в книге «Полет голубки над грязью фобии» (1993), ребенок не пациент в мире старших, а его агент и, более того, каратель, уничтожающий этот мир (так, в новелле, давшей название сборнику, героиня, сошедшая с ума в 12 лет, совершает несколько убийств)<sup>52</sup>. В восприятии авангарда ребенок был способен стать создателем высокого искусства. Отменяя авангард в этой связи, как и во всех остальных его пунктах, концептуализм ассоциирует детство с деструктивностью и агрессией и низводит профессиональное занятие искусством к ребячеству, к детской забаве («Мифогенная любовь каст» имитирует соцреализм, как бы усвоенный сознанием ребенка).

Как групповое творчество, объединившее к тому же два поколения художников и сформировавшее обширную периферию, концептуализм стал в русской социокультуре последним событием в ряду эстетических начинаний, предпринятых сразу множеством солидарных друг с другом авторов. Во всяком

ИГОРЬ СМIRНОВ

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АВАНГАРД...

**51** Встававшая перед «Медицинской герменевтикой» дилемма обсуждается в: ПЕППЕРШТЕЙН П. *Отдаление маленького* // Ануфриев С., Лейдерман Ю., Пепперштейн П. *На шести книгах*. Дюссельдорф, 1990. С. 51–55.

**52** Об изображении детства в прозе Кисиной я подробно писал в другом месте: Смирнов И. П. *Между симметрией и асимметрией* // Кисина Ю. *Простые желания*. СПб., 2001. С. 5–18.



**ИГОРЬ СМИРНОВ**  
МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУА-  
ЛИЗМ И ИСТОРИЧЕСКИЙ  
АВАНГАРД...

случае ничего сравнимого с концептуализмом по полученному им общественному резонансу сейчас нет. Если иметь в виду коллективную креативность, то можно сказать, что за концептуализмом образовалась пустота. Как констатировал Сорокин в беседе с Николаем Шептулиным, «там, где был московский концептуализм, [...сейчас] нечего смотреть»<sup>53</sup>. Авангард расквитался с историей искусства за опровержение своих устремлений так, что она лишилась позиции, отведенной ее передовому отряду.

**{ Отменяя авангард, концептуализм ассоциирует детство с деструктивностью и агрессией и низводит профессиональное занятие искусством к ребячеству, к детской забаве.**

**53** Шептулин Н. *Разговор о московском концептуализме* [2007] // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы / Под ред. Е. Добренко и др. М., 2018. С. 684.