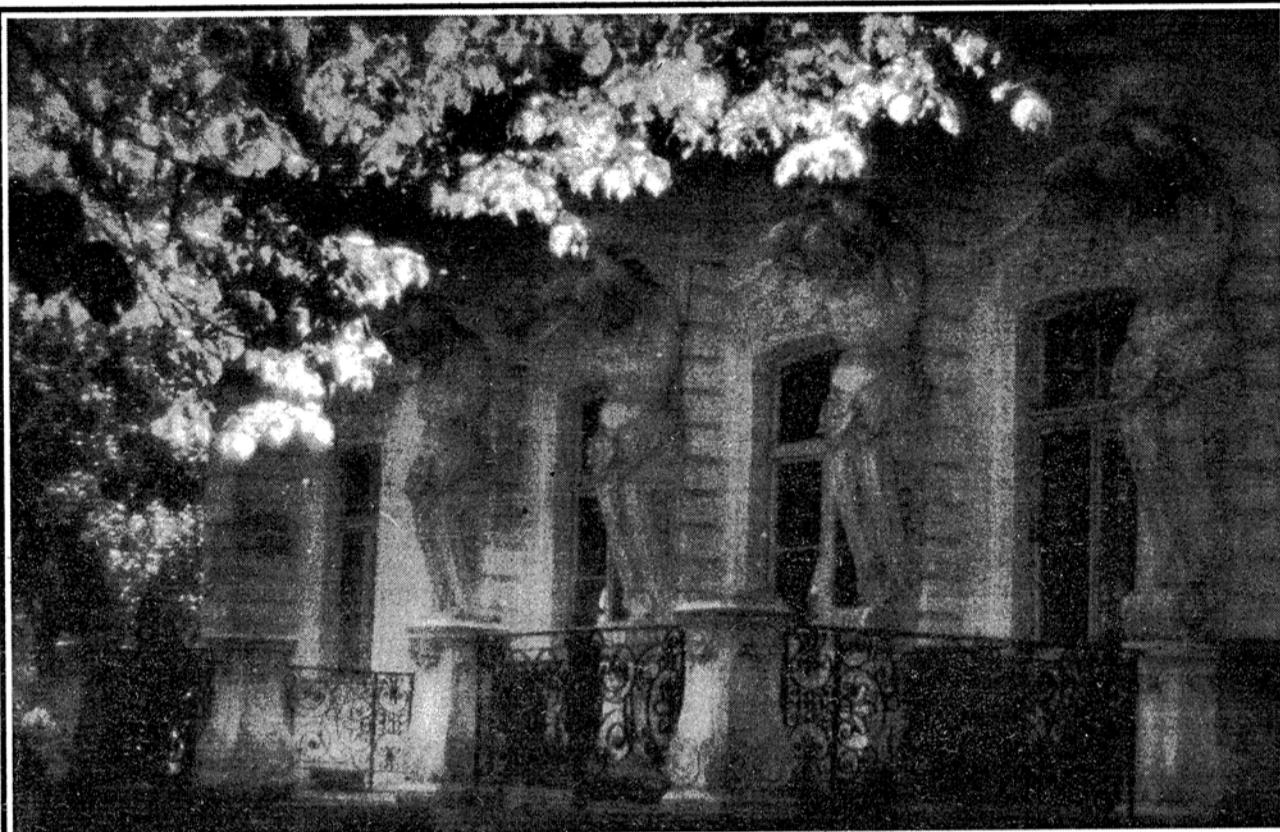




# ТАТЬЯНА КАЗАРИНА МОСКВА КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ



Елена Скибицкая. Из цикла  
"Парки Петергофа", 1992-1995.  
Черно-белая фотография.

После смерти Сталина в 1953 году и начала процесса "десталинизации" отечественное искусство попыталось отойти от незыблемых ранее канонов социалистического реализма. Быстро и ярко развивалась оппозиционная к прежней идеологии "деревенская" проза, возникла ориентированная на традиции авангарда "неофициальная культура", но довольно скоро стало очевидным, что противостояние той и другой в отношении прежних культурных стереотипов недостаточно радикально.

Новое искусство всего лишь подновляло, реставрировало систему установившихся утопических воззрений, подставляя на место неосуществимой коммунистической утопии - не менее неосуществимую утопию органичного бесконфликтного существования в союзе с природой или приватные индивидуальные утопии, воплощенные в замкнутых автономных художественных мирах, которые создавались во множестве "неофициальными" художниками. По словам Б. Гроиса, "уже в 60-70-х годах внимательному наблюдателю советской культурной сцены постепенно стало ясно, что все попытки преодолеть сталинский проект - на индивидуальном или коллективном уровне - фатально приводят к его репродукции". Первым вариантом постутопического искусства и прологом эпохи постмодернизма явилось творчество концептуалистов.

Как почти все "измы" в ХХ веке, концептуализм - это интернациональное явление, как очень многие - родом из Англии, откуда в 70-е годы распространился по всей Европе, Азии, Америке. В России связан только с Москвой, поэтому о нем говорится как о "московском" концептуализме. У нас, как и на Западе, концептуализм претендовал не только на роль ведущего направления в "неофициальном" искусстве, но и на создание своей, особой, концептуальной философии искусства, своей культурологии, эстетики и даже - социологии искусства. В глазах широкой публики оставался и остается своего рода "шарлатанством", поскольку предложил совершенно непривычные способы общения с произведениями искусства. Он требует от зрителей и читателей не просто непосредственного восприятия произведений, и даже не серьезных знаний по теории и истории искусства, а серьезных аналитических и психологических усилий, и даже конкретнее - предрасположенности сознания к саморефлексии.

Концептуализм - направление, объединяющее процесс творчества и процесс его исследования. Он пробует осуществить эти задачи средствами искусства, "интегрировав в одно целое теорию и практику, творчество и критическую рефлексию".

Самое экстравагантное в деятельности русских и зарубежных концептуалистов - это их уверенность в том, что для современного искусства произведение - далеко не самое главное. "Внешний вид произведения искусства не столь важен, - писал в одной из статей художник Сол Левитт. - Если оно имеет материальную форму, оно может выглядеть как угодно". Поэтому творения концептуалистов действительно могут иметь самый неожиданный облик: фотографий, ксероксов, телеграмм, не поддающихся функциональной расшифровке объектов, цифр, графиков, схем, репродукций. Более того, как следует из приведенной выше цитаты, они могут и не иметь материальной формы. Могут не выглядеть никак. Нельзя ни купить, ни продать "Телепатическое произведение" Берри. Нельзя коллекционировать и выставлять в галереях земляные работы Роберта Смитсона (в земле вырывается яма размером 3х3 метра и тут же закапывается, о чем составляется письменный отчет - единственное материальное свидетельство того, что акция имела место), нельзя перечитать, заново просмотреть концептуальное произведение Никиты Алексеева "Семь ударов по воде", оставившее по себе память в виде письменного свидетельства:

"СЕМЬ УДАРОВ ПО ВОДЕ  
Акция состояла в том, что весной, на берегу Черного моря Н.Алексеев семь раз ударили палкой по воде.

Судак. 2 мая 1976 года"

Все это, очень напоминающее традиционные розыгрыши, имело у концептуалистов достаточно серьезное обоснование. Философия ХХ века, анализируя формы проявления тоталитаризма, открыла в реальности многие механизмы подавления человеческого "я", но главным из тоталитарных

орудий ведущие философы эпохи, от Витгенштейна до Барта, признали язык, непрерывно навязывающий нашему сознанию и поведению некую внешнюю, чуждую индивидуальной воле логику. Разоблачение и преодоление деспотии языка стало задачей концептуализма.

Можно сказать, что концептуалисты превратили пословицу "язык мой - враг мой" в свой девиз, войну с языком (в том числе - художественным) - в свою задачу.

Язык стоит между человеком и миром, мы не можем воспринимать жизнь непосредственно, прямо и честно, - сигналы внешнего мира доходят к нам через описание, а оно всегда идеологично, подмешивает к фактам оценки. Значит, чтобы обезопасить себя от языкового вируса, надо овладеть искусством жить без языка. Телепатические произведения или земляные работы с нулевыми результатами - это формы вызова языку, те случаи, когда, если позволено скаламбуриТЬ, "языку показали языки".

В Европе концептуализм сохранил лидерство в искусстве только в 70-е годы, а затем был оттеснен на периферию другими направлениями. С русским концептуализмом этого не произошло, с годами он только упрочил свои позиции. Дело в том, что московские художники предложили свою версию концептуальной деятельности, чрезвычайно актуальную для нашей культурной ситуации. Если западные теоретики называли концептуализм "искусством после Философии", то российский вариант этого явления можно было бы обозначить как "искусство после Идеологии", или соц-арт. "Соц-арт" - термин, введенный московскими концептуалистами Виталием Комаром и Александром Меламидом для обозначения иронической travestie соцреализма. Искусство этого рода

целиком сосредоточено на раскрытии, обнаружении тоталитарного замысла, воли к власти в самом художественном творчестве, каким бы оппозиционным по отношению к любым политическим режимам оно само себе ни казалось, на выявлении внутреннего родства художественной активности и политического насилия. Языковой тоталитаризм как неизменный враг концептуализма выступает здесь в отечественном варианте: это система норм и правил, навязанных нашему сознанию социалистическим реализмом.

Два признанных лидера российского концептуализма, Дмитрий Александрович Пригов и Владимир Сорокин, вовсе не кажутся похожими писателями. В стихах и на сцене Пригов последовательно строит образ поэта-учителя, ревнителя добра и справедливости, вдохновенно-требовательного, пламенно-озаренного. Рядом с этим серафическим обличьем Пригова "сценический имидж" Сорокина кажется демоническим: его тексты отличаются шокирующей brutalностью, он громоздит в них одну мерзопакость на другую. Пригов делает вид, что воспитывает нас, Сорокин - что растлевает нас с помощью текста. Пригов ведет речь о судьбе добрых побуждений и благих намерений, Сорокин предпринимает исследование разрушительных начал и их судьбы в культурном контексте. Но решая разные задачи, авторы приходят к одним ответам.

У Пригова все происходящее легко укладывается в формулу "хотели как лучше, а получилось... как всегда". Его героям всегда движет некий поэтический или этический импульс - тяга к совершенству. Но начав рисовать радужные перспективы или выражать заветные мечты, он всегда приходит к обескураживающему итогу. Сюжет приговских стихов - конфуз. К примеру, стихотворение может начаться на такой мечтательно-прекраснодушной ноте:

Урожай повысится,  
Много будет хлеба,  
Много будет времени  
Говорить про небо...

А завершиться:

Много будет времени  
Говорить про небо -  
Урожай понизится,  
Мало будет хлеба.

Автор начинал за здравие, кончил за упокой. Доверился надежде и логике, а они вдруг повели в разные стороны, и его занесло в неожиданном направлении. Занесло, повело. В том-то и дело, что не он здесь хозяин положения, он только ведомый, а ведут к выражению его порыва 1) языка, - стандартный, общепоэтический, склонный без надобности восторгаться всем на свете и 2) логика, - идущая напролом, невзирая ни на какие несообразности. Субъект творчества оказывается подневолен тому, что считал всего лишь орудиями своего самовыражения. Он пленник языка, но не может предъявить ему счет, потому что это был бы одновременно счет себе самому - как органу речи. Здесь, как в большей части концептуалистских произведений, герой - это одновременно жертва, орудие и механизм порождения бесчеловечной, бесчестной культуры. Сама же эта культура превратилась в механизм, который никому давно не служит, полностью разладился, но не прекратил своей работы, все более бессмысленно-фантастической. Культура - машина, штампующая монстров, произведения - порожденные ею уродцы.

Всякое художественное произведение в той или иной степени концептуально, строит свою систему представлений о мире, и критик, теоретик, интерпретатор способны ее осознать, извлечь. В концептуализме эта концепция демонстративно выделяется из живой художественной ткани и становится самостоятельным произведением, или "концептом". Как писал М. Эпштейн, "вместо "произведения с концепцией" перед нами "концепция как произведение". Из таких текстов схема выпирает, как пружины из старого матраца, общее впечатление от них странное и нелепое, потому что очевиден разрыв между идеей и вещью, между замыслом и воплощением, между примитивностью исходной мысли и теми достоинствами, которые ей приписываются. Но именно этот разрыв, это несоответствие и воссоздается - вполне сознательно и целенаправленно - в произведениях концептуализма.