

Светлана Макеева

«Рай» Комара и Меламида: опыт реконструкции. Возникновение и значение первой отечественной инсталляции¹

Статья посвящена проекту «Рай» (1972–1975) В. Комара и А. Меламида, который часто называется первой инсталляцией в истории российского современного искусства. Несмотря на знаковый статус этого произведения и его описание, и анализ его роли в истории отечественной инсталляции остаются в литературе крайне редкими. В статье предлагается наиболее полная из существующих на данный момент реконструкция «Рая», составленная с опорой на архивные материалы. Рассматриваются предпосылки возникновения и место этого проекта в творчестве Комара и Меламида, а также его значение для истории советского неофициального искусства и влияние на других мастеров инсталляции.

Ключевые слова:

соц-арт, неофициальное искусство,
полистилистика, концептуальная эклектика,
постмодернизм, «тотальная» инсталляция,
Комар и Меламид,
Нахова, Кабаков.

Изучение истории российской инсталляции, которая к настоящему моменту остается фактически ненаписанной², неизбежно приводит исследователя к вопросу: какое произведение можно было бы назвать первым в этой связи?

Вопрос этот, разумеется, является дискуссионным. На этот статус может претендовать целый ряд произведений, среди которых и «Комната № 1» И. Наховой (1983) [2, с. 43; 7, с. 6], и первые инсталляции И. Кабакова 1980-х годов, и даже первая выставка АПТАРТа (1982) [4]. Можно вспомнить и выставочные проекты, оформленные участниками кинетического коллектива «Движение» в 1960–1970-е годы, которые, хотя формально и являлись экспозициями, а не инсталляциями, представляли беспрецедентный для тех лет пример сложной, продуманной работы с пространством³. Однако, пожалуй, чаще всего в литературе и в текстах самих художников московского концептуального круга в качестве первой отечественной инсталляции называется другая работа — «Рай» В. Комара и А. Меламида (1972–1975) [10, с. 136; 3, с. 314; 9, с. 145; 11, с. 66].

Упоминания или более или менее фрагментарные описания этого произведения можно обнаружить уже в образцах тамиздата [5] и в зарубежной прессе эпохи холодной войны. (Курьезный факт, но, вероятно, одним из первых подобных упоминаний «Рая» на английском языке следует считать статью о поездке в СССР американца Г. Голда, опубликованную в 1974 году в журнале *Playboy* [13, p. 200]). Из последних

1 Автор глубоко признателен сотрудникам архива Музея современного искусства «Гараж» за помощь в проведении исследования, которое легло в основу настоящей статьи.

2 Редким исключением является глава из книги М. Мастерковой-Тупицыной *Moscow Vanguard Art, 1922–1992* [17].

3 В частности, можно упомянуть выставку-представление «50 лет советскому цирку» в ЦВЗ Манеж в Москве 1969 года, выставку-среду для Министерства электронной промышленности 1970 года («Электроника-70»), кинетический ансамбль для фирмы «Мелодия» в советском павильоне международной выставки «Химия-70» в Москве, выставки «Стройматериалы-71» в Сокольниках и «Стройматериалы-72» на ВДНХ.

публикаций по творчеству Комара и Меламида следует выделить каталог большой ретроспективной выставки в ММОМА, в котором, однако, «Рая» не уделяется внимания [14]. Другим важным изданием последних лет стал монографический труд К. Светлякова, в котором приводится описание «Рая» и анализ его места в рамках соц-артистского проекта [11, с. 64–69]. Исследовать «Рай» и получить о нем достаточно полное представление — задача весьма сложная (о чем пишет и К. Светляков), и прежде всего, очевидно, потому, что от всей инсталляции уцелело лишь несколько элементов.

Закономерно, что и известные автору настоящей статьи попытки реально реконструировать «Рай» в том или ином виде были крайне далеки от первоначального облика. Так, на выставке «В комнатах. Искусство инсталляции последних 30 лет бывшего СССР» (1991–1992, «Дом культуры», Братислава) «Рай» был показан как работа «Памяти “Рая”» — проекция документальных слайдов. (Ил. 1.) А в экспозиции «Современное искусство: 1960–2000. Перезагрузка» (2016–2017, ГТГ) — в очень редуцированном виде, в формате тайной комнатки, в которую зритель мог заглянуть через две дырочки, чтобы увидеть единичные сохранившиеся объекты, в том числе — свиток «Святая Анна и тринадцать путти». (Ил. 2.)

Таким образом, можно утверждать, что хотя «Рай» Комара и Меламида и является важнейшим — и даже культовым — проектом, примеры его описания и должного анализа в литературе остаются крайне редкими, при этом совершенно малоисследовано его место в истории российской инсталляции и неофициального искусства в целом.

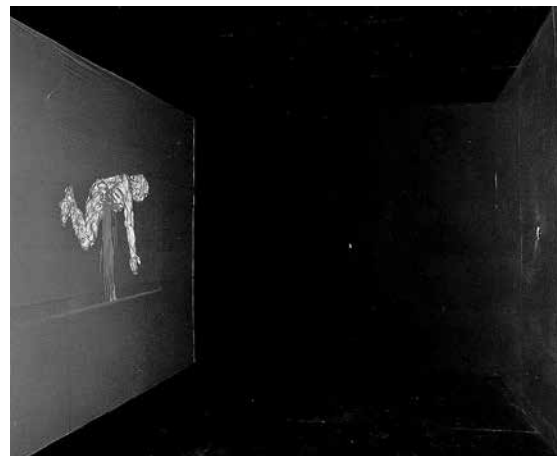
Цель настоящей статьи — предложить наиболее полную из существующих на данный момент реконструкцию облика «Рая» и обстоятельств его возникновения с опорой на доступные архивные документы и источники. Ключевую роль здесь играют следующие материалы: аудиозапись⁴, записанная В. Комаром приблизительно спустя десять

4 Интервью с Виталием Комаром. Архив Музея «Гараж», Москва (далее — «Гараж»). Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Ед. хр. MVT-IX-01-A29 (аудиозапись).

5 Виталий Комар об инсталляции «Рай». Расшифровка аудиозаписи. «Гараж». Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Ед. хр. MVT-V. Комар-D11297. 7 л. (машинопись с рукописными пометками).

6 Автор благодарит В. Комара за отсканированные редкие слайды, запечатлевшие облик «Рая».

7 О проблемах изучения инсталляции по опосредованным источникам см.: [16, pp. xv–xix].



1. Виталий Комар, Александр Меламид
Памяти «Рая». 1991
Инсталляция, проекция
Выставка *В комнатах. Искусство инсталляции последних 30 лет бывшего СССР*, 1991–1992. «Дом культуры», Братислава



2. Реконструкция *Рая*
на выставке *Современное искусство: 1960–2000. Перезагрузка*. 2016–2017
Государственная Третьяковская галерея © Фотоархив Государственной Третьяковской галереи

лет после создания «Рая» (вероятно, около 1983–1984) для М. Мастерковой-Тупицыной, и ее расшифровка⁵, хранящиеся в архиве Музея современного искусства «Гараж». Кроме того, мы обращаемся к интервью и письменным комментариям, взятым нами у В. Комара в 2020 году о «Рае» и других инсталляциях. Стоит сказать, что, несмотря на очевидные трудности исторического изучения столь *эфемерного* жанра, как инсталляция, проблема эта отрефлексирована в профильной литературе, в целом — решаемая и обычно — путем сопоставления разноплановых источников: одновременно и фотодокументации⁶, и свидетельств очевидцев, и интервью с художниками⁷. Подобный подход используется и в настоящей статье.

Это позволит ответить на ряд ключевых вопросов: как Комар и Меламид перешли к работе в новом жанре? каково место «Рая» в истории российской инсталляции? и можно ли проследить его влияние на других мастеров этого жанра?

«РАЙ»: РЕКОНСТРУКЦИЯ⁸

Первая отечественная инсталляция — «Рай» (1972–1975) — была начата в мастерской художника-мультипликатора Вл. Дегтярёва — заслуженного художника РСФСР и тестя В. Комара — в конце 1972 года, закончена уже в 1973 году и демонтирована в начале 1975-го⁹ после выхода ряда западных публикаций об этой работе, так как власти оказали давление на хозяина мастерской. Инсталляция располагалась в крохотном пространстве размером 2 × 4 м, так что зрителей запускали по одному и иногда даже запирали на ключ. При входе в помещение висела стеклянная табличка в «бюрократическом» стиле — с золотыми буквами «Рай» на черном фоне, по аналогии с «райкомом», «райсобесом» и «районо».

Внутри инсталляции было темно: стены, пол и потолок были покрашены в черный цвет, окно было зашито и также выкрашено в черный. Кроме того, на стенах были нарисованы еще более темные «тени зрителей». (Ил. 3.) По воспоминанию В. Комара, даже когда глаз посетителя привыкал к темноте, различить границы между полом, стенами и потолком было нельзя — зритель оказывался в окружении «Фаворской тьмы», будто бы в гробу комнатного размера¹⁰. Комната освещалась маленькими уличными фонариками на полу, неяркими лампочками и скрытой подсветкой, причем сила освещения в инсталляции часто менялась. В «Раю» постоянно работало радио — звучала музыка, официозные речи, голоса советских дикторов, новости — и витали запахи краски, бензина, разбавителей, дешевого одеколона и дорогих духов. В комнате были спрятаны включенные вентиляторы, перед которыми закреплялась вата с источником запаха; благодаря вентиляторам некоторые элементы «Рая», выполненные из тонкой ткани, шевелились. Отметим, что зритель мог увеличить громкость радио или выключить его¹¹.

8 Общее описание инсталляции составлено по следующим источникам: Виталий Комар об инсталляции «Рай». Расшифровка аудиозаписи. «Гараж». Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Ед. хр. MVT-V. Komar-D11297. 7 л.; Интервью с Виталием Комаром. «Гараж». Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Ед. хр. MVT-IX-01-A29; Интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020; Письма Виталия Комара автору. 21.11.2020.

9 Виталий Комар об инсталляции «Рай». Расшифровка аудиозаписи. «Гараж». Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Ед. хр. MVT-V. Komar-D11297. Л. 7.

10 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

11 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.



3. Виталий Комар, Александр Мелаид. *Рай*. 1972–1975
Фрагмент инсталляции с «теньями зрителей»
© Виталий Комар



4. Виталий Комар, Александр Мелаид. *Рай*. 1972–1975
Фрагмент инсталляции с «нимфами», «рекой Стикс» и мостиком
© Виталий Комар

Центральным элементом инсталляции, располагавшимся напротив входа на стене длиной 2 м, был «Лик человечества» (ил. 5) — буквально сшитый белыми нитками из четырех частей, представлявших четыре расы: левая верхняя часть — фрагмент монголоидного лица, изображенного в стиле флорентийской мозаики; правая верхняя часть — фрагмент лица, поданного в стиле греческой иконы (что придавало «Лику» явное сходство с образом Пантократора); нижние части были решены в импрессионистической и кубистической манерах. По контуру «Лица» шел ряд мигающих лампочек, что напоминало о праздничном оформлении изображений вождей. Слева от «Лица», на одной с ним стене, под потолком был подвешен истекающий кровью «Прометей», моделированный

в технике папье-маше из советских газет, так что посетитель мог даже разобрать заголовки передовиц. Под «Прометеем» стоял серебряный бюст неизвестного усатого божества, держащего в протянутой руке штопор.

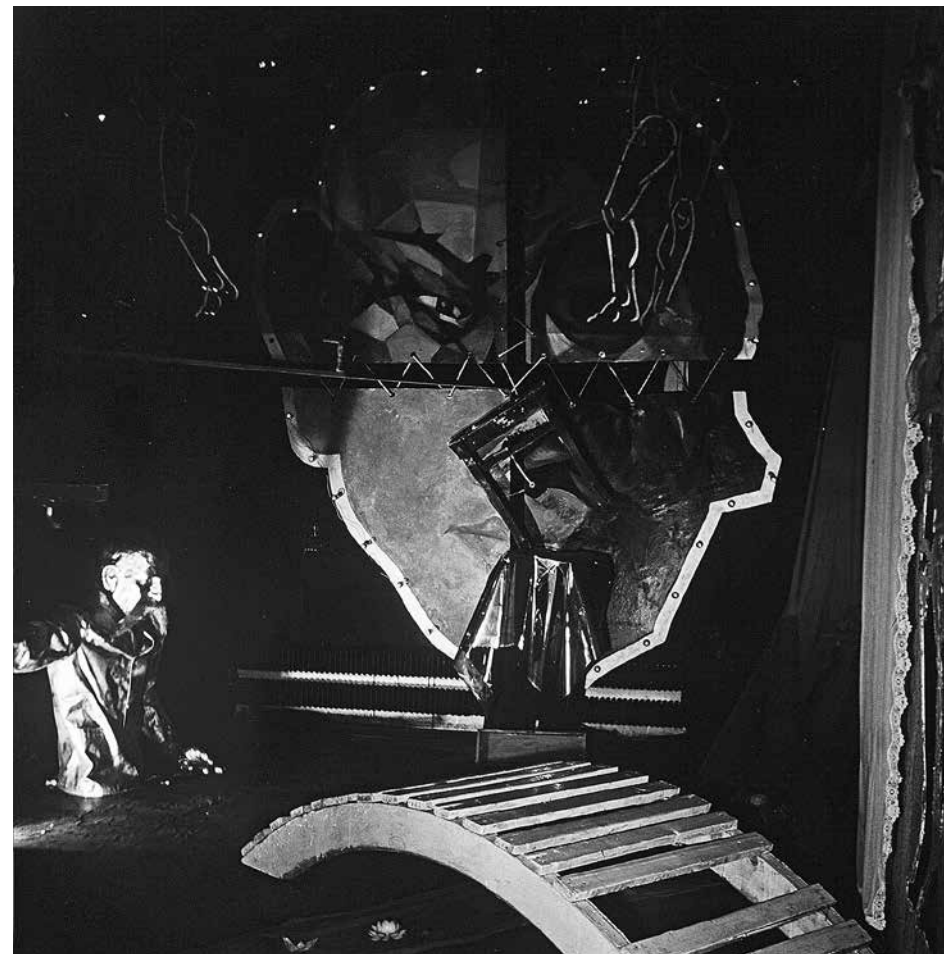
Все пространство инсталляции объединялось голубой лентой «реки Стикс», сделанной из ткани, по которой плыли кораблики из рублевых банкнот. Река текла по диагонали. Она брала начало из связанной из шерсти фигуры Конфуция или Магомета, укрепленной наверху в углу, справа от «Лица человечества». Далее река текла по полу (через нее был перекинут мостик к «Лику») и, дойдя до другой стены, перетекала на нее вверх. К потолку перед «Лицом» были подвешены полупрозрачные разноцветные пленки, на которые были нанесены трафаретные изображения нимф. (Ил. 4.)

На правой от «Лица» стене находилась обклеенная «коммунальными» обоями выгородка, частично прикрытая тюлем, в которую был помещен свиток с изображением святой Анны (или же, как еще называет ее В. Комар, богини Флоры) и тринадцати путти. (Ил. 6.) Увидеть свиток зритель мог только через прорезь в обоях.

У левой от «Лица» стены, на фанере, было изображение триединого существа, воплощающего в себе три ипостаси советского гражданина — рабочего, колхозницу и трудового интеллигента, — исполненное в характерной манере халтурного массового оформительства: грубо рубленые формы, жирный белый контур с красной заливкой. (Ил. 7.) По замечанию В. Комара¹², фанерные стенды с подобными изображениями устанавливались в СССР в клубах, на улицах или в парках, что и имитировалось в «Рае»: на трехглавый силуэт были наложены ветки деревьев, а за головой колхозницы виднелся лунный полумесяц. Фанера, на которой был нарисован силуэт, одновременно была лицевой стороной секретного ящика, шкафчика-бара, из которого выдвигалась барная стойка. На стойку ставились бутылки водки со стопками (закуской служил кусок сахара с сидящей на нем искусственной мухой), различная еда, кастрюли и т. п. Предполагалось, что зритель при желании мог выпить у бара¹³. Также к бару была прикреплена репродукция «Сельского концерта» Джорджоне.

12 Виталий Комар об инсталляции «Рай». Расшифровка аудиозаписи. «Гараж». Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Ед. хр. MVT-V. Komar-D11297. Л. 4.

13 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.



5. Виталий Комар, Александр Меламид
Рай. 1972–1975
Фрагмент инсталляции с «Лицом
человечества» и бюстом неизвестного
усатого божества
© Виталий Комар



6. Виталий Комар, Александр Мелаид. *Святая Анна и тринадцать путти*. 1972–1973. Холст, масло. 240 × 89. Фрагмент инсталляции *Рай* Государственная Третьяковская галерея

На противоположной от «Лика» стороне комнаты располагалась фигура Будды — контррельеф из позолоченного папье-маше, наполненный позолоченными детскими солдатиками, фигурками конников, игрушечными танками, машинками, самолетиками, выложенными в своеобразные мизансцены. Рядом с Буддой к полу и стене были прикреплены облитые краской, скрепленные вместе старые работы Комара и Меламида на холсте, сквозь которые будто бы прорастали миниатюрные осветительные фонарики. Дверь в «Рай» изнутри была выклеена иллюстрированными инструкциями по гражданской обороне на случай начала атомной войны.

Кроме того, на полу «Рая», как некие круглые острова в реке, лежали три живописных тондо: портрет Константина XI Палеолога в манере, имитирующей мозаику, «Двойной автопортрет» Комара и Меламида, а также портрет знакомой художников, которая приходилась Палеологу потомком. Отметим, что «Двойной автопортрет» — это не знаменитый «Двойной автопортрет» Комара и Меламида в виде Ленина и Сталина (1972), а схожая работа, сделанная ими специально для «Рая» и, по словам Комара, игравшая в инсталляции роль подписи, визуального знака, подобного отпечатку пальца. Впоследствии именно созданный для «Рая» вариант «Двойного автопортрета» был взят на «Бульдозерную выставку» и оказался утрачен¹⁴.

Объекты размещались и на потолке помещения — в частности, там были прикреплены бутоны цветов, будто бы росших из потолка. Невозможно перечислить все детали, которыми изобилует «Рай», однако и приведенное описание позволяет составить впечатление об облике этой инсталляции — насколько это возможно сегодня. К уцелевшим элементам «Рая» относятся в том числе «Прометей» и свиток «Святая Анна и тринадцать путти» (оба — ГТГ), а также «Фаллическая птица» и портрет Константина XI Палеолога (оба — собрание Ш. Бреуса).

Наконец, немаловажно, что в пространстве инсталляции Комар и Мелаид совместно с В. Скерсисом и М. Рошалем и некоторыми другими художниками поставили перформанс «Действо в Раю», в котором обыгрывался пророческий сон Комара о сломанной руке Меламида, с табуреткой, с которой на монтаже инсталляции реально упал Мелаид, сломав руку [11, с. 66].

14 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

Рождение «Рая»

Поскольку «Рай» часто называется первой российской инсталляцией, интересны предпосылки возникновения этого проекта в рамках творчества Комара и Меламида.

По признанию В. Комара, первые замыслы подобного произведения-комнаты, в котором зритель испытывал бы необычные ощущения и с элементами которого он мог бы взаимодействовать, появились у них с А. Меламидом довольно рано, в студенческие годы, когда они еще не работали в соавторстве¹⁵. Уже тогда возникли идеи о художественной работе, которая мыслилась как картина, куда можно войти, как в «пространство авторского воображения» или в «реальное пространство трехмерного сновидения», вызванного художником у зрителя¹⁶. Собственно, Комар и Меламид, не зная слова «инсталляция» к моменту создания «Рая», и называли его «комнатой-картиной». В качестве одной из причин появления этой идеи Комар называет желание сделать нечто, что «будет восприниматься всеми... точно как что-то очень новое, оригинальное, связанное только с твоим именем»:

Всегда хотелось сделать что-то такое новое, а новое обычно связано с именем человека... <...> Дело в том, что в советской России у некоторых людей — в том числе и у меня, и у Меламида, и у многих художников... — развивалось одно чувство: желание не слиться с этой формирующейся пропагандой серой массой, чем-то выделиться, сделать что-то новое... <...> Мы [с Меламидом] говорили о том, что, может быть, новое не будет картиной, а будет такой комнатой, куда тыходишь, и вход туда затянут пленкой, и ты достаешь консервный нож, разрезаешь эту пленку... И там, в этом пространстве какие-то объемы, пол какой-нибудь мягкий, прогибается... Или, предположим, пол сделан так, что мы видим огонь под ним: там другая комната и горит огонь, но пол из толстого стекла, и человек ходит по огню, как по полу. <...> Мы были уверены, что это... будет

¹⁵ Период совместной работы Комара и Меламида — 1972–2004 годы [11, с. 41, 152].

¹⁶ Из письма Виталия Комара автору. 15.11.2020. См. также: «Еще во время обсуждения нашей выставки в “Синей птице” [1967] я предположил, что когда-нибудь картина примет форму внутренней поверхности большого шара или купола, где сможет находиться голова одного зрителя». — Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.



7. Виталий Комар, Александр Меламид. *Рай* 1972–1975. Фрагмент инсталляции с «триединым существом»

© Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына, Архив Музея современного искусства «Гараж», Москва

восприниматься всеми, как и нами, как что-то очень новое, оригинальное, связанное только с твоим именем... Это, действительно, была оригинальная идея, но в какой-то очень отредактированной форме она возродилась в «Раю»¹⁷.

Как ни странно, когда был выстроен «Рай» — как своеобразный сильно видоизмененный вариант первоначального замысла, — Комар не воспринял это произведение как нечто новое, поскольку в то время уже скептически относился к идее новизны чего бы то ни было. Во время работы над «Раем», по воспоминаниям В. Комара, ему было очевидно сходство его пространства с интерьерами храмов, с пространством человеческого жилища в целом и советских коммунальных кухонь в частности, на которых советские неофициальные художники показывали друг другу свои работы¹⁸:

Любой интерьер храма — это и есть инсталляция: он включает и живопись, и некий перформанс, потому что священнослужитель или жрец там присутствует. <...> В храмах тоже были и музыка, и пение, и световые эффекты: витражи, свечи. Был разработан особый ритуал поведения. Сочетание живописи, скульптуры, колонн, потолка, деталей интерьера... Это была работа и архитекторов, и композиторов, и музыкантов, и актеров... и так далее¹⁹.

Таким образом, как отмечает Комар, «Рай» изначально мыслился не как новая, а как старая художественная форма (что свидетельствует о принципиально постмодернистской позиции Комара и Меламида²⁰), так как подобные «Раю» пространства будто бы существовали всегда — начиная с палеолитических пещер²¹.

17 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

18 Из письма Виталия Комара автору. 15.11.2020.

19 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020. Следует отметить, что точка зрения, согласно которой своего рода инсталляциями можно называть и интерьеры храмов, и древние пещеры, и другие исторические памятники, нередко встречается и в литературе. Не имея возможности подробно остановиться на этой проблеме в настоящем тексте, заметим, что мы ранее рассматривали ее в статье: [8]. В данном случае мы приводим это высказывание В. Комара, чтобы заострить внимание на его программно постмодернистской позиции как художника.

20 См. оценку Б. Гройса: «Я считаю, что Комар и Меламид сделали русский вариант постмодернизма, а не концептуализма» [10, с. 61].

21 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

Есть и еще один фактор, который следует учесть, рассматривая обстоятельства появления «Рая». По воспоминанию В. Комара, параллельно с работой над этой инсталляцией они с А. Меламидом в течение недолгого времени участвовали в качестве театральных художников в оформлении одной из постановок М. Розовского вместо заболевшего художника М. Ушаца. Центральный элемент «Рая», «Лик человечества», явился увеличенной версией эскиза, который Комар и Меламид выполнили для спектакля Розовского²². При выстраивании «Рая» были использованы театральные материалы и элементы, причем некоторые из них были обработаны грубо, а другие — более тонко, так что среда инсталляции представляла неоднородной и фактурной. Поэтому уже в момент существования «Рая» авторы воспринимали его в том числе в театральном ключе. Комар замечает:

Вообще материалы мы использовали классически-театральные: дерево, цветные пленки, бутафорские объемы из папье-маше, причем это все было довольно грубо местами покрашено, что, чередуясь с более изысканно сделанными элементами, создавало своего рода ритм: грубо, тщательно, общо, детализированно и т. п. перебивы однообразия. Вы могли себя почувствовать на театральной сцене, до или после неизвестного вам действия, или — зависит от зрителя — вы могли вообразить себя актером²³.

Наконец, еще одной из непосредственных причин возникновения «Рая» было стремление художников создать событие — повод для обсуждения и общения с друзьями и знакомыми, желание преодолеть цензуру, «немоту» неофициальных художников:

Возможно, наш «Рай», как и всякое искусство, — это авторский призыв к вниманию, к общению... Инстинктивное стремление к привлечению друзей, поиск общения, потребность в интересном разговоре. <...> Для меня работа и ее показ были важным символическим

22 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

23 Виталий Комар об инсталляции «Рай». Расшифровка аудиозаписи. «Гараж». Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Ед. хр. MVT-V. Komar-D11297. Л. 2.

преодолением цензуры и самоцензуры. Мне было необходимо не только показать свои работы, но и поговорить о них...²⁴

И действительно, инсталляция Комара и Меламида стала своеобразным местом паломничества интеллигенции, причем не только творческой — известно, что в числе прочих одним из посетителей «Рая» стал А. Сахаров [11, с. 68]. Таким образом, можно подытожить, что этот знаковый для неофициального искусства проект, отразивший как постмодернистские установки Комара и Меламида, так и, вероятно, их опыт театральной работы, явился в том числе и определенным социальным жестом.

«Полистилистика» и «концептуальная эклектика»

Каким потенциалом обладала инсталляция как новый художественный жанр для Комара и Меламида, с учетом их творческого метода? Органически «Рай» принадлежит соц-арту — художественному направлению, которое они основали в 1972 году.

Напомним, что важнейшими для соц-арта понятиями были «полистилистика» и «концептуальная эклектика». Под «полистилистикой» имелось в виду соединение в одной работе разных стилей²⁵. В живопись Комара и Меламида кроме элементов агитпропа вплетались цитаты из совершенно разных стилей, так, что эти цитаты или же тема и стиль, в котором она преподнесена, оказывались в отношении противоречия друг к другу. В свою очередь, «концептуальная эклектика» предполагала соединение работ, каждая из которых могла быть полистилистической самой по себе, в форме диптихов, триптихов и полиптихов²⁶. Важно отметить, что в работах такого рода происходило всесмешение не только художественных стилей, но и идей, идеологий, поскольку стиль изображения в соц-арте Комара и Меламида понимается как «символ тех идей, которые стоят за этим стилем и связаны с ним»²⁷.

Отметим, что в определенном смысле на формирование столь эклектичного мышления у Комара и Меламида могло повлиять их об-

24 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

25 Из письма Виталия Комара автору. 23.11.2020.

26 Из письма Виталия Комара автору. 23.11.2020.

27 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

учение в Московском высшем художественно-промышленном училище²⁸. Прежде всего в МВХПУ, по свидетельству В. Комара, существовал отдельный предмет, который был посвящен изучению исторических стилей, и так и назывался — «Стили»²⁹. Более того, в период обучения Комара и Меламида (вторая половина 1960-х годов) в МВХПУ происходили постоянные смены преподавателей, названий факультетов, направлений обучения, так что студенты получали весьма противоречивые сведения о том, на каких художников или исторические течения в искусстве следует ориентироваться. В. Комар вспоминал:

Когда я учился в Строгановке, там все время менялись преподаватели, направления, названия факультетов и так далее. Это был такой промежуток между поздним Хрущевым и ранним Брежневым, и все еще не установилось. <...> И приходил какой-нибудь преподаватель... и говорил: «Рафаэль! Надо рисовать, как Рафаэль». Потом приходил другой и говорил: «Авангард! Вот гордость России!». Потом и он исчезал куда-то, и появлялся третий, который говорил: «Дизайн! Мы должны изучать западный дизайн! Баухаус! Вхутемас!»³⁰.

Комар оценивает инсталляцию «Рай», наряду с полиптихом «Биография современника», как первые — в их с Меламидом творчестве — примеры «концептуальной эклектики», соединяющей разные стили и образы³¹, которые в случае «Рая» совмещаются уже не в форме двумерного живописного полиптиха, но в пространстве инсталляции.

Следует отметить, что между образным строем и структурой живописных работ Комара и Меламида, с одной стороны, и «Раем», с другой стороны, действительно можно провести параллель. В частности, уместно вспомнить картины серии «Ностальгический соцреализм» (1981–1983), большинство из которых, как отмечает К. Светляков, являются «ноктюрнами, погружающими зрителя в атмосферу воспоминаний и сновидений» [11, с. 122]. И в случае с инсталляцией, и в случае с живописью речь идет о сумрачном, затененном пространстве реального

28 Так тогда называлось Строгановское училище.

29 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

30 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

31 Виталий Комар об инсталляции «Рай». Расшифровка аудиозаписи. «Гараж». Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктор Агамова-Тупицына. Ед. хр. MVT-V. Komar-D11297. Л. 7.

помещения или же об изображении такого пространства, в которое погружены различные предметы и персонажи и в котором перед зрителем возникают фантазматические, странные образы и сцены. В определенной степени сближаются и эффекты освещения: караванджистское кьяроскуро в живописных работах, выступающие из темноты фигуры и нарисованные тени в «Рае».

Более того, подобное онирическое пространство, наполненное парадоксальными образами, способствовало процессу свободных ассоциаций у зрителя. Согласно комментарию В. Комара, по своей концепции «Рай» был близок Пантеону, храму всех богов, и изначальным названием работы было «Рай/Пантеон»³². Как следует из описания инсталляции, в сгущенном идеологическом пространстве «Рая» религиозная иконография смешивалась с пропагандистской, исторические персонажи — с мифологическими, а имитация традиционных художественных техник — с авангардными и советскими оформительскими формальными приемами. Важно отметить, что некоторые образы были иконографически узнаваемыми (Константин XI Палеолог; центральный образ, явно напоминающий о Пантократоре; Прометей), а другие — абстрактными, «богами вообще». При этом принципиально, что для авторов важна была свобода зрительской интерпретации образов.

Например, вот что сообщает Комар по поводу установленного в «Рае» бюста неизвестного усатого божества:

*Один зритель назвал его Перуном, другой, заметив в его руке ключ, почел его за знаменитого апостола, но потом передумал, когда разобрался, что этот ключ не от рая — а от бутылки*³³.

Или же — по поводу другого персонажа:

*Мы называли его Митрой, но наш знакомый... уверял, что это Христос идет на смерть. Наше правило — не спорить, предоставляя простор потенциальным соавторам, но все-таки мы называем его Митра*³⁴.

32 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

33 Виталий Комар об инсталляции «Рай». Расшифровка аудиозаписи. «Гараж». Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Ед. хр. MVT-V. Komar-D11297. Л. 3.

В. Комар неоднократно подчеркивал принципиальную роль, которую играл в устройстве «Рая» союз «и», позволяющий соединить в общем пространстве самые разнородные элементы в рамках их с Меламидом постмодернистского подхода:

*Принцип композиции здесь, как в «Войне и мире» Толстого, — можно продолжать до следующей войны, потом до следующего мира, причем как в прошлое, так и в будущее, и мир и война и мир и война и т. д. Союз «и» — вот принцип разорванного безверием иронического сознания. Сходный композиционный принцип в искусстве древнейшего политеизма. Пещерные росписи — а тот «Рай» был своего рода... иным миром, иной пещерой — так вот, те росписи не имели рамы, что, как и пьедестал в скульптуре, выделяет искусство из жизни в самостоятельный ряд, пещерные росписи продолжались куда угодно и когда угодно, через века и минуты во все стороны, иногда поздние изображения поверх ранних — очень интересный тогда для нас принцип*³⁵.

Можно заключить, что жанр инсталляции, по сравнению с живописью, лучше отвечал программе соц-артистской «концептуальной эклектики» и позволял расширить «зону воздействия» на зрителя, создать принципиально гетерогенное пространство, насыщенное крайне разнородными — в иконографическом и материальном плане — элементами.

«РАЙ» И РУССКАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ

Осветив предпосылки перехода Комара и Меламида к новому жанру и роль «Рая» для их творчества, мы можем попытаться оценить место этого проекта в более широком контексте неофициального искусства.

Как мы отмечали, история возникновения инсталляции в России все еще нуждается в отдельном и обстоятельном исследовании. Полагаем,

34 Виталий Комар об инсталляции «Рай». Расшифровка аудиозаписи. «Гараж». Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Ед. хр. MVT-V. Komar-D11297. Л. 3–4.

35 Виталий Комар об инсталляции «Рай». Расшифровка аудиозаписи // «Гараж». Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Ед. хр. MVT-V. Komar-D11297. Л. 4.

что свое место в ней должны найти и творчество И. Чуйкова, А. Мо-настырского и группы ТОТАРТ, и выставки АПТАРТа, и «Комнаты» И. Наховой, и, безусловно, инсталляции И. Кабакова и многих других художников. При этом несомненно, что все названные имена и проекты предстают довольно разрозненным рядом, в котором бывает трудно проследить взаимовлияния художников и из которого нельзя выстроить единую, линейную историю поступательного развития инсталляции в России³⁶. Тем не менее относительная узость круга неофициальных художников — и московских концептуалистов в частности — и тесность их контактов, на наш взгляд, вполне позволяет поставить вопрос о возможных параллелях и роли «Рая» в искусстве нонконформизма.

Действительно, значение «Рая» для неофициального искусства признавали многие его деятели³⁷. Само возникновение нового типа произведения, такого, в которое можно было физически войти, воспринималось некоторыми неофициальными художниками как революция³⁸ — причем именно самостоятельного произведения искусства, а не экспозиции художественно оформленной выставки, как было в случае, например, с проектами коллектива «Движение» 1960–1970-х годов.

Говоря об изменениях, которые несло с собой обращение к инсталляции как новому для неофициального искусства жанру, следует отметить событийное, процессуальное качество рассматриваемого проекта³⁹. Как справедливо замечает К. Светляков, сама инсталляция «Рай», так же как и осуществленный в ее пространстве перформанс, следовали логике «нематериального» подхода» [11, с. 68] в противовес логике производства станковых произведений — «объектов». Несмотря на то что арт-рынок в СССР не существовало, работы неофициальных художников продавались дипломатам, собирателям, иностранным туристам — но работы эти были, как говорилось в то время, «чемоданного

36 Как справедливо заметил В. Захаров, все эти проекты «сложно... связать между собой каким-то определенным термином». — Из интервью Вадима Захарова автору. 21.07.2020.

37 По позднейшей оценке И. Бакштейна, «это было такое событие, значение которого надо еще осознать» [10, с. 31].

38 См. оценку В. Пивоварова в диалоге с Ю. Альбертом: «Это было революционно! — Ю. А.: А в чем революционность была? — В. П.: В том, что это пространственное произведение искусства, в которое можно было войти» [10, с. 136–137].

39 В частности, на этот аспект творчества Комара и Меламида указывает Ю. Альберт: «Их соц-артистские вещи — это нехудожественные вещи, остатки проекта, и в этом смысле Комар и Меламид изобрели и привнесли в современное искусство подход принципиально нехудожественный и проектный» [10, с. 12].

размера»⁴⁰. В связи с этим примечательно, что «Рай» посетил коллекционер неофициального искусства Г. Костаки [11, с. 68], и, хотя произведение ему понравилось и он якобы намеревался его приобрести, — а «Рай» задумывался именно как цельная работа, а не экспозиция отдельных объектов, — он так и не решился или не смог этого сделать. Для хранения инсталляций ни у кого не было места, в отличие от станковых работ. Хотя Комар и Меламид не закладывали в «Рай» антикоммерческого аспекта⁴¹, этот проект в определенном смысле маркировал разрыв с традиционной для неофициального искусства 1960-х годов ситуацией, в которой художники работали преимущественно с живописью и скульптурой и так или иначе могли продавать свои произведения.

Более того, процессуальное качество работы заключалось и в том, что, как заметил В. Комар, «законченность прямоугольной картины и законченность инсталляции — это разные вещи»⁴². Подобно наскальным рисункам в палеолитических пещерах, которые могли наслаиваться друг на друга и распространяться по стене во все стороны, «Рай» мог бы быть расширен или, наоборот, уменьшен, или же одни его элементы могли быть заменены другими — если бы у художников было больше пространства и возможностей для этого⁴³.

Таким образом, обращение к новому жанру — инсталляции — несло с собой существенный сдвиг в самих условиях бытования художественного произведения. По сути, Комару и Меламиду удалось в условиях неофициального искусства осуществить переход к модели художественного производства, которая возникла одновременно с жанром инсталляции в 1960–1970-е годы и на Западе. Ключевыми чертами этой модели является проектное качество работы, ее сайт-специфичность, а также ее сопротивление коммерциализации.

Бросается в глаза и то, что осмысление инсталляции как квази-сценического пространства, в котором зритель принимает на себя роль актера, у Комара и Меламида предвосхищает теорию инсталляции, впоследствии разработанную И. Кабаковым. В частности, можно близко сопоставить утверждение Комара о том, что в «Рае» «вы могли себя почувствовать на театральной сцене, до или после неизвестного вам

40 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

41 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

42 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

43 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

действия, или — зависит от зрителя — вы могли вообразить себя актером»⁴⁴, и знаменитые тезисы И. Кабакова о том, что зритель «тотальной» инсталляции «становится актером, причем актером для самого себя» [6, с. 272], и о том, что инсталляция — это «место остановившегося действия, где происходило, происходит, может произойти какое-то событие» [6, с. 22]. Разумеется, Кабаков — крупнейший самостоятельный художник и теоретик, чья концепция «тотальной» инсталляции крайне влиятельна (в том числе на международном уровне) и по степени разработанности несравнима с отдельными текстами Комара и Меламида. Однако заметим, что книга Кабакова «О “тотальной” инсталляции» была издана на основе лекций, которые художник прочел в 1992 году, в то время как Комар и Меламид воспринимали «Рай» как театрализованное пространство уже в момент его существования. Немаловажно и то, что Кабаков был в числе тех, кто видел «Рай» вживую [11, с. 68]. Кроме того, театральное качество пространства «Рая» усиливалось и тем, что в нем, как и в пространстве энвайронментов западных художников — А. Капроу, К. Ольденбурга и других — проходили перформансы, о чем мы уже упоминали. Таким образом, на наш взгляд, не будет преувеличением утверждать, что дальнейшее теоретическое осмысление жанра инсталляции, предпринятое Кабаковым, было подготовлено в том числе и «Раем» Комара и Меламида⁴⁵.

Наконец, несомненный вклад Комара и Меламида заключался и в том, что именно им среди отечественных художников принадлежит плодотворная разработка потенциала инсталляции как *постмодернистского художественного жанра*⁴⁶. В «Раю» Комара и Меламида произведение инсталляции — в наиболее явственной форме, если говорить о советской неофициальной сцене — предстало принципиально гетерогенным, смешивающим любые стили, образы, сюжеты, снимающим

44 Виталий Комар об инсталляции «Рай». Расшифровка аудиозаписи. «Гараж». Архив Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Ед. хр. MVT-V. Komar-D11297. Л. 2.

45 На то, что «тотальная» инсталляция Кабакова «возникла не на пустом месте», обращают внимание С. Обухова и М. Орлова, напоминая, в частности, именно о «Рае» Комара и Меламида. См.: Обухова С., Орлова М. Живая картина. От «новых диких» к «тотальной инсталляции». «Гараж». Ф. «Художественные проекты». Ед. хр. APF-Obukhova-D11528. Л. 37.

46 Это, опять же, вписывает работу Комара и Меламида в общемировой контекст развития инсталляции, которая возникает на Западе в 1960–1970-е годы как постмодернистский — и противостоящий модернизму — художественный жанр.

барьер между зрителем и произведением, и открытым любым, всегда неокончательным интерпретациям⁴⁷.

Учитывая отчетливо постмодернистское качество «Рая», характерно, что ключевой чертой инсталляции — как жанра в целом — для В. Комара является возможность столкновения в ней *принципиально разных стилей, символов, предметов*:

*Если бы я был одним из первых, кто начинал саму идею инсталляции, я бы сделал ряд. <...> Я бы просто поставил в ряд: икону, советский плакат, унитаза, такой скучный ряд, как полиптих*⁴⁸.

Опять же, эту позицию можно явно противопоставить концепции Кабакова, которая предполагает, наоборот, «тотальность» пространства инсталляции — его полное преобразование в едином ключе, пространственную однородность. Это, как отмечал И. Бакштейн, радикально отличается от образности «Рая» Комара и Меламида⁴⁹. Приведем определение Кабакова, согласно которому в «тотальной» инсталляции зритель

...получает в комплексе, как единое целое, новую среду, для него совершенно неожиданную, объекты, целиком и полностью связанные

47 В дальнейшем в литературе проблема неокончателности любых интерпретаций будет исследована прежде всего на материале инсталляций Кабакова, хотя эта черта, как мы показали, открыто проявляется уже в творчестве Комара и Меламида. См.: [15, pp. 162–166]. Аналогично, и о методе свободных ассоциаций и его роли для инсталляции пишут чаще всего в связи с работами Кабакова. См.: [12, p. 16].

48 Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.

49 Позволим себе довольно пространную, но очень показательную в этой связи цитату И. Бакштейна, который видел «Рай» вживую: «Комар и Меламид создали постмодернистскую парадигму с гораздо большей степенью ясности, с очень большой четкостью жеста именно постмодернистского, в отличие от очень сильной модернистской стилистики у Кабакова... <...> Они разрушили этим “Раем” представление о единстве, однородности, прозрачности... и интерпретируемости того эстетического пространства, которое насаждалось здесь с помощью всей мощи официального искусства. В “Раю” было так много ходов, приемов, с помощью которых они разбили эту однородность... <...> Все-таки Илья [Кабаков] создает... как это ни странно, однородные пространственные интерпретации. <...> Они сумели с самого начала достичь постмодернистской свободы интерпретации, создали принципиально плюралистичное пространство. <...> Там были условия для того, чтобы каждый зритель из-за фантастической разнородности предъявленного предметного поля был вынужден создавать какую-то собственную, совершенно условную, случайную, никак не верифицируемую, ничем не подтверждаемую и не опровергаемую смысловую и пространственную интерпретацию. И это очень ощущалось. В этом смысле была создана некая качественно новая степень свободы» [3, с. 315–317].

с этой средой, и соседа-зрителя <...> Что означает полностью переработанное пространство? Это значит, что совершенно изменена или заново построена среда пребывания зрителя инсталляции. Изменены, перекрашены стены, пол, потолок, построен новый интерьер, изменены высота, ширина, длина начального помещения... [6, с. 21].

Таким образом, следует констатировать, что хотя Комара и Меламида и Кабакова объединяет представление о пространстве инсталляции как театрализованном, их восприятие этого жанра в определенном смысле противоположно. И в целом, возникнув в рамках московского концептуализма, — который вовсе не был однородным явлением — в дальнейшем инсталляция была весьма по-разному использована художниками этого круга в их индивидуальных творческих стратегиях.

В настоящей статье мы реконструировали, насколько это позволяют источники, облик «Рая» и провели контекстуальный анализ его места как в творчестве Комара и Меламида, так и в истории неофициального искусства и отечественной инсталляции.

Мы заключили, что в рамках творческой практики Комара и Меламида «Рай», вместе с «Биографией современника», явился первым примером работы в духе «концептуальной эклектики». Более того, создание произведения нового, трехмерного типа, по сравнению с живописью, значительно расширило возможности и воздействия на зрителя, и, в свою очередь, обратного зрительского взаимодействия с работой.

Если говорить о неофициальной художественной сцене в целом, то безусловный вклад Комара и Меламида состоял в том, что они изначально воспринимали инсталляцию с постмодернистских позиций, в частности, как жанр, для которого особенно важно гетерогенное качество и свобода зрительской интерпретации образов. Более того, нам представляется важным вновь подчеркнуть, что уже в «Раю» Комара и Меламида темой инсталляционного произведения становятся реалии советского быта, столь тесно сегодня ассоциирующиеся с «тотальными» инсталляциями Кабакова. И именно Комару и Меламиду принадлежат первые попытки осмыслить инсталляцию — феномен новый и для их творчества, и для неофициального искусства — в «театраль-

ном» ключе, который также очень близок позднейшим определениям Кабакова. Как мы отметили, в случае Комара и Меламида на это мог повлиять их опыт работы в качестве театральных художников. Кроме того, в масштабах неофициальной сцены был важен и переход к проектному принципу деятельности, который играет принципиальную роль для инсталляции как жанра, предполагающего недолговечность существования работы в целостном виде и ее сайт-специфическое качество.

Однако следует признать, что «Рай» Комара и Меламида остался для 1970-х годов явлением уникальным. Новый жанр не получил быстрого развития и не был широко подхвачен другими художниками. В частности, описанный нами нематериальный подход после «Рая» в наиболее чистом виде проявится только через десятилетие в «Комнатах» И. Наховой (1983–1988), от которых — в отличие даже от инсталляции Комара и Меламида — не осталось совсем никаких фрагментов или следов, кроме фото- и видеодокументации. До самого периода перестройки этот подход оставался редкостью — ведь, по справедливому замечанию М. Мастерковой-Тупицыной, все существование неофициальных художников определялось сохранением своего искусства до лучших времен, до более благоприятной политической обстановки [17, р. 159]. Широкомасштабный переход к проектно-выставочному типу художественного производства, при котором работа выстраивается *in situ* для конкретного помещения, существует столько, сколько длится ее показ, а далее — разбирается или даже уничтожается, произошел только в конце 1980-х годов. Это время ознаменовалось взрывом популярности инсталляции на отечественной арт-сцене, чему в немалой степени способствовали происходившие тогда институциональные изменения и зарубежные выставки бывших неофициальных художников. Однако этот весьма плодотворный период и его проблематика выходят за рамки настоящего исследования.

Завершая наше рассмотрение «Рая», остановимся на последнем его аспекте. Нельзя не признать смелость художников, которые решились на создание явно критической по отношению к советской идеологии работы, причем работы большой и пространственной. В определенной степени эта смелость была вызвана начавшейся волной еврейской эмиграции из СССР и пониманием, что открылась возможность покинуть страну: как вспоминал А. Меламид, «честно говоря, где-то с 73-го года идея о том, что мы можем уехать, сильно нас освободила. Без этого ничего бы и не было» [1]. З. Зиник метко назвал работу «Рай» «этапной

(если не в тюремном, то в эмиграционном смысле)» [5, с. 78]. Уже через два года после уничтожения «Рая», в 1977 году, Комар и Меламид покинули СССР.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Александр Меламид: «Смерть Сталина поддержали с удовольствием»/Интервью А. Богоявленской // Colta. 2013. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/995-aleksandr-melamid-smert-stalina-podderzhali-s-udovolstviem> (дата обращения: 25.10.2020).
2. Бакиштейн И. Иди и смотри. О ранних работах Ирины Наховой // Ирина Нахова. Работы 1973–2004 = Irina Nakhova. Works 1973–2004 = Irina Nakhova. Werke 1973–2004/Б. Валли, Л. Бажанов = B. Wally, L. Bazhanov. Зальцбург – Москва: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg, ГЦСИ Москва, 2004. С. 42–44.
3. Бакиштейн И., Монастырский А. Внутри картины (стенограмма диалога) [11.09.1988] // Бакиштейн И. Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
4. Ерофеев А. Истоки русской инсталляции // Искусство. 2020. № 1/2. С. 160–163. URL: <https://iskusstvo-info.ru/istoki-russkoj-installyatsii/> (дата обращения: 29.08.2020).
5. Зиник З. Соц-арт // Синтаксис. 1979. № 3. С. 74–102.
6. Кабаков И., Файнберг Дж. О «тотальной» инсталляции. Лейпциг: Kerber Art, 2008.
7. Кулик И. Комнаты // Ирина Нахова. Комнаты/С. Гусарова, Н. Березницкая (ред.). М.: Московский музей современного искусства, 2011. С. 6–17.
8. Макеева С. Инсталляция *par excellence* и *avant la lettre*: исторические границы художественной практики // Искусствознание. 2020. № 3. С. 56–79.
9. Московский концептуализм/Е. Дёготь, В. Захаров (сост.). М.: WAM. 2005. № 15–16.
10. Московский концептуализм. Начало/Ю. Альберт (ред.-сост.). Нижний Новгород: Приволжский филиал ГЦСИ, 2014.
11. Светляков К. А. Комар и Меламид: сокрушители канонов. М.: BREUS, 2019.
12. Bishop C. Installation Art: A Critical History. London: Routledge, 2005.

13. Gold H. In Russian, “to be Silent” is an Active Verb // Playboy. 1974. № 10. Pp. 128–205.
14. Komar & Melamid/Сост. А. Ерофеев. М.: Московский музей современного искусства, 2021.
15. *Rebentisch J.* Aesthetics of Installation Art. Berlin: Sternberg Press, 2012.
16. *Reiss J.H.* From Margin to Center: The Spaces of Installation Art. Cambridge (MA): The MIT Press, 1999.
17. *Tupitsyn M.* The Raison D’Etre of Installation Art // *Tupitsyn M.* Moscow Vanguard Art, 1922–1992. London and New Haven: Yale University Press, 2017. Pp. 130–165.