



Екатерина Бобринская
Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции

М.: Breus, 2013

Елена Кусовац

Книга «Чужие?» является первым томом исследования Екатерины Бобринской о неофициальном искусстве и разделена на три части в соответствии с теоретическими концепциями, которым посвящена: «Мифы», «Стратегии» и «Концепции».

Во введении Екатерина Бобринская поясняет, что книга не представляет собой историю неофициального искусства в период с 1950 по 1980 год и не включает все имена и творческие группы, относящиеся к нему. Акцентируя свой субъективный подход, автор рассматривает неофициальное искусство не как изолированный и локальный феномен, а посвящает свое исследование тем аспектам неофициального искусства, которые позволили ему стать неотъемлемой частью как русской и советской, так и мировой культуры. Хотя первые неофициальные творческие круги в истории мировой культуры образовывались на основе их особых отношений с официальными органами и с обществом в целом, а не на основе эстетических и творческих позиций, Бобринская в своем исследовании высказывается как раз в пользу второго: ее интересует то общее, универсальное, что объединяет эти разнообразные художественные стили, а также философские вопросы

и отдельные эстетические и экзистенциальные проблемы, которые беспокоили художников на протяжении нескольких десятилетий.

В первой части Бобринская знакомит нас с мифологией отверженности, ставшей ключевой для всего периода модернизма. Понимание трагичности человеческого бытия в чужом и бесконечном мире, его внутренний конфликт и потерянности во времени и пространстве представляют собой центральную тему модернизма. Романтичный миф об одиноком и непонятом индивиде в русском искусстве тесно связан с мифом о «подполье», который Достоевский описал в своих записках. Отверженность, отдаление от людей, одиночество, явившиеся вследствие конфликта с повседневностью, представляют собой основу поэтики «андеграунда», которая в начале XX века превращается в поэтику маргинальности, периферии, «пограничности», постоянно находясь в конфликте с культурой «центра». Влияние мистических учений и философии, интерес к гностицизму, авангардные течения, левые тенденции, а также такие темы, как сон, эротика и сумасшествие, — все это повлияло на развитие нонконформистского искусства.

Искусство, претендующее на звание современного, должно нести в себе оттенок пограничности, маргинальности, своеобразной «негативной элитарности», которая бы приводила к свободе посредством бунта, экзальтации и неприспособленности к среде. Хотя неофициальная культура появилась в 1950-х годах и может считаться советским феноменом, автор подчеркивает, что она неотделима от нонконформистских течений, появившихся в эпоху модернизма. Во второй главе «Поэтика подполья» автор приводит цитаты из воспоминаний И. Кабакова, Ю. Мамлеева, Г. Айги, знакомя нас с миром русского творческого подполья, объединявшего самых разных поэтов, художников, музыкантов, философов, мистиков. Их интересовало и влекло все богатство мировой культуры — от восточной метафизики и православия до классики XIX века и модернизма. Однако общей для всех этих разнообразных направлений и стилей была позиция «другого» — запрещенного, маргинального, чуждого официальной советской культуре — искусства.

Автор мастерски передает нам богемную атмосферу ленинградских нонконформистских групп вроде «Ордена нищенствующих живописцев», чьи материальная бедность и необыкновенное духовное богатство только усиливают миф об отверженности. Творческие

группы, появляющиеся в 1950-х и 1960-х годах, все больше приближаются к западным нонконформистским течениям, принимая особый богемный стиль жизни, сродный культуре битников на Западе, — мир, неотделимый от алкоголя, наркотиков и экстремального мистического опыта, жизнь на грани существования. Московское подполье 1950-х и 1960-х годов связано с «южинским кружком», собиравшимся в квартире писателя Юрия Мамлеева. Помимо самого Мамлеева кружок посещали А. Зверев, А. Харитонов, Л. Кропивницкий и др. Их интересы были связаны с философией, литературой и религией, но не с политикой. И это как раз то, что отличало советское неофициальное искусство от западного: тогда как на Западе творческие круги были вдохновлены левой идеологией, советский андеграунд был направлен на религиозно-философскую и экзистенциальную проблематику. Одной из важнейших характеристик советского подполья, отличающей его от нонконформистских движений на Западе, является понятие страха. Искусство, созданное в атмосфере ежедневного экзистенциального страха и недостатка свободы, при отсутствии возможности публиковать и выставлять свои работы, ограничивало художников в саморепрезентации, в то же время подталкивая их к созданию произведений с выраженной психологической напряженностью, искусства фантасмагории, абсурда и экстремального психического опыта. «Антропологический акосмизм» — термин, который автор взяла из гностических текстов Г. Йонаса, — в советской неофициальной культуре превращается в антропологическую асоциальность и мифологию отверженности индивидуума и социума. Художник испытывает желание высвободиться из металлических цепей общества и советской идеологии, и единственный выход он видит в бегстве в «подполье». Кому-то это «метафорическое бегство» обеспечило и реальное бегство за границы Советского Союза в начале 1970-х годов, когда многие художники уезжали. В конце главы Бобринская выводит некоторые общие характеристики неофициального искусства того периода: отсутствие какого-либо стилистического или идеологического центра, отсутствие пафоса и стремления к созданию великих произведений, незаинтересованность историей и, как основное, уход во внутренний мир, который скрывает суверенную, экзистенциальную глубину человека.

Третья глава этой книги посвящена концепции смерти, которая по-разному проявляла себя среди неофициальных художников.

В подразделе «Лицом к смерти» мы можем прочесть об аффективной и лаконичной живописи Александра Арефьева, чьи темы — насилие, боль, смерть, убийство — представлены ясно и эксплицитно, без пафоса, недосказанности и эмоциональных характеристик. Арефьев подходит к смерти как к радикальному отклонению от рационализма. Рассматривая его ясные, лаконичные, документальные картины, находящиеся на грани между комиксами и фильмом, автор подчеркивает, что смерть в его произведениях показана как отрицание свободы и автономии человека, и отмечает, что Арефьев представляет театр жестокости Арто в живописи. Во втором подразделе под названием «Край света» Бобринская знакомит нас с визуальным миром Оскара Рабина, сотканным из страха, печали и сомнения. Отмечая негативное восприятие жизни и дисгармоничный, рассеянный, мрачный мир художника, автор сравнивает его с Готфридом Бенном, немецким поэтом-экспрессионистом, а монотонность, неподвижность и механическая жизнь напоминают ей «поэзию барака» Игоря Холина. Мир Рабина лишен света и людей; это мир, в котором человек — лишь эмблема, знак или символ, а не реальное существо. Это пространство пессимизма, черноты, мрака, изображенное густыми слоями темных красок, носит в себе, помимо прочего, оттенок христианских символов и гностической тьмы. Бобринская особенно выделяет гностическую апокалиптику пейзажей Рабина, которые часто дополнены предметами быта — ненужными и брошенными, вроде обрывков газеты, банкнот и документов, замечая, что именно эти брошенные и не имеющие ценности предметы впервые появляются на картинах Рабина, занимая там важное место и создавая специфическую эстетику «мусора», которая позже станет значимым элементом концептуального искусства Ильи Кабакова. В третьем подразделе «Эмиграция в культуру» Бобринская ставит в центр исследования Д. Краснопевцева, которого сама называет «поэтом мертвых предметов». Анализируя его элегантные композиции уходящей жизни и остановленные мгновения мертвой природы и мертвых предметов, Бобринская сравнивает его с Рене Магриттом. Он с любовью воспевает натюрморт, превращая его, по мнению Бобринской, в великолепный узор или интригующую арабеску, привлекательную для глаз зрителя. Анализ художественных произведений дополнен дневниковыми и мемуарными записями художников. «Эмиграция в культуру» была единственным видом бегства из советской реальности для тех

герметических творческих кругов, для которых мир искусства был единственной возможностью выражения автономии и личностной (творческой) свободы, а полотно и краски — единственными средствами, с помощью которых можно было выразить «терапевтический позитивизм».

Четвертая глава этой книги посвящена «Территории отверженных». В этой главе автор проводит нас по психиатрическим больницам и лагерям — местам пребывания многих неофициальных поэтов и художников, в чьих произведениях преобладают мотивы болезни, сумасшествия и лагерной изоляции. Анализируя серию рисунков Василия Ситникова, Бобринская напоминает читателям историю изображения безумия в живописи Ф. Гойи, Т. Жерико, Ван Гога, А. Готье, О. Дикса, отмечая, что на их картинах существовала ясная граница между нормальным и ненормальным, тогда как у Ситникова эта граница стирается, а художественное выражение безумия сливается с обыденностью и рутиной, в которых единственное «событие» — те самые пустота, тишина и бессмыслица.

Знакомство с территорией отверженных читатель продолжает в обществе московского художника Бориса Свешникова, арестованного и сосланного в лагерь по обвинению в сотрудничестве с группой, совершившей покушение на Сталина. Анализ лагерных рисунков Свешникова, помещенных в книгу, автор дополняет письмами, в которых художник описывает мир своей фантазии. На его рисунках эта фантазия превращается в театральную сценографию лагерного пространства, наполненную белой пустотой как следствием разрушения материального мира, на пороге которого Свешников застыл, ожидая только одного — смерти.

Последняя глава первой части книги посвящена метафизическому реализму — литературно-художественному направлению, основанному Юрием Мамлеевым. Эту главу Екатерина Бобринская начинает с утверждения, что основная предпосылка появления метафизического реализма — советская культура 1930-х и 1940-х годов, основанная на мире фантазии и воображения, характерных для массовой культуры и тоталитарных режимов. Навязанная коллективная фантазия мешала писателям и художникам выразить свой внутренний мир и индивидуальное сознание и все больше толкала их к обочине, создавая плодородную почву для рождения метафизического реализма, в котором искусство становится инструментом

для исследования личной, скрытой реальности через мир фантазий, снов и галлюцинаций. В качестве представителя метафизического реализма московского подполья 1960-х годов искусствовед выделяет Владимира Пятницкого, чья стилистика находится на грани примитивизма, экспрессионизма, сюрреализма и музейного искусства.

Во второй части книги под названием «Социальные стратегии» в главе «Ливингстоны в Африке» Бобринская вводит нас в творческий мир 1970-х и 1980-х годов, который постепенно покидает свою герметическую среду и открывается Западу. В этот период художники получают возможность выставлять свои работы не только в своих квартирах и мастерских, как это было в предыдущие десятилетия, но и в галереях и музеях вне Советского Союза, а некоторым из них удается уехать за границу (О. Рабин, М. Гробман, В. Комар и А. Маламид и др.). Неофициальная культура того периода продолжает находиться в позиции Другого, заграничного и чужого по отношению к официальной советской культуре, но отныне художники становятся наблюдателями, исследователями и критиками всего «советского», где «советское» рассматривается как объект, обозреваемый с определенной дистанции. Они выходят из своей творческой изоляции, организуют группы, открываются миру и ставят на передний план коммуникацию, диалог, беседу, что доводит до критического понимания их культурной, политической и творческой реальности. В этой главе автор обращает внимание и на критику языка как особой формы власти, средства коммуникации и манипуляции сознанием, считая, что язык (отчасти под влиянием структурализма и советского мифа) становится одной из важнейших тем неофициального искусства упомянутого периода. Значительную часть этого подраздела Бобринская посвящает текстуальной и изобразительной пародии, наиболее ярко выраженной в соц-арте — направлении, преобладавшем в искусстве 1970–1980-х годов наравне с концептуализмом. Анализируя отдельные произведения В. Комара и А. Меламида, А. Косолапова, Л. Сокова, Э. Булатова и др., искусствовед обращает наше внимание на основные эстетические характеристики этого направления, а также модели и влияния, послужившие причиной его появления в Советском Союзе. Выделяя соц-арт, с одной стороны, как наиболее сложное и двусмысленное направление неофициальной культуры, а с другой — как направление, имевшее наиболее успешную коммуникацию с публикой, автор приходит к выводу,

что соц-арт 1990-х годов все-таки потерял свой экзистенциальный смысл, превратившись в массовую продукцию и китч.

Во второй главе «Ускользающий субъект» искусствовед ясно излагает нам причины и предпосылки, приведшие к рождению новой художественной стратегии — явлению художника-персонажа, название которого автор позаимствовала в одноименном тексте Кабакова, в котором он детально исследует этот феномен. В подразделе «Бездарный художник» автор излагает теоретические концепции, послужившие причиной появления феномена художника-персонажа, которые создали представители соц-арта Комар и Меламид, а развили И. Кабаков, Э. Булатов, В. Скерсис, В. Захаров, К. Звездочётов, И. Макаревич и Е. Елагина, Ю. Альберт, Д. Пригов и др. Хотя дальнейшее исследование, по мнению автора, могло бы быть посвящено изучению социологических проблем неофициальной культуры — вроде отношения художник — общество, художник — официальные структуры, понятию авторства, коммуникации автора с публикой и проблемам идентичности художника индивида — ее интерес останавливается на группе художников, чья стилистика и язык имеют некоторые общие элементы. Екатерина Бобринская посвящает особое внимание отдельным художественным стратегиям: цитированию, автоцитированию, включению чужого голоса в произведение, и отмечает, что такие явления чаще всего встречаются в искусстве соцреализма, конгломерате различных стилей и направлений без какого-либо своеобразия, индивидуальности и оригинальности. Бегство от авторства Бобринская рассматривает также через творчество Э. Уорхола (отрицание индивидуальности, слияние с механизацией современного общества, система производства и потребления, творческий имидж); итальянского художника Дж. Паолини, европейских и американских художников Г. Рихтера и Ш. Левайна, ссылаясь в то же время на философско-теоретические труды Р. Барта «Смерть автора» и М. Фуко «Что такое автор?». Стратегию включения чужого голоса автор видит в признании эстетики поп-арта и ее дальнейшем влиянии на концептуальные и соц-артовские произведения российских художников. Большое внимание искусствовед уделяет стилистическому разнообразию картин Кабакова: от «бездарных художников» (т. е. концепции художника-персонажа, выделяющегося своей особой стилистической анонимностью и отсутствием авторской подписи, хоть и с определенными автобиографическими элементами на картинах), через

«сезанновскую» стилистику на раннем этапе творчества, вплоть до поиска идентичности в его поздних концептуальных произведениях.

Второй подраздел «Коллективный субъект» посвящен «сакрализации» советского пространства, иконографии растянутого, потерянного времени и ритуализированного пустого простора, которые приводили к отчуждению и потере идентичности, превращая индивидуальное в коллективное. Имея свои собственные интерпретации советской действительности, художники тем не менее попадали под влияние заранее установленных коллективных и архетипических принципов. Екатерина Бобринская в этой части книги выделяет двух художников, Бориса Орлова и Гришу Брускина, создавших оригинальные авторские мифологии и отталкивавшихся от субъективной интерпретации эстетических кодов советской реальности. Анализируя магические скульптуры-тотемы Б. Орлова, Бобринская прослеживает влияния модернизма, архаики и супрематизма, которые в сочетании с его оригинальной эстетикой демонстрируют новых мифических героев советского сакрального мира — моряков, спортсменов и военных, превращая при этом фантазии, иллюзии и страхи советского общества в мифологическую реальность. Творчество Гриши Брускина, начиная с его серии картин 1980-х годов, гипсовых скульптур его меланхолических героев-архетипов и заканчивая археологическим акционизмом 10-х годов XXI века автор рассматривает как цельный «советский проект», в котором художник через своих обезличенных, но грациозно-декоративных героев-статуй критически рассматривает советское прошлое, а также вступает в постмодернистскую игру с историей, воспоминаниями и коллективным бессознательным. В последней главе «Социальных стратегий» под названием «Московский концептуализм как бренд» Бобринская проводит параллель между концептуализмом, появившимся в 1960-х годах, и сферой маркетинга, которая начала развиваться в те же годы. Основную схожесть автор видит в том, что и в концептуализме, и в маркетинге интерпретация получает большее значение, чем сам продукт, вне зависимости от того, идет ли речь о произведении искусства или товаре. Говоря о московских концептуалистах, Бобринская считает, что они ставили больший акцент на бренд, т. е. интерпретацию, чем на сам продукт (произведение искусства), и что бренд «московский концептуализм» достиг успехов во многом благодаря своей нарративности. Одним из важнейших отличий московского концептуализма является как раз дискурс

текста и культ общения, диалога, комментария и самоинтерпретации, которым следовали группы «Коллективные действия», «Инспекция Медицинская герменевтика», а также другие писатели, художники, историки и теоретики искусства.

Третья часть книги «Концепции» Бобринская открывает текстом о «Плохом искусстве», перефразируя термин Кабакова «плохая вещь». «Плохое искусство» представляет собой одну из важнейших эстетических концепций неофициальной культуры. Автор подчеркивает, что это не направление, не эстетическая категория, а своеобразный вектор в развитии искусства, присутствующий у большого количества художников, работавших в период с 1960-х по 1980-е годы, однако у московских концептуалистов он становится наиболее выраженным. Одну из причин появления этого феномена автор видит в некачественном и недостаточном образовании художников «подполья» и их дилетантстве, являвшимся следствием сильной политической и эстетической цензуры, а также невозможности общения с другими художниками вне Советского Союза. Ссылаясь на текст Кабакова «Плохая вещь», Бобринская выделяет основные выразительные средства «плохого искусства», такие как незавершенность, безличность, бесформенность и метафизическая пустота, с помощью которых художник строит свою находящуюся под угрозой, репрессированную творческую идентичность. Одна из вариаций «плохого искусства» связана с эстетикой «мусора», которая на сюжетном уровне впервые появляется на картинах О. Рабина и Д. Краснопевцева, чтобы в 1960-х годах «мусор» и обыкновенные, использованные, будничные предметы стали частью инсталляций и использовались как художественный материал. Особое внимание автор уделяет мотивам развалин, старости и распада материи, приводя в пример работы И. Кабакова, Комара и Меламида, скульптуры Б. Орлова, коллажи В. Бахчаняна, А. Брусиловского, М. Гробмана и ассамбляжи Васильева-Мона, Турецкого и Рухина. В те годы в искусстве подполья также распространяются тенденции экспрессионизма, особенно под влиянием дадаизма, Дюшана и реди-мейда, и создаются отдельные творческие объекты (И. Кабакова, М. Чернышёва, М. Рогинского), которые, по мнению автора, принадлежат к антиискусству. Во второй части подраздела Бобринская анализирует явление «плохого искусства» в произведениях московских концептуалистов. Приводя примеры загадочных перформансов группы «Коллективные действия», на первый взгляд

банальных и абсурдных, объектов Кабакова, Н. Паниткова и группы «Инспекция Медицинская герменевтика», автор отмечает в них минимализм и второстепенность традиционных форм искусства, вроде картины, рисунка, предмета, выступления. Эстетическая практика «плохого искусства» у этих художников получает совсем иное выражение, она еще дальше отступает от материального и переносится в «область сознания» художника, участника и наблюдателя, оставляя простор для основной эстетической практики московских концептуалистов — диалога, комментариев, интерпретации. Тем самым она еще больше подчеркивает свою «незаконченность» и «неограниченность», и в то же время уменьшает расстояние между субъектом (художник, зритель) и объектом наблюдения. Наконец, Бобринская приходит к выводу, что «плохое искусство» является плохим не из-за своих обедневших средств выражения, а из-за своего недоверия к институту искусства, рассматривая Искусство как один из инструментов власти «коллективного» над «индивидуальным». В дальнейшем тексте автор связывает «плохое искусство» с культурологической концепцией меланхолии, отмечая их общие мотивы (потеря, распад, дематериализация, исчезновение) и ставя акцент на «меланхоличные объекты» С. Ануфриева, Н. Паниткова, Ю. Лейдермана, в которых наблюдатель становится необходимой составляющей творческого проекта.

Последняя глава этой книги «Режимы наблюдения» состоит из двух подразделов: «Дисциплинарные пространства» и «Политика зрения». Первая часть главы основана на модели паноптикума И. Бентама, которую автор использует для описания функционирования государственных и социальных механизмов в работах московских концептуалистов 1970-х и 1980-х годов. Автор называет подобные места «дисциплинарными пространствами», довольно популярными в архитектурных проектах советского времени. Приводя примеры домов-коммун, советских коммунальных квартир, где приватность сводилась к минимуму и где каждый был выставлен на обозрение Другого, Бобринская отмечает консерватизм и архаичность советских дисциплинарных систем. В этой части книги она анализирует архетипы различных пространств, подверженных «оку власти» (школы, больницы, тюрьмы), где акцент ставился на непрерывное наблюдение, дисциплину, воспитание и самоконтроль. Такие пространства представлены в работах многих московских концептуалистов

(И. Кабакова, Д. Пригова, В. Пивоварова, И. Макаревича и Е. Елагиной, группы «Инспекция Медицинская герменевтика»), на которых они противопоставляли зияющую пустоту интерьера индивиду, который не может ни спрятаться, ни освободиться от этой хорошо организованной репрессивной матрицы власти.

Последний раздел книги под названием «Политика зрения» Бобринская посвящает различным техникам наблюдения произведения искусства, которые в своих работах применяли представители неофициального искусства. Выбрав в этот раз метафизическую структуру картины, автор обращает особое внимание на ее деструкцию, актуализацию и препарирование. «Метафизическое» и «духовное», по мнению автора, не являлось четкой системой в неофициальной культуре, а скорее, конгломератом идей, философских направлений и религиозных учений. Основные причины метафизической одержимости автор видит в «эрозии» советских ценностей, в поиске религиозных и духовных учений, которые могли бы быть альтернативой духовно опустошенной советской действительности. Учитывая то, что эта тема требует детального исследования, Бобринская дает нам лишь краткий обзор основных вариантов проявления духовного в неофициальном искусстве и переходит на основную тему раздела — изучение пространства картины. Мотивы горизонта, панорамы, необозримого пространства и людей, чей взгляд теряется в дали, известные еще с советских плакатов А. Самохвалова и А. Дейнеки, были по-новому обработаны в 1950-х и 1960-х годах. Бобринская обращает особое внимание на появление панорамы, своеобразного «симулякра реальности», которая, по видению автора, превращала изображение в объект, предназначенный лишь для взора наблюдателя, не оставляя ему пространства для размышления и критического анализа. Из-за этого «панорамизм» был особенно популярен в советское время. Бобринская приводит инсталляцию «Красный вагон» И. Кабакова как пример произведения, которое несет в себе «панорамизм» и идеализированное «советское время», создавая гипнотический инструмент для симуляции реальности, а в картинах-окнах И. Чуйкова автор видит освобождение от оптической магии. Еще один мотив, связанный с ракурсом наблюдения, — это взгляд «через» (преграду, препятствие, дырку, предметный мир), который является частым мотивом на картинах Д. Пригова, Е. Булатова, О. Васильева, И. Кабакова, В. Пивоварова. Автор считает, что, с одной стороны, это последствие

советского комплекса изоляции и желания освобождения, а с другой — допускает, что это мечта о другой жизни, скрытой, истинной, настоящей, в которой можно было бы избежать техники создания иллюзий, характерной для советской культуры.

Екатерина Бобринская заканчивает книгу детальным анализом картин Булатова, на которых присутствует текст, что позволило художнику создать собственную метафизику картины, продолжая одновременно традиции авангарда и конструктивизма, дизайна и плакатного искусства.

Монография Екатерины Бобринской представляет собой первое фундаментальное исследование российского неофициального искусства и содержит 257 иллюстраций, дополняющих ее детальный анализ. Как большой знаток модернизма и авангарда, эрудит в области литературы, философии и психологии, Бобринская с помощью комбинации различных методологий водит нас по визуальным, литературным и философским мирам советского андеграунда и московского концептуализма. Ссылаясь на ключевые тексты К. Юнга, Ж. Бодрийяра, М. Фуко, В. Бенямина, Л. Шестова, И. Кабакова, Б. Гройса, В. Тупицына, А. Монастырского, П. Пеперштейна и других философов, художников и теоретиков, автор анализирует причины появления неофициального искусства, давая нам ясный обзор общественных, социальных, политических, культурных и творческих условий того времени. Среди необъятного корпуса творческих концепций, автор выделяет главную тему своего анализа, и придерживаясь заданной темы, подробно ее разрабатывает и подтверждает свои тезисы текстуальными и визуальными примерами.

В этой книге мы прослеживаем генезис Другого, чужого, пограничного, маргинального, в период длинной в шесть десятилетий. Екатерина Бобринская не дает нам ответы на все вопросы и тем самым, подобно многим концептуальным художникам, завлекает читателя в этот загадочный мир, уступает ему место Другого и наводит на размышления, изучение и поиски ответов. По этой причине автор умело и провокационно выбирает название своей книги, задавая вопрос всем нам: были ли неофициальные художники и московские концептуалисты на периферии только в советское время или же и сегодня интерес к ним отсутствует?