

Изобразительное искусство 70-80 гг.

С середины 60-х годов «оттепель» в духовной жизни общества стала постепенно сменяться «заморозками», усилился административный контроль за культурной жизнью, настало время противоречий между командно-административными методами руководства, культурной жизнью и потребностями общества, ростом социальном активности людей. Внешне демократические формы управления культурой не могли заслонить истинного положения дел. Идеологические и организационные проблемы

Различные предписания «сверху» и догматические каноны по-прежнему остались. С неугодными «бунтарями» боролись самыми разными способами.

В 70–80-е гг. отчетливо выделились два пласта в художественной культуре — официальный, поддерживаемый государством, и неофициальный, не признанный им. Узкие рамки официально дозволенных идей, тем и форм не могли вместить все многообразие творческих возможностей. Избавление общества от страха и появление технических возможностей распространения привели к расширению **неофициальной культуры** — **андеграунда** в изобразительном искусстве, в музыке, в литературе.

В 1974 г. была сделана очередная попытка добиться официального признания на существование.

«Бульдóзерная вЫставка» — это одна из наиболее известных публичных акций неофициального искусства в СССР; выставка картин на открытом воздухе, организованная московскими художниками-авангардистами 15 сентября 1974 года на окраине столицы в Беляево, при пересечении Профсоюзной улицы и улицы Островитянова.

Была жестоко пресечена властями с привлечением большого количества милиции, а также с участием поливочных машин и бульдозеров, отчего и получила своё название.

Группа художников, не входивших в официальные советские художественные союзы и организации, договорилась показать свои работы всем желающим на пустыре в Беляеве.

Инициаторами показа выступили: коллекционер **Александр Глезер** и 13 художников (**Оскар Рабин** — основной лидер нонконформизма, **В. Воробьев**, **Юрий Жарких**, **Виталий Комар**, **А. Меламид**, **Лидия Мастеркова**, **Владимир Немухин**, **Евгений Рухин**, **Александр Рабин**, **Василий Ситников**, **Игорь Холин**, **Борух Штейнберг**, **Н. Эльская**)

Выставка была разбита на пустыре около перекрёстка. Присутствующие включали примерно 20 художников и группу наблюдателей, которая состояла из родственников и друзей художников, а также достаточное количество журналистов западных информационных агентств и дипломатов. Картины были развешаны на импровизированных стойках, изготовленных из деревянных реек.

Хотя организаторы поехали на место на метро (машину легче остановить по дороге), тем не менее на выходе из него некоторых участников обвинили в «краже часов» — было очевидно, что их хотят задержать любой ценой. Но минут через 20 пришел капитан милиции и сказал, что произошла ошибка. Когда же они подошли к пустырю, то увидели там машины с саженцами и каких-то одетых в рабочую форму людей, которые стали кричать, что, дескать, пришли хулиганы, которые мешают им сажать деревья. Причем говорили, что у них субботник.



Несмотря на небольшой размах события, оно весьма серьёзно было воспринято властями. Примерно через полчаса после начала выставки к месту её проведения была направлена группа, включающая три бульдозера, поливальные машины, самосвалы и около сотни милиционеров в штатском, которые стали теснить художников и собравшихся зрителей; часть картин была конфискована. Формально всё выглядело как гневная спонтанная реакция группы работников по благоустройству и развитию лесопарка.

Нападавшие ломали картины, избивали и арестовывали художников, зрителей и иностранных журналистов. Очевидцы вспоминают, как Оскар Рабин, повисший на ковше бульдозера, был фактически протасен через всю выставку. Художников увозили в участок, где заявляли: «Стрелять вас надо! Только патронов жалко...»



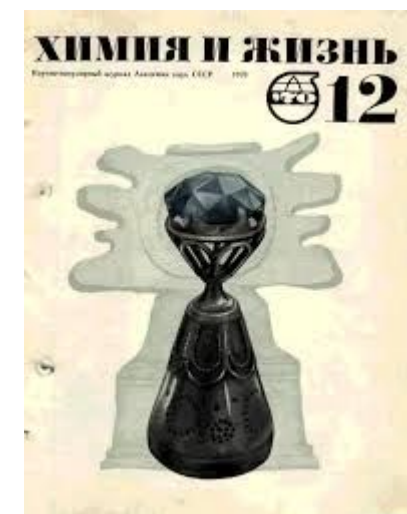


После этого события, вызвавшего громкий резонанс в зарубежной прессе, советские власти вынуждены были уступить и официально разрешили проведение подобной выставки на открытом воздухе в Измайлово двумя неделями позже, 29 сентября 1974 года. Новая выставка представляла работы уже не 20, а более чем 40 художников, длилась 4 часа и привлекла по разным данным около полутора тысяч человек.

Участник выставки — известный график Борис Жутковский — отмечал, что качество картин на вернисаже в Измайлово было несравнимо ниже, чем на первой разгромленной выставке в Беляеве, из-за того, что там были выставлены только лучшие работы, многие из которых были уничтожены. Впоследствии, преимущественно в зарубежных СМИ, четыре часа в Измайлово часто вспоминали как «полдня свободы». Выставка в Измайлово в свою очередь дала дорогу для других выставок нонконформистов, которые имели важное значение в истории русского современного искусства. После выставки начался шантаж, аресты, принудительное лечение в психиатрических больницах, зачисление на срочную службу в армию. В протест было устроено 7 несанкционированных выставок на квартирах.

В 70–80-е годы переживает расцвет **«андеграунд», «подпольное» искусство**. Здесь оформились свои течения и направления, такие как **абстрактный экспрессионизм, кинетическое искусство, неорелигиозная живопись, концептуализм, соц-арт**.

Сначала поп-арт, сюрреализм, оп-ар, новый символизм, которым путь на выставки был категорически заказан, обрели совершенно официальную прописку в оформлении журналов («Знание – сила», «Химия и жизнь») и книг (работы графиков Жукова, Вучетича, Троянкина). Абсолютно свободной оказалась сфера дизайна. В Сенежской студии художники, историки, психологи свободно экспериментировали, отталкиваясь от эзотерической школы «оригами», неоконструктивизма.



«Псевдоискусство», «иное искусство», как называли новые веяния в официальных кругах, обрело все большую популярность и, часто, из подвалов прямоиком отправлялось, к сожалению, не наши выставки, а за рубеж.

В этих произведениях отсутствуют традиционные средства художественной выразительности. Они не рассчитаны на непосредственное восприятие, не вызывают к эмоциональному сопереживанию. Они требуют от зрителя определенных аналитических и психологических усилий.

Соц-арт



Соц-арт — это советизированная версия поп-арта. Поп-арт в американской культуре был реакцией, с одной стороны, на эгоцентризм художников-абстракционистов — например, такого, как Джексон Поллок, который лил на холст краску, словно изливал свою уникальную душу.

И с другой стороны, поп-арт был реакцией на образы, навязшие в зубах, — в случае Америки это были клише из рекламы.

А в Советском Союзе засилья рекламы не было, зато в зубах навязли клише идеологические.

Соц-арт возник в неофициальном искусстве СССР как реакция и пародия на доминирующий официозный стиль «социалистический реализм».

Термин **«соц-арт»** был придуман по аналогии со словом **«поп-арт»** творческим дуэтом В.Комара и А.Меламида в 1972 году. Так ими был назван проект из нескольких ироничных картин для очередной квартирной выставки.

По мнению художников, советским гражданам не было знакомо изобилие предметов потребления (с которыми работал американский поп-арт), однако они были пресыщены социалистической идеологией и агитационной пропагандой. В своих работах художники анализировали визуальную идеологию тоталитарного государства. В отличие от представителей поп-арта, они работали не только с изобразительными, но и словесными клише, с социальными и поведенческими моделями. Их произведения воплощались как в форме традиционной станковой картины или объекта, так и манифестов и перформансов.

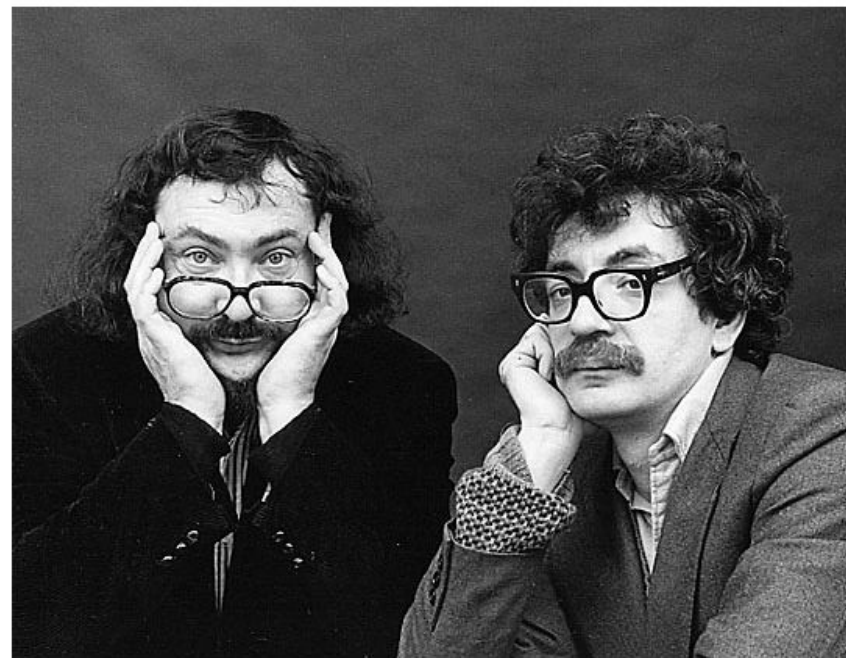


Используя и перерабатывая одиозные клише, символы и образы советского искусства и расхожие мотивы советской политической агитации, соц-арт в игровой, зачастую эпатажирующей форме, развенчивал их истинный смысл, пытаясь раскрепостить зрителя от идеологических стереотипов.

Ирония, гротеск, острая подмена, свободное цитирование, использование разнообразных форм (от живописи до пространственных композиций) стали основой броского, эклектичного художественного языка этого направления.

Соц-арт, по свидетельствам очевидцев, был рожден в заснеженном пионерском лагере, где в 1972 году художники зарабатывали на жизнь, рисуя портреты пионеров-героев.

Как позже уверял Александр Меламид, соц-арт «никогда не придумал бы один художник. Только два выпивающих друга могли — в процессе многодневных разговоров во время оформления пионерского лагеря — решиться на это...».





Рождение социалистического реализма. 1982-1983



Комар, А.Меламид.
Двойной автпортрет в виде юных пионеров. 1982-1983



Ялтинская конференция



**Большевики возвращаются
домой
после демонстрации**

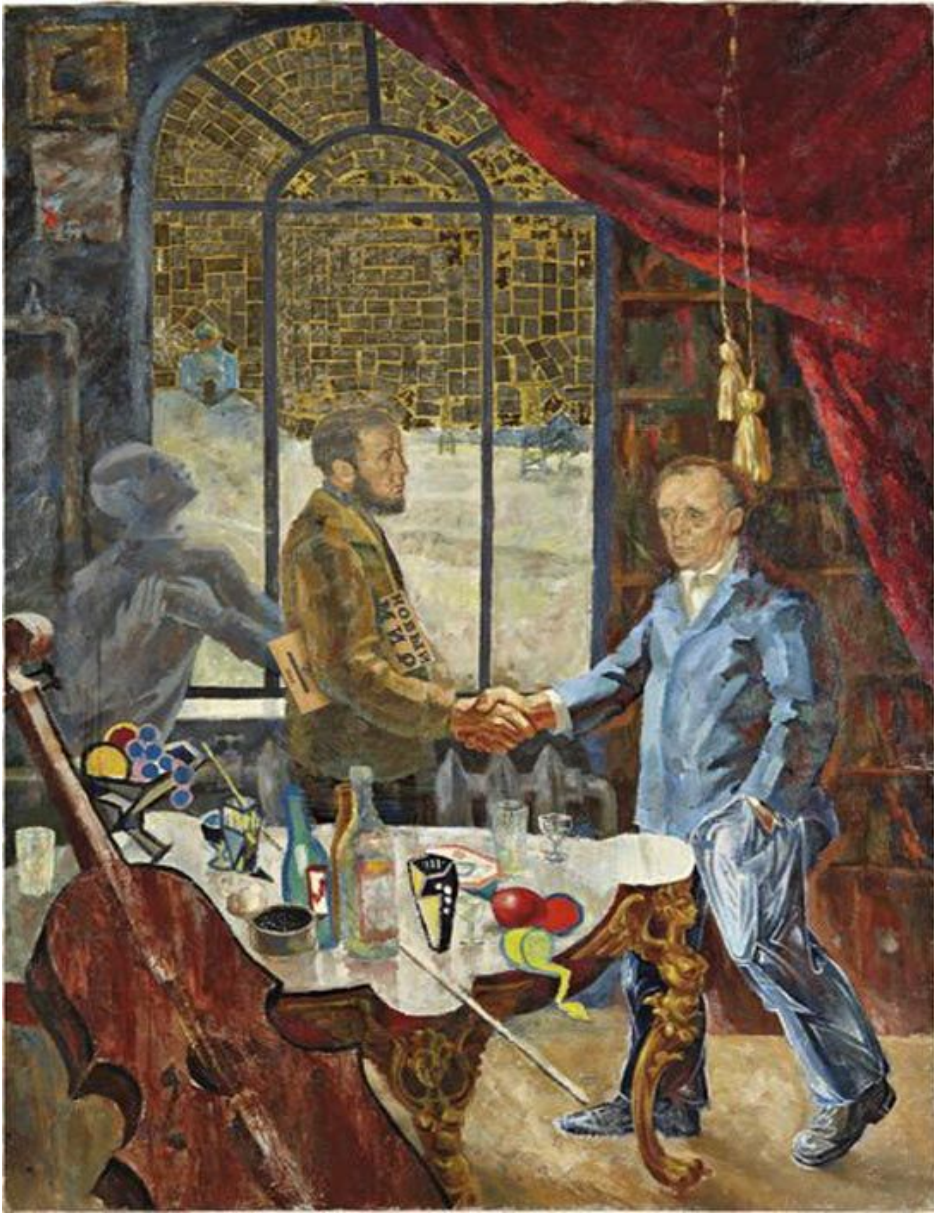


Однажды в детстве я видел
Сталина

Бытовые сцены ("Большевики возвращаются домой после демонстрации" или "Девочка перед зеркалом"), "мифологические" сюжеты (портретирующая отца народов муза на картине "Рождение социалистического реализма") или портреты Сталина (лицо вождя, выглядывающее из правительственного ЗИЛа на картине "В детстве я однажды видел Сталина") написаны вполне канонично, в благородных темных тонах. Однако классическая гармония нарушается деталями - демонстранты встречают небольшого зеленого динозаврика, девочка-пионерка сидит с задранной юбкой, а муза нежно поддерживает Иосифа Виссарионовича за подбородок.

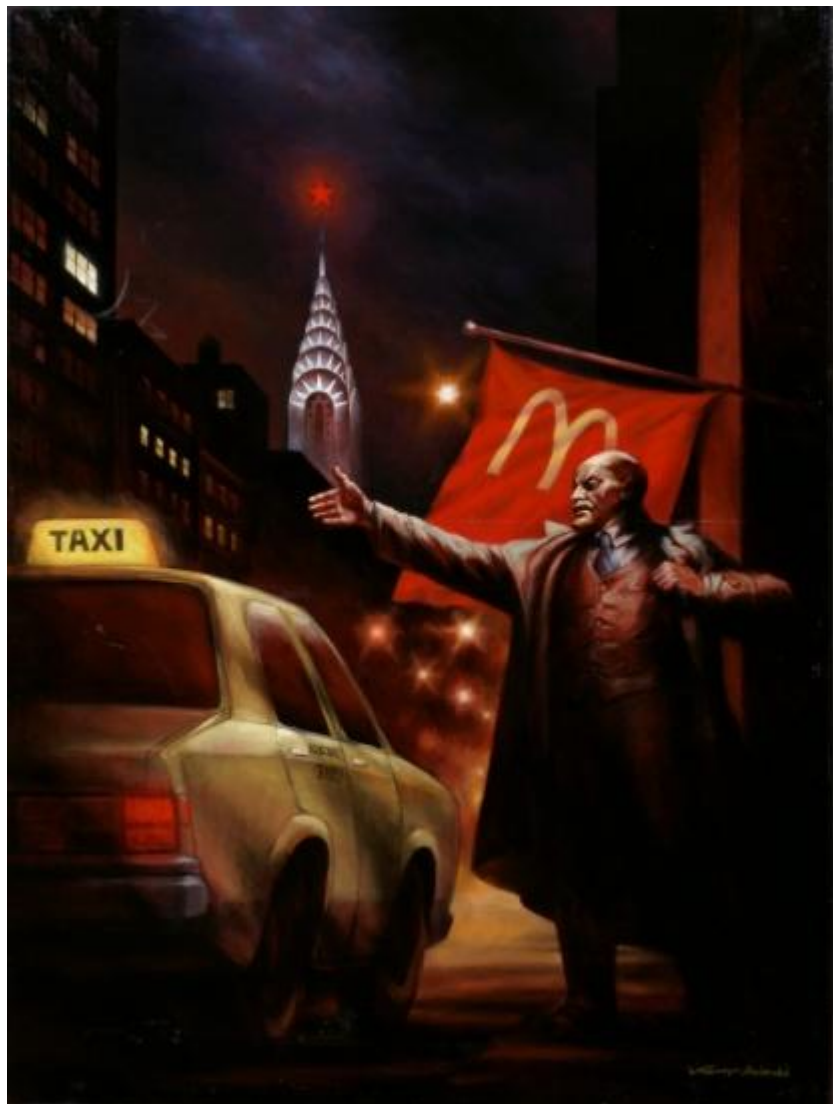


Виталий Комар. Крест и молот.



Либеральные ценности шестидесятников Комар и Меламид атаковали и в картине "Встреча Солженицына и Белля на даче у Ростроповича", также вошедшей в соц-артовскую серию. Позже художники объясняли, что включили в эту картину "все, что любят либералы в Москве, все, что нужно для хорошей, буржуазной жизни - гроздь винограда, хрустальные стаканы, лимон с кожурой, свешивающейся с края стола, как в голландских натюрмортах XVII века. Но еще важнее, что мы выполнили это все в разных стилях - Сезанна, кубизма, футуризма, а левую ногу Белля написали в стиле русских икон. Эта картина - не просто атака на иллюзии русских либералов. Мы тоже были либералами, тоже принадлежали к интеллигенции. В этой картине мы атаковали наши собственные иллюзии".

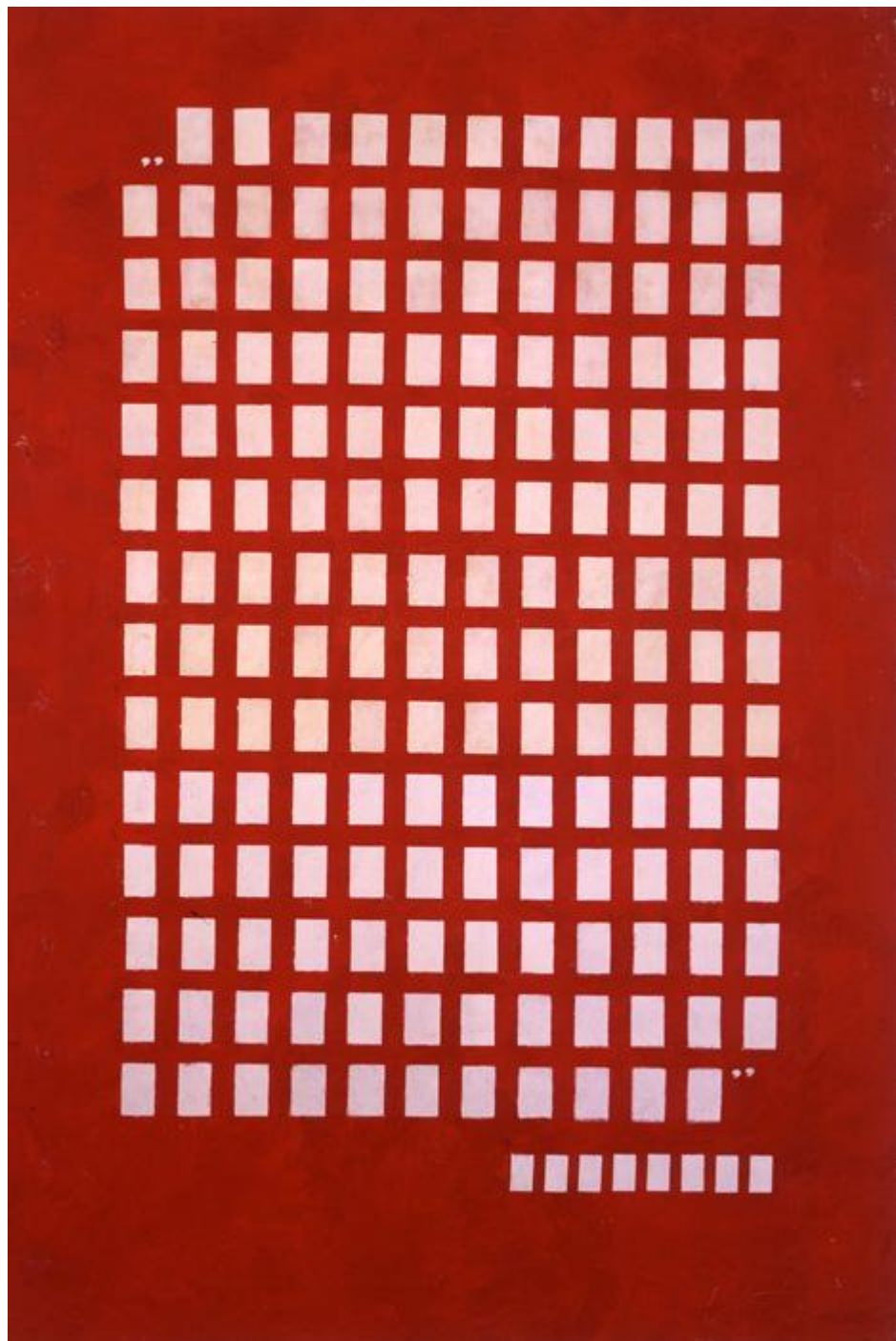
Комар и Меламид покусались на святая святых неофициальной культуры: полузапрещенные стили, доступный только в мечтах образ жизни, не говоря уж о бородатом учителе "жизни не по лжи" с "Новым миром" под мышкой.



Комар Маламид. Ленин ловит такси

Комар Маламид. Сталин перед зеркалом





Еще они устраивали акции и перформансы. Один из них назывался «Котлеты „Правда“» — Комар и Меламид крутили фарш из главной советской газеты. А в эмиграции они организовали перформанс «Скупка душ», в ходе которого свою душу под расписку художникам продал сам Энди Уорхол, и оценил он ее в ноль долларов. Эта расписка была отправлена в СССР для перепродажи души Уорхола на аукционе: это был еще один перформанс. Душу должно было купить подставное лицо, чтобы вернуть Комару и Меламиду. Однако Михаил Рошаль, художник группы «Гнездо» и доверенное лицо Комара и Меламида, не уследил за лотом, и душа Уорхола досталась художнице Алене Кирцовой — так что она и сейчас в России.



Александр Косолапов



Для соцартистов любой юмор, даже самый рискованный, был, что называется, «в законе». Очень смешные работы Александра Косолапова, где перемешаны расхожие знаки советской идеологии и американской потребительской культуры: Ленин, Микки-Маус, Сталин, кока-кола и так далее. Некоторые из этих работ, сделанных в эмиграции, будут провоцировать религиозных фанатиков в России — например, икона-икра или соединение образа Христа с логотипом Макдональдса.



«Герой. Лидер. Бог»



Александр Косолапов. Микки и Минни, рабочий и колхозница

Борис Орлов

Борис Орлов именует себя **«имперским художником»**, причем мифическая империя, большой стиль которой воссоздает художник, кажется куда более древней, чем исторический Советский Союз, хотя «имперское» в случае Орлова и отсылает, на первый взгляд, к **«сталинскому ампиру»** – неофициальному определению помпезного стиля советской архитектуры 1930–1950-х годов.

Множество орденских планок, из которых складывается «Парадный портрет», читаются как супрематическая композиция в духе Малевича.



«Фантомные боли»



«Парадный портрет» из серии «Красная парсуна»



В отличие от многих нонконформистов, будь то Оскар Рабин или Илья Кабаков, Борис Орлов представляет «советское» отнюдь не как нечто мизерабельное, убогое, без – образное. Напротив, он создает пусть и иронический, но величавый образ советского большого стиля.

«Империя» Орлова отнюдь не ограничивается историческими рамками сталинского СССР. Его работы, хотя бы формально, по названиям, отсылают и к барокко императорской России, и к первым опытам русского парадного портрета («Красная парсуна» отсылает к «парсунам», русским портретам допетровского времени, своего рода светским иконам, представляющим царей и дворян), и к античности, и к архаическим тотемным столбам. Но и, что принципиально важно для Орлова, – к русскому авангарду.





Император

Империя для Орлова – это то, что уже в руинах, отсюда его постоянное рифмирование советского и античного. Развивая свой «имперский стиль» в семидесятые годы, он иронически, но и совершенно еретически по тем временам, обрекал казавшуюся безысходно незыблемой советскую власть на участь Древнего Рима, представлял ее уже в руинах – или застывшей в некоем безвременье: его «Имперский бюст» 1973-го отсылает, в том числе, и к метафизической живописи Де Кирико.

А после того, как СССР прекратил свое существование, образ рассыпавшейся в прах империи, вызывающей элегическую печаль стал совсем мифическим. Ибо, по Орлову, «империя», оказывающаяся странным гибридом русского авангарда и сталинского стиля, это еще и утопия, рухнувшая под грузом собственных неосуществимых и грандиозных упований.

Ростислав Лебедев



Классический соц-артист, соратник (и сосед по мастерским) Бориса Орлова и Дмитрия Пригова.
Творчески преобразовал наглядную агитацию советских времен.



Праздничный коллаж



Идея о новом направлении в искусстве возникла как ответная реакция на появление поп-арта. Поп-арт был откликом на американское перепроизводство товаров. Проведя аналогию с перепроизводством идеологии в России Ростислав Лебедев создал соц – арт.

Соц-арт — одно из направлений постмодернистского искусства, сложившееся в СССР в 1970-х годах в рамках так называемой альтернативной культуры, противостоящей государственной идеологии того периода. Используя и перерабатывая одиозные клише, символы и образы советского искусства и расхожие мотивы советской политической агитации, соц-арт в игровой, зачастую эпатажирующей форме, развенчивал их истинный смысл, пытаясь раскрепостить зрителя от идеологических стереотипов.

Новый проект Ростислава Лебедева «Русский пантеон» состоит из дюжины картин, посвященных знаковым фигурам отечественной культуры — от Пушкина и Толстого до Кабакова и Комара с Меламидом.

Как известно, «пантеон» в переводе с греческого означает «собрание всех богов», но с первого взгляда очевидно, что цель проекта — вовсе не глорификация и без того прославленных лиц, а легкая усмешка по поводу природы славы. Добрая и мудрая ирония по отношению к историческим фигурам-брендам — вообще одна из ключевых тем соц-арта, проходящая, к примеру, через творчество Лебедева на протяжении более трех десятилетий, но в сегодняшнем контексте — с зашкаливающими телевизионными рейтингами проекта «Имя Россия» и интернет-голосованиями по выяснению исторической значимости личностей и событий — этот проект приобретает особую остроту.

Картины Лебедева подкупают простотой и выразительностью; нарочито советский фон со звездами и стилизованными солнцами воспринимается и как мотив из общего для сегодняшних россиян прошлого, и как знак обращения к великой эпохе, переплетшей в тугой узел культуру и пропаганду, героев и тиранов, прошлое и будущее.

КОМПАНИИ РУССКОГО ГОЛУБИКА



КОМИТЕ РУССКОГО ИСКУССТВА







Сталин и Монро.

Леонид Соков



Очки для каждого советского человека. 1976



Рубашка.
1973–1974

Метафоры Сокова — это идеология «вопреки», серьезность до абсурда. Магистральные вещи его «фольклорного поп-арта» посвящены столкновению мифов и героев массового сознания. Сталин с медвежьей ногой, Мэрилин Монро, предпочитающая усадых политиков, Гитлер с глобусом, Ленин с пятном Горбачева, Толстой с Малевичем, собирательный монументальный Ленин в диалоге с идущим человеком Джакометти — все это герои и фирменные инструменты Сокова. Равно как и другие его изобретения — таблица определения национальности по форме носа, медведь на танке, мохнатый доллар, податливый серп.



СОКОВ Л. П. Встреча двух скульптур. 1990



СОКОВ Л. П. Ленин с пятном Горбачева

СОКОВ Л.
П. Куда
девалась
агрессия
русского
авангарда?



СОКОВ Л. П. Дыл Бул Щыл Крученых.

Соков свел лицом к лицу различные образы советской и западной цивилизаций. Встреча в едином произведении Мэрилин Монро со Сталиным, «шагающего человека» Джакометти с памятником Ленину, народной игрушки с имперской эмблемой проявили геополитический конфликт культур XX века, расколотое сознание и «двоемыслие» современного человека к какой бы политической системе он ни принадлежал.



Перевернутый мавзолей и кремль



Микки и Маркс



Витрувианский медведь



Русский балет



Сталин с медвежьей ногой



Доллар и молот.

Многие шутки, давно уже ставшие народными, имеют автора — Вагрича Бахчаняна.

**«Мы рождены, чтоб
Кафку сделать былью».**

Бахчанян мастерски умел интегрировать незатейливую речевую практику в более широкий контекст, как бы мы его ни называли: «соцарт», «концептуализм», любое другое слово.

Эти простоватые на вид словесные объекты превращаются в новые объекты познания реальности.



Коллаж для обложки книги С.Юрьенена «Нарушитель границы»



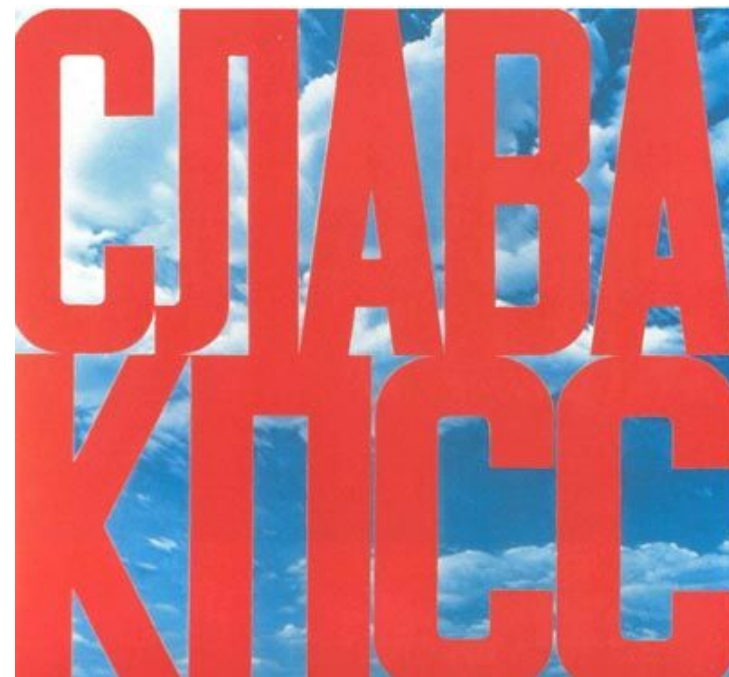
Вот, например: «плутовской роман без вранья», «военный ипподром», «откладывать смерть на черный день». Часть записей Бахчаняна образцовые моностихи — как «народы, управляемые по радио». Часть — сверхкороткие рассказы, которые сделали бы честь не одному более многословному писателю: «Впервые оделся во все новое в гробу». Встречается, наконец, и чистая поэзия: «Ресница падает на текст открытой скобкой».

Эрик Булатов

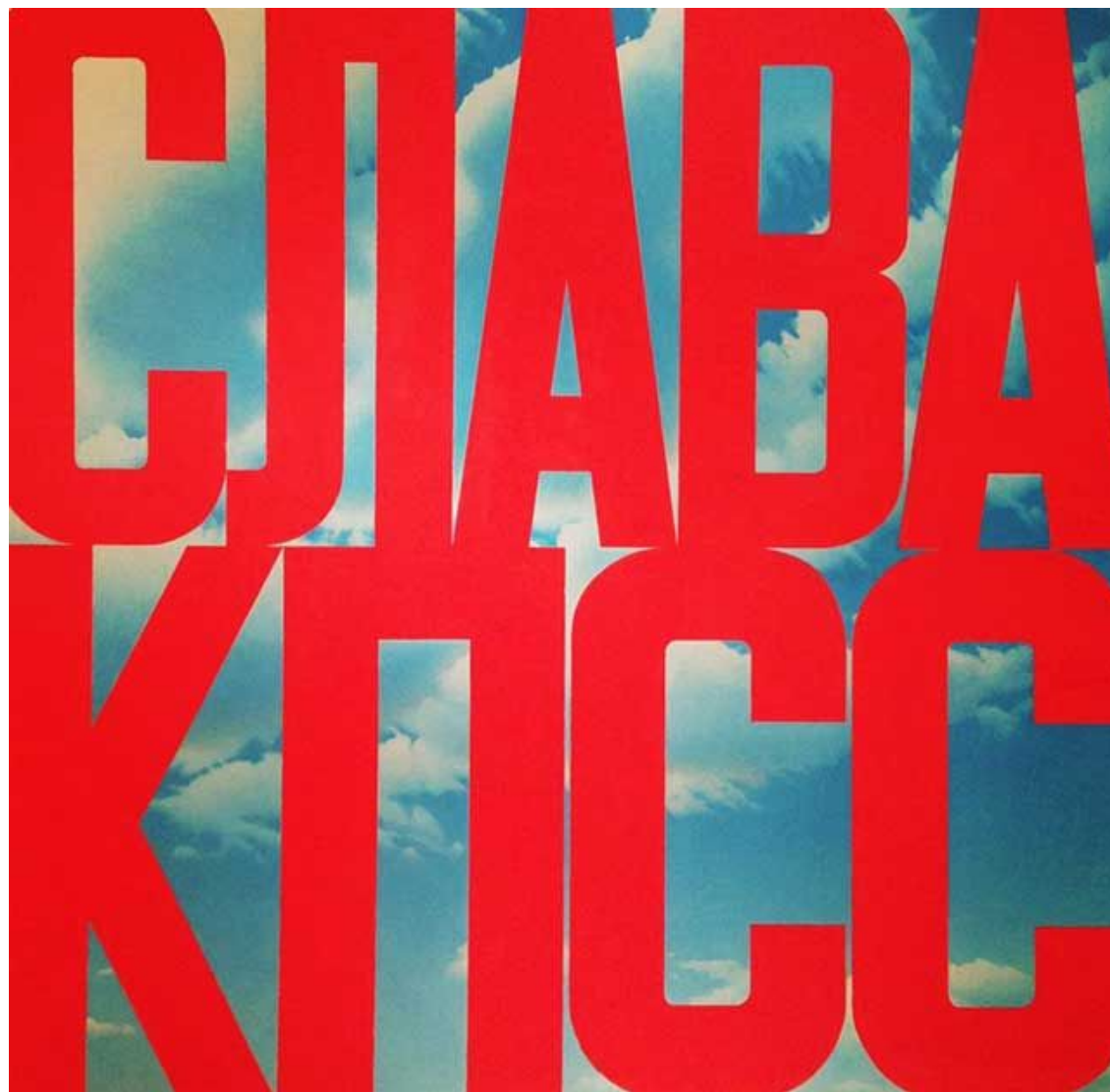
Характерным и узнаваемым творческим методом Булатова является столкновение плакатного текста, выхваченного из контекста советской действительности, с фигуративной (чаще всего пейзажной, заимствованной из массовой печати) составляющей.

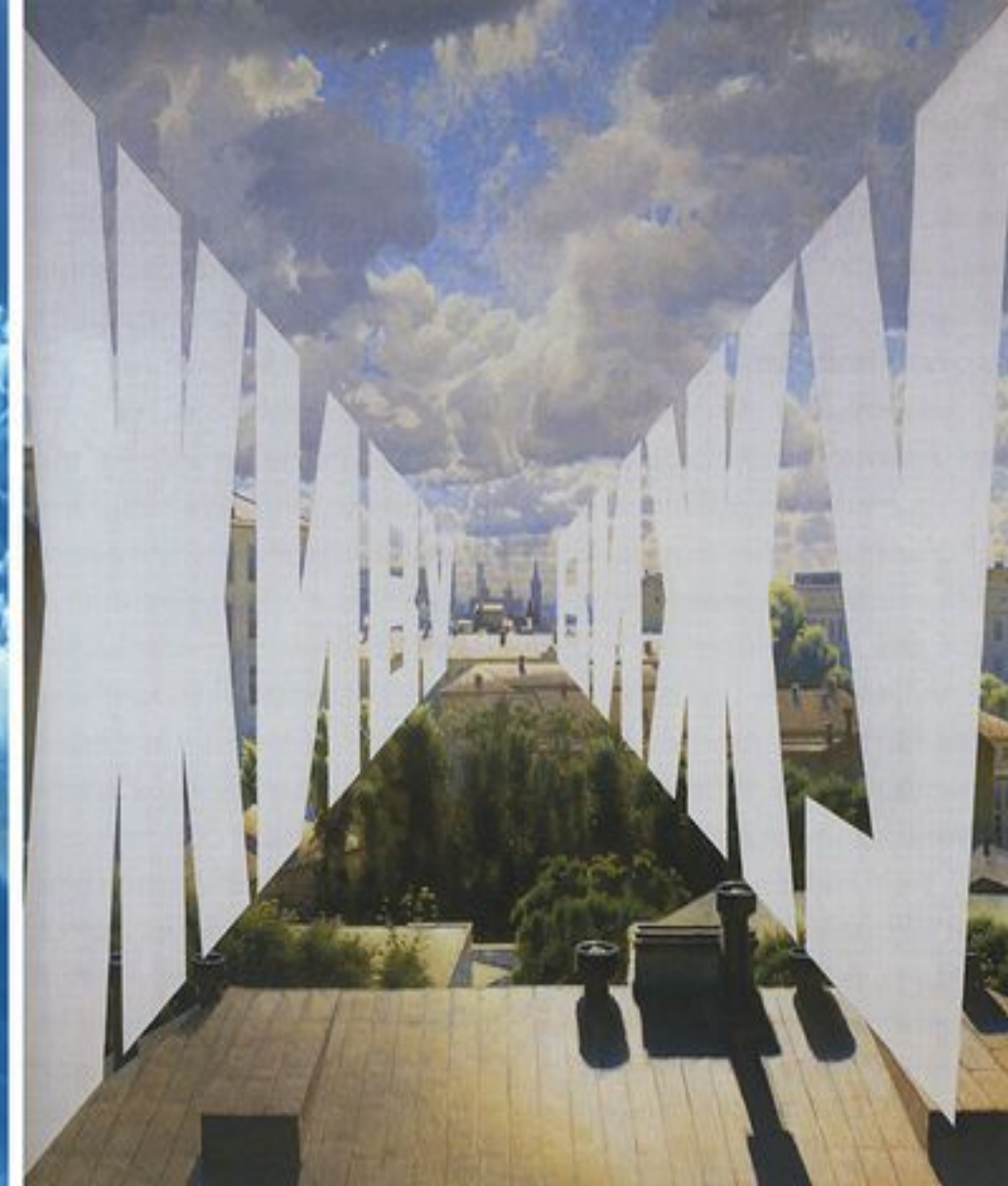
В результате художнику удаётся предельно доступным образом проиллюстрировать абсурдность действительности, перенасыщенной символикой советской пропаганды.

Помимо работ соц-артовской тематики, ещё в своих ранних работах Булатов разработал теорию взаимодействия картины и пространства.



Визитная карточка художника — лаконичные надписи, бегущие по большинству самых известных его работ. Хрестоматийная "Слава КПСС" — наглядный пример. На голубом небе с пушистыми облаками клеймом отпечаталась соответствующая красная фраза. Небо — символ естественной свободы человека. Советский лозунг, что очевидно, символизирует твердую длань тоталитарной власти. Небо живет и меняется: облака могут появляться и исчезать, в то время как "Слава КПСС" бессмысленно вечна, по крайней мере, до тех пор, пока ржавчина не изъест многочисленные пропагандистские щиты по всей стране, на которых набиты советские лозунги. Хитрый замысел художника, воплощенный, казалось бы, в патриотичном формате, был настолько очевиден, что даже неискушенная прелестями авангарда советская власть считала "культурный код" и запретила картины Булатова.





Он – единственный русский художник, чьи работы выставлялись и в Лувре, в Национальном центре искусства и культуры имени Помпиду, и в Музее современного искусства Парижа. В 1988-м Эрик Булатов был признан ЮНЕСКО лучшим художником года.



«ЖИВУ — ВИЖУ» затягивает диагональ вглубь пейзажа и возвращает теми же буквами обратно.

Из строчек Всеволода Некрасова

«Я хотя / не хочу / и не ищю / живу и вижу»

Булатов взял квинтэссенцию, пригодную для его оптики, его методы. Которую он обозначил в том духе, что «работа художника в этом и состоит: он именуется. Все остальное: давать оценки, выносить приговор — не его дело»



Заход или восход солнца.



Улица Красикова

Соприкосновение пространства жизни
и идеологического пространства.



Горизонт

Красная лента-дорожка, как бы наложенная на горизонтальную ось картины, мгновенно лишила картину воздуха. Этот прием «перекрывания кислорода» для глаза, пережитый Булатовым в реальности (лежал на больничной койке, смотрел в окно, а балконные перила закрывали горизонт) в качестве глазной пытки, был почти буквально перенесен в изобразительное поле картины.



Брежнев. Советский космос

В геометрическом центре этой картины на месте отсутствующего горизонта и в точке, где следовало бы ожидать восход реального, «живого» солнца, помещен советский герб со схематичным изображением этого восхода. Картина не только лишена «воздуха», но и пространственных координат, точки опоры о землю.



Знак качества СССР

В конце 1970-х — 1980-е годы в творчестве Булатова усилилась политическая составляющая, к нейтральным пейзажам и образам добавились образы вождей и актуальные на тот момент политические мотивы: Брежнев, Горбачёв, Перестройка, Единогласно.



ЭРИК БУЛАТОВ Перестройка. 1989



Эрик Булатов сталкивает в пространстве одной картины крайние противоположности: безмятежность и тревогу, полную свободу и тюремную решетку, реалистическую живопись и советский плакат. Картины из цикла "Русский XX век" изображают идиллический русский пейзаж, над которым угрожающе нависает графичная римская цифра XX.

Пейзаж — воплощенное спокойствие русской жизни, перечеркнутой XX столетием: возвышается старинная церковь, вокруг — невысокие дома и избенки, на заднем плане извивается река. XX век вторгается бесцеремонно и символично. На картине под номером I цифры напоминают лучи прожектора компании "XX век FOX" на фоне страшного красного неба. Вода в реке тоже кровавого цвета — идиома, которой соответствует образ, не требует разъяснений.

A landscape photograph featuring a vibrant green field in the foreground, a line of trees in the middle ground, and a bright blue sky with scattered white clouds. The text 'НЕ ПРИСЛОНЯТЬСЯ' is overlaid in white, bold, uppercase letters across the middle of the image.

НЕ ПРИСЛОНЯТЬСЯ



Лувр. Джоконда" — визуальное размышление о диалоге искусства и зрителей. Главное, что интересует художника в полотне да Винчи, — обращенность картины к зрителю. Гипотетические посетители Лувра в работе Булатова вторгаются пурпурной массой в залы музея и заслоняют собой все и вся — остается видна лишь загадочная, немного саркастичная улыбка Моны Лизы. Толпа напоминает фотографию из старой советской газеты, почему-то напечатанную алыми чернилами, в то время как музейные залы — непоколебимый в своей вечности реализм. Возможно ли восприятие искусства в условиях шумного, агрессивного, как красный цвет, медийного хаоса? Вопрос риторический.



"Героями" полотен являются только слова, без которых картины превратились бы в аскетичную черно-белую абстракцию. Когда задаешься экзистенциальными вопросами, декорации излишни. "Откуда я знаю куда" — жизненный сценарий многих современных людей. Осталось только в этом признаться.



С середины 1990-х в его работах стало меньше политики, но больше игры — с текстом, его значением и положением в пространстве. Булатова увлекают проблемы изображения на плоскости абстрактных понятий вроде «верх», «низ», «там», «тут» или «здесь». Лишенные политической окраски, они в булатовских картинах пользуются куда большей свободой, чем их предшественники.

Концептуализм

Вот Сталин в мундире генералиссимуса и штанах с лампасами выпивает с полуобнаженной Мэрилин Монро. Вот по реке Клязьме сплавляют огромный ситцевый шар, в который зашито много-много надутых воздушных шариков и один включенный электрический звонок. Вот выставка, представляющая из себя общественный туалет, — впрочем, за буквами «М» и «Ж» обнаруживаются типовые советские квартиры. Все это — российский концептуализм.

Перефразируя известный тезис про гоголевскую шинель, можно сказать, что все современное искусство вылезает из ридимейдов Дюшана. Если совсем конкретно, из его произведения «Фонтан» — простого писсуара, выставленного в качестве произведения искусства. Этот объект 1917 года можно считать и первым произведением концептуализма, направления, которое тогда еще не было сформулировано как явление и не названо как слово. Все это случится много позже, в шестидесятые.



Марсель Дюшан. Фонтан. 1917 год

Концептуальным объектом может стать любой предмет, а также любая документация о предмете: текст про экспонат заменяет сам экспонат. Концептуальный объект не подлежит продаже, он исключен из коммерческого поля, потому что продавать, в сущности, нечего — нет мастерства исполнения, нет эстетики, нет новизны. Это искусство про то, как искусство устроено: такая тавтология.

Для концептуалистов сама необходимость личного присутствия автора в произведении оказывается скомпрометированной. Личное присутствие — это манера, почерк, любое слово от первого лица, и все это интерпретируется как ничем не обоснованная претензия на власть. Просто на власть, явленную в утверждении: я автор, это мое пространство, я сделал что-то, чего до меня в мире не было.

И такое властное посягательство отрицается, подвергается ироническому снижению, игровой деконструкции. Потому что исходный тезис состоит в том, что все в мире уже было, все уже сказано и произнесено, и теперь время разбираться с этим сказанным, как с кубиками, на которые распалась прежняя целостность. Разбираться с возможностями искусства, его границами, его контекстами.

Илья Кабаков

Одна из наиболее значительных фигур московского концептуализма. Мастерская Кабакова служила не только местом знакомства с его работами, но и своего рода мастер-классом отечественного концептуализма, который прошел, в частности, писатель Владимир Сорокин и многие другие.



В 1951—1957 гг. Кабаков учился в Московском государственном академическом художественном институте им. В. И. Сурикова. Долгое время работал иллюстратором детских книг и журналов. В 1970-ые годы — член объединения художников «Сретенский бульвар» (Москва).

Главный мотив ранних произведений Кабакова - простая советская коммуналка, погруженная в атмосферу загадочного абсурда. С 1970 по 1976 годы Кабаков нарисовал 55 альбомов для серии "Десять персонажей". Первым альбомом стал "Полетевший Комаров". В середине 1970-х Кабаков сделал концептуальный триптих из трех белых холстов и приступил к циклу "альб" - листов с надписями на "коммунальные" темы, а с 1978-го разрабатывал ироническую "жэковскую серию".

В серии "Душ" (1964) сначала появляется рисунок человека под душем, затем фигура становится «модулем» со своим окружением – появляются математические, физические формулы, разные возможности истекания воды из душа. В 1965 году эта серия была выставлена в Италии, что поссорило его с советским правительством.



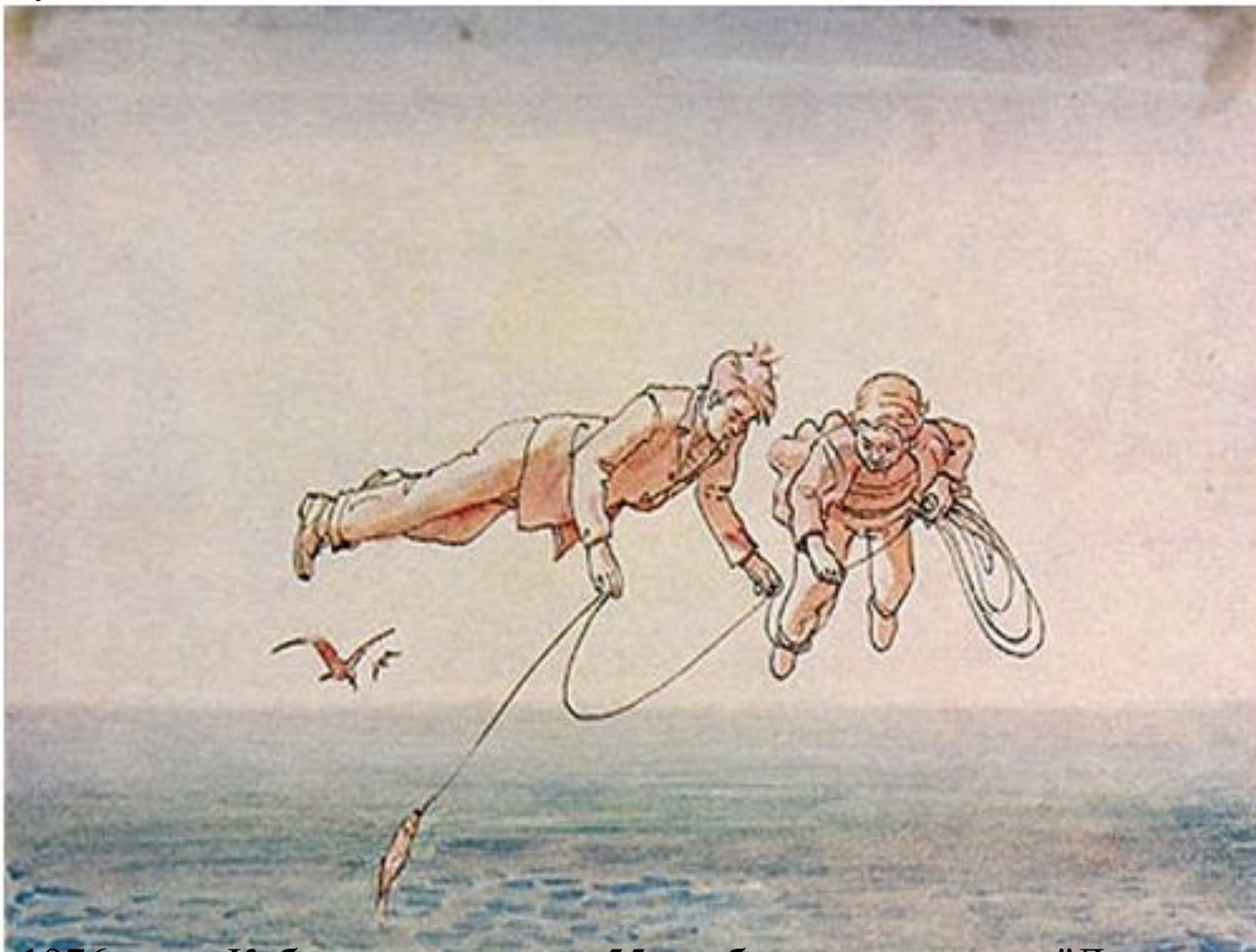
На рисунках изображен человек, стоящий под лейкой душа, но вода, которая из нее выливается, не касается его. По мнению критиков, эта работа символизировала недостаток материальных ресурсов при коммунистическом режиме, и они окрестили Кабакова голосом антисоветского поколения. Но Кабаков придерживался точки зрения, близкой к точке зрения Самюэля Беккета, утверждая, что он просто изобразил человека, который постоянно чего-то ждет.

"Рука и репродукция Рейсдаля" (1965) – идея плохой вещи, в коробе – плохая репродукция и пластмассовая рука.



Это та же эстетическая операция, что и у Дюшана – изменить конвенцию природы эстетического знака. Кабаков данной работой утверждает, что графическое мастерство возможно, но не нужно.

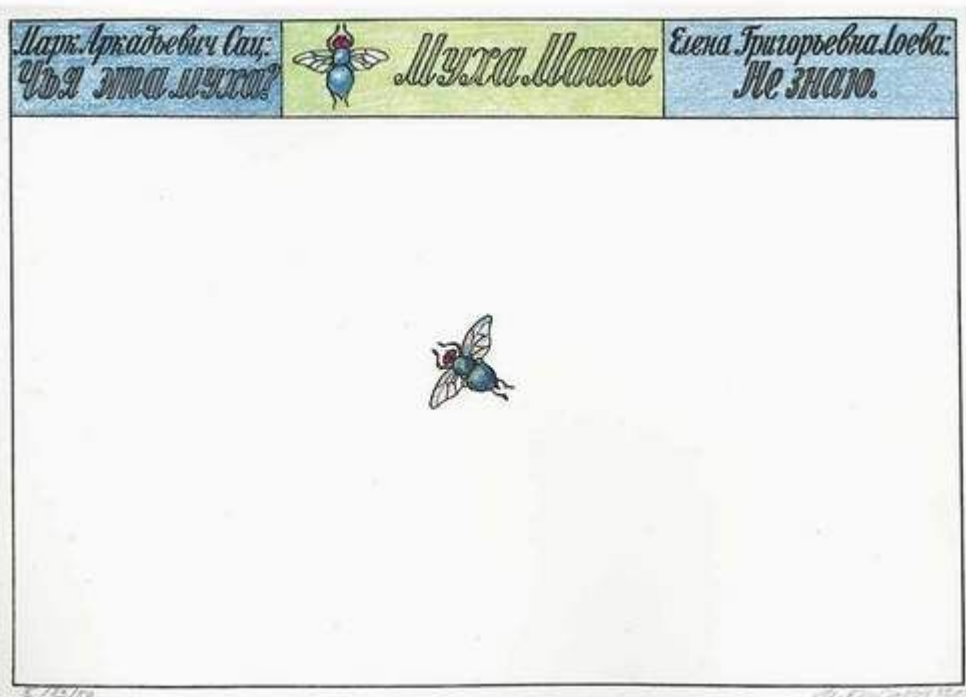
Кабаков (одновременно с Пивоваровым) придумал новый жанр – альбом – набор листов с рисунками и текстами.



С 1970 по 1976 годы Кабаков нарисовал 55 альбомов для серии "Десять персонажей". Первым альбомом стал **"Полетевший Комаров"**. Цикл, впоследствии названный журналистами "концептуалистским комиксом", создавался специально для домашнего просмотра: это был нонконформистский, неофициальный проект.

Ответы Экспериментальной группы... Кабаков, РГАС		Николай Борисович Мишуров: Он хотел построить большой дом под Звенигородом.	Аркадий Яковлевич Силин: Он всегда ходил очень медленно и что-нибудь облизнул на ходу.	Лидия
Николаевич Габрилов: его осторожно, чтобы он не проснулся.	Рубён Захарович Кобакшадзе: В молодости у него был хороший голос красивого тенора.	Лена Звятицкая: Вечером ему несут еду.	Анатолий Георгиевич Заревский: К нему беза пустынная избалитая дорога.	Это
Викторович Колесов: он был не один.	Мария Дмитриевна Заречная: Сырой он обмажет небкисел.	Евросинья Захаровна Кабачек: Если бы знать что она...	Арсен Багратович Сукисян: Я впервые увидал его между деревьев с Кармусского шоссе.	Эбди И посл
Синий Саломбалов: проложили через него новую пешеходную дорожку.	Леночка Силицына: Напикаю его довергу и стаблю в печь.	Матильда Ермоленко: Сестра хотела, чтобы он жил у нас.	Лидия Саломбалова: Он обычно приезжал на праздники.	Ива Я съед
Ида Подольская: то случайно задел его и разойт.	Волода Пяткарев: Иза шума дождя я его не слышал.	Софья Владимировна Белевская: Мы обвинили его согласно правдам, но он все равно подал.	Анна Григорьевна Кузельсон: Мне кажется, что он не вернется никогда.	Здесь
Габрилович Малюнов: его почти не знал.	Прасковья Никитична Поварова: С ним были Маржа, Михаил и Андрей.	Лена Колесова: Я ждала его в саду на углу Сретенки.	Аркадий Дмитриевич Пелевцова: Я вчера его видел на улице.	Вместе
Антонидович Миткин: его от дождя под набес накрывал человек.	Антонина Иосифовна Городская: Волода потащил и он перестал застегиваться у ворота.	Тораций Виталиевич Восточков: Он подлизывает тигро к обрети и останавливается.	Леонид Степанович Введенский: Вечером, при закате он почти не бегал.	Софья Покр
Ида Габриловская: она была скучно, голодно и	Натан Борисович Покровский: Лена пришла взять его в гостиничный	Владик Шаповалов: Под ним было тепло и тихо.	Александр Непомнящий: Я отодвинул кивень, стал на колени	Мари Он пр

В 1972 году Кабаков создает работу "Ответы экспериментальной группы", есть мнение, что эта работа вообще самое первое произведение советского концептуализма. В ней уже нет никаких картинок, а только записанные аккуратным почерком фразы. Игра с языком — это уже, действительно, чистый концептуализм, такой, каким он был в это время и на Западе. Но кабаковская работа тесно связана с окружающей его советской культурой. Это пародия на эстетику объявлений, таблиц и расписаний. Местоимение «он» - повторяющийся элемент во всех ячейках таблицы. Каждый раз моделируется какой-то отдельный «он». Текст вытеснил изображение, но оно не исчезло совсем, оно осталось как виртуальность.



Мушиные работы у Кабакова особенно часто встречаются в 80-х и 90-х. Борис Гройс считает, что в творчестве художника мухи играют роль ангелов. Но если это и ангелы, то скромные и ни на что не претендующие ангелы атеистической эпохи застоя. Любимая Кабаковым форма вопроса-ответа ("Чья эта муха?" — "Это муха Николая") отсылает нас к учебникам по иностранному языку, где и Анна Евгеньевна Королева, и Сергей Михайлович Хмельницкий — это безличные имена, фамилии и отчества, выдуманные автором. Муха Кабакова — знак ничтожности и тупой неизменности быта. Попадая в центр внимания двух случайных коммунальных соседей, она провоцирует их на разговор, не значащий ничего. Реплики буквально висают в пространстве, обозначая бессмысленность происходящего.

Бедная муха, выставленная как экспонат, оказывается заключена в речь людей и не может существовать вне ее, вне того, чтобы кому-то принадлежать, — потому что нет ничего, кроме языка. И этот советский язык лозунгов, графиков, справок и расписаний, дорожных знаков и официальных бумаг агрессивно вторгается в жизнь человека.

Позже, уже в 80-е, мушиный мотив у Кабакова разрастется, появится инсталляция «Жизнь мух», где о мухе будут рассуждать представители разных наук, и тут же их речи будут комментироваться, — но именно в «мухе» ранней заявлена тема, которая станет для него главной. Это тема советской коммунальности, насильственной общности людей; она потом будет развернута во многих его работах, например в инсталляции 1991 года **«Коммунальная кухня»**.

В западном концептуализме такой темы не было, ей там просто неоткуда было взяться. С одной стороны, вопрос, кому принадлежит муха, — это поэтика дадаистского абсурда. С другой стороны, вопрос, кому принадлежит тот или иной предмет, — законный и необходимый для мира коммуналки.



Илья Кабаков.

Коммунальная
кухня.
Инсталляция
из шести
частей. 1991

Коммуналка — квинтэссенция мира советского человека. Пространство, в котором парадоксально совмещается самое коллективное и самое сокровенное.

Кабаков говорил: «Коммуналка является хорошей метафорой для советской жизни, потому что жить в ней нельзя, но и жить иначе тоже нельзя, потому что из коммуналки выехать практически невозможно». И он прибавляет простые предметы советского быта — терку, кружку — на убогие крашеные щиты, выставляя их как ту самую муху. Рисует зайчиков с морковками, совмещая их с матерными надписями, выполненными образцово аккуратными буквами со школьных уроков черчения. Устраивает инсталляции из записок и фраз, которые жители коммуналок адресуют друг другу. Апофеозом этой темы станет график выноса помойного ведра, расписанный на шесть лет: с 1979 года по 1984-й.



Защитоны!

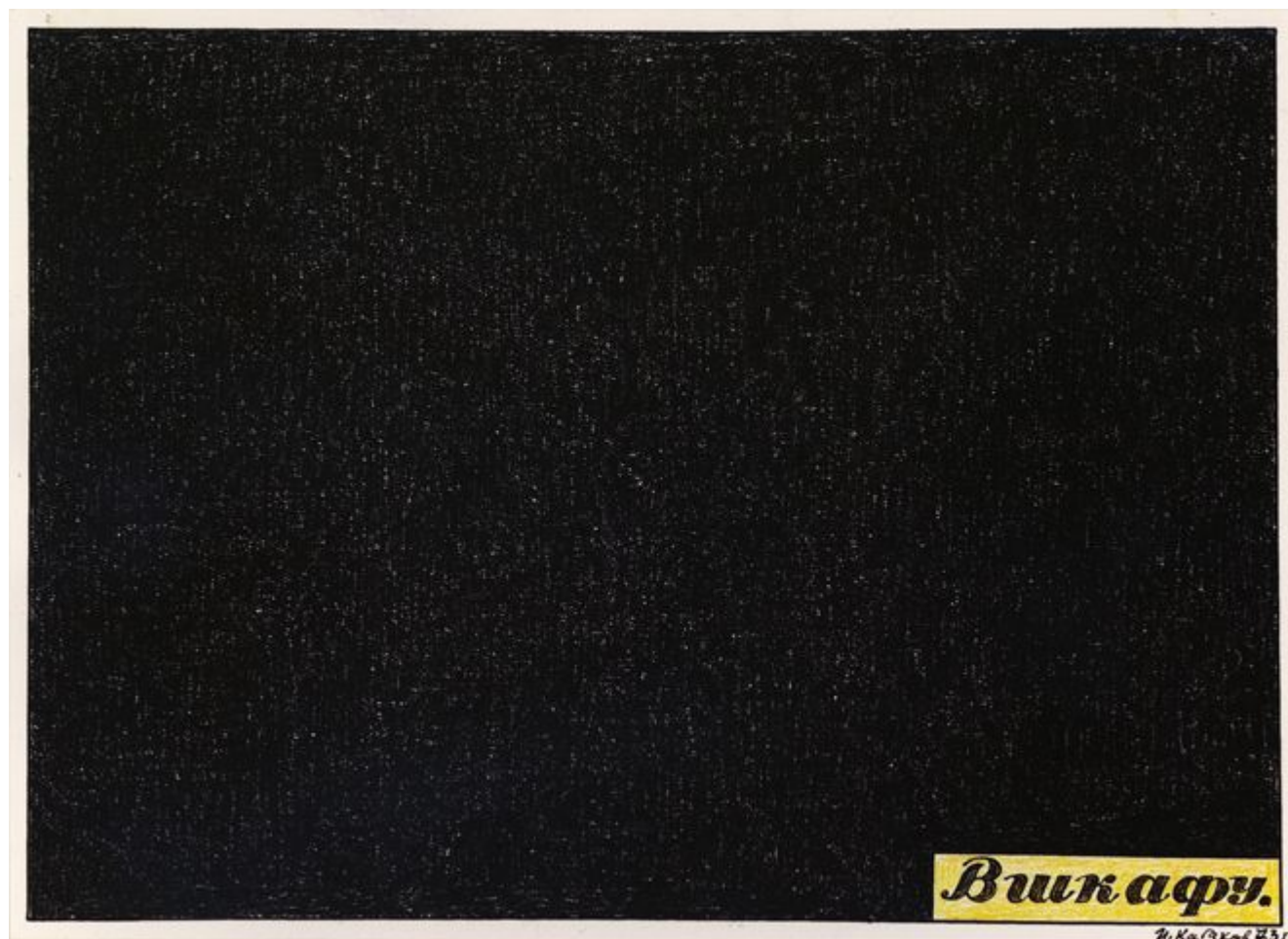


Расписание выноса полойного ведра № дому. 24 подъезд. 6 улица и.в. Бардина ЖЭБ. 8 Бауманского р-на.

1979 г.	Январь Февраль	Март Апрель	Май Июнь	Июль Август	Сентябрь Октябрь	Ноябрь Декабрь
15	Протогорь И.В.	Салод Е.С.	Януш И.С.	Лебчук С.Е.	Титман В.К.	Зусман И.С.
16	Буркова И.А.	Акимченко И.А.	Салод В.К.	Сидной И.В.	Зюбова В.К.	Сорокин В.В.
17	Титман В.К.	Зусман И.С.	Акимченко И.А.	Протогорь И.В.	Салод Е.С.	Януш И.С.
18	Зюбова В.К.	Сорокин В.В.	Кашь С.А.	Буркова И.А.	Акимченко И.А.	Салод В.К.
1980 г.	Январь Февраль	Март Апрель	Май Июнь	Июль Август	Сентябрь Октябрь	Ноябрь Декабрь
15	Акимченко И.А.	Протогорь И.В.	Салод Е.С.	Януш И.С.	Лебчук С.Е.	Титман В.К.
16	Кашь С.А.	Буркова И.А.	Акимченко И.А.	Салод В.К.	Сидной И.В.	Зюбова В.К.
17	Лебчук С.Е.	Титман В.К.	Зусман И.С.	Акимченко И.А.	Протогорь И.В.	Салод Е.С.
18	Сидной И.В.	Зюбова В.К.	Сорокин В.В.	Кашь С.А.	Буркова И.А.	Акимченко И.А.
1981 г.	Январь Февраль	Март Апрель	Май Июнь	Июль Август	Сентябрь Октябрь	Ноябрь Декабрь
15	Зусман И.С.	Акимченко И.А.	Протогорь И.В.	Салод Е.С.	Януш И.С.	Лебчук С.Е.
16	Сорокин В.В.	Кашь С.А.	Буркова И.А.	Акимченко И.А.	Салод В.К.	Сидной И.В.
17	Януш И.С.	Лебчук С.Е.	Титман В.К.	Зусман И.С.	Акимченко И.А.	Протогорь И.В.
18	Салод В.К.	Сидной И.В.	Зюбова В.К.	Сорокин В.В.	Кашь С.А.	Буркова И.А.
1982 г.	Январь Февраль	Март Апрель	Май Июнь	Июль Август	Сентябрь Октябрь	Ноябрь Декабрь
15	Титман В.К.	Зусман И.С.	Акимченко И.А.	Протогорь И.В.	Салод Е.С.	Януш И.С.
16	Зюбова В.К.	Сорокин В.В.	Кашь С.А.	Буркова И.А.	Акимченко И.А.	Салод В.К.
17	Салод Е.С.	Януш И.С.	Лебчук С.Е.	Титман В.К.	Зусман И.С.	Акимченко И.А.
18	Акимченко И.А.	Салод В.К.	Сидной И.В.	Зюбова В.К.	Сорокин В.В.	Кашь С.А.
1983 г.	Январь Февраль	Март Апрель	Май Июнь	Июль Август	Сентябрь Октябрь	Ноябрь Декабрь
15	Лебчук С.Е.	Титман В.К.	Зусман И.С.	Акимченко И.А.	Протогорь И.В.	Салод Е.С.
16	Сидной И.В.	Зюбова В.К.	Сорокин В.В.	Кашь С.А.	Буркова И.А.	Акимченко И.А.
17	Протогорь И.В.	Салод Е.С.	Януш И.С.	Лебчук С.Е.	Титман В.К.	Зусман И.С.
18	Буркова И.А.	Акимченко И.А.	Салод В.К.	Сидной И.В.	Зюбова В.К.	Сорокин В.В.
1984 г.	Январь Февраль	Март Апрель	Май Июнь	Июль Август	Сентябрь Октябрь	Ноябрь Декабрь
15	Януш И.С.	Лебчук С.Е.	Титман В.К.	Зусман И.С.	Акимченко И.А.	Протогорь И.В.
16	Салод В.К.	Сидной И.В.	Зюбова В.К.	Сорокин В.В.	Кашь С.А.	Буркова И.А.
17	Акимченко И.А.	Протогорь И.В.	Салод Е.С.	Януш И.С.	Лебчук С.Е.	Титман В.К.
18	Кашь С.А.	Буркова И.А.	Акимченко И.А.	Салод В.К.	Сидной И.В.	Зюбова В.К.

В начале 1970-х годов появляются первые кабаковские альбомы — «Вшкафусидящий Примаков», «Полетевший Комаров» и так далее: они показываются тем, кто приходит к нему в мастерскую. В каждом альбоме представлена история какого-то советского чудака, обычно живущего в коммуналке. Это одинокие странные персонажи, возможно — художники; они пытаются как-то выгородить свою жизнь в опасном внешнем пространстве. **«Вшкафусидящий»** Примаков отказывается выбираться из гардероба и видит мир через его створки.

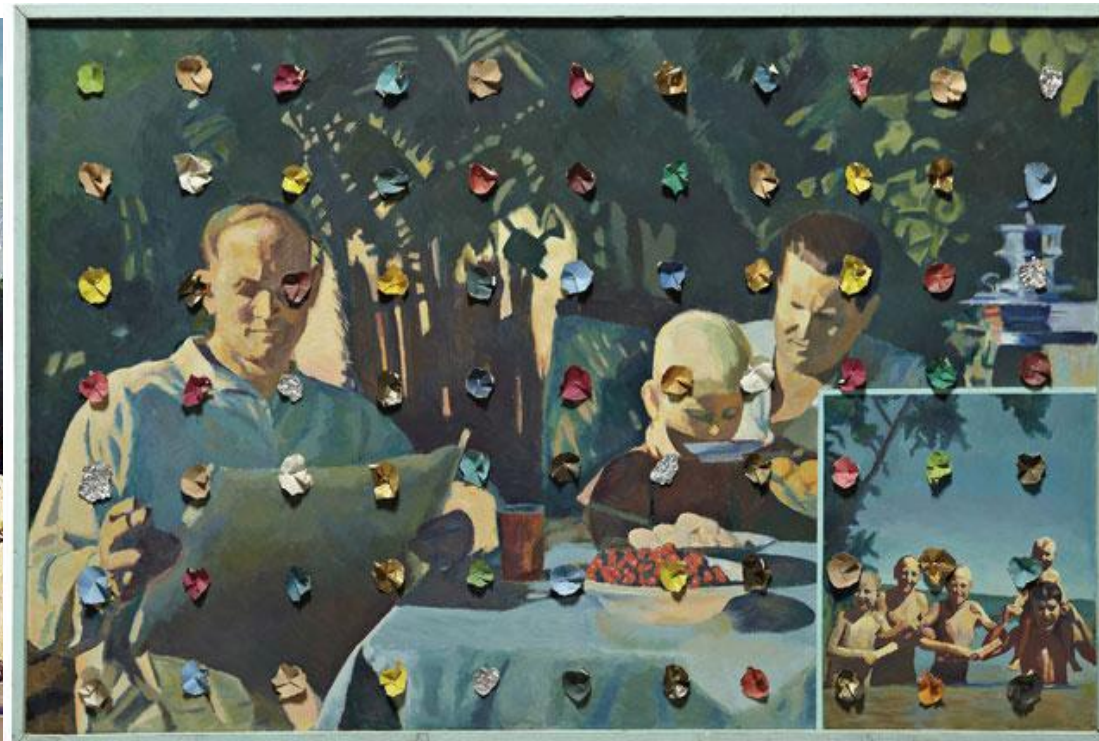
В шкафу. Из альбома
«Вшкафусидящий
Примаков». 1973 год



Заканчивается история почти всегда одинаково — выходом в иррациональное: герой исчезает, растворяется в мистической белизне альбомных листов. Потом Кабаков развернет все эти альбомы в выставочном пространстве, сделает из них инсталляцию, и каждому персонажу и его истории будет предоставлен свой отсек в коммунальном жилье. Из которого снова можно будет улететь именно вот в эту белизну и пустоту.

«Человек, улетевший в космос из своей квартиры» — инсталляция 80-х годов: в комнате — остатки катапульты, в крыше дома — дыра, и она зияет.





Если Кабаков берется за кисть и пишет маслом, то он никогда не делает этого от своего имени — вместо этого он выдумывает себе лирических героев или персонажей. Например, серия картин **"Праздники"** (1987) как будто бы написана воображаемым соцреалистом-халтурщиком. Уборка урожая, быт молодой семьи и другие сюжеты из советской иконографии как будто сделаны для какого-нибудь праздничного стенда в ДК. Но праздничного ощущения нет, поскольку по неким причинам холсты пролежали в мастерской много лет и краски потускнели. Тогда этот воображаемый художник наивно украсил поверхность холстов цветными фантиками, надеясь оживить картины. Кабакову эти фантики, понятное дело, нужны, только чтобы сильнее обострить отчужденность от официальной советской живописи.



Художник создавал фотореалистичные изображения и размещал на нем различные тексты, порой самые незамысловатые, но вкладывал в них некий понятный ему самому смысл, позднее с интересом расшифровываемый искусствоведами. До него подписи на картинах всегда размещались на белом фоне, Кабаков же начал писать прямо поверх изображения. «Жук» написан эмалью на двухметровой доске, и текст на нем гласит:

«Я в траве нашел жука
Черный жук, блестящий,
Для коллекции моей
Самый подходящий,

Вырывается мой жук,
Прыгает, стрекочет.
Он в коллекцию мою
Попадать не хочет».

Работы Кабакова «Жук» (\$5,8 млн, 2008) и «Номер люкс» (\$4,1 млн, 2006) являются двумя самыми дорогими когда-либо проданными произведениями современного российского искусства



"Номер люкс"

"Номер люкс" – написанный на фанере реалистический вид гостиничного номера с телевизором и полированным журнальным столиком, и поверх этой мечты советского гражданина – рекламный текст "Экскурсии на автобусах по Черноморскому побережью".

Дми́трий Алекса́ндрович При́гов

(5 ноября 1940, Москва, СССР—16 июля 2007, там же, Россия) — русский поэт, художник, скульптор. Один из основоположников московского концептуализма в искусстве и литературном жанре (поэзия и проза).



Пригов — автор большого числа текстов, графических работ, коллажей, инсталляций, перформансов. Неоднократно были организованы его выставки. Снимался в кино. Участвовал в музыкальных проектах, одним из которых, в частности, была «организованная из московских художников-авангардистов» пародийная рок-группа «Среднерусская Возвышенность». Участники группы, по их утверждениям, брались доказать, что в русском роке музыкальная составляющая не имеет никакого значения и что слушатели всего лишь реагируют на ключевые слова в тексте. С 1993 по 1998 гг. Пригов неоднократно выступал с рок-группой «НТО Рецепт», которая использовала его тексты в своём творчестве.

Ведущие лирические образы поэтики Пригова — «милищанер» и абстрактный «он». Лирические герои смотрят на мир глазами советского обывателя. Вдохновением для цикла про милищанера стала жизнь в московском спальном районе Беляево, в доме близ МГУ МВД. Главными прозаическими текстами Пригова являются две первые части незавершённой трилогии, в которой автор испробует три традиционных жанра западного письма: автобиография в романе «Живите в Москве», записки путешественника в романе «Только моя Япония». В третьем романе должен был быть представлен жанр исповеди.

Общее количество стихотворных работ Пригова — свыше 35 тысяч

