

УДК: 7.038.6

ББК: 85.103(2)6

A43

DOI: 10.18688/aa188-10-75

К. А. Светляков

Художественные практики Виталия Комара и Александра Меламида: от производства к медиа

Во многих своих интервью Комар и Меламид часто рассказывали, что к идее нового направления в искусстве — соц-арта — они пришли зимой 1971 г., когда работали над оформлением одного из подмосковных пионерских лагерей. Даже среди официальных советских художников подобная работа считалась «халтурой». Создание форм наглядной агитации чаще всего осуществлялось на основе расхожих образцов и давно устоявшихся клише. Оно приносило деньги, но не считалось искусством, поскольку в большинстве случаев никто из зрителей не задумывался о качестве художественного исполнения этих форм и тем более об авторстве. В 1970-е гг. агитация уже воспринималась в качестве второй природы или, можно сказать, естественной среды обитания, которую одни не замечали, а другие старались не замечать. Идеологические послания, инструкции или разного рода предупреждения, сделанные ярко и броско, попадались всюду, они, как правило, не имели ссылок на статьи Уголовного или Гражданского кодекса и были написаны от имени некой «администрации», причём написаны буквально — чей-то рукой, поскольку возможности полиграфии не позволяли делать плакаты больших форматов. В результате текст вытеснял и подменял собой картинку реальности. Металлические буквы, из которых состояли лозунги типа «Наша цель — коммунизм!», могли растягиваться на крышах сразу нескольких многоэтажных домов. Зрительно они имели большой вес и наделялись большей материальностью, чем окна и балконы многоэтажек. И если на Западе идеи концептуального искусства возникали на основе философии, то важнейшим источником московского концептуализма была сама советская реальность, переполненная текстами.

Впрочем, в начале 1970-х само слово «концептуализм» Комар и Меламид, возможно, знали, но не пользовались им. В то время их больше интересовала проекция поп-арта на советскую культуру. Именно поп-арт стал отправной точкой для рефлексии по поводу производства искусства в СССР и роли художника в системе этого производства. Поначалу были и другие варианты названий нового направления. В частности, «ком-арт» — «коммунистическое искусство», но его забраковали, поскольку это название слишком напоминало фамилию Комара, и остановились на «соц-арте» как «социальном» или, если угодно, «социалистическом» искусстве.

В пионерском лагере случилась окончательная утрата иллюзий: Комар и Меламид осознали себя не просто «халтурщиками», а рядовыми работниками по созданию иде-

ологической продукции. Только от обыкновенных работников их отличала степень понимания задач, которая всегда отличает дилетанта от профессионала.

Такие направления в американском искусстве 1960-х, как поп-арт и минимализм, возникли как реакция на кризис индустриальной культуры, и когда Энди Уорхолл называл себя машиной по созданию предметов искусства, он, в сущности, пародировал систему модернизма, в условиях которой каждый художник изобретает свой оптимальный способ производства искусства и, соответственно, свой эталон для дальнейшего тиражирования. В свою очередь, Комар и Меламид по аналогии с поп-артом начали анализировать систему советского художественного производства и пришли к выводу, что советская культура производит идеологический продукт точно так же, как американская производит продукт рекламы. Эта продукция, безусловно, разная по форме, содержанию и функционированию, но по своему производственному характеру она во многом похожа.

К 1970-м гг. СССР и США состоялись как мощные индустриальные и технократические державы, и конкуренция в холодной войне, помимо борьбы идеологий и политических интересов, была конкуренцией двух технократий. И для Советского Союза крайне проблематичным оказался переход от индустриальной к постиндустриальной культуре — от производства вещей к «нематериальному труду», т. е. производству услуг, новых информационных технологий, а также систем управления. Проявления кризиса или «застоя» компенсировались массивной пропагандой (рекламой) производственных достижений. Развитие экономики США привело к переносу индустриальной базы в другие мировые регионы и возникновению такой сферы деятельности, как менеджмент. В этой ситуации реклама товара или бренд начали цениться дороже, чем сам товар. Точно так же в поп-арте исчезло различие между производением искусства и рекламой произведения искусства. Как следствие, в поп-арте произошло стирание границ между элитарным и массовым искусством, категориями «авангард» и «китч». Точнее, эти категории утратили свои явные отличительные признаки.

Похожие процессы, как это ни странно, наблюдаются и в советской культуре, хотя она базируется на других экономических отношениях. В условиях социалистической экономики все средства производства принадлежали государству, которое занималось распределением социальных благ. Товары не нуждались в рекламе, поскольку плановая экономика исключала конкуренцию, а отсутствие рыночных отношений позволяло советскому человеку встать над производством, не думать о материальных ценностях и навсегда избавиться от товарного фетишизма. Это в идеале — согласно марксистскому учению. А в реальности товарный фетишизм или, как его называли одиозные критики, «вещизм», порождённый дефицитом, стал хроническим заболеванием советского общества.

Различия экономик во многом объясняют, почему поп-арт и минимализм не артикулированы в советском искусстве. Конечно, одна из причин — это подпольный статус современного искусства в СССР, и трудно представить выставку минималистов в малогабаритной квартире или даже мастерской. Но более веская причина — это отношение к «вещи», товарному производству и частной собственности в условиях социализма. Комар и Меламид первыми из московских художников осуществили системный анализ

советской культуры и, что не менее важно, советской идентичности, от которой, за редкими исключениями, отрешивались все «шестидесятники». Последние предпочитали жить в воображаемом бесконечном пространстве мировой культуры.

В 1972 г. вместе с будущим известным культурологом Владимиром Паперным Комар и Меламид написали и размножили на пишущей машинке «Манифест соц-арта» — текст, уникальный по уровню рефлексии и постановке проблемы¹.

Этот манифест, в котором художественная деятельность рассматривается как форма политики, не имеет прямых источников, и присущий ему пафос совершенно неотличим от иронии. Дело в том, что, на первый взгляд текст манифеста состоит из набора трескучих штампов советской пропаганды, начиная с незакавыченной цитаты из Маркса: «Бытие определяет сознание», знакомой каждому советскому школьнику, и заканчивая призывом к «преодолению круговой поруки».

Тезис о неверии в «душевные эманации» и отрицание индивидуализма связывает «Манифест соц-арта» с идеологией Пролеткульта (Пролетарских культурно-просветительских организаций) 1920-х гг. Так, в своей книге «О пролетарской культуре» Александр Богданов отрицал восприятие искусства как «источника тонких духовных наслаждений» [3, с. 98], поскольку это — «барское», буржуазное восприятие. Альтернативой ему становится коллективный взгляд с классовых позиций.

Комар и Меламид идут дальше и признают духовную жизнь как государственную и общественную собственность и предлагают соц-арт как новое направление, в котором исследуются границы между личным и социальным. И целью соц-арта является не создание произведений как таковых, а «рождение новых слов» из «столкновения стилей»

¹ Манифест соц-арта

Мы живем в стране, где бытие определяет сознание.

Мы — художники соц-АРТа — художники 70-х годов. Соц-арт — это неверие в душевные эманации скромных тружеников искусства от Кочетова до Евтушенко и от Вучетича до Неизвестного. Соц-арт — это возрождение на авангардных принципах стиля и методов классического соцреализма. Краеугольным камнем соц-арта является осознание соцреализма как наиболее выдающегося, единственно реального и всепроникающего феномена нашей действительности. Соцреализм вошел в наше подсознание, в то время как подсознательное стало предметом разговоров на общественном уровне.

Соц-арт(а) — это отрицание, что духовная жизнь индивидуальна. Она государственная и общественная собственность.

Произведение соц-арта — это символ той области сознания, где граничит личное и социальное. Этот знак может стать переходным звеном между потребностью сознания в термине и рождением нового слова.

Художник соц-арта не ремесленник, обслуживающий эстетические потребности среднего класса. Художники соц-арта — акушеры новых слов.

Соц-арт не имеет отношение к понятиям красоты и эстетического переживания. Важна не картина, а разговор о ней. Важен не живописный прием, но столкновение стилей и ожидаемая реакция на это столкновение.

Соц-арт — это столкновение между стилем, подразумевающим определенную тему и темой, противоречащей этому стилю.

Путь соц-арта — это не оптимизм или пессимизм темы, но диалог со зрителем и требование права на этот диалог от зрителя.

Соц-арт — это раскрытие эклектики и амбивалентности умов наших современников.

Соц-арт — это преодоление круговой поруки страха перед антиэстетическим.

Москва, 1972

Публикуется по рукописи из личного архива Александра Юликова

и «диалога со зрителем». Принцип эклектики должен способствовать преодолению «страха перед антиэстетическим».

В последних тезисах манифеста был явный вызов идеологии нонконформистов-«шестидесятников», которые не принимали советскую действительность и не хотели использовать советский материал для создания художественных произведений. А эклектика порицалась даже в официальном искусстве, и все молодые художники ассоциировали с понятием «эклектики» отсутствие индивидуального стиля и вкуса.

Если говорить о возможных источниках концепции соц-арта, то прежде всего следует упомянуть книгу Михаила Бахтина «Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса», которая в качестве кандидатской диссертации была написана в 1946 г., но опубликована только в 1965 г. Характеризуя образность Рабле, Бахтин приходит к выводу, что «совершенно новая, подлинно прозаическая, самокритическая, абсолютно трезвая и бесстрашная... жизнь образа начинается только на меже языков... Только на рубеже языков и была возможна исключительная вольность и веселая беспощадность раблезианского образа. Таким образом, в творчестве Рабле вольность с м е х а освященная традицией народно-праздничных форм, возведена на более высокую ступень идеологического сознания благодаря преодолению языкового догматизма. Это преодоление самого упорного и скрытого догматизма возможно было только в условиях тех острых процессов взаимоориентации и взаимоосвещения языков, которые совершались в эпоху Рабле» [2].

Идеи Бахтина о языковом «диалогизме» и «полифонии», разработанные им в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929), переизданной в 1963 г., повлияли не только на московскую интеллектуальную среду, они также стимулировали формирование европейской эстетики постмодернизма. Примечательно, что в манифесте 1972 г. Комар и Мелаид акцентируют важность «разговора о картине» и «диалога со зрителем» и воспринимают «эклектику» как единственно возможный способ отразить процесс диалога. В 1973 г. вместо слова «эклектика» они будут использовать слово «полистилистика». Неизвестно, кто первым начал употреблять этот термин, поскольку идеи носились в воздухе. Так, в 1971 г. композитор Альфред Шнитке на XI Международном конгрессе в Москве прочитал доклад «Полистилистические тенденции в русской музыке». Метод сопоставления стилей Шнитке практиковал на рубеже 1960 — 1970-х гг., когда он обратился к «шлягерным моделям»².

В поисках «общего языка» Комар и Мелаид обратились к визуальным штампам советской культуры, и эти штампы они восприняли как проявления массового подсознания, о чём и заявили в своём манифесте. Однако создание диалоговых форм потребовало разработать соответствующий способ производства искусства, так Комар и Мелаид прибегли к соавторству — почти беспрецедентный случай в художественной практике XX в. Став постоянными соавторами в 1972 г., Комар и Мелаид, во-первых, исходили из принципа, что для создания нового направления нужны как минимум двое, во-вторых, создание «диалоговой» формы в принципе невозможно без соучастия.

² См.: А.В. Ивашкин. Беседы с Альфредом Шнитке: «В 1968 году я решил, что можно поставять стили в шокирующем контрасте, в первый раз я это сделал во Второй скрипичной сонате» [8, с. 45].

Здесь, пока что сами того не ведая, художники оказались на гребне волны нарождающегося постмодерна. В 1968 г. французский философ Ролан Барт опубликовал своё программное эссе «Смерть автора», в котором он оспорил традиционные методы анализа литературных произведений с позиций фигуры писателя. По мнению Барта, любое «авторство» в тексте — это только его часть: «текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель. Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо... Теперь мы знаем: чтобы обеспечить письму будущность, нужно опрокинуть миф о нем, — рождение читателя приходится оплачивать смертью автора» [цит. по: 1].

На русском языке эссе Ролана Барта было опубликовано только в конце 1980-х, и художники вряд ли знали о нём в те годы, но уровень рефлексии позволил Комару и Меламиду вырваться из периферии в самый центр мировых культурных процессов и даже предвосхитить некоторые важные западные теоретические интенции.

Необходимо учитывать, что соавторство для Комара и Меламида, прежде всего, было делом принципа, а не метода. Это означает, что художники, даже если они не работали в месте над одним произведением, всегда подписывали его двойным именем. Конечно, всегда интересно узнать о «личном вкладе» того и другого автора, определить конкретную «руку мастера», но отчасти это будет нарушением «авторских прав» тандема. Виктор Скерсис, ученик Комара и Меламида и будущий участник группы «Гнездо», утверждал, что у них имело место «разделение труда. У Комара — очень аналитический ум, у Меламида — творческо-анархистский, настроенный на разрушение. Меламид мог взять любую художественную систему, и через несколько минут от неё оставались одни развалины, на основе которых Комар создавал уже принципиально другие системы»³.

Виталий Комар вспоминал, что первые соц-артистские работы, получившие двойное авторство, были сделаны зимой 1972 г.⁴ Сам Комар написал картину «Цитата» (частное собрание, США), а Меламид — «Портрет отца» (ГТГ). В учётных записях Третьяковской галереи вторая работа традиционно датируется 1973 г. и еще несколько работ, среди которых «Борьба за мир» и «Дружба народов» (из фонда «Екатерина»), — 1974 г.! Эти недоразумения и неточности в датировках Виталий Комар объясняет следующим образом: «...в некоторых американских изданиях отдельные работы соц-арта 1972 года иногда датировались 1973-м. Причина в том, что на многих картинах и лозунгах год написания обозначен не был. Вдобавок, четырьмя годами позже (1976), во время подготовки выставки в Нью-Йорке, никакой нормальной связи с галереей Фельдмана не было. Наши телефонные разговоры с Рональдом переводила начинающая славистка. Когда мы пытались объяснить разного рода детали и поправки, слова заглушались по-

³ Из беседы с автором книги. 10.09.2015.

⁴ В письме автору книги от 28.08.2015 Виталий Комар пишет, что «Цитата» и «Портрет отца» были сделаны зимой 1972 г. В свою очередь, Александр Меламид колеблется в определении месяца и отвечает, что «Портрет отца» был сделан летом или осенью 1972 г. — в письме от 01.08.2015.

мехами и связь постоянно прерывалась»⁵. Путаницу в датировках Александр Мелаид объясняет тем, что произведения 1972 г. впоследствии дорабатывались, хотя в 1973–1974 гг. художники редко возвращались к плакатному соц-арту⁶.

Проблема датировок принципиальна, потому что она позволяет ответить на вопрос, был ли соц-арт направлением, подобно всем направлениям эпохи модернизма, или мы имеем дело с постмодернистским концептуальным проектом, т.е. игрой в новое художественное направление. Важно, что большинство соц-артистских работ Комара и Мелаида, сделанных в плакатной стилистике или напоминающих советские лозунги, за редкими исключениями, датируются 1972 г. Исключения составляют более поздние повторы утраченных произведений. В последующие годы художники создавали принципиально другие проекты. При этом методы использования штампов советской пропаганды были подхвачены многими московскими художниками, поэтому соц-арт сформировался как большое направление.

«Цитата» Виталия Комара имитирует распространённые образцы наглядной агитации, а именно — планшеты с цитатами из классиков марксизма-ленинизма, партийных деятелей, а также известных писателей и всех, чье мнение было авторитетным с точки зрения коммунистической идеологии. Цитаты окружали советского человека повсюду и не оставляли места для личного высказывания, которое в этом контексте тоже могло показаться избитой цитатой. Кроме того, авторитетные высказывания, давно извлеченные из контекстов, отрывались также и от своих авторов и начинали жить собственной жизнью. Таким образом постмодернистская «Смерть автора», которую констатировал Ролан Барт, была заложена в самой системе советской пропаганды. От планшета с цитатой Виталий Комар оставил только структуру, заменив буквы белыми прямоугольниками на красном фоне. Получился своего рода дисплей, способный отобразить любое высказывание.

После цитаты был сделан «Идеальный лозунг» (оригинал 1972 г. — музей Зиммерли). Он имеет аналогичную структуру, но белые прямоугольники в нём образуют только один ряд, который завершается восклицательным знаком. Навыки чтения и характер композиции настраивают зрителя на «понимание» незримого текста или вызывают ощущение, что идеальный лозунг можно понять, не читая. Это своего рода психологический эксперимент по выявлению способов коммуникации. Интересно, что специалисты по современному западному искусству, совсем непривычные к советским лозунгам, иногда воспринимают лозунги Комара и Мелаида как пародию на геометрические абстракции, перекодированные в текст. И опыт такого кодирования сближает Комара и Мелаида с кругом британских художников-концептуалистов из группы «Искусство и язык» (Art and Language), которые работали в то же самое время.

В работе с текстовыми лозунгами, такими как «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» или «Наша цель — коммунизм!» (оригиналы 1972 г. — музей Зиммерли), Комар и Мелаид используют приём авторизации и подписывают своими именами высказывания, которые принадлежали всем и никому. И хотя в первом случае текстом для

⁵ В том же письме от 28.08.2015.

⁶ Письмо автору книги от 01.08.2015: «Мы продолжали делать соц-арт, но редко. „Дружба народов“ должна быть датирована летом 1972 г., а „Борьба за мир“ начата в 1972-м и переписана в 1973–1974 гг.».

лозунга послужила первая строчка из знаменитой песни «Авиамарш» Павла Германа, к началу 1970-х эта песня сталинского времени давно стала частью фольклора, и мало кто мог вспомнить имя автора. Лозунг «Наша цель — коммунизм!» был распространён повсеместно, благодаря своей идеальной — абсолютно неавторской — формуле.

Жест авторизации сразу переносит идеологический продукт из публичной «казенной» сферы в приватную сферу индивидуального творчества. Этот жест, безусловно, восходит к Марселю Дюшану, который в 1910-е гг. практиковал эстетические манипуляции с предметами массового производства, а в 1917 г. авторизовал серийный писсуар, используя при этом вымышленное имя. В контексте советской культуры авторизацию лозунгов можно интерпретировать как пародию на поэтические и художественные опыты тех «шестидесятников», которые пытались привнести личную интонацию в пропагандистские клише, прочувствовать и произнести с выражением избитые фразы. В значительной степени это была попытка приватизации власти через язык, и, говоря на языке лозунгов, Комар и Мелаид понимали, что они играют с властью и во власть.

Об этом свидетельствует абсурдистская картина-лозунг «Вам хорошо!» (собрание Шалвы Бреуса), где обращение идёт от имени имперсональной «администрации» или кого-то, кто имеет право на власть, поскольку использует её язык. (Здесь уместно вспомнить обличающую фразу «Вы — молчаливые пособники насилия» в ранней картине Виталия Комара, частное собрание, Москва.)

Портреты родных Комара и Мелаида, выдержанные в стилистике советских плакатов и монументальных панно, можно считать образным эквивалентом к серии авторизованных лозунгов. Но в них наблюдается обратное движение — из приватной в публичную сферу. «Портрет отца» — мужской профиль на красном фоне — напоминает канонические образы советских вождей. Явное отступление от канона — это трактовка лица, которое складывается из отдельных фрагментов наподобие мозаики.

В произведениях Комара и Мелаида момент непопадания в канон и степень авторской интерпретации создают драматический эффект, совсем нехарактерный для поп-арта или концептуализма. Всё бы выглядело по-другому, если бы художники занимались механическим воспроизведением или авторизацией найденных советских образцов, не делая их своими руками. Именно рукотворность неизбежно «утепляет» соц-артистские работы и заставляет вспомнить опыт художников «Бубнового валета», которые использовали образцы примитива как ресурс для создания авангардной живописи.

За «Портретом отца» последовали «Двойной автопортрет» (повтор 1984 г. — собрание Антонио Пикколи) и диптих, включающий «Портрет жены и ребёнка» (собрание фонда «Екатерина»), написанный Комаром, и «Портрет жены Кати с обручем» (собрание Шалвы Бреуса), написанный Мелаидом. Диптих выдержан в общем стиле агитационного плаката, но демонстрирует разницу авторских манер. Вариант Комара отличается строгими чеканными силуэтами и монументальностью исполнения. Вариант Мелаида — нарочито небрежный по рисунку, но в нём проявляется склонность к тональной живописи. Впрочем, вопрос о живописном качестве становится второстепенным, поскольку художники демонстративно уравнивают и усредняют свою манеру. И первостепенное значение приобретает сама идея создать «портреты» родных в обезличенном плакатном стиле. Это своего рода ролевая игра в оголтелых художни-

ков-пропагандистов, которые уже не могут работать иначе, и даже личные чувства они выражают только в эмоциональном регистре всеобщего ликования.

Таким образом, согласно утверждению в «Манифесте соц-арта», «личное» не просто «граничит» с социальным», но почти полностью растворяется в нём. В аналогичном стиле с 1972 по 1974 г. Комар и Меламид создают целую серию произведений, подписанных двумя именами и «сработанных» в соавторстве. Некоторые из них представляют собой почти что симулякры советских плакатов, в которых даже не сразу улавливаются личные интонации. Композиция «Любовь — это светлое высокое чувство!» (1972, собрание Шалвы Бреуса) также напоминает плакат, правда, плакатов на эту тему никто не писал, хотя в рамках официальной идеологии возвышенная любовь советского человека навязчиво противопоставлялась продажной любви в капиталистическом обществе. Комар и Меламид позволили себе придумать несуществующий плакат и превратили героев знаменитого монумента «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной в танцующую любовную пару.

Другая группа соц-артистских работ 1972–1973 гг. при всей плакатности общего решения тяготеет к полистилистике и декоративно-монументальным формам. В работах «Рюс» и «А la Глазунов» (обе — 1972 г., собрание Шалвы Бреуса) художники исследуют язык «почвенников» или, как их еще называли, «деревенщиков» по аналогии с писателями. «Почвенники» последовательно создавали миф о деревне как о последнем ресурсе духовности, и это была еще одна «духовность», альтернативная советскому официозу и религиозной мистике нон-конформистов. В своих работах Комар и Меламид воспроизводят популярные образы из репертуара «почвенников»: это, конечно, берёзки, родные просторы, простые лица. В картине «Рюс» девушка с распростёртыми руками почти что взлетает вверх над круглящимся горизонтом. Она словно сбежала из какой-то советской мозаики и, оказавшись в русском пейзаже, уже не может обрести почву под ногами. Такой же диссонанс возникает в работе «А la Глазунов», где в композицию с девушкой на фоне пейзажа вторгается позолоченная эмблема СССР. С ее помощью Комар и Меламид словно снимают противоречия между «деревенщиками» и советской идеологией. Проблема в том, что миф «шестидесятников»-традиционалистов по своей структуре всё-таки был советским, хотя его творцы всячески пытались это скрывать. «Почвеннические» картины предвосхищают другой, гораздо более поздний проект Комара и Меламида — «Выбор народа» (1993–1996) с репрезентацией «самых желанных» и «самых нежеланных» картин для той или иной страны, сделанных на основании социологического опроса.

Каждая из соц-артистских картин 1972 г. представляла собой частный случай или отдельный эксперимент по апроприации (заимствованию) визуальных языков или стилей, причём стилей популярных, узнаваемых или имеющих широкое хождение, и стилей, известных разве что в узких элитарных кругах московской интеллигенции. И хотя первоначально в своих методах Комар и Меламид ориентировались на американский поп-арт, собственно образцов поп-арта в их искусстве практически нет. Конечно, это можно объяснить отсутствием коммерческой рекламы в СССР, но реклама всё-таки существовала, как существовал и дизайн товаров массового потребления. Но даже в тех случаях, когда Комар и Меламид использовали в качестве исходника конкретный «товарный» образец,

они привносили в него элемент фантазии, как это происходит в картине «Пачка сигарет „Лайка“» (1972, частное собрание, США). Далеко не все рисунки на упаковках советских сигарет несли идеологическое послание, но Комару и Меламиду понравилась именно «Лайка» — натуралистическое изображение собачьей головы на фоне летящих спутников. Это была реклама достижений советской космонавтики, и после запуска первых летательных аппаратов с четвероногими пассажирами на борту в советский миф вошли собаки как первопроходцы на пути «одомашнивания» космических пространств. Вдохновлённые рисунком «Лайки» Комар и Меламид развивают миф, интерпретируя дизайн сигаретной упаковки в кубофутуристическом стиле — с характерными дроблениями и сдвигами прозрачных кристаллических форм. И если вспомнить, что многие идеи русского авангарда развивались под влиянием космизма — религиозно-философского учения Николая Фёдорова, — то можно легко понять, почему Комар и Меламид попытались свести начала и концы и объединить кубофутуризм с «космическим» дизайном сигаретной упаковки, как если бы мечта, наконец, осуществилась и стала обыденностью.

Особое место в ранней серии соц-арта занимает картина «Встреча А. Солженицына и Г. Белля на даче М. Ростроповича» (собрание Шалвы Бреуса). От остальных произведений она отличается не только значительным форматом, располагающим к программному высказыванию, но и такой же значительной темой. На этот раз Комар и Меламид обратились к злободневному сюжету, но разыграли его как «вечный» исторический сюжет в духе «незабываемых встреч» сталинского периода. Сочетание бытовых мотивов (бутылка водки) с атрибутами парадного портрета (занавес с кистями) и элементами классической архитектуры (большое окно с полукруглым завершением) заставляет усомниться в подлинности представленных событий. Тем не менее встречи двух писателей действительно происходили, но не на даче у Ростроповича, хотя в начале 1970-х Солженицын долгое время «гостил» на даче у известного музыканта, опасаясь слежки и покушений. Генрих Бёлль приехал в Москву 15 февраля 1972 г., раньше он неоднократно бывал в Советском Союзе, и с точки зрения официальной пропаганды имел репутацию «прогрессивного» писателя, беспощадно критикующего западное общество. При этом Бёлль активно поддерживал советских писателей-диссидентов, и его встреча с Солженицыным на частной квартире 20 февраля 1972 г. имела одну-единственную цель — забрать завещание и права публикации, тем самым обезопасив Солженицына от возможных покушений.

Комар и Меламид сочинили трагифарс. В качестве основы они взяли жанровую картину в духе соцреализма и наполнили её множеством стиливых цитат, словно потрафляя вкусом либеральной интеллигенции. Натюрморт на столе помимо узнаваемых предметов включает более условные мотивы из натюрмортов Матисса и Пикассо. Виолончель (инструмент Мстислава Ростроповича) и библиотека «заимствованы» из репертуара Поля Сезанна и художников «Бубнового валета». Сам Ростропович, устремляющий взгляд к небесам, кажется романтическим призраком, который вот-вот растает в сиянии золотого неба. За окном одноглавая церковь на пейзажном горизонте соседствует с опорами электропередач, неизменными знаками советского пейзажа. И здесь уже невозможно определить разницу между византийской храмовой мозаикой и мозаичным декором московского метрополитена. Ноги Генриха Бёлля написаны в стилистике древнерусских

фресок, хотя его фигура в целом решена вполне реалистично. Бытовая жанровая сцена «прорастает» символическими мотивами и превращается в «культовую» сцену, а дружеская встреча приобретает значение ритуала. В своей вольной интерпретации Комар и Мелаид даже не пытаются свести концы с концами, наоборот, они всячески подчёркивают разницу цитатных фрагментов и доводят до абсурда принцип эклектики и полистилистики. И всё, что появляется на картине, — это, конечно, не встреча писателей, а представление об этой встрече в блуждающих и «амбивалентных» умах. Так картина аккумулирует в себя общие волнения, ожидания, страхи и является продуктом коллективного восприятия.

Свои соц-артистские работы художники впервые показали в том же году на квартирной выставке у Андрея Пашенкова — математика и близкого друга Комара и Мелаида. Поначалу выставка вызвала недоумение в среде либеральной интеллигенции, которым основоположники соц-арта казались чуть ли не агентами КГБ. Понимание достигалось в процессе дискуссий о проектах Комара и Мелаида. В 1972–1974 гг. ведущие московские художники начали работать с советским материалом. Борис Орлов вспоминал, как в 1973 г. Дмитрий Пригов прочитал свои «Исторические и героические песни» в мастерской Ильи Кабакова, последний упрекнул Пригова в том, что он разговаривает «на собачьем языке власти», и спросил, не боится ли тот особачиться⁷. Однако с начала 1970-х Кабаков активно вводит советские клише в свои произведения. И в целом можно констатировать, что для художников, которые сформировались в 1970-е гг., материал советской пропаганды стал основой для формирования индивидуальных стратегий.

Своеобразным итогом, если не апофеозом соц-артистской серии 1972 г., стала экспозиция «Рай. Пантеончик», созданная Комаром и Мелаидом в мастерской известного мультипликатора Владимира Дегтярёва, который был зятем Виталия Комара и предоставил ему мастерскую в полное распоряжение, поскольку уже не появлялся в ней по состоянию здоровья. В историю современного российского искусства «Рай» вошёл как первая инсталляция, хотя в начале 1970-х этого слова еще не знали. Сами авторы называли свою работу «комнатой-картиной». Сейчас о ней трудно судить по отдельным фотографиям и комментариям, но все они свидетельствуют в том, что это была не инсталляция, а инвайромент. Александр Глезер вспоминал: «В комнате мигали лампочки, тускло светились раскрашенные вентиляторы, в воздухе смешивались запахи бензина, дешевого одеколона, духов. Таким образом воздействие осуществлялось на все органы чувств зрителя» [4, с. 156]. Виталий Комар воспринимал комнату как сцену театра, где есть декорации, но вместо актёров появляются зрители, которые могут делать всё, что им вздумается. Для чистоты эксперимента зрителей пускали по одному и запирали дверь⁸. Сами авторы устроили в «комнате-картине» несколько перформансов, или «действ», как они их тогда называли, вероятно, опираясь на концепции смеховой карнавальной культуры Михаила Бахтина. В одном из этих действий приняли участие Михаил Рошаль, Дмитрий Донской и Виктор Скерсис — ученики Александра

⁷ Из интервью автору книги.

⁸ Воспоминание Виталия Комара в письме автору от 01.08.2015.

Меламида по детской художественной школе и будущие участники группы «Гнездо». В 1968 г., когда Меламид был уволен, они, еще будучи школьниками, продолжали ездить к нему домой, где впервые увидели альбомы Марселя Дюшана и других западных художников.

На двери мастерской висела табличка с надписью «Рай» по аналогии с табличками советских учреждений как-то «Райком» (районный комитет) или «Райсобес» (районный центр социального обеспечения), а внутри — чудо. Центральный экспонат «Лик человечества» состоял из четырёх частей, каждая из которых была написана в своём стиле — иконописном, кубистическом, сезаннистском. Верхняя правая часть «лика» однозначно принадлежала Христу-Пантократору, левая могла ассоциироваться с ленинскими портретами. Деревянный мостик вёл к посеребрённой статуе, в которой, по воспоминаниям Виталия Комара, угадывались признаки образа Будды. На сегодняшний день сохранились только две работы из «Рая»: рельеф «Прометей», сделанный из газет в технике папье-маше, и бумажный свиток «Святая Анна и тринадцать ангелочков» (обе — в собрании Третьяковской галереи). Этот образ, конечно, не соответствует никаким традиционным канонам, и Святая Анна больше напоминает нянечку из детской книжки. Но в пространстве «Рая» она демонстрировалась в особом антураже, скрытая за выгородкой, оклеенной дешевыми советскими обоями. На выгородке были нарисованы тени людей, а сам свиток можно было увидеть только через фигурные прорезы в форме лепестков. Кроме запахов комната наполнялась голосами и звуками: с грампластинок транслировались советские песни и даже речи генерального секретаря Леонида Брежнева.

«Рай» стал местом паломничества московской публики — просвещённой и богемной. В разное время его посетили Андрей Сахаров, Илья Кабаков, Эрик Булатов и многие другие. Георгий Костаки собирался что-нибудь приобрести, но в «Раю» не существовало предметов, которые могли быть опознаны в качестве картин, скульптур и других произведений искусства в традиционном его понимании. Мастерская Дегтярёва состояла из двух небольших комнат, одну из которых целиком занимал инвайромент, и передвигаться в ней было очень трудно по причине перегруженности разными артефактами. В другой комнате происходила демонстрация слайдов, сделанных с произведений соц-арта. Таким образом Комар и Меламид избавились от принципа «товарного производства» в пользу производства идей, событий и слайд-презентаций. Этот «нематериальный» подход в перспективе дал им возможность широко распространять и транслировать своё искусство.

«Рай» объединял в себе самые разные образы, идущие от древних мифологий, мировых религий и, конечно, идеологий XX в. Эти образы существовали в свободных комбинациях, проецировались друг на друга, а иногда сплавливались воедино как в работе «Лик человечества». Сами авторы считали «Рай» своей первой постмодернистской работой наряду с полиптихом «Биография современника» (частное собрание, США), который был создан на рубеже 1972–1973 гг. Работа складывается из 197 маленьких деревянных панелей, на каждой из которых представлены всевозможные мотивы или, скорее, фрагменты мотивов — абстрактных, античных, реалистических, соц-артовских и откровенно эротических. Все мотивы оригинальны или представляют собой оригина-

нальные интерпретации известных тем, например, на одной из панелей геометрическая «решётка» Пита Мондриана изображена как решетка тюрьмы. Последовательность панелей образует историю воображаемого «современника» от момента зачатия и первых детских лет во время Великой Отечественной войны до 1974 г., когда был сделан полиптих. Таким образом, персонаж-«современник» Комара и Меламида конструируется из разнородных стилистических фрагментов, они же эпизоды в истории искусства XX в., и ни в одном из этих эпизодов персонаж не может быть опознан в полной мере.

Из «Биографии современника» вырастают две основные «искусствоведческие» серии 1973 г., первая из которых — «Легенды» — якобы обращена в прошлое, а вторая — «Пост-арт» — демонстрирует взгляд из будущего.

Серия «Легенды» объединяет три инсталляции, посвященные вполне реальным героям — художникам Николаю Бучумову и Аппеллесу Зяблову, а также лекарю Дмитрию Тверитинову. Эти работы сделаны в жанре экспозиции исторического музея, где вместе с произведениями искусства представлены документы и личные вещи героев. О Николае Бучумове неизвестно почти ничего. В 1973 г. Комар и Меламид случайно нашли на улице пейзажную картину, подписанную именем некоего Бучумова, и придумали историю истинного реалиста, который по нелепой причине потерял один глаз и с тех пор всегда включал в свои композиции изображение собственного носа. Кроме пейзажного подлинника инсталляция включает в себя еще 59 работ якобы Бучумова, а также «вещественные доказательства» его существования: рукописную автобиографию, записную книжку, палитру, фотографический портрет с чёрной повязкой на одном глазу, саму чёрную повязку и даже вешалку. Всё это, разумеется, сделано, написано и собрано Комаром и Меламидом.

В отличие от никому неизвестного Николая Бучумова с его одной-единственной картиной, Аппеллес Зяблов — это историческая личность. Он действительно был крепостным художником графа Николая Струйского и учеником Фёдора Рокотова, а прозвище Аппеллес (так знали легендарного древнегреческого живописца) получил за способность к художествам. Одна из немногих работ Зяблова, сохранившихся до наших дней, — «Кабинет И. Шувалова» — хранится в Государственном историческом музее. И, конечно же, это не абстрактная композиция! Но в проекте Комара и Меламида Зяблов становится первым русским абстракционистом и первым абстракционистом в истории мирового искусства, который задолго до «Чёрного квадрата» Казимира Малевича в нескольких вариантах изобразил «Его величество Ничто».

Проект «Аппеллес Зяблов» был подробно проанализирован Борисом Гройсом в аспекте деконструирования мифов и мифологического сознания: «Авангардистский, сталинский, западнический и славянофильский мифы постоянно переплетаются, перекодируются друг в друга, пересказывают друг друга, поскольку все они являются идолопоклонническими мифами о власти, и поэтому псевдоидолопоклоннический миф авангарда о „ничто“ выступает как парадный портрет „Его Величества «Ничто»“ могущий затем стать парадным портретом кого угодно, хоть того же Сталина. Эта фундаментальная интуиция Комара и Меламида о всяком искусстве как о репрезентации власти является основным импульсом их творчества» [6, с. 125–126].

По мнению Бориса Гройса, Комар и Меламид уравнивают авангард и соцреализм, поскольку в обоих случаях они видят претензии на власть и на создание «нового человека». Но не менее важной проблемой, которую художники решают в серии «Легенды», как, впрочем, и в соц-арте 1972 г., представляется проблема взаимодействия между элитарным и массовым искусством. Комар и Меламид решительно пытаются разрушить границу между авангардом и китчем — определяющей бинарной оппозицией эпохи модернизма. Провозглашая Апеллеса Зяблова предтечей Казимира Малевича, они нападают не на «Чёрный квадрат», а на культ «Чёрного квадрата» в элитарном сообществе художников-нонконформистов. Эту картину, хранившуюся тогда в запасниках Третьяковской галереи и практически недоступную для зрителя, мало кто видел, но все хотели её представить. В результате в 1960–1970-х гг. «легенда» о «Чёрном квадрате» породила множество вариаций и подражаний, и каждый автор мог с уверенностью считать себя единственным, кто постиг тайну Малевича. Эстетика «пустоты» или «ничто» постепенно оформилась в канон, который считался высшей ценностью в среде московского концептуализма. А Комар и Меламид, опережая процесс, заключили эту ценность в антикварные рамы и действительно превратили её в «ничтожный» китч.

«Чёрному квадрату» посвящён и третий проект из серии «Легенды» — «Дмитрий Тверитинов». Идея этого проекта также родилась в 1973 г., но полную реализацию получила только в 2002-м на выставке в галерее Марата Гельмана. Лекарь Тверитинов (1667–1741(?)) — личность известная, в отличие от Апеллеса Зяблова и тем более Николая Бучумова. Сохранилось много связанных с ним документов — свидетельств и протоколов церковного суда, поскольку Тверитинова преследовали как вольнодумца и еретика, не принимающего авторитет церкви и отвергающего культ святых икон. Комар и Меламид увлеклись историей лекаря, поскольку он показался им предтечей советских вольнодумцев, и создали инсталляцию, которая помимо подлинных и фиктивных документов по делу Тверитинова включала икону, где вместо привычного образа появилась надпись белыми буквами на чёрном фоне: «Не сотвори себе кумира!». Никаких икон Тверитинов, конечно, не писал, но его идеи, близкие к европейскому протестантизму, вдохновили Комара и Меламида на создание «первого» «Чёрного квадрата» как пустой иконы.

Жанр симулятивного искусствоведческого исследования с реконструкциями якобы утраченных произведений не имеет аналогов в мировой практике. Голландский концептуалист Бас ван Адер на рубеже 1960–1970-х гг. опубликовал интервью с несуществующими художниками, в котором вкладывал в их уста свои радикальные концепции. Но он не создавал произведений от имени своих героев. В 1972 г. Илья Кабаков начал свою серию альбомов «Десять персонажей», но он придумывал именно персонажей, а не авторов, хотя в целом ряде своих работ выступал в качестве «персонажного» автора.

Серия «Легенды» появилась в результате совмещения двух практик Комара и Меламида — ретроспективизма и соавторства, а проблематика соц-арта стала частью тотального мифотворчества, уже не привязанного только к советскому материалу.

Новой редакцией соц-арта или скорее альтернативой ему стала серия «Пост-арт» 1973 г. Серия включала копии картин известных западных художников — Энди Уорхолла, Роя Лихтенштейна, Роберта Индианы — обожженные или поврежденные, как если бы они пострадали во время атомной войны или по прошествии сотен лет превра-

тились в руины сродни античным памятникам. Здесь важно понимать, что процедуре «состаривания» подверглись работы, которые были задуманы и сделаны как «сверхновые» вещи, только что сошедшие с конвейера и поступившие в магазин (или музей). В 1970-е гг. Комар и Меламид могли видеть, как ветшали скульптуры и постройки сталинского периода, потому что были сделаны из гипса, хотя первоначально выглядели так, словно будут стоять веками. Но состояние руины придавало им качество подлинности, и точно таким же качеством обладают работы из серии «Пост-арт», хотя зритель прекрасно понимает, что перед ним — списки с «утраченных» оригиналов.

Метод соавторства привёл Комара и Меламида к идее двойного видения, и это могло быть не только сочетание взглядов изнутри и снаружи — с разной степенью отстранения, но взглядов с разной временной дистанции. В серии «Картины из будущего» (1973–1974) авторы создают модель «прошедшего будущего» времени. Серия включает в себя изображения известных американских зданий, таких как аэропорт Кеннеди и музей Соломона Гуттенхайма, представленных в виде руин на фоне идиллических пейзажей в стилистике XVIII в. На этот раз Комар и Меламид обратились к европейскому жанру «виды руин», который стал популярным в эпоху позднего классицизма и романтизма. Концепции времени Комара и Меламидам отчасти перекликаются с концепциями Игоря Чубарова, заявленными в книге «Коллективная чувственность» [10]: «...саму историю мы понимаем не как гомогенный процесс, протекающий в линейном хронологическом времени, а как одновременно заинтересованный бросок в постисторическое, имеющий целью избавление человечества от насилия и страданий, и вынужденное „забегание“ в протоисторическое, художественными средствами провоцирующее коллективную память к воспроизводству форм ненасильственного общественного сосуществования» [10, с. 13]. В своей книге Игорь Чубаров рассматривает идеологию русского авангарда в аспекте «коллективной чувственности», которая, можно сказать, заново была открыта Комаром и Меламидом в 1970-е гг. и только в 2000-е стала предметом изучения в среде искусствоведов и культурологов. До сих пор в художественной и научной среде бытовали элитистские представления о творческой индивидуальности и присущем ей исключительном мировосприятию.

«Картины из будущего» получают продолжение в «Ностальгическом соцреализме» начала 1980-х, когда художники напишут «Вид на Кремль в романтическом пейзаже» (1981–1982), как десятилетием ранее они написали вид на музей Гуттенхайма из Москвы.

В 1973 г. в Москву приезжал американский писатель Герберт Голд, он встречался с Андреем Сахаровым, а также посетил квартиру Андрея Пашенкова, где экспонировались соц-артистские работы Комара и Меламида (там же они позднее показывали свои проекты из серии «Легенды»). В начале 1974 г. Голд опубликовал две статьи, посвященные московской поездке: одну — в газете «Лос-Анжелес таймс», другую — в журнале «Плейбой». Это были одни из первых публикаций, в которых упоминались Комар и Меламид.

1974 г. оказался бурным на события, и не в последнюю очередь потому, что художники почувствовали резонанс. Они обратили на себя внимание иностранных журналистов, а в московской среде поползли слухи о существовании какого-то художника

со странным именем Комар Мелаид. Интерес публики подталкивал к решительным действиям: именно с 1974 г. Комар и Мелаид начинают активно заниматься акциями и перформансами, и это были первые акции в истории современного российского искусства. Одна из них — «Музыкальное письмо. Паспорт» — вошла в серию «Коды», которая также включала в себя картины («Цветовое письмо. Идеологическая абстракция № 1») и объекты («Палитра»).

В «Музыкальном письме» Комар и Мелаид присвоили всем буквам в тексте советского паспорта нотные эквиваленты и с помощью друзей музыкантов исполнили или скорее «расшифровали» этот нотный текст.

Ключом к серии «Коды» можно считать работу «Цветовое письмо. Идеологическая абстракция № 1». В ней возникает амбивалентность понятий: идеология становится абстракцией (буквально «пустыми словами»), и абстракция приобретает идеологический смысл. Проблема в том, что в начале XX в., когда формировались направления абстрактного искусства, художники исходили из идеи «чистой формы». Но в процессе развития абстрактное искусство всё больше наполнялось политическим содержанием. А у советских идеологов эпохи холодной войны «абстракционисты» уже однозначно ассоциировались с «агентами влияния Запада». Через год художники сделали большой полиптих «История СССР» из 58 абстрактных картин, каждая из которых была посвящена одному году правления советской власти — с 1917 по 1975 г.

Для Комара и Мелаида любое искусство, как и любой стиль, всегда содержит в себе политическое высказывание, а идея «чистого искусства» вызывает подозрение хотя бы потому, что в некоторых политических программах XX в. также пропагандировалась чистота — расовая, классовая и т. д.

15 сентября 1974 г. Комар и Мелаид приняли участие в показе картин на пустыре в Ясенево. После скандального инцидента художников с властями этот показ получил название «Бульдозерная выставка». В Ясенево Комар и Мелаид привезли «Двойной автопортрет» и другие работы, погибшие или конфискованные в ходе инцидента. Однако накануне событий они сделали слайды, которые передавались иностранным корреспондентам и репродуцировались в многочисленных публикациях, посвящённых «Бульдозерной выставке». Впоследствии Комар и Мелаид повторили утраченные произведения.

Все художники, которые участвовали в этой акции, имели разные взгляды на искусство и отдавали себе отчёт в том, что их акция имеет прежде всего политическую направленность. Но если рассматривать эту историю в контексте соц-арта, — как опыт взаимодействия с властью и публикой, опыт столкновения между показом и воскресником, — то в случае Комара и Мелаида художественное высказывание ничем не отличается от политического. Не случайно Виталий Комар впоследствии неоднократно называл «бульдозерную выставку» перформансом.

В том же 1974 г. Комар и Мелаид устроили «хэппенинг-субботник» «Искусство принадлежит народу!». Наиболее подробное, хотя и вольное его описание, со слов Виталия Комара, содержится в статье писателя Зиновия Зинька, который, однако, сам не присутствовал на этом хэппенинге: «Набежало человек двадцать... Программа была такая: мы к задней стене алькова приставили гигантский, во всю стену алый холст, как за-

дник на сцене, а перед сценой столик — как режиссерский пульт. На столике микрофон с магнитофоном, и мы за него вдвоем уселись. А на сцене Андрюша с Левкой и Ирка с Веркой — в белых маечках и синих трусиках с номерами, и с кисточками в руках. Вся идея в том, что до этой okazji никто из них в жизни не держал кисть в руках с живописными претензиями: незамутненное буржуазным искусством сознание. Программа действия такая. Мы садимся за режиссерский столик с газетой „Правда“ в руках и зачитываем в микрофон передовицу „О размахе жилищного строительства“. После этого распределяются трудовые роли: каждый из номеров- участников берет на себя задачу отразить один из основных моментов прочитанного... Сначала все, по системе Станиславского, вживаются в роль, обдумывая смысл прочитанного, ставя себя на место товарища и наоборот. Потом, по нашему указанию, каждый подходит к краю сцены, где стоят банки с архитипическими колерами, и каждый макает кисть в свою типическую банку. Красный цвет у нас, к примеру, соответствовал трудовому коллективу. Потом мы включаем магнитофонную ленту с записью фонограммы с Первомайской демонстрации, и каждый начинает мазюкать во что горазд по алому фону. Получившийся коллективный шедевр партийно-спонтанного марксизма мы собирались передать в дар Третьяковской галерее. Закипела работа, мы в микрофон даем руководящие указания, и тут звонок. Не надо было открывать дверь, но нам скрывать нечего и мы открыли. Ворвался наряд милиции — оперативники в штатском и с ними дядька-начальник» [7, с. 95–97]. В милицию забрали нескольких участников хэппенинга, включая Оскара Рабина.

Ленинским тезисом «Искусство принадлежит народу!» предворялись чуть ли не все официальные художественные выставки, он служил лозунгом в наглядной агитации, эпиграфом в книгах по искусству и даже названием театральных спектаклей. От бесконечных повторений произошло полное выхолащивание этого тезиса, но в интерпретациях Комара и Меламида он приобрёл новый смысл: соавторы начали активно взаимодействовать со зрительской аудиторией и создавать с её помощью произведения, выступая в роли медиаторов.

«Бульдозерная выставка» получила мировой резонанс и закончилась победой художников. Через две недели — 29 сентября — открылась санкционированная выставка в Измайлово, собравшая многотысячную аудиторию. Но длилась она всего лишь четыре часа! Виталий Комар представил на ней работы из серии «Пост-арт». Чиновники от культуры пытались наладить работу с «авангардистами», именно так называли несогласных художников в официальных документах⁹, чтобы не вызывать претензий у мирового сообщества в процессе подготовки Хельсинкских соглашений по безопасности в Европе. В феврале 1975 г. группе художников-«авангардистов» разрешили организовать выставку в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ. Организаторы выставки — Эдуард Дробницкий, Дмитрий Плавинский и Оскар Рабин — пригласили к участию Комара и Меламида, но были крайне озадачены их предложением выставить серию, которая включала в себя 12 прозрачных пластмассовых табличек и красный квадрат. Это были «Идеальные советские документы», созданные по математическим формулам на основе

⁹ См.: собрание документов в сборнике: Исключить всякие упоминания... [9, с. 289–314].

точных обмеров основных документов гражданина Советского Союза. Представители выставочного комитета не боялись обвинений в «антисоветчине», но были озадачены вопросом демонстрации этих «некартинных» предметов: как их вешать и стоит ли вешать вообще. В ответ на предложение показать что-нибудь другое Комар и Мелаид отказались от участия в выставке.

1 августа 1975 г. эти соглашения были подписаны, и уже 20 сентября в Доме культуры ВДНХ открылась выставка 150 московских нонконформистов. Её открытие также сопровождалось скандалами, но в основном по поводу отдельных произведений, которые категорически отвергались приёмной комиссией. Полное неприятие вызвала акция «Высиживайте яйца!», придуманная учениками Комара и Мелаида Михаилом Фёдоровым-Рошалём, Виктором Скерсисом и Дмитрием Донским. Они построили большое гнездо и уселись в нём с табличкой «Тише! Идёт эксперимент!». Таким образом, используя принципы соц-арта, они отреагировали на саму ситуацию экспонирования произведений искусства в контексте Выставки достижений народного хозяйства. Эта акция и дала название будущей группе — «Гнездо».

На выставке доминировали картины «шестидесятников», сделанные в традициях позднего модернизма, но наряду с картинами на стенах эпизодически появлялись тексты. Зачастую это были письменные протесты художников, возмущённых снятием их работ. Целая история развернулась вокруг экспозиции группы «Волосы», сообщества хиппи, которых пригласили участвовать в выставке. Они выставили «хипповский» флаг, окружённый картинами и рисунками. По свидетельствам очевидцев, четыре дня подряд с момента открытия выставки сотрудники компетентных органов демонтировали экспозицию группы «Волосы», и четыре дня подряд она появлялась на том же месте. Участники группы по ночам делали новые варианты произведений. На одной из фотографии Олега Каплина, снимавшего первый вариант развески, запечатлена пустая стена с рукописными текстами участников группы, которые информируют зрителей о предполагавшейся экспозиции. На четвёртый день противостояние прекратилось, и работы «Волос» остались висеть до закрытия.

На выставке в ДК ВДНХ тексты, развешанные вместо произведений, стали эстетической реальностью и практически сразу вызвали реакцию со стороны художественного сообщества: «текстовые» произведения всё чаще культивировались в среде московских концептуалистов. Сами Комар и Мелаид в ДК ВДНХ не выставлялись, они дали возможность своим ученикам проявить себя и показать радикальнейший вариант продвижения «искусства в массы».

Одна из непубличных акций 1975 г. — «Съедение „Правды“» — отразила характер «кухонных протестов» 1970-х гг. Кстати, слово “Kitsch” происходит от немецкого слова «кухонный». Первоначальным названием этой работы было «Котлеты „Правда“ или биточки пресные», и последнее слово имело две буквы «С» — от слова «пресса». Из зрителей на этой акции присутствовали только жена Мелаида Екатерина Арнольд и фотограф Валентин Серов, запечатлевший моменты, когда художники прокручивали через мясорубку страницы «Правды», готовили и поедали котлеты. Конечно, всё это было чистой симуляцией, и две котлеты, сделанные Комаром и Мелаидом, сейчас находятся в собрании музея Зиммерли и экспонируются вместе с тремя фотографиями, где запе-

чатлён процесс приготовления «идеологической пищи». Свой перформанс художники задумывали как эпизод из серии “Eat-art” (можно сказать, «поедального искусства»), но он не получил продолжения, если не считать одну похожую акцию, осуществлённую группой «Гнездо». Такое искусство «употребления» пародирует систему ценностей в советской культуре, где каждый продукт в той или иной степени является идеологическим и представляет собой «духовную пищу». В строгом смысле «Съедение правды» нельзя назвать перформансом, поскольку это серия отдельных постановочных фотографий, а не целостное действие, протекающее во времени. Это в большей степени медиаперформанс, рассчитанный на публикацию в СМИ. С 1975 г. Комар и Меламид начинают создавать произведения с учётом возможностей их функционирования не на выставках, а в средствах массовой информации. Это был принципиально новый уровень мышления в советском искусстве 1970-х, который позволил художникам преодолеть границы страны за несколько лет до реального отъезда из Советского Союза.

Трудности перевода и споры по поводу определений искусства Комара и Меламида возникли с первых западных публикаций. Валери Хиллингс в своей статье «Московский и западный концептуализм 1970-х» [11, р.260–283] попыталась проследить хронике событий: «В марте 1975 г. в журнале Newsweek вышла статья художника и критика Дагласа Дэвиса, в которой он высоко отозвался о дуэте Комара и Меламида как „поп-концептуальных“ художниках... В феврале 1976 г. в различных анонсах первой выставки Комара и Меламида в Галерее изящных искусств Рональда Фельдмана также писали о „поп-концептуалистах“.... В каталоге выставки из коллекции Нортон Доджа „Новое искусство из Советского Союза. Известное и неизвестное“ Нортон Додж опубликовал своё эссе под названием „Концептуальное искусство и поп-арт“... Это смешение понятий „pop“ и „conceptual“ отражает гибридную сущность московского концептуализма. ...в 1972 г. Комар и Меламид указали на различие между западным поп-артом и его советским вариантом, предложив термин „соц-арт“ для описания своей работы. Тем не менее, через несколько лет они стали воспринимать своё искусство как концептуальное. Путаницу критиков в терминологии между „pop“ и „conceptual“ отражает случай, который произошёл в 1974 году во время визита Дагласа Дэвиса в Москву с целью посетить мастерскую Комара и Меламида... и написать статью для Newsweek. Дэвис писал, что первыми работами, которые поразили его в мастерской, были серии лозунгов с белыми буквами, очень похожих на те пропагандистские образцы, которые они видел на улицах... Он заметил и разницу — лозунги в мастерской были подписаны именами художников. Комар и Меламид рассказали ему, что их лозунги — это русская версия поп-арта: „поскольку это наша уличная реклама подобная вашей Кока-коле“. Дэвис не согласился и сказал, что они больше имеют отношение к концептуализму, чем к поп-арту» [11, р.265]. Далее Валери Хиллингс цитирует статью Дэвиса к первой выставке Комара и Меламида в галерее Фельдмана: «Он попросили меня объяснить, что такое концептуальное искусство. После того, как я закончил свои объяснения, они начали энергично спорить. Спустя год, когда один мой русский друг появился в Нью-Йорке со слайдами и фотографиями их новых работ, я спросил его по телефону, на что это похоже. Он ответил: „Комар и Меламид бросили поп-арт. Сейчас это чистый концептуализм“» [11, р.265].

Со времени выхода статьи Дагласа Дэвиса прошло сорок лет, и художники вспоминают эту историю по-разному, но оба оспаривают тот факт, что она имела какое-то эпохальное значение. Александр Меламид признаётся: «О Дэвисе того времени я только помню, что он был в красных штанах и белых носках. Никаких новых сведений мы от него не получили»¹⁰. Виталий Комар важность встречи не отрицает, но разговора о концептуализме не помнит¹¹. По свидетельству Комара, Д. Дэвис связал соц-арт с политическим поп-артом, который в Америке был представлен такими художниками как Роберт Индиана.

Не исключено, что на события 1972 г. Виталий Комар сейчас проецирует более поздние рефлексии, поскольку сам термин «политический поп-арт» утвердился в международных словарях только в начале 1990-х и в связи с направлениями китайского современного искусства, в которых осуществлялась диффузия образов коммунистической пропаганды и коммерческой рекламы, а этого практически не было в оригинальном соц-арте начала 1970-х. В контексте западной культуры термин «полит-поп» чаще всего употребляется по отношению к протестным явлениям в популярной музыке. Это не означает, что в американском поп-арте не было политических высказываний, хотя они зачастую игнорируются в массовых изданиях, посвящённых поп-арту, или, в лучшем случае, становятся темой специальных выставок¹².

Ситуация крайне запутанная, но для ее понимания стоит учитывать ряд факторов. Даглас Дэвис посетил Москву, чтобы сделать статью об участниках «Бульдозерной выставки». Поэтому в первую очередь его интересовали работы, которые имели явную антисоветскую направленность. Участники тогдашнего разговора могли не очень хорошо понимать друг друга, при этом в своих воспоминаниях Дэвис выглядит чуть ли не миссионером, который несёт этим двум русским знание о концептуальном искусстве. Встреча произошла в 1974 г., а беседа велась о произведениях 1972 г., Дэвис мог и не знать этого, и лозунги двухлетней давности казались ему очень горячими и актуальными. По мнению критика, к «чистому концептуализму» Комар и Меламид пришли «через год», т. е. в 1975 г. Но проекты, сделанные уже в 1973-м, — из серии «Легенды» — не имели прямого отношения ни к поп-, ни к соц-арту и представляли собой оригинальные варианты концептуального искусства, не говоря уже об «Идеальных советских документах» 1974 г. Правда, здесь следует учитывать, что под «чистым концептуализмом» друг Дагласа Дэвиса мог подразумевать полный отказ от изображений в пользу перформативных практик и систем «кодирования», которые начали преобладать именно в 1975 г.

Тем не менее, если рассматривать соц-арт образца 1972 г. в контексте других проектов Комара и Меламида, то его можно считать симулякром художественного направления и соответственно одним из концептуальных проектов этого периода наряду с сериями «Легенды», «Пост-поп», «Сцены из будущего» и «Коды». Поэтому представление об искусстве Комара и Меламида как гибридной модели поп-арта и концептуализма не выдерживает критики, тем более что классический американский поп-арт не состоялся бы без концептуального осмысления структуры образов и механизмов восприятия. Не

¹⁰ Из письма автору от 12.07.2015.

¹¹ В телефонном разговоре с автором, июль 2015 г.

¹² Например, выставка «Злобный поп-арт» в нью-йоркском музее Уитни, 15 ноября — 31 марта 2013 г.

поп-направление 1960-х, ознаменовавшее кризис индустриальной культуры, а концептуализм, который сформировался на рубеже 1960–1970-х гг., был первым направлением постиндустриального, информационного общества и не имел ярко выраженных стилистических характеристик, потому что объединял в себе самые разные художественные практики и допускал возможность полистилистики, характерной для эпохи постмодерна. И одно из главных достоинств в искусстве Комара и Меламида — это чрезвычайная эстетическая мобильность, свобода выбора направления и выбора медиа, которая стала основным условием и для личностной свободы.

Другое дело, что в условиях холодной войны с её разрядками и напряжённостями соц-арт оказался самым востребованным и популярным проектом Комара и Меламида, визитной карточкой и торговой маркой, которая повлияла на восприятие всего остального их творчества. Начиная с эпохи перестройки в советском и постсоветском искусстве утвердился стойкий тренд, аналогичный «политическому поп-арту» в Китае. Истоком этого тренда, конечно, является соц-арт, однако вместе с идеологией в нём исчезли качества интеллектуальной работы, в своё время проделанной Комаром и Меламидом. И в исторической перспективе соц-арт и современный «политический поп» отличаются друг от друга так же, как демократия отличается от неолиберализма.

Литература

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
2. *Бахтин М.* Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Прогресс, 1965. — 545 с.
3. *Богданов А.* О пролетарской культуре. 1904–1924 гг.: Сб. статей. — М.; Л.: Изд. товарищество «Книга», 1924. — 344 с.
4. *Глезер А.* Искусство под бульдозером: Синяя книга. — Лондон: ОРІ, 1977. — 165 с.
5. *Глезер А.* Современное русское искусство. — Париж: Третья волна, 1993. — 528 с.
6. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. — М.: Ad Marginem, 2013. — 168 с.
7. *Зинник З.* Соц-арт // Синтаксис. — 1979. — № 3. — С. 95–97.
8. *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. — М.: РИК Культура, 1994. — 351 с.
9. Исключить всякие упоминания... Очерки истории советской цензуры. — Минск; М.: Старый свет-принт, 1995. — 330 с.
10. *Чубаров И.* Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 344 с.
11. *Hillings V.L.* Where Is the Line between Us? Moscow and Western Conceptualism in the 1970s // *Moscow Conceptualism in Context* / Ed. A. Rosenfeld. — Munnich: Prestel, 2011. — P. 260–283.

Название статьи. Художественные практики Виталия Комара и Александра Меламида: от производства к медиа.

Автор. Светляков Кирилл Александрович — кандидат искусствоведения, главный специалист по современному искусству, куратор выставочных проектов. Государственная Третьяковская галерея, ул. Крымский Вал, д. 10, Москва, Российская Федерация, 117049. svetlyakov@mail.ru

Аннотация. На рубеже 1960–1970-х гг. в неофициальном советском искусстве наблюдается тектонический разлом между эпохой позднего модернизма и нарождающимся постмодерном. Вместо традиционных произведений — картин и скульптур — Виталий Комар и Александр Меламид и другие художники изобретают вневыставочные формы искусства и создают работы, рассчитанные на существование только в виде описаний или фотографий, публикуемых в средствах массовой информации. Рождение перформанса стимулировалось политическими событиями, такими как политические акции «отказников»-евреев, которым было отказано в выезде из СССР, запреты на проведение художественных выставок неофициального искусства или демонстрацию тех или иных произведений. В практике

представителей соц-арта политическое высказывание было неотделимо от художественного, так же как продукция неофициального искусства могла мимикрировать под образцы официальной пропаганды. В этой статье генеалогия неофициального искусства впервые рассматривается в широком контексте политических, социальных и художественных процессов советской культуры, которая переживала кризис в процессе перехода в постмодерн и распалась на стадии незавершённого постмодерна. При этом нарушение и разрушение автономии искусства были заложены в программе советского культурного проекта.

Ключевые слова: Виталий Комар; Александр Меламид; соц-арт; концептуализм; неофициальное советское искусство; постмодернизм; перформанс.

Title. Artistic Practices of Vitaly Komar and Alexander Melamid: From Production to Media.

Author. Svetlyakov, Kirill Alexandrovich — Ph. D., chief specialist in contemporary art, curator of exhibition projects. State Tretyakov Gallery, Krymsky Val ul., 10, 117049 Moscow, Russian Federation. svetlyakov@mail.ru

Abstract. There was a tectonic fracture between late modernism and emerging post-modernism in non-official Soviet art at the turn of the 1960s — 1970s. Instead of traditional works of art, such as paintings and sculptures, Vitaly Komar and Alexander Melamid, as well as some other artists, invented the non-exhibitible forms of art and created the works intended to exist only in the descriptions and photographs published by media. The birth of an artistic performance was stimulated by political events, such as the protest actions of the Jews who were denied immigration from the USSR, the ban on the exhibition of non-official art. A political statement was inseparable from an artistic one in the practice of socialist art representatives. However, a product of non-official art could mimic official propaganda. The article examines the genealogy of non-official art in the context of the crisis of social, political, and artistic processes in Soviet culture, which gradually dissolved during the transferring to postmodernism. Herewith, the violation and destruction of the autonomy of art was incorporated in the program of the Soviet cultural project.

Keywords: Vitaliy Komar; Alexander Melamid; Sots Art; conceptualism; unofficial Soviet art; postmodernism; performance.

References

- Bakhtin M. *Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Rennanss (Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance)*. Moscow, Progress Publ., 1965. 545 p. (in Russian).
- Bart R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika (Selected works: Semiotics. Poetics)*. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (in Russian).
- Bogdanov A. *O proletarskoi kul'ture. 1904–1924 (On Proletarian Culture. 1904–1924. Collection of Articles)*. Moscow; Leningrad, Kniga Publ., 1924. 344 p. (in Russian).
- Chubarov I. *Kollektivnaia chuvstvennost'. Teorii i praktiki levogo avangarda (Collective Sensuality. Theories and Practices of the Left-Wing Vanguard)*. Moscow, Higher School of Economics Publ., 2014. 344 p. (in Russian).
- Glezer A. *Iskusstvo pod bul'dozerom: Siniia kniga (Art under the Bulldozer: The Blue Book)*. London, OPI Publ., 1977. 165 p. (in Russian).
- Glezer A. *Sovremennoe russkoe iskusstvo (Contemporary Russian Art)*. Paris, Tretia volna Publ., 1993. 528 p. (in Russian).
- Goriaeva T.M. (ed.). *Iskliuchit' vsiakiye upominaniia... Ocherki istorii sovetskoi tsenzury (Eliminate All References ... Essays on the History of Soviet Censorship)*. Minsk; Moscow, Staryi svet-print Publ., 1995. 330 p. (in Russian).
- Grois B. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013. 168 p. (in Russian).
- Hillings V.L. *Where Is the Line between Us? Moscow and Western Conceptualism in the 1970s. Moscow Conceptualism in Context*. A. Rosenfeld (ed.). Munich, Prestel Publ., 2011, pp. 260–283.
- Ivashkin A. V. *Besedy s Al'fredom Shnitke (Conversations with Alfred Schnittke)*. Moscow, RIK Kul'tura Publ., 1994. 351 p. (in Russian).
- Zinnik Z. *Sots-art. Sintaksis (Syntax)*, 1979, no. 3, pp. 95–97 (in Russian).