

выполнили замечательные художники, теоретики и педагоги Осип Сидлин и Владимир Стерлигов. Оба начали свои «школы» до войны и возродили их в 60-е годы.

Сидлин учился у А. Осмеркина, члена «Бубнового вала» – русских сезаннистов. Развивая их колористические идеи, он пришел к своей системе и сумел передать ее своим ученикам. Так возникла ныне известная «Школа Сидлина», куда входят Юрий Нашивочников, Анатолий Басин, Василий Юзько, Евгений Горюнов, Игорь Иванов и др. Характерен для них скупой затененный колорит, удивительно напряженный и как бы излучающий внутренний свет, у каждого по-своему.

Работы же «Школы Стерлигова», наоборот, сияют чистым цветом. Стерлигов – ученик и сотрудник Малевича по ГИНХУКу. Искусствовед Е. Ковтун называл его последним классиком авангарда. Он начал преподавать еще до ареста в 1930-х годах, воевал. В начале 1960-х годов образовалась его «Домашняя Академия», ученики которой и поныне именуют себя «Школой Стерлигова». Это Александр Батурин, Сергей Спицын, Елизавета Александрова, Геннадий Зубков, Михаил Цэрүш, Елена Гриценко, Валентина Соловьева, Александр Носов, Алексей Гостинцев. После смерти мэтра его идеи доносит до молодежи Зубков. Это проблемы формообразования, импрессионистический кубизм, путь к Богу.

Дополняют картину еще две интересные школы. Школа Акимова не была стилиобразующей. Великий режиссер создал при театральном институте художественный факультет. Многие, теперь знаменитые, художники-нонконформисты у него учились. Он сам, будучи интересным художником, позволял им свободно работать, и из его «школы» вышли такие разные мастера: абстрактные экспрессионисты Евгений Михнов и Михаил Кулаков, экспрессионисты Алек Рапопорт и Олег Целков, магический реалист Игорь Тюльпанов, Валентин Герасименко, Владимир Михайлов...

Школа Г. Я. Длугача, продолженная А. П. Зайцевым, занималась аналитическим копированием шедевров Эрмитажа. Так возникла группа «Эрмитаж». Работы их парадоксально сочетают математическую гармонию классиков и громадную экспрессию. Особенно проявился здесь В. Филимонов.

Все эти группы и школы 1940–1960-х годов, в лице отдельных их представителей, приняли участие в знаменательных выставках искусства Ленинграда, имевших грандиозный успех, в Доме культуры

О. В. Холмогорова

МОСКОВСКИЕ ПЕРФОРМАНСЫ 1960–1990-х: ТЕНДЕНЦИИ, ДИНАМИКА, ГЕОГРАФИЯ

Сегодня уже не требует комментариев признание того, что одним из основных векторов движения искусства прошлого – XX века – стала подмена результата процессом, произведения – жестом, искусствоведения – искусствоведательностью.

Будь то движение автора в сторону собственного субъективного ландшафта или, напротив, пропаганда тотального всеискусства, социальный экстремизм или выстраивание параллельной реальности – все это пунктир одного всеохватного процесса очевидной акционизации художественных практик. Нельзя не согласиться с камланиями Андрея Ковалева, констатирующего, что «перформанс – высшая форма современного искусства, возогнанная до абсолютной и кристальной чистоты»¹. Не будем предаваться свойственным критику иронично-революционным экстазам. Отметим лишь, что перформативные практики дали, по крайней мере на московской почве, весьма фактурные вехи, имеющие свою динамику и логику, иногда совпадающие в основных своих контурах с интернациональным арт-контекстом, но чаще демонстрирующие чисто отечественную симптоматику. Не стоит заниматься антологией московского перформанса, что было бы вторично по отношению к уже имеющемуся корпусу весьма серьезных написанных по этому поводу работ, прежде всего Е. Бобринской, А. Ковалевым, Е. Деготь, да и самими акционистами концептуального лагеря, усердно и последовательно документирующими свои коллективные действия². Сегодня, когда первичная фиксация масштабного фактологического материала так называемого «другого искусства» в основных контурах уже произведена, можно позволить себе вторичное «наслаждение» – обнаружение тех закономерностей и связей, той логики и преемствен-

ности, которые доказывают наличие именно школы московского акционизма со своей логикой смыслообразований, отличной, скажем, от петербургского круга.

Механизм акционизма был во всем своем диапазоне освоен на местной почве в 1970-е годы. Обжит изощренно и с наслаждением, как все, что делали семидесятники, ибо ничто тогда не творилось для истории, а все — для себя и сейчас. Своеобразная перформативная готовность отечественной культурной ситуации имеет свои объяснения. Это и груз многолетних реалистических назиданий и изменений духовных поисков, и очевидный, довлеющий со второй половины XIX века литературоцентризм отечественной культуры, привычка к повествовательному смыслопорождению — все это преумножало стремление к иному, провоцировало практику дуракавания, профанации и внеиерархического жеста, которые и вспыхнули фактически повсеместно именно в границах искусства действия.

Акционное мышление становится в 1970-е годы своеобразной формой вероисповедания радикалов тех лет. Массированно осваиваются практики перформанса и хеппенинга, именно в этой зоне не в буквальном смысле действия намечается касание нашей весьма маргинально существовавшей тогда локальной арт-ситуации с интернациональной орбитой тотального художественного мышления. Это был настоящий акционный прорыв. Диапазон акционных инициатив простирался от чистой концептуальной психodelики в лице группы «Коллективные действия» до хулиганствующего абсурдизма группы «Гнездо». Разрастался так называемый зрелищный, или театрализованный, перформанс, реализовавшийся в кинетических спектаклях Льва Нусберга и групп «Движение» и «Игры жестов» Франсиско Инфанте и Нонны Горюновой. Непривычной для советского социума дерзкой элегантностью отличались сценически-концептуальные перформансы Риммы и Валерия Герловиных, прорастал и набирал обороты поэтический акционизм Д. Пригова и Л. Рубинштейна.

Тотальный перформанс представляла собой бурлящая деятельность Комара и Меламида, оплодотворявших своей неуемной креативной энергией все сферы художественных практик, включая перформансы, утопические проекты, интернациональные фальсификации и прочее. О многом из упомянутого сказано достаточно и системно. Деятельность же отцов-основоположников соц-арта никогда не препарировалась с точки зрения их места в отечественном акционизме, а последнее трудно переоценить.

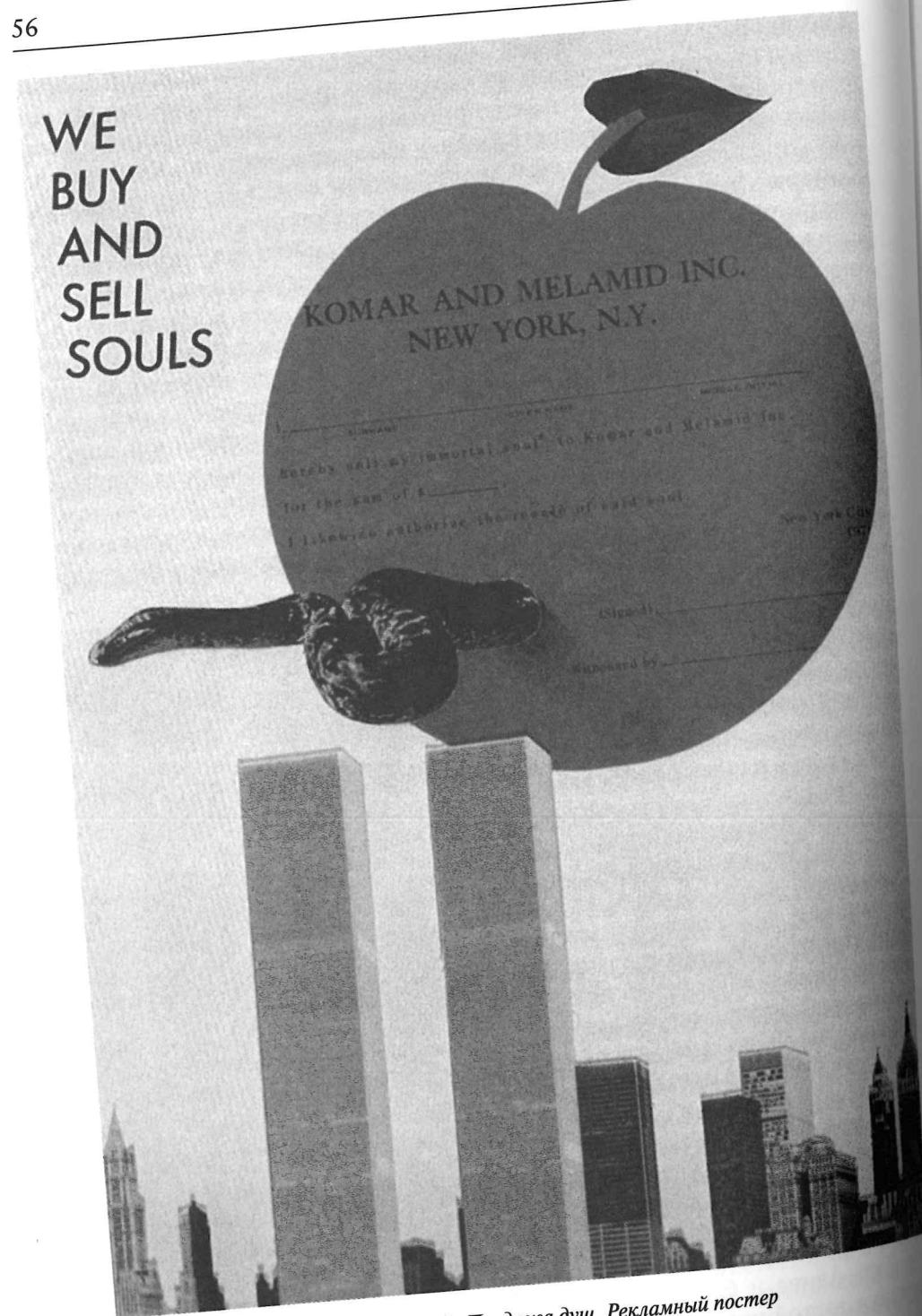
Этот двуликий демиург, дрейфовавший со свойственным им натиском по языкам и стилям несколько десятилетий, сам по себе и был безошибочным долгоиграющим провокативным перформансом, сре-

жиссированным как хорошо отлаженный и всегда кассовый спектакль. Подмены и инсинуации неизменно приносили аншлаги. Их рафинированный абсурдизм сдабривался выверенной порцией шока, акционная процессуальность была буквально пронизана их безусловной харизмой и предельным энергетическим накалом. Перформансы Комара/Меламида строились тогда на простейших, буквально иллюстрировавших заявленные в названии действиях, обраставших в процессе их оголенной, но зрелищной подачи множественными опрокинутыми смыслами. Вокруг дуэта мгновенно возникло то самое студийно-клубное «варево», которое и станет надолго приметой именно отечественного акционизма, балансирующего на грани крайней радикальной провокации и дружественной квартирной доморожденности. В 1974 году в Москве в художественной школе на Кропоткинской, где тогда зарабатывали преподаванием будущие мэтры, прошла акция «Искусство принадлежит народу», где каждому предлагалось поучаствовать в создании безымянного высокохудожественного коллективного шедевра. Так, с одной стороны, был буквально реализован принцип бригадного подряда, процветавший в социалистическом реализме, с другой же — зрелищно разыгрывалась повсеместная для этого времени позиция безавторства, осваивавшаяся в эти годы и в интернациональном арт-контексте, в том числе группой «Флаккус».

7 февраля 1976 года одновременно в Москве и Нью-Йорке в рамках симулятивного перформанса прозвучала «Музыка советского паспорта», перекладывавшая на язык нот десять пунктов непреложных обязанностей советского гражданина, содержащихся в незыблемой святыне. С тех пор и в течение десяти лет советский паспорт звучал в разных точках мира, от Лондона до Тель-Авива и Сиднея, составляя достойную конкурен-



Комар/Меламид. Храм. 1978
Иерусалим



Комар/Мелаид. Продажа душ. Рекламный постер 1978. Нью Йорк

цию или, напротив, компанию повсеместным практикам тотального искусства. Те же озорство и неожиданность действия, граничащие с молодежеским хулиганством. Те же азартность и магнетизм, вовлекавшие в перформанс неожиданных волонтеров и единомышленников. Харизматичная экспансия, тончайший абсурдизм и сценичность – вот «столпы» перформативной практики Комара/Меламида, обеспечивавшие их универсализм и актуальность.

Даже отъезд из России в 1978 году был обращен дуэтом в грандиозный многосерийный перформанс. Поскольку путь иммигранта в Нью-Йорк пролегал тогда единственно возможным вектором – через Израиль, К/М не могли не прожить сакральность священной Библейской земли и аранжировали красивый, хотя оцененный даже корреспондентом «Нью-Йорк таймс» как кошунственный, перформанс «Храм» (1978). К избранным художникам является Учитель, вручающий им священную ношу – объект жертвоприношения – чемодан, – дабы принести его Третьему. И они съедают по апельсину, и так будет «вечно, и всегда». И на Земле обетованной они возводят храм, напоминающий конструктивистскую обелиск-пирамиду, увенчанную пятиконечной звездой, и алтарь для жертвы, и в урочное время зажигают священный огонь, и сжигают тот самый чемоданчик, и храм наполняется дымом, «и люди кричали: “Смотрите и слушайте, ибо будет чудо”»³. Акция сопровождалась межконфессиональными документальными образами апостолов с портретными чертами авторов и текстами, стилизованными под священные. Все было сделано точно, изящно и столь безошибочно, что даже паломники ортодоксальной греческой церкви, оказавшиеся в тот самый момент рядом, не распознали артистическую дерзость, приняв их за своих.

Арт-фальсификации продуцировались Комаром и Мелаидом в геометрической прогрессии. 21 сентября 1978 года выходит единственный экземпляр «Herald Tribune», опубликовавшей на первой полосе сенсацию мировой археологии о раскопках на Крите, произведенных, естественно, нашими героями, явившими общественности долгожданный скелет минотавра. «Золотой век Античности» (так именовалась акция «Golden Age») предстал в виде комбинированного скелета из человеческих костей и бычьего черепа, а также первобытных протообразов платоновских идеальных форм Треугольника, Квадрата и Круга, выложенных из костного, как и подобает первобытности, материала.

Апофеозом этих интеллектуальных трансинтернациональных розыгрышей стала направленная 14 ноября 1979 года художниками те-

³ Описание акции ведется по книге: Carter Ratcliff. Komar&Melamid. N.-Y., 1988. P. 107–108.

леграмма иранскому лидеру Хомейни, в которой они брали на себя ответственность за произошедшее в Иране землетрясение.

Можно оспаривать этическую сторону обыгрывавшихся художниками смыслов, но жанр акции изначально подразумевает провокацию, подмену сути, опрокидывание и уравнивание верха и низа в единой изобретательной травестии. Дуэт-провокатор всегда выступал смутьяном и разрушителем, но острота замысла и артистическая виртуозность, однако, удерживала их на той грани артистизма и скандала, которая очень скоро будет нарушена новым поколением радикалов 1990-х годов, намеренно действовавших вне всяких ценностей и сдерживающих ориентиров.

Апофеозом их акционной магии был, безусловно, уже ставший классикой перформанс «Продажа душ» (1979–1986), реализованный одновременно в Нью-Йорке и Москве совместно с их молодыми единомышленниками – группой «Гнездо». Мэтры, следуя законам американского конsumerического общества, разворачивают потусторонний бизнес по продаже душ великих мира сего (среди которых были такие известные фигуры арт-пространства, как Энди Уорхол и Нортон Додж), о чем с владельцами душ подписывается соответствующее



Группа «Гнездо». Продажа душ. 1979. Москва

соглашение. Душа получает обязательный эстимейт, удостоверяющий ее стоимость (каждый «душевой» экземпляр получает подобающие вербальные характеристики), в случае неудачи с мгновенной продажей она поступает в распоряжение Комара и Меламида с целью ее реализации сроком на пять лет. Акция сопровождается в Америке дорогостоящей рекламой («Душа – лучшая инвестиция», «Ты продал свою душу?»), лайт-боксы которой помещаются на Таймс Сквер, и сертификатом, подтверждающим достоверность сделки, и приобретает истинно коммерческие очертания. Вся необходимая документация была опубликована



Группа «Гнездо». Оплодотворение земли. 1976. Москва

в журнале «Арт-форум». В Москве стараниями группы «Гнездо» акция наделяется характерными студийными интонациями. Даже души легендарных персонажей, продававшиеся в Нью-Йорке как чисто абстрактные мистификации, материализовались здесь в форму трогательных птичьих клеток (согласно нашему представлению о душе-птице). Мистическая подоплека совершавшегося тогда легко и остроумно проросла со временем. Уходили реальные персонажи, а их души продолжали жить в иных местах у их обладателей. Наиболее фактурно это «выстрелило» в случае Энди Уорхола, воссоединившегося со своей душой через много лет после смерти на выставке в Третьяковской галерее, где рядом с его творчеством демонстрировался сертификат о принадлежности его души московской художнице Алене Кирцовой. В лице группы «Гнездо» Комар и Меламид, несомненно, обрели своих энергетических преемников. Речь не идет о прямом наставничестве. Мэтров и «гнездовцев» разделяли пять-шесть лет возрастной разницы, хотя Виктор Скерсис, Михаил Рошаль и Геннадий Донской (участники группы) встретились и «вылупились» именно в ауре Комара и Меламида, непосредственно занимаясь в художественной школе на Кропоткинской, где они и получили своего рода адреналинную прививку.

Образованию группы не предшествовали ни программы, ни манифесты, все складывалось естественно и легко, в полумыслях и полумешках, когда главное рождается не поодиночке, а именно вспыхивает совместности. Идей было в достатке, они захлестывали друг

друга. Пять совместно прожитых ими лет (1974–1979, славная пятилетка) можно было бы растянуть на десятилетие, обставив подбавляющими текстами и документациями. Эти волосатые юноши с бархатно-колючим взглядом из кинофильмов Годара были заряжены мощным опережающим КПД, который непредсказуемо прорастает в деятельности других групп и персонажей вплоть до сегодняшнего дня.

Название группе дала одноименная акция, проведенная в 1974 году в рамках первого легального показа «другого искусства» на ВДНХ⁴. Демонстрация искусства наравне с прочими достижениями народного хозяйства и породило хулиганский проект высиживания художниками яиц в свитом с этими целями гнезде. Неожиданно для всех «Гнездо» стало на выставке центром притяжения. В нем с восторгом сидели, пили, ели и просто жили зрители. Обаяние «Гнезда» можно было сломать только откровенным физическим вандализмом, на которое и пошли власти, залив его противопожарной жидкостью. Их акции почти всегда получали спонтанное развитие, обрасстая волонтерами-соучастниками или, напротив, провоцируя власти на непредсказуемый жест, что подтверждает безошибочность их попадания.

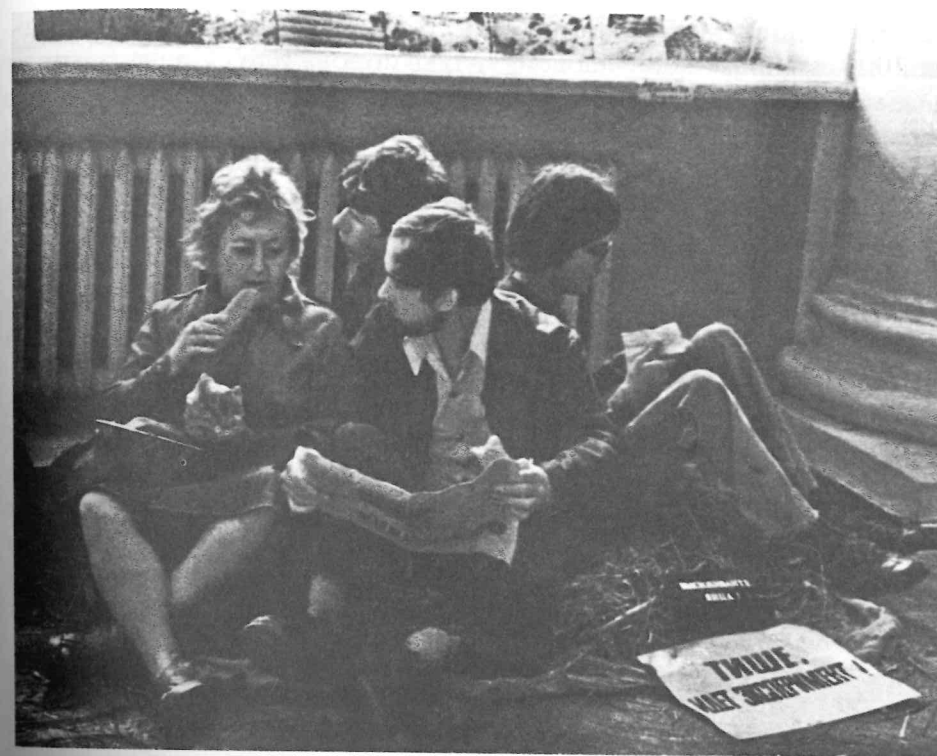
Так, планомерное копанье земли навстречу друг другу с целью буквального сближения («Станем на метр ближе», 1974), где подразумевалось буквальное наличие партнеров-копателей в разных концах Земли) была подхвачена в Нью-Йорке дочкой американского посла, господина Мэтлока.

Столь же неподдельный раж испытывали участники «Забега в сторону Иерусалима» (1978), проводившегося «гнездовцами» по всем правилам массовых соревнований в знаменательный год начала массовой иммиграции из СССР. «Забег» стал почти что роковой акцией, — комментирует много лет спустя Михаил Рошаль. — Это гадание на картах судьбы: вставая на беговую дорожку лицом к Иерусалиму, каждый испытывал свою судьбу. Поэтому мы сомневались, достаточно ли будет у нас участников. Не каждый любит играть в эти игры. По прошествии лет можно сказать, что это был удавшийся эксперимент. Девяносто девять процентов участников либо уехали, либо умерли»⁵.

Это речь уже зрелого, умудренного и грустного «позднего» Рошаля, а тогда — в середине 70-х — они были слишком молоды, чтобы задумываться о фатуме. Легкость и импровизационность в сочетании с очевидной смысловой дерзостью, острота и остроумие сце-

⁴ Гнездо. Донской-Рошаль-Скерсис. М., 2008. С. 70–73.

⁵ Там же. С. 87.



Акция «Гнездо». 1974. ВДНХ. Москва

нарных ходов и наивная буквальность их подачи помещают их «выходки» на грань клубной импровизации и маэстрии.

Они буквально рисовали картину под землей, иллюстрируя андеграундное (то есть подземное) искусство и тем, очевидно, снижая его героический пафос («Андеграунд-арт», 1976). Они буквально соединяли два берега Москвы-реки, перебрасывая друг другу веревку и претендуя при помощи этой нехитрой манипуляции восстановить утраченную материковую целостность Гондваны («Стягивание материков», 1977). Они совокуплялись с землей, оплодотворяя ее своим молодым семенем и создавая, очевидно, того не подозревая, красивый пластический рисунок настоящего ритуала («Оплодотворение земли», 1976). Кстати, это очень напоминает по фактуре фольклорные ритуалы Марины Абрамович, которые возникнут гораздо позже. Они поедали с готовностью разную натуру — от советского рубля и саранчи до репродукции картины Репина «Иван Грозный и сын его Иван» с целью лучшего глубинного ее усвоения («Поедания», 1978). В их акциях наметилась та странная смесь цинизма и романтики, та практика дуракаваляния, снижения художнического пафоса

до умного «бахтинского» шутовста, которая прорастет в 80-х и даже 2000-х в практиках, скажем, «Мухоморов» или «Синих носов». Смещение собственного быта и артистического жеста в единую нерасчлняемую «искусствожизнь», доморощенность и доступность акционного процесса, всегда балансировавшего на грани божьего дара и яичницы, и станет фактурой именно московского художественного бытия, его кровеносной системой, питавшей позже и «Фурманний» и «Трехпрудный». Разведения смыслов, освобождение их от условностей и напластований (как, к примеру, в акции «60 лет советской власти». 1977, где каждый год иллюстрировали пальцы «гнездовцев», коих на троих ровно 60), изощренная выдумка, балансирующая на грани розыгрыша и скандала, – все это подспудно сформировало действенный акционистский язык, который в отличие от умозрительных прогулок концептуалистов строился на этатом материализованном захватском абсурдизме. Заряженные концептуалистским смыслопорождением, их жесты были предметны по форме и эмоционально проявлены, что несколько «одомашнивало» изначально отстраненную природу акционного искусства.



Проекты «гнездовцев» были по большей части спонтанны и стратегически не выстроены, хотя находок и попаданий было больше, чем проигрышей. Как у всей этой породы очарованных искусствожизнью арт-персонажей, именуемых в мировой практике 1960–1970-х годов «новой волной» («new wave»), у них не было ни желания, ни навыка саморефлексии, столь значимой, как все мы теперь знаем, для самоидентификации и встраивания собственной практики в общекультурный контекст. В 1979 году «Гнездо» славно завершило свою пятилетку, так и не изжив до конца привычку к совместности и многоголовости, а значит, и потребность в них.

Однако намеченная нашим пунктиром линия акционного абсурдизма продолжала жить и набирать на московской почве обороты. Минувя 1980-е и 1990-е годы, мы заглянем в сегодняшний день, указав на акции «Синих носов» 2000-х годов, позиционируемые ими как жанр провокативного уличного дуракаваляния. Перейдя за прошедшие годы вместе с самим социумом всевозможные табу и искушения, сняв фактор стыда, вкуса и интеллигентизма, они продолжают ту же игру в очистительный низовой смех – срамной, юродствующий,



скоморошечный, но безошибочно действенный. А последнее – осмысленность и действенность – вовсе не снято актуальным искусством со счетов, несмотря на кажущуюся его снобистскую индифферентность. Это доказывают и поздние опыты самих, уже отдельно выступавших, «гнездовцев». Я имею в виду один из последних (перед его уходом) пронзительных жестов Михаила Рошала – «Искусство против террора», реализованных им осенью 2004 года на Клязьминском водохранилище в рамках фестиваля «Арт-Клязьма». Специально привлеченный туда списанный автобус был превращен нехитрыми средствами в место внеконфессионального жертвоприношения, всегда проводимого с одной и той же извечной целью – дабы избежать беды. Всем желающим, коих выстроилась целая очередь, предлагалось зайти через задние двери автобуса, оставить внутри любую свою вещь, получить зажженную свечу и, осуществив принятый поминальный ритуал (то есть выпив по традиции стопку водки), покинуть автобус через передние двери. Выходя, участники процессии ставили свечи на импровизированный, намеренно низко сооруженный на траве «алтарь» в форме небезызвестного квадрата, вынужденные приклонить таким образом перед ним колени. Ночь, природа, мерное звучание армянских дудуков (специально срежиссированный саундтрек), бесконечная вереница людей из весьма искушенной артистической среды, ментально включившейся в ритуал, – все давало ощущение языческой всамделишности, разрешившейся сожжением автобуса на глазах у участников акции и в непосредственной, почти опасной близости от них. Было очень эффектно и по-настоящему страшно, тем более что за неделю до акции случился Беслан, унесший реальные детские жизни. И в этом не было кощунства, а подлинный action art – искусство действия, подразумевающее реакцию на саму жизнь.

Н. В. Котрелёв

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО «ВТОРОГО АВАНГАРДА» (1957–1987) В СОБРАНИИ А. РЕЗНИКОВА

Коллекция А.В. Резникова в последние годы получила определенную известность в России и за рубежом. Многие произведения из этой коллекции экспонировались в рамках специальных проектов на ярмарках «Арт-Париж» и «Арт-Москва», на выставках «Пантеон русского андеграунда» (Московский музей современного искусства; 2009), «Вокруг рельефа» (Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; 2010) и др.

Собрание сложилось на протяжении прошедшего десятилетия. В самую первую пору, когда закладывались его основы, коллекционер опирался на консультации известного венского искусствоведа и галериста профессора Эрнста Хильгера. Теперь курирует собрание Резникова москвич С. А. Александров, обладающий и собственной весьма интересной и ценной коллекцией, успешно выступающий и как издатель, и как организатор выставок. В последние годы мы пожинаем плоды переустройства художественной жизни и художественного рынка в России. Поменяла оценки «положительное–отрицательное» оппозиция «официальное искусство» – «другое искусство» («второй авангард», «подпольное» искусство, андеграунд и т.п., соперничающие обозначения отсылают к одному и достаточно определенному набору фактов, и всем участникам разговора эта синонимия серьезных недоразумений не доставляет). Обмен знаками качества является одним из выражений общей революции социального и политического устройства русской жизни. Неважно, применительно к нашей теме, что в этом процессе «базис», что «надстройка», все сойдется на утверждении, что одним из жизненно важных признаков