

УДК 7.067(47+57)
doi:10.35853/vestnik.gu.2024.12-3.12
5.7.3.

Советское экспериментальное искусство: двойничество как репрезентация принципа бинарных оппозиций

Екатерина Максимовна Великодняя

Уральский федеральный университет имени первого Президента РФ Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия

Аннотация. В статье рассматривается двойничество как основание для выделения различных фракций экспериментального искусства, оппозиционно настроенного по отношению к официальной советской послевоенной культуре. Концепт двойничества предлагается в качестве комплементарного к принципу бинарных оппозиций при сохранении бинарной модели организации культурного опыта. Бинарная оппозиция как модель двойничества предстает в качестве тернарной структуры, где промежуточный элемент между крайними, полярными членами является медиатором, задающим контекст их отношений. Двойничество как термин, разработанный в литературоведении, пригодно как для рассмотрения взаимодействия групп экспериментального искусства с советской культурой, выступающей в роли медиатора, так и для исследования отношений различных художественных направлений между собой. В этой связи в работе уделяется внимание анализу трех групп неофициального советского искусства, а именно – «Второго авангарда», нонконформистского искусства и группы «Новых художников». Их репрезентация осуществляется через сопоставление каждой группы с определенным видом двойника. Так, первая пара, которой уделяется внимание, – «Первый авангард» и «Второй авангард», транслирует архетип карнавальная пары. Пара «авангард» – «нонконформизм» воплощает собой тип двойников-антагонистов. Последней группой, к анализу которой обращается автор, является объединение, представляющее ленинградский андеграунд, – «Новые художники». В оппозиции к нонконформизму они репрезентируют собой близнечную пару двойников, так называемый «русский тип».

Ключевые слова: бинарные оппозиции, двойничество, второй авангард, нонконформисты, советская неофициальная художественная культура

Для цитирования: Великодняя Е. М. Советское экспериментальное искусство: двойничество как репрезентация принципа бинарных оппозиций // Вестник Гуманитарного университета. 2024. Т. 12, № 3. С. 148–158. DOI 10.35853/vestnik.gu.2024.12-3.12.

Soviet Experimental Art: Duality as a Representation of the Principle of Binary Oppositions

Ekaterina M. Velikodnyaya

Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin,
Yekaterinburg, Russia

Abstract. The article deals with doubleness as a basis for identifying different factions of experimental Soviet art opposed to official Soviet culture. The concept of duality is proposed as a supplementary principle of binary oppositions, maintaining the binary structure of the organizational model of cultural experience. Binary oppositions as a model of doubleness appears as a ternary structure, where the intermediate element between extreme, polar members is a mediator

that sets the context of their relationship. Thus, as a term developed in literary studies, doubleness is transferred to the sphere of social relations in the role of a model that forms the interaction of both experimental art groups with Soviet culture, acting as this mediator, and various denominations of this direction among themselves. In this regard, the work pays attention to the analysis of three groups representing unofficial Soviet art, namely the “Second Avant-Garde”, non-conformist art and the group of “New Artists”. Their representation is carried out through the comparison of each group with a certain type of doppelganger. Thus, the first couple that receives attention – “First Avant-Garde” and “Second Avant-Garde”, broadcasts the archetype of a carnival couple. The next pair of doubles “avant-garde” – “nonconformism” embodies antagonistic doubles. The last group that the author turns to analyze is the association representing the Leningrad underground – “New Artists”. In opposition to nonconformism, they represent a twin pair of doubles, also known as “Russian type”.

Keywords: binary oppositions, duality/doubleness, ternary structure, Second Avant-Garde, Nonconformists, a “New Artists”, carnival couple, antagonistic doubles, twin pair of doubles (“Russian type”)

For citation: Velikodnyaya EM. Soviet Experimental Art: Duality as a Representation of the Principle of Binary Oppositions. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta = Bulletin of Liberal Arts University*. 2024;12(3):148-158. (In Russ.). DOI:10.35853/vestnik.gu.2024.12-3.12.

Введение

После завершения Второй мировой войны советское поле культуры стало особенно поляризованным – обострились оппозиции, которые отвечают за разграничение на «чужих» и «своих». В искусстве это, главным образом, нашло отражение в возникших в 1950-х годах художественных объединениях, вошедших в историю искусства под разными именами: «второй авангард», «другое искусство», «экспериментальное искусство», «катакомбная культура» и более распространенными: «нонконформизм», «андеграунд» и «неофициальное искусство». Каждый термин определяет свою веху, с характерной для нее особенностью в становлении жанра, однако все они без исключения подразумевают подчеркнутую оппозицию официальной культуре. Как более нейтральный и универсальный предлагаем использовать термин «экспериментальное искусство» для обобщения всех рассматриваемых нами направлений. Основной целью, которую мы для себя ставим, является репрезентация двойничества как основания для выделения различных фракций экспериментального искусства, оппозиционно настроенных по отношению к официальной советской культуре. В этой связи необходимо ответить на ряд вопросов: 1. Что такое двойничество, какой принцип лежит в его основании и почему данный концепт является наиболее адекватным применительно к экспериментальному искусству? 2. Как соотносятся второй авангард, нонконформизм и группа «Новые художники» с такими типами двойничества, как карнавальная тип, двойники-антагонисты и близнецы?

«Двойничество» как концепт анализа художественных объединений

Выделение структур организации опыта посредством бинарных оппозиций, согласно К. Леви-Строссу, имеет место только в тех обществах, «специфической особенностью которых является возможность абсорбировать изменения, вызванные неким событием, с минимумом системных деформаций» (цит. по: [Энафф 2010, с. 21]). В изменяющихся же обществах превалирующей будет статистическая модель анализа. Помимо определенного типа общества, Леви-Стросс выбрал также конкретные классы феноменов, где применение структурного метода эффективно. Так, «поле структурных исследований включает четыре основные группы – это математические объекты, естественные языки, музыкальные произведения и мифы» [Энафф 2010, с. 23–24], а также отношения родства. С одной стороны, это обстоятельство можно полагать достаточным для того, чтобы анализировать объект нашего исследования посредством бинарных оппозиций. Однако, как мы отметили выше, нам необходимо найти общее

основание у разных групп, состоящих в оппозиции к официальной культуре, бинарность этого сделать не позволяет. В этой связи нам необходимо обратиться к другой, более продуктивной теоретической модели.

Такой моделью является концепт «двойничества», который занимает особое место в системе бинарных структур. Однако важно отметить, что бинарная оппозиция в рамках концепции С. З. Агранович и И. В. Саморуковой разворачивается как тернарная структура по формуле: субъект – абсолют – субъект, где абсолют выступает как «некий закон, определяющий взаимоотношения субъекта и объекта (в случае двойников – субъекта и субъекта. – Е. В.), на разных этапах культуры проявляет себя то как тяготеющий к объекту (сверхобъект – судьба), то как аккумулирующий в себе черты суверенного субъекта (трансцендентный сверхсубъект). Отталкиваясь от этих рассуждений, Н. А. Чуракова предлагает называть абсолют “символом сознания”, с помощью которого человек маркирует окружающее его пространство» [Агранович, Саморукова 2001, с. 18]. То есть «абсолют» выступает как медиатор, задающий контекст взаимоотношений пары двойников, с одной стороны, и способ их взаимодействия с самим промежуточным членом оппозиции – с другой. Забегая вперед, отметим, что в контексте нашего исследования в роли медиатора выступит официальная советская культура, а в роли субъектов пары, чьи отношения строятся по принципу бинарных оппозиций, – отмеченные выше фракции экспериментального советского искусства.

Теперь обратимся к описанию основного понятия теоретической модели нашего исследования. Двойничество – литературоведческий термин. Авторы, к которым обращались за его определением С. З. Агранович и И. В. Саморукова [Агранович, Саморукова 2001], в основном фокусировались на одном из аспектов, не давая целостного представления. Так, для Н. Т. Рымаря двойничество – это способ разворачивания образа героя в пространстве художественного произведения через различные отношения «контакта и дистанции» с другими персонажами или автором. М. М. Бахтин обращается к диалогу голосов как к материализации диалогов сознаний [Бахтин 1990], О. М. Фрейденберг связывает двойничество с делением мира на пространство жизни и пространство смерти [Фрейденберг 1997]. Для Е. М. Мелетинского двойничество – это «литературно-мифологический сюжетный архетип» [Мелетинский 1994], самой древней формой которого является пара культурный герой – трикстер (либо в одном лице, либо в виде двух братьев). Он также связывает двойничество с моделью борьбы космоса и хаоса. А. М. Панченко акцентирует внимание на мотиве катастрофы, слома привычного хода вещей, при котором нарушаются границы добра и зла, жизни и смерти [Панченко 1984]. Предлагая более целостное и универсальное определение, Агранович и Саморукова называют двойничество одним из древнейших способов моделирования места человека в мире: двойничество – «языковая структура, в которой образ человека корректируется одним из исторических вариантов бинарной модели мира» [Агранович, Саморукова 2001, с. 9], которая «находит свое воплощение в конкретных моделях языка культуры от архаического мифа и ритуала до стереотипов современного сознания, которое воплощается в различных дискурсивных практиках, где бинарная картина мира опосредуется идеологическим, политическим, художественным или иным контекстом» [Там же]. Ими выделяются три типа двойничества: двойники-антагонисты, карнавальная пара, или двойники-дублиеры, и близнецы («русский тип»).

Мы предлагаем применить концепт двойничества не в литературном поле, и даже не для анализа художественных произведений, а к таким художественным направлениям экспериментального искусства, как «второй авангард», «нонконформизм» и движение «Новых художников». Каждая из групп будет рассмотрена нами с точки зрения ее принадлежности к одной из пар двойников. Второй авангард будет сопоставлен с карнавальная парой, нонконформизм – с двойниками-антагонистами, «Новые художники» – с близнецами.

Второй авангард как репрезентация карнавальной пары

Начнем с «карнавальной пары», или двойников-дублеров. Их особенностью, согласно Фрейденберг [Фрейденберг 1997], является принадлежность одному миру, раздвоение происходит в связи с прохождением фазы смерти. Один из пары «генетически восходит к миру живых, другой же выступает как субститут мира смерти» [Агранович, Саморукова 2001, с. 30]. Двойник отделяется, становится самостоятельной фигурой со временем, изначально являясь частью героя. Связь с миром смерти позднее получила свое воплощение в метафоре рабства (двойник – слуга) и глупости (двойник – дурак, шут, глупый слуга). При этом распределение смехового начала (то есть принадлежности к миру смерти) не полярно, а синкретично – то есть оно содержится в каждом из пары, что, по мнению Бахтина, «моделирует единство мира» [Там же, с. 31]. Следующей характеристикой карнавальной пары, с точки зрения социального статуса, является ее маргинальность: оба агента занимают амбивалентное положение, при этом сохраняя иерархию – патронажные отношения внутри дуэта.

Аналогом карнавальной пары в сфере экспериментального искусства мы предлагаем считать то, что получило название «Второй авангард». По поводу происхождения этого понятия имеются некоторые разночтения: с одной стороны, существует позиция, согласно которой оно было предложено немецким культурологом Хансом Петером Ризе в предисловии к каталогу выставки «Нонконформисты. Второй русский авангард» для определения неофициальной русской культуры [Пацюков 2000]. С другой стороны, данный термин приписывается авторству М. Я. Гробмана – живописца, графика и писателя, лидера группы «Левиафан» (с 1971 г.), представителя журнала «А–Я» в Израиле [«А–Я» 2004, с. xxvii], – «предложившего этот термин в противовес понятию “другое искусство”» [Грачева 2022, с. 108]. Согласно последнему, как движение второй авангард оформился в Москве в 1957-м (выставка на Международном фестивале молодежи и студентов) – 1960-х годах. Актуализация карнавальной пары происходит в переломные, кризисные периоды, что совпадает с моментом становления группы «московских левых», относящих себя к рассматриваемому нами направлению [Гробман 2007].

Терминология «второго авангарда» неслучайна и как нельзя лучше отражает его специфику. Во-первых, нас вводят в исторический контекст, указывают на преемственность и попытку вписать новое художественное направление в уже существующую традицию. У Бориса Гройса мы находим характеристику, которую смело можно отнести не только к поколению художников первой волны авангарда, но и к определяющим установкам его второй волны: «Художник авангарда обращен... в будущее эсхатологическое, совпадающее для него с абсолютным прошлым, предшествующим скомпрометировавшей себя культурной традиции. Речь идет о прошлом до начала всякого исторического прогресса, до начала художественного мимезиса, или, иначе говоря, об архаике, относительно которой можно сказать, что она также находится в начале времен, как и в глубине человеческой психики в качестве ее бессознательного начала, предшествующего всякой сознательной интеллектуальной или эмоциональной активности. В этой перспективе авангард с неизбежностью понимает творчество как разрушение, как редукцию, как аннигиляцию традиции. Но это понимание является... выражением уверенности в том, что путем окончательной ликвидации традиции – к тому же изнутри уже разрушенной – окажется возможным вернуться на новом этапе к изначальным формам жизненной и художественной практики и таким образом остановить прогресс и вернуть миру его единство и смысл» [Гройс 2017].

В этом плане мы можем интерпретировать принадлежность к одной художественной традиции, во-первых, как принадлежность к одному миру, что свойственно карнавальной паре. Отказ от фигуративности, уход в метафизическое, бессознательное, архетипическое – все то, что содержит влечения, нереализованные желания, мечты, воспоминания – апелляции к детству, – это характерные черты не только второй волны авангарда, но и первой. Здесь, следуя за логикой Агранович и Саморуковой, бинарная оппозиция и предстает перед нами как тернарная структура: «первый авангард –

официальная советская культура – второй авангард», в которой промежуточный член выступает как ценностное поле, задающее роль и функцию своим крайним членам, происхождение которых связано, согласно Фрейденберг, с ритуалом, организующим контакт жизни и смерти (см.: [Агранович, Саморукова 2001]). Второй авангард, таким образом, вступает в оппозицию не только с промежуточным членом, но и с Первым авангардом. Однако здесь не прямое противодействие, а существование на грани этих миров. И если Первый авангард своим оптимистическим взглядом, направленным в будущее, в ожидании перемен и реализации смелых футуристических проектов советскую культуру порождает (жизнь), то Второй нацелен на ее аннигиляцию (смерть). Это выражено в том, что в искусстве данного периода «доминируют образы памяти, “постмодернистской усталости” и археологическое понимание культуры, погребенной в ушедшие слои цивилизации», и указания на «неизбежность осознания пределов культуры, ее кризисов и катастроф» [Пацюков 2000].

Однако чаще всего смерть воплощается метафорически в образе официальной культуры, а значит, ее смерть подразумевает торжество жизни. Мы находим подтверждение данному тезису в статье Гробмана: «Второй русский авангард существовал 30 лет и благополучно закончился вместе с советской властью; для чистоты восприятия назовем точную дату – 1987. Это был год агонии “империи зла”. История завязала смерть режима и культурную жизнь в один узелок» [Гробман 2007].

Также следует напомнить, что «с точки зрения социальной характеристики агенты карнавальная пара – маргиналы. Общественная роль каждого из двойников амбивалентна» [Агранович, Саморукова 2001, с. 34]. Яркой иллюстрацией этого критерия является фигура Эрнста Неизвестного. Его маргинальный статус (если понимать под этим словом человека, находящегося на границе различных социальных групп) подтверждается следующим его высказыванием, которое мы находим в статье «Катакомбная культура и власть»: «Прожив большую часть жизни в СССР, вращаясь в разных кругах и среди разных людей, я имел определенный социальный опыт. Этот опыт включал в себя возможность “пронизать” почти все общество сверху донизу, до последней проститутки (которая у меня была натурщицей), до последнего пьяницы (который таскал у меня тяжести). Я бывал в Кремле и трущобах, бывал повсюду, где только мог бывать советский человек, я жил как бы не в горизонтальном, а в вертикальном направлении. Я общался с министрами, членами Политбюро, помощниками Хрущева и Сулова, встречался с очень многими людьми из партийной элиты» [Неизвестный 1991, с. 5]. Основным «инструментом» победы над смертью (в данном случае над официальной культурой, точнее, представителями некоторых ее структур) является ее осмеяние. И, несмотря на то что диссидентом себя Неизвестный не считает и в открытую конфронтацию не вступает, он, тем не менее, как бы низвергает представителей официальных органов с пьедестала грозной силы, насмехаясь, в каком-то смысле даже пародируя.

Приведем два примера. Первый касается демифологизации образа власти: Неизвестный делает его мелким, незначительным, ничтожным – «на протяжении всей своей жизни я встречался с обыкновенным, распущенным люмпеном, который занимал гигантские посты. И больше того, в сознании народном и мировом являлся героем. И вот этот разрыв между правдой истории, правдой победы, морем крови и невзрачностью, мелкотравчатостью, вульгарностью “представителей” истории ранил меня. Так, пожалуй, закладывалось мое основное, внутреннее противоречие со сложившейся властью и теми, кто ее олицетворял на всех уровнях. <...> Я был согласен на ужас, но мне нужно было, чтобы этот ужас был сколько-нибудь эстетичен. Этот же, бытовой, мещанский ужас людоедов в пиджаках, варящихся в собственной лжи, морально разрушал меня» [Неизвестный 1991, с. 4–5]. Второй пример касается его непосредственной встречи с представительницей власти – Екатериной Фурцевой. Во-первых, он снижает ее статус с министра культуры до обыкновенной, несносной женщины – «Ни одна из моих любовниц не была так обидчива, как была обидчива Фурцева»; «Фурцева... пыталась

руководить искусством, как капризная салонная дама руководит собственным двором»; цитируя их диалог, приводит такую иллюстрацию: «Я захожу к ней, она встает из-за стола, целует меня в щеку и говорит: “Я могу вас звать Эрнстом?” Я говорю: “Разумеется, Екатерина Алексеевна”. “Ах, я не могу вам разрешить звать меня Катей, но все еще впереди! Скажите, лапонька, как вам кажется мой наряд”, и она крутится передо мной, как озорная “семидесятилетняя девочка”» [Неизвестный 1991, с. 7]. Во-вторых, свою фигуру он риторически делает более значимой и весомой – «И вот на таком уровне междусобойчика она хотела приручить стреляного, измотанного, грамотного мужика» [Там же, с. 8].

Суммируя, можно сказать, что тип карнавальная пары соотносится с таким направлением экспериментального искусства, как «Второй авангард». Это проявляется, во-первых, в преемственности традиции первого авангарда, наличие общего поля – официальной советской культуры, на границах которой стоят оба направления; во-вторых, в отсутствии непосредственного и целенаправленного противоборства между членами оппозиции; в-третьих, в маргинальном статусе пары, несмотря на который сохраняется иерархия; в-четвертых, в тенденции к ниспровержению официальной культуры как метафорического воплощения смерти посредством смеховой культуры. На примере фигуры Эрнста Неизвестного мы показали, что это происходит посредством осмеяния и демифологизации представителей власти.

Нонконформисты как воплощение двойника-антагониста

Если авангардисты второй волны наследовали авангардистам начала века, продолжая отечественную традицию, то главные художественные идеи нонконформистов «происходили из общей почвы мирового искусства XX столетия. Нонконформистами становились за абстракционизм, за “очернительство” советской действительности или за покушение на материалистическую идеологию» [Андреева 2023, с. 13]. Первые – критически оценивали свои «владения», вторые – целенаправленно пытались выбраться за их пределы. В этой связи необходимо отличать Второй авангард от нонконформистов и рассматривать последних в русле другой пары двойников, поскольку их способ коммуникации с официальной культурой был принципиально иным, чем у авангардистов. В частности, основной направленностью творчества московского нонконформизма были «демифологизация, сознательное противостояние утопическому образу мысли (и авангардному, и соцреалистическому), разоблачение советских чудес как неподлинных» [Там же, с. 139].

Противопоставление нонконформизма как советской культуре, так и авангардисткой позволяет нам провести аналогию между нонконформистами и «антагонистами», поскольку архетип двойников-антагонистов проявляет ярко выраженную бинарную структуру с резким противопоставлением оппозиции. Таким образом, тернарная структура пары двойников-антагонистов обретает вид: авангардисты – официальная культура – нонконформисты.

Одной из характерных черт двойников-антагонистов является «контрастность социума и “двоемирие” в широком смысле слова, понимаемое как конфликт полюсов» [Агранович, Саморукова 2001, с. 12]. По определению Е. Ю. Андреевой, настоящий нонконформизм представляет собой «единоличное сопротивление человека исторической судьбе общества. И первое действие нонконформизма – удостоверение противоречивости мира, которая не разрешается в лобовых столкновениях стенка на стенку. Нонконформизм утверждает ценности сложной многообразной и нелинейной художественной культуры, цензурированной в 1930-е “простым, как мычание” соцреализмом» [Андреева 2023, с. 8]. Иначе говоря, нонконформизм берет на себя миссию если не трансформации культуры, то, по крайней мере, ее разоблачения.

Следующей характеристикой двойников-антагонистов, согласно Агранович и Саморуковой, является гипертрофированная субъектность, которая в сюжете литературного произведения выливается в активное противостояние. Что касается нонконфор-

мистов, то в конце 1960-х происходит кризис восприятия реальности, репрезентация которого в художественной среде происходит двумя путями: первый – отказ от социальной жизни и уход в метафизическую сферу, второй – актуализация политического искусства, открывающего скрытые социальные противоречия. Вторым путем, которым была представлена оппозиция нонконформизма, приходится на первую семилетку антисоветского искусства – 1969–1976 гг., когда художники «впервые ощущают себя движением с историей, противостоящим государству» [Андреева 2023, с. 71]. В этот период проходят выставки, которые делают оппозицию власти особенно заметной. Это «Бульдозерная выставка» 1974 года, целью которой была борьба за выставочные залы и прямой контакт со зрителем. И проведенная через две недели после этой, буквально разгромленной выставки, – выставка в Измайловском парке.

События, связанные с организацией, проведением и разгромом конкретно этих экспозиций, были одними из целой плеяды «боев» между нонконформистами и властями. Первые объявили своим главным, можно сказать единственным, оружием – гласность, подразумевающую, во-первых, протоколирование и публикацию в западной прессе всех обращений – в Моссовет, Советское правительство и т. д. и открытых писем (в т. ч. министру культуры СССР Демичеву); во-вторых, регулярный созыв пресс-конференций на квартире у Глезера; в-третьих, приглашение представителей иностранной прессы на редкие официально одобренные выставки и частные «квартирники». Вторые – арестовывали, писали разгромные статьи в отечественной прессе, отправляли в армию, судили за туеядство, обвиняли в антисоветчине и т. д. Причем принципиальным моментом с обеих сторон был отказ идти на компромисс и требование полного удовлетворения своих притязаний. Выставка в Измайловском парке служила своего рода реваншем со стороны художников неофициального искусства, с одной стороны, и «отступными» со стороны властей – с другой. Однако она не примирила, а, скорее, стала поводом для последующих баталий. Глезер прокомментировал данное событие следующим образом: «Это была победа силы духа над грубой силой тоталитарного режима! Это была победа не только художников, но и той русской многострадальной интеллигенции, которую более полувека истребляли коммунисты, но которая не сдалась, и теперь, через две недели после разгула бульдозеров, открыто демонстрировала свои симпатии к бунтовщикам!» [Искусство под бульдозером ... 1976, с. 29–30]. В советской же прессе появились высказывания вроде следующего: «Одни из них – примитивные непрофессионалы, другие – формалисты-трюкачи, третьи – злоумышленники, враждебные советской действительности. А в общем работы неофициальных художников духовно немощны и их выступление – идейно-порочное мероприятие, “продиктованное враждебным отношением к русской национальной культуре”» (цит. по: [Искусство под бульдозером ... 1976, с. 32]).

Однако для двойников-антагонистов характерен не только внешний конфликт. Противостояние официальной культуре скорее является общим местом, тем самым «абсолютом», ценностным полем, задающим контекст и высвечивающим средства противопоставления, специфичные именно для этого типа двойничества, с одной стороны, и симптомом, маркирующим зарождение двойничества, – с другой. Как пишут Агранович и Саморукова, архетип двойников-антагонистов восходит к мифу о культурном герое. На начальных этапах существования такого персонажа его образ несет двойную функцию, совмещая в себе и серьезное начало, поддерживающее космос, и комическое, его подрывающее. Представители нонконформизма часто совмещали творческую критическую деятельность с работой в государственных организациях, оформителями в театрах и университетах, иллюстраторами детских книг и обложек научных изданий, преподавателями в школах искусств и т. д. Тем самым они не только были встроены в определенную социальную систему, но и поддерживали ее функционирование. Тогда как своим искусством, выражающим их социальную позицию, как мы показали выше, они ее (систему) аннигилировали.

На каком-то этапе образ культурного героя раздваивается и то комическое начало, существующее монолитно с серьезным и ответственным, выделяется в отдельного персонажа – трикстера, «при этом многие функции культурного героя сохраняются у трикстера в сниженном, как бы перевернутом виде, иногда приобретая оттенок демонизма» [Агранович, Саморукова 2001, с. 20]. В случае нонконформизма речь идет об отделении нового поколения художников полуподпольного антисоветского искусства, сформировавшегося в 1977–1984 гг.

Так, в 1976–1978 гг. образуются группы «Гнездо» и «Мухомор», чьи акции и перформансы выражали реакцию на политические и культурные события, освещавшиеся в хронике. В 1982 году Тимур Новиков создает движение «Новые художники», чтобы размежеваться с организацией старших нонконформистов в связи с тем, что «“Новые художники” видят начало свободы непосредственно в языке искусства, как это понимал в 1940-е Александр Арэфьев, а не в “профсоюзной” борьбе с властями» [Андреева 2023, с. 97]. В каком-то смысле именно «Новыми художниками» закачивается трансформация советского искусства в качестве нонконформизма и начинается новый, завершающий этап в развитии экспериментального искусства.

Итак, нонконформизм обнаруживает черты, присущие архетипу двойников-антагонистов, включая открытое противопоставление, подчеркнутую оппозицию, выраженные непосредственными социально-политическими акциями. Второй чертой, объединяющей эти явления, можно считать изначально двойственный характер, совмещающий поддержание установленного порядка и его подрыв с последующим размежеванием нонконформистского направления на два поколения – «героев» и «трикстеров», представленных ленинградской группой неофициального искусства – «Новыми художниками». Однако последние не ограничиваются ролью трикстера и трансформируются в полноценного двойника – близнецный тип.

Сепарация «Новых художников» в близнецный тип двойничества

Кто же такие близнецы? Как отмечают Агранович и Саморукова, они почти всегда представлены в литературе латентно, то есть черты их присутствия выражены недостаточно ярко и очевидно, что составляет определенную сложность для их репрезентации. Однако важнейшей характеристикой для них является «функциональная идентичность персонажей при обязательной принадлежности их к одному миру» [Агранович, Саморукова 2001, с. 44]. Согласно Леви-Строссу, близнецной паре присуща связь с одним полюсом бинарной системы мифологического мышления, то есть свойства пары не противоположны, а идентичны. В этом смысле нонконформисты и «Новые художники» встраиваются в логику близнецной пары, ведь, как уже говорилось, несмотря на внутренний конфликт между старым и новым поколениями художников и, своего рода, сепарацию последних, они зародились в одном пространстве как «фракции» экспериментального искусства, антагонистично настроенного по отношению к официальной культуре. Однако если нонконформисты, как яркие представители типа «двойника-антагониста», идут на открытое противостояние с представителями официальной культуры (и в конечном счете апроприируют методы, которые использует противная сторона), то «Новые художники» используют принципиально иной способ коммуникации, свойственный близнецам.

Этот способ характеризует пассивность, а невольная активность сопровождается тяготением к смеховому началу, анекдоту. Так, с одной стороны, «Новые художники» ускользали от реальности, концентрировались, скорее, не на воплощении новых серьезных принципов мироустройства, а на эстетизации своей жизни, выработке «художественного», свободного стиля жизни. Когда вследствие перестройки и распада СССР идеология, как «несущая конструкция», перестает работать, искусство сосредоточивается не на «фундаментальных основаниях миропорядка или каком-либо другом “содержании”, а на своей “поверхности”, “границе”, фактурах, аурах, внешних эффектах, психоделических завитках декоративных элементов и текучих состояниях: интонаци-

ях, новом “чувстве жизни”, еще не затвердевших в сюжетах и идеологии» [Хлобыстин 2017, с. 12].

С другой стороны, тенденция к смеховому началу проявляется в «духе абсурда». Силловые приемы противостояния «сменяются своеобразной карнавальской игрой по мере того, как все больше и больше утрачивает смысл, связь с реальностью и становится откровенно абсурдной советская пропаганда» [Андреева 2023, с. 98]. Естественным образом меняется и форма выражения нового взгляда на действительность – новые художники используют анекдоты и комиксы как наиболее адекватный способ апелляции к абсурду. Самой экстремальной формой «жизни вне» советского, разрушающей всю систему, становится, согласно Е. Ю. Андреевой, «стеб... который характерен тем, что стратегии политического противостояния, диссидентской оппозиционности уступают место “детерриторизации дискурсивного поля изнутри”» [Там же, с. 105].

Одним из маркеров актуализации «близнецов» (по крайней мере в русской литературе) является «угроза тотального уничтожения, физической или духовной смерти» [Агранович, Саморукова 2001, с. 47], которая нависает над целыми социальными группами. Функционирование «Новых художников» приходится на перестройку, путч и развал Советского Союза, когда тех старых принципов советской официальной культуры уже не существовало или же они были представлены в довольно условном виде. Так, у А. Л. Хлобыстина мы находим следующий комментарий к описанию обстановки, в которой происходило развитие «Ленинградской школы» в конце XX – начале XXI века: «В СССР мир, казавшийся непоколебимым и жестко структурированным, рассыпался на бесчисленные фрагменты. Помимо глобальных “внешних” перемен, достигших характера геополитических сдвигов, происходит грандиозная семиотическая катастрофа – вещи теряют свои названия, уходят идеология, текст, нарратив; у советских граждан быстро менялись лица – шел глобальный кризис так называемой самоидентификации: разверзлась извечная “дзеновская” пустота» [Хлобыстин 2017, с. 9]. Эта «дзеновская пустота» становится еще одним общим местом между близнецами и «Новыми художниками».

Члены близнецной пары, в соответствии с концепцией Агранович и Саморуковой, «словно иллюстрируют идею погружения мира в хаос, констатируют эсхатологическую катастрофу, когда однородный социум как бы сталкивается с миром “после жизни”» [Агранович, Саморукова 2001, с. 53]. Новые же художники противопоставляют «ничто» «официозу и политизированному андеграунду». Начало этой оппозиции положила «панк-акция» Сотникова и Новикова «Ноль объект», представленная в 1982 году в ДК имени Кирова в Ленинграде. Комиссия выставки, посвященной «Новым художникам», отказалась принимать работу Сотникова и Новикова, как не имеющую отношения к искусству. Тем самым проявив бюрократизм, свойственный комиссиям выставок официального советского искусства, с чем андеграунд, собственно, и боролся. «Ноль объект» же воплощал собой ту самую эсхатологическую катастрофу, о которой мы писали выше, – это «пустота, вечность, конечность, круговорот, свобода, уроборос, абсолют, “дырка от бублика”, “выеденное яйцо”, дао, “переход”, хаос, отсутствие, единство, совершенство, целое, фрагмент, граница, “колесо бытия”, оберег, “окно”, “ноль”, “0”, “о”, и “всё”, и “ничто”» [Хлобыстин 2017, с. 37]. В качестве другого примера обращения к хаосу можно привести позицию Тимура Новикова, выступавшего за простоту: «В разговорах о суждениях, утверждающих ту или иную картину мира, Тимур предлагал ставить после любой фразы вопрос: “а так ли это?”, “обнуляя” произнесенное» [Там же, с. 13].

Также для близнецной модели характерно, что ее персонажи «выступают как представители “коллектива”, “человечества”, столкнувшегося с глобальной внесубъектной и внелогической силой» [Агранович, Саморукова 2001, с. 47]. В случае с рассматриваемым нами направлением экспериментального советского искусства коллективная работа была характерной чертой творчества «Новых художников», базируясь «на понимании творчества как “синергии” – сотворчестве с высшими силами и друг с другом»

[Хлобыстин 2017, с. 34]. Важным аспектом данного коллективизма было вовлечение как можно большего числа не-художников в творческую деятельность для расширения сообщества.

Поскольку близнецная пара является маркером общего неблагополучия мира, основными чертами, которыми она наделена, являются: «отсутствие устойчивого социального статуса, неприкаянность, бродяжничество... мотив незаконорожденности, сомнительности происхождения и родственных связей, сиротства» [Агранович, Саморукова 2001, с. 49]. И вот какую характеристику нового художника мы находим у Хлобыстина: «Новый художник – это воспетый группой “Кино” бездельник, “бродящий из дома в дом”; визионер, готовый на все ради “изменения состояния сознания”; философ-киник, впавший в нирвану; новый романтик – странствующий авантюрист/рыцарь/денди; панк, не знающий границ комфорта, – “пьющий воду из луж”» [Хлобыстин 2017, с. 42].

Таким образом, мы можем заключить, что «Новые художники» – представители Ленинградской школы андеграунда воплощают в себе черты близнецного типа двойничества. Во-первых, вместе с нонконформистами (которые и являются «братьями» «Новых художников») они, несмотря на видимые отличия, относятся к одному полюсу бинарной оппозиции, на противоположной стороне которой стоит официальная культура. Во-вторых, маркером выделения близнецства в отдельную пару является объединение общества на пороге глобальных кризисов. В-третьих, неприкаянность, положение вне какого-либо социального статуса, бродяжничество – выход из жестких рамок официальной культуры. В-четвертых, пассивность – сосредоточенность на эффектах и внешних проявлениях, чувстве жизни, а не на глобальных проблемах; активность носит характер скорее симулятивный, воплощенный в апелляции к анекдоту и комиксу как наиболее адекватной форме воплощения абсурда. В-пятых, воплощение идеи погруженности мира в хаос, эсхатологические интенции, репрезентируемые особым статусом «0» – ничто и обнулением всех фиксированных, устоявшихся мировоззренческих позиций.

Список источников

- А – Я. Журнал неофициального русского искусства. 1979–1986. Репринтное издание / под ред. И. Шелковского, А. Обуховой. М. : АртХроника, 2004. 472 с.
- Агранович С. З., Саморукова И. В. Двойничество. Самара : Самарский университет, 2001. 132 с.
- Андреева Е. Ю. Угол Несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград 1946–1991. 2-е изд. М. : Искусство – XXI век, 2023. 464 с.
- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. : Художественная литература, 1990. 541 с.
- Искусство под бульдозером (Синяя книга) / сост. А. Глезер. Лондон : Париж : Overseas Publications Interchange, [1976]. 163 с.
- Грачёва С. М. Экспериментальное искусство регионов России «второй волны» авангарда // Искусство Евразии : электронный журнал. 2022. № 3 (26). С. 106–119. DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.009.
- Гробман М. Второй русский авангард // Зеркало. 2007. № 29-30. URL: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html> (дата обращения: 10.11.2023).
- Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // АРТГИД : сетевое издание. 2017. 16 марта. URL: <https://artguide.com/posts/1212> (дата обращения: 10.11.2023).
- Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).
- Неизвестный Э. Катакомбная культура и власть // Вопросы философии. 1991. № 10. С. 3–28. URL: <https://djvu.online/file/Ff5895ODXm0I0> (дата обращения: 11.11.2023).
- Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ / отв. ред. Д. С. Лихачев. Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1984. 205 с.

- Пацюков В. Симметрия в пространстве ушедшего века: первый и второй русский авангард // Moscow Art Magazine : художественный журнал. 2000. № 32. URL: <https://mam.garagemca.org/issue/82/article/1792> (дата обращения: 10.11.2023).
- Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. 445 с.
- Хлобыстин А. Шизореволюция: Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб. : Борей Арт, 2017. 504 с.
- Энафф М. Клод Леви-Строс и структурная антропология / пер. с фр. О. В. Кустовой ; под науч. ред. А. М. Положенцева. СПб. : Гуманитарная академия, 2010. 558 с.

Информация об авторе

Екатерина Максимовна Великодняя, аспирант кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Департамента философии УГИ, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).

Information about the author

Ekaterina M. Velikodnyaya, postgraduate student at the Department of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture, Philosophy Faculty, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia).

Статья поступила в редакцию | Submitted 26.02.2024.

Одобрена после рецензирования | Revised 06.05.2024.

Принята к публикации | Accepted 07.05.2024.