

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Јелена В. Кусовац

**КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ ПАВЛА  
ПЕПЕРШТЕЈНА**

докторска дисертација

Београд, 2017

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ЈЕЛЕНА В. КУСОВАЦ

**КОНЦЕПТУАЛНОЕ ИСКУССТВО**

**ПАВЛА ПЕППЕРШТЕЙНА**

докторска дисертација

Београд, 2017

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Jelena V. Kusovac

**PAVEL PEPPERSTEIN'S CONCEPTUAL  
ART**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

## СТРАНА О МЕНТОРУ

Ментор: Проф. др Корнелија Ичин, редовни професор  
Филолошког факултета Универзитета у Београду.

Чланови комисије:

Датум одбране:

## Захвалност

Овом приликом бих желела да се захвалим проф. др Корнелији Ичин на дугогодишњој подршци, указаном поверењу и слободи за избор теме докторске дисертације, која излази из оквира филолошких наука. Такође, желела бих да јој се захвалим на правилном научном усмерењу, инспиративним разговорима и контактима са најпознатијим светским научницима, чији су радови и начин размишљања у великој мери утицали на формирање наше докторске дисертације.

## Посвящение

Посвящается успешным Колобкам,  
моим родителям и проф. д-р Миливою Йовановичу.

## Резиме

### ***КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ ПАВЛА ПЕПЕРШТАЈНА***

Докторска дисертација *Концептуално искусство Павла Пеперштајна* (*Концептуална уметност Павла Пеперштајна*) представља прво интердисциплинарно истраживање целокупног стваралаштва познатог савременог руског сликара и писца, припадника млађе генерације уметника московског концептуализма, правца који је руску уметност након авангарде поново довео у средиште светског интересовања. Одраставши у породици В. Пивоварова, једног од оснивача московског концептуализма, и мајке И. Пивоварове, децје списатељице и илустраторке, П. Пеперштајн се још у раном детињству нашао окружен најзначајнијим сликарима, књижевницима и теоретичарима уметности попут И. Кабакова, А. Монастирског, Д. Пригова, Е. Булатова, В. Сорокина, Б. Гројса и др. који су извршили значајан утицај на његов развој. Наш циљ састојао се у томе да се прикаже и шири контекст деловања овог концептуалног уметника кроз његову сарадњу са осталим московским концептуалистима и соц-артистима - њихова међусобна преплитања, разлике, утицаји и размимоилажења. Посебна пажња посвећена је групи «Инспекција «Медицинска херменеутика»», коју је Пеперштајн основао 1987. године са С. Ануфријевом и Ј. Лејдерманом. Поред жанрова визуелне уметности (пре свега, графике, инсталације и перформанса), основну делатност ове групе чинили су многобројни теоријски текстови, који су се бавили питањима естетског, филозофског и језичког дискурса у концептуалној и савременој уметности, као и односима између уметничког дела и његове интерпретације, често дајући предност интерпретацији. Други сегмент нашег проучавања тиче се обимног књижевног опуса П. Пеперштајна, из којег смо издвојили оне теме и мотиве који се преплићу кроз његово теоријско, литерарно и визуелно стваралаштво попут утопије и катастрофе, алтернативних ратова, телесних метаморфоза, сакрализације предмета и места, дискурса детињства и празнине. Посебну пажњу посветили смо разним интерпретационим моделима, категорији игре, деконструкцији, демитологизацији и ремитологизацији културолошких митова и архетипа, који уз антипсихологизам

јунака, непосредни доживљај књижевне „реалности“, дисконтинуитет у наративу, ризомску структуру, психоделију и нарушавање узрочно-последичних веза – чине његову књижевност постмодернистичком.

Кључне речи: Павел Пеперштајн, московски концептуализам, Инспекција Медицинска Херменеутика, концепт, психоделија, интерпретација, неомитологизам, сакрализација, метаморфоза, празнина.

Научна област: Русистика – Руска књижевност и култура

Ужа научна област: Руска књижевност и уметност XX века

УДК:

## SUMMARY

### ***PAVEL PEPPERSTEIN'S CONCEPTUAL ART***

Doctoral thesis *Концептуальное искусство Павла Пепперштейна* (Pavel Pepperstein's conceptual art) is the first interdisciplinary research of the complete output of the well known contemporary Russian painter & writer, member of the younger generation of Moscow conceptualists, artistic movement that once again, after the Avant-garde, brought Russian art into the focus of global interest.

Growing up with father V. Pivovarov, one of founding members of Moscow conceptualism and mother I. Pivovarova, writer and illustrator of children books, immersed P. Pepperstein from his earliest youth into the circles of the most important painters, writers and art historians such as I. Kabakov, A. Monastirsky, D. Prigov, E. Bulatov, V. Sorokin, B. Groys and others who exerted strong influences on his development. Our aim was to demonstrate the wider context of creation of this conceptual artist through his collaboration with other Moscow conceptualists and Soc-artists and their mutual influences, differences, overlaps and discrepancies. Special attention was given to the group "Inspection Medical Hermeneutics", that Pepperstein founded in 1987 together with S. Anufriev and Y. Leiderman. Apart from visual artistic forms, mainly graphics, installations and performances, one of the main activities of the group were numerous theoretical treatises that addressed the questions of aesthetical, philosophical and linguistic discourse in conceptual and contemporary art as well as the relationship between the work of art and its interpretation, often favouring interpretation. Another segment of our study deals with P. Pepperstein's vast literary output, from which we highlighted those subjects and motives that interleave through his theoretical, literary and visual creation, such as: utopia and catastrophe; alternative wars; bodily metamorphoses; sacralization of objects and loci; discourse of childhood and emptiness. In particular we devoted our attention to various interpretative models, category of game, deconstruction, demythologization and remythologization of cultural myths and archetypes that, along with antipsychologism of his actors, direct experience of literary "reality", narrative discontinuity, rhizome structure, psychodelia and the upsetting of cause and consequence, make his literature postmodern.

Keywords: Pavel Pepperstein, Moscow conceptualism, Inspection Medical Hermeneutics, concept, psychodelia, interpretation, neomythologism, sacralisation, metamorphosis, emptiness.

Scientific field – Russian studies, Russian literature and culture

Narrow scientific field – 20<sup>th</sup> century Russian literature and art

UDK:

## СОДЕРЖАНИЕ:

ВВЕДЕНИЕ.....	1
БИОГРАФИЯ ПАВЛА ПЕППЕРШТЕЙНА.....	7
1. ОТ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ БАРАЧНОЙ ЭСТЕТИКЕ ДО КОЛЛЕКТИВНО - КОММУНАЛЬНОЙ ЭЙДЕТИКИ.....	16
2. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ГРУППЫ «ИНСПЕКЦИЯ „МЕДИЦИНСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА“».....	31
3. МИФОПОЭТИКА П. ПЕППЕРШТЕЙНА.....	44
3.1. От утопии к катастрофе и наоборот.....	44
3.2. Иконография нацсупрематизма (Город „Россия“).....	58
3.3. Война-трип.....	64
3.4. Телесные метаморфозы.....	77
3.5. По ту сторону предмета.....	97
3.6. Дискурс детства.....	108
3.7. Под гипнозом знака или под знаком гипноза.....	115
3.8. Уход в неизвестное.....	125
3.9. Хождение по текстуальным лабиринтам.....	130
3.10. Пустота в концептуализме – путь к Дао.....	140
4. ПСИХОДЕЛИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В РОССИИ- ФАНТАСМАГОРИЧЕСКИЕ ДЕВЯНОСТЫЕ.....	151
5. КОНЦЕПТУАЛИСТСКИЕ ПРИЕМЫ ПАВЛА ПЕППЕРШТЕЙНА И «ИНСПЕКЦИИ ”МЕДИЦИНСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА“».....	172
5.1. КОНЦЕПТ: Игра с аутентичностью (в поисках Другого).....	172
5.2. КОНЦЕПТ: Неомифологизм .....	175
5.3. КОНЦЕПТ: Наблюдение, инспектирование, экспериментирование .....	188
5.4. КОНЦЕПТ: Интриги терминофилии.....	194
5.5. КОНЦЕПТ: Искусство вербализации (интерпретация и самоинтерпретация).....	199
5.6. КОНЦЕПТ: Колобковость треснутой матрешки.....	205
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	209
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	213
ИЛЛЮСТРАЦИИ .....	
БИОГРАФИЯ .....	224

## ВВЕДЕНИЕ

Основным предметом исследования данной диссертации является художественное и литературное творчество московского концептуального художника, литератора и теоретика искусства – Павла Пепперштейна (р. 1966), который является одним из самых знаменитых и творчески продуктивных современных художников не только в России, но и в мире. В нашей диссертации *Концептуальное искусство Павла Пепперштейна* мы попытаемся на основе его художественного, литературного, теоретического и кинематографического творчества определить и исследовать самые важные концепты, над которыми работает художник. Павел Пепперштейн на сегодняшний день опубликовал следующие произведения: сборник стихов *Великое Поражение* и *Великий Отдых* (1993); сборники рассказов: (1982-1997) *Диета старика*, *Военные рассказы* (2006), *Свастика и пентагон* (2006), *Весна* (2010); роман *Пражская ночь* (2011); роман в соавторстве с художником Сергеем Ануфриевым *Мифогенная любовь каст Т. 1.* (1999) и *Мифогенная любовь каст Т. 2.* (2002)<sup>1</sup>; сборник теоретических статей *90-ые годы*, также с С. Ануфриевым, и два сборника теоретических текстов в соавторстве с российским философом и психоаналитиком В. Мазиным: *Кабинет глубоких переживаний* (2000) и *Толкование сновидений* (2005). В 2014 году Пепперштейн публикует еще один сборник теоретических работ в двух томах, *Пустотный канон*, но в этот раз в сборник включены работы, написанные во время деятельности художественной группы *Инспекция „Медицинская герменевтика“* (1987-2001), основателем которой являлся Пепперштейн. Кроме того, он имел более ста персональных и групповых выставок, снял два фильма, *Гипноз* (2004) и *Звук солнца* (2015), был текстописцем и исполнителем рэп-альбома *Союз-Аполлон* (2010), который записал с Санкт-Петербургской рэп-группой *Трэш-шапито КАЧ*.

---

<sup>1</sup> Роман *Мифогенная любовь каст* переиздан в 2010 г. в издательстве „Ад Маргинем Пресс“: Ануфриев С., Пепперштейн П., Мифогенная любовь каст, М., 2010. Далее все цитаты приводятся по данному изданию, лишь с указанием страницы в тексте.

Поскольку художественная деятельность Павла Пепперштейна представляет огромный пласт материалов для изучения, мы в нашей диссертации сосредоточимся на самых важных идеях, темах и концептах, присутствующих в его, как визуальных, так и литературных и теоретических работах, которые только вместе взятые могут прояснить его творчество в целом. Таким образом мы и продумали структуру диссертации, отвечающей в большей степени на эти вопросы, не разделяя его творческую деятельность на литературную, художественную и теоретическую, поскольку художник-концептуалист оказывается одновременно и художником, и теоретиком, и интерпретатором искусства, которое создает. Для такого анализа мы не сможем ограничиться только одним подходом, так как его творчество в целом требует знания из различных наук и дисциплин: философии, искусствоведения, литературоведения, культурологии, лингвистики, психологии, социологии, религиоведения. Наш интердисциплинарный подход к теме состоит в том, что мы будем пользоваться различными методологическими приемами и дисциплинами в зависимости от темы, которую на данном этапе исследуем. Таким образом, мы будем применять герменевтический, мифопоэтический, литературно-аналитический и структуралистический методы анализа. В основе нашего исследования *Концептуальное искусство Павла Пепперштейна* лежит анализ художественных и литературных произведений и теоретических работ автора и группы «Инспекция "Медицинская герменевтика"». Поскольку художник работал и развивался в кругу московских концептуалистов, мы не могли обойти вниманием концепты и стратегии, которые оказали значительное влияние на структурирование художественного процесса группы «Инспекция "Медицинская герменевтика"» и на самого П. Пепперштейна. Анализ стратегий московских концептуалистов 1970-х – 2010-х позволяет понять, как строился творческий мир художника. Таким образом, нам довелось исследовать работы как старших концептуалистов – А. Монастырского и группы "Коллективные действия", И. Кабакова, В. Пивоварова, Д. А. Пригова, Ю. Альберта, так и соц-артистов – Комара и Меламида, Б. Орлова, Э. Булатова.

Работа состоит из введения, биографии художника, пяти глав, заключения и списка основной литературы. К тексту диссертации прилагаются иллюстрации П. Пепперштейна.

Во введении дается представление об общей постановке вопроса, целях и методологии исследования. В части диссертации, посвященной биографии художника, мы используем биографические и дескриптивные методы. В центре нашего исследования находится не только автор-художник как “эстетический объект”, но и его семья и ближайшее окружение. В первой главе диссертации „От индивидуальной барачной эстетики до коллективно-коммунальной эйдетики“ мы сосредоточимся на культурно-историческом анализе, который осветит нам художественную среду формирования художника. Вторая глава „Теория и практика группы «Инспекция ”Медицинская герменевтика“» посвящена основным понятиям, стратегиям и концептам художественной группы. Первая и вторая главы будут рассматриваемые через феноменологический подход. Центральная часть диссертации – третья глава под названием *Мифопоэтика Павла Пепперштейна* – состоит из десяти пунктов, в которых анализируются самые важные темы, присутствующие в теоретическо-художественно-литературном творчестве художника: тема утопии, иконографии нацсупрематизма, войны, телесности, предмета, детства, знака, иконы, языка и пустоты. Четвертая глава «Психоделическая революция в России – фантасмагорические девяностые» посвящается теме психоделики и психоделической концепции при создании текста в произведениях авторов «Инспекции “Медицинская герменевтика”». В этих двух главах мы обратим особое внимание на литературные произведения П. Пепперштейна. В пятой главе диссертации «Концептуалистские приемы П. Пепперштейна и “Инспекции Медицинская герменевтика“» выделяются основные концепты и методы, характерные как для художественной практики Пепперштейна и медгерменевтов, так и для московских концептуалистов и соц-артистов.

Методологической основой нашего исследования, касающегося художественной и теоретической практик художника, являются, прежде всего, теоретические труды и диалоги московских концептуалистов: П. Пепперштейна,

А. Монастырского, И. Кабакова, С. Хенсен, Д. А. Пригова, В. Пивоварова, С. Ануфриева, Ю. Лейдермана, а также теоретические работы искусствоведов и теоретиков московского концептуализма: Е. Бобринской, Б. Гройса, М. Рыклина, А. Ерофеева, Е. Деготь, Т. Гланца, А. Юрчака, В. и М. Тупициных.

Для рассмотрения философских и религиозных аспектов в литературном творчестве художника, мы обращались к работам П. Флоренского, М. Ямпольского, В. Подороги, М. Липовецкого, Ж. Бодриера, Ж. Лакана, М. Фуко, В. Мазина, Ж. Делеза, Ф. Гваттари, П. Рикера, Г. Лебона, а также к трудам М. Лотмана, Р. Барта, П. Успенского, М. Элиаде, Г. Гурджиева, К. Г. Юнга и С. Фрейда.

В процессе работы нам довелось встречаться и подробно беседовать с некоторыми представителями московского концептуализма – с художниками С. Ануфриевым, С. Хенсен, а также и со самим автором – П. Пепперштейном.

Актуальность темы нашей диссертации обусловлена тем, что помимо нескольких научных статей и обзоров, касающихся его литературных произведений не существует ни одного целостного анализа творчества Павла Пепперштейна. Из этих статей мы бы выделили ключевые статьи Т. Гланца *Литература и измененные состояния сознания*<sup>2</sup>, и *Психоделический реализм. Поиск канона*<sup>3</sup>, которые исследуют психоделический дискурс в литературе П. Пепперштейна и А. Монастырского, а также предисловие М. Рыклина к первому сборнику рассказов Пепперштейна *Диета старика*. Темой языка и психоделического текста в творчестве Медгерменевтов и А. Монастырского, занималась Д. Барышникова в исследовании „Амортизация бреда“: советский дискурс в психоделическом реализме<sup>4</sup>. Метафизику знака и феномен „всевидения“ исследовал В. Моржухин в текстах *Метафизика знака в повести „Пентагон“ П. Пепперштейна и Феномен всевидения в прозе П. Пепперштейна*, обращая

---

<sup>2</sup> Гланц Т., Литература и измененные состояния сознания // Die Welt der Slaven LVI, 2011. 270-296.

<sup>3</sup> Гланц Т., Психоделический реализм. Поиск канона // Электронный журнал «Журнальный зал», Новое Литературное обозрение №51 2001.

<sup>4</sup> Барышникова Д., «Амортизация бреда»: советский дискурс в психоделическом реализме / Русская антропологическая школа, Труды, Выпуск 11. М., 2011.

внимание на семиотическую систему и сновидческую логику в авторской прозе. Д. Маркова в тексте *История как сказка: освоение военного мифа в романе „Мифогенная любовь каст“* актуализировала вопрос о Великой Отечественной войне как психоделическом мифе.

Кроме этих исследований существует немало обзоров литературного творчества автора. Важнейшим романом, вызвавшим наибольший интерес у исследователей и критиков, явился роман *Мифогенная любовь каст*, о котором писал М. Рыклин в тексте *Пешки, Ложки и Кресты*<sup>5</sup>, Л. Пирогов в *Зомби тоже могут играть в баскетбол*<sup>6</sup>, Л. Данилкин<sup>7</sup>, Н. Григорьева<sup>8</sup> и др. Сборники рассказов *Военные рассказы, Весна*, как и повести *Свастика и Пентагон* и роман *Пражская ночь*, также вызывали интерес у критики: Е. Лесин пишет обзор на сборник *Военные рассказы*, под названием *Чапаев против Макдоналдса. Павел Пепперштейн о войнах невозможного будущего и возможного прошлого*<sup>9</sup>; В. Шевцов посвящает текст *Экстаз дизайнера. Made by Germenevtika*<sup>10</sup> *Военным рассказам*, а А. Нарынская, хотя и положительно отзывалась в обзоре по поводу *Весны*, пишет в некотором смысле отрицательную рецензию *Русские идеи П. Пепперштейна*<sup>11</sup> на его последний роман *Пражская ночь*.

Заметим, что помимо Т. Гланца, М. Рыклиной и Н. Григорьевой, большинство исследователей и обращали внимание только на литературное творчество, не учитывая художественную и теоретическую деятельность автора, что по нашему мнению является частичным и неполноценным. В этой диссертации мы не будем исследовать его литературные произведения отдельно, а

---

<sup>5</sup> Рыклин М., Пешки, ложки, кресты // НГ Exlibris, № 25 (290), 24 июля 2003, [электронный ресурс]: <http://www.tamastar.com/russia/pepper~1/ryklin~1.sht>.

<sup>6</sup> Пирогов Л., Зомби тоже могут играть в баскетбол // [электронный ресурс]: <http://www.guelman.ru/slava/kust/pirogov.html>.

<sup>7</sup> Данилкин Л., Брашинский М., Волхв // Афиша, 20.01.2003, [электронный ресурс]: <http://www.guelman.ru/culture/reviews/20030131/brashanilkin200103/>.

<sup>8</sup> Григорьева Н., Павел Пепперштейн. Мифогенная любовь каст // Критическая масса, 2003, №2.

<sup>9</sup> Лесин Е., Чапаев против Макдоналдса // НГ Exlibris, 06. 07. 2006, [электронный ресурс]: [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2006-07-06/1\\_chapaev.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2006-07-06/1_chapaev.html).

<sup>10</sup> Шевцов В., Экстаз дизайнера, *Made by Germenevtika* // НГ Exlibris, 13. 07. 2006, [электронный ресурс]: [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2006-07-13/6\\_extaz.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2006-07-13/6_extaz.html).

<sup>11</sup> Нарынская А., Русские идеи Павла Пепперштейна // Коммерсант.ru, 06. 05. 2011, [электронный ресурс]: <https://www.kommersant.ru/doc/1631391>.

сосредоточимся на самых важных темах и концептах, которые являются общими для его поэтики в целом. Таким образом, наша диссертация является первым объемным исследованием, посвященным художественно-литературно-интерпретационному творчеству Павла Пепперштейна, рассматриваемому в культурно-историческом, литературоведческом, искусствоведческом и философском аспектах.

## БИОГРАФИЯ ПАВЛА ПЕППЕРШТЕЙНА

Павел Пепперштейн (настоящая фамилия - Пивоваров), родился 29 мая 1966 г. в Москве в семье знаменитого московского художника, представителя неофициального искусства и основателя московского концептуализма, художника и писателя Виктора Пивоварова, и детской писательницы и иллюстратора - Ирины Пивоваровой (рож. Шимес).

В начале 70-х годов в московских квартирах и мастерских собиралась вся художественная богема этих лет. Игорь Холин и Генрих Сапгир читали поэзию, Виктор Пивоваров, Илья Кабаков и Эрик Булатов показывали свои картины, велись разговоры и обсуждения о поэзии и искусстве. «Каждая новая картина члена узкой референтной группы – предмет обсуждения на целый год»<sup>12</sup>. В их квартирах и в мастерской Пивоварова на улице Б. Хмельницкого собирались неофициальные художники и писатели андерграунда: И. Кабаков, А. Монастырский, О. Дриз, И. Холин, Г. Сапгир, Ю. Соостер и др. Такая художественная атмосфера во многом определила жизнь и творческую деятельность Павла Пивоварова. В 1963 году В. Пивоваров встречает Ирину Михайловну Шимес, которая только что окончила Московский текстильный институт, и начала работать декоратором и художником по костюму на Мосфильме, занималась пантомимой и мечтала писать стихи и рассказы для детей<sup>13</sup>. Они обвенчались в 1964 году, и с тех пор и начинается их совместное творчество. Ирина Пивоварова публиковала свои стихи в журнале *Веселые картинки*, создавала сборники рассказов и повестей *О чём думает моя голова*, *Однажды Катя с Манечкой* и сборники стихотворений: *Жила-была собака*, *Венок из колокольчиков*, *Хочу летать*, *Лесные разговоры*, *Потерялась птица в небе*, *Только для детей*. Ее детские книги<sup>14</sup> оформлял В. Пивоваров, а с 1968 года начал

---

<sup>12</sup> Пивоваров В., Влюбленный агент, М., 2001. С. 95.

<sup>13</sup> Более подробно об этом в: Пивоваров В., Влюбленный агент, С. 43.

<sup>14</sup> Детские книги И. Пивоваровой: „Паучок и лунный свет“, „Тихое и звонкое“, „Тик и так“, „Два очень смелых кролика“, „Жила-была собака“. Пивоваров В., Влюбленный агент, С. 44.

создавать рисованные рукописные сборники стихов Ирины<sup>15</sup>, поэтические сборники О. Дриза и Г. Сапгира, а также рисовать книги “своей мечты” *Оле-Лукойе* Г.Х. Андерсена, *Черную курицу* А. Погорельского. Феномену “культуры для детей” Пивоваров посвятил выставку *Небесный хелом* (1997), вдохновением для которой стали стихотворения еврейского поэта О. Дриза *Хеломские мудрецы*, переведенные его близким другом Г. Сапгиром. Дискурс детства стал одним из самых важных концептов для московского концептуализма. Пивоваров создает и особенный “мышиный дискурс”, с которым и идентифицируется в своем аллегоричном тексте *Филимон или действительные записки из подполья*, где пишет якобы дневник своей бабушки, которая оказалась мышью и рядом с автором живет в подполье: «Филимон – имя человечье. И дал мне его человек. Не человек вообще, конечно, а конкретная личность, с которой я вместе проживаю, только я живу внизу под полом, а она, вернее он, наверху. Он, т.е. личность эта, художник, и зовут его Витя. Живем мы с Витей в такой норе, которую сам он называет “мастерская”»<sup>16</sup>. Именно из этих “нор-мастерских” вышла плеяда художников московского концептуализма. В такой сказочно-подпольной обстановке и родился Павел Пивоваров. Унаследовав от отца талант к рисованию и от обоих родителей талант в написании поэзии и прозы, художник начал рисовать и писать с самых ранних лет, так что первые рисунки он создавал цветными карандашами на обоях в своей детской комнате. Он в начале своего творчества поддерживал «мышиный дискурс», на рисунке *Мы с папой пьем чай на кухне в мастерской*, а также рисовал карты несуществующей страны Блюмауса *Карта Блюмауса*, *Вечер в замке Граувальд*, что можно считать началом его интереса к утопическим местам. Павел Пивоваров слушал поэзию от Пушкина до Лианозовцев, засыпал под *Колымские рассказы* Шаламова, рос на детских стихах Ирины Пивоваровой и рисунках Виктора Пивоварова. Сам начал рисовать и сочинять стихи еще в школьном возрасте. Но несмотря на творческую атмосферу в доме Пивоваровых, ситуацию в их семье нельзя назвать благополучной. Во *Влюбленном агенте* В. Пивоварова читаем: «На этом почти безоблачном фоне

---

<sup>15</sup> Эти недетские стихотворения Ирины Пивоваровой было невозможно публиковать, так они создавались в самиздате: имеются в виду следующие сборники: „Слова“ (1968), „Яблоко“ (1970), „Разговоры и миниатюры“ (1973).

<sup>16</sup> *Пивоваров В.*, Серые тетради, М. 2002. С. 98.

контрастом выглядит моя семейная жизнь. Тяжелые бесконечные болезни Паши. К шести годам он на грани жизни и смерти. Слабеет и тает на глазах»... «У Иры с каждым годом обостряются тяжелейшие мучительнейшие бессоницы. Они изматывают ее, разрушают ее вполне веселый прежде характер и превращают в истерический комок нервов. Конфликты между нами в конце концов в 1974 году кончаются разводом»<sup>17</sup>. В следующем году по предложению его друга Гриши Перкеля В. Пивоваров вступает в жилищный кооператив и получает две квартиры в доме на Речном вокзале. Туда поселяются Пивоваровы, а П. Пивоваров, по словам его отца: «бегают от меня к Ире, от Иры ко мне». В этом же доме поселяются и другие художники: Э. Гороховский, И. Кабаков и И. Чуйков. На протяжении нескольких лет П. Пивоваров проводит с И. Пивоваровой время в Коктебеле, где встреча с морем, природой и покоем избавляла его от болезней и вдохнула в него новую жизнь, что во многом отразилось на его творчестве. С В. Пивоваровым Павел проводит время или в Москве, или на даче на станции Челюскинская, где будучи девятилетним мальчиком «под своей бузиной рисовал тушью тонкие перовые рисунки из истории Блюмауса, страны, которую он выдумал и в которой живет»<sup>18</sup>. Тема несуществующих, выдуманных стран и городов с тех пор начинает появляться в его творчестве.

Уже в это время круг неофициальных художников был в самом пике своей деятельности (если можно употребить слово “пик” в связи с художниками подполья, которые, найдившись “на обочине”, обочину сделали своей поэтикой). И. Кабаков эту маргинальность определил термином “по краю”, подразумевавшим «внутреннее ощущение самого себя как ушедшего, сбежавшего “от центра”, устроившегося на краю жизни, обочине культуры, окраине любой профессиональной деятельности. И убеждение, что все жизненно важное происходит сегодня “на краях”, в маргинальной зоне, на грани повседневности и культуры»<sup>19</sup>. С самого детства Павел (тогда еще Пивоваров) рисовал. Первые иллюстрации он опубликовал в 80-е годы в журнале *Веселые картинки* будучи 14-летним мальчиком. В то же время он придумывает свой псевдоним

---

<sup>17</sup> Там же. С. 96.

<sup>18</sup> Там же. С. 100.

<sup>19</sup> Монастырский А., Словарь терминов московской концептуальной школы, М., 1999. С.69.

“Пепперштейн”, заимствованный из книги Томаса Манна *Волшебная гора*: «[В четырнадцать лет] я прочитал роман Томаса Манна «Волшебная гора», он мне очень понравился. Как и всем. И в частности, мне понравился персонаж по имени Пепперкорн, которому я и обязан своим псевдонимом. Я просто несколько еврейское звучание хотел придать фамилии. Тогда антисемитизм был. Именно один эпизод мне особенно понравился, когда он приглашает всех остальных персонажей романа на пикник в горы, предупреждая, что собирается что-то очень важное сказать, и затем приводит их к огромному водопаду и именно там произносит невероятно длинную речь, но никто из присутствующих из-за шума воды не может ничего услышать. Этот тип высказывания меня настолько очаровал, что я решил в его честь взять фамилию. Но, конечно, можно многократно уже психоаналитически интерпретировать, почему я заменил “корн” на “штейн”, то есть “зерно” на “камень”, и все такое прочее, но это уже относится к сфере бессознательного»<sup>20</sup>. Может быть, что это “штейн”, т.е. камень, Пепперштейн бессознательно связал и с именем героя Пепперкорна (Питер), значение которого также означает на древнегреческом “камень”. Абсурдная обстановка во время немого тоста, беззвучные слова, поглощаемые диким грохотом водопада, неосуществленный акт коммуникации между Питером Пепперкорном и его собеседниками, по нашему мнению, повлиял на Пепперштейна и на его последующие абсурдные эксперименты с публикой, которые он ставил в рамках деятельности группы «Инспекция медицинская герменевтика». С другой стороны, яркий шум водяной стихии, побеждающей человеческий голос, свидетельствует о ее Великой Победе над человеком, перед которым открывается пустое место для мирозерцания - единственное место, в котором художник и писатель Пепперштейн черпает свои силы и вдохновения.

В начале 80-х Пепперштейн пишет стихотворения, которые публикует 10 лет спустя в сборнике стихов *Великая Победа и великий Одых*, а рассказы, написанные в периоде 1982-1997, собирает в книге *Диета старика (1999)*.

В семнадцатилетнем возрасте Пепперштейн, кроме мировой и русской литературы, читает и психиатрическую научную литературу, исследует рисунки

---

<sup>20</sup>Пепперштейн П., Интервью журналу «Афиша», 20.01.03.

душевнобольных людей и пытается овладеть их техниками и приемами, характерными для их диагнозов. Возможно, что его интерес к медицине, особенно психиатрии, берет начало от частых встреч с дедушкой, отцом И. Пивоваровой, который был врачом, как и от наблюдения психических расстройств матери. Эти рисунки он разделяет в 2008 году по альбомам<sup>21</sup>: *Наблюдения* (1983-1985), *Ленин* (1985-1986) и *Рисунки Сталина* (1985-1986). В то же время он принадлежал к художественной группе МАНИ<sup>22</sup>, задуманной Андреем Монастырским и Львом Рубинштейном в конце 1980 года. В коллектив художественной группы входили художники в основном концептуалистского направления, а в его архиве, находившемся в Музее МАНИ<sup>23</sup>, хранятся работы группы *Коллективные действия*, самого Андрея Монастырского, Вадима Захарова, Константина Звездочетова, Сергея Ануфриева, Павла Пепперштейна, Игоря Макаревича, Льва Рубинштейна, Дмитрия А. Пригова, Ильи Кабакова. С 1985-1987 Пепперштейн учится в Академии Изящных искусств в Праге и время проводит между Прагой и Москвой, что дает заметный оттенок 80-м годам, «отчетливо окрашенным звуками поезда, стуками вагонных колес». Путешествия (реальные, подсознательные, сновиденческие, галлюцинаторные), постоянное движение, кочевничество и жизнь в поездах (так как автор очень редко пользовался авиатранспортом) определили его литературную поэтику в целом. Ощущение ближайшего распада прошлого мира и апокалиптичность будущего привело Пепперштейна к рассуждению о том, что 80-е для него были «гнилые годы юности»<sup>24</sup>. В 1986 году, после долгой и тяжелой болезни, во время которой диктует своему сыну свой единственный роман *Круглое окно*, умирает Ирина Пивоварова в возрасте 47 лет. Это трагическое событие оказывает сильное

---

<sup>21</sup> „Альбом“ как художественный жанр первый раз появился в 1970-е годы в творчестве Ильи Кабакова и Виктора Пивоварова.

<sup>22</sup> МАНИ – Московский Архив Нового Искусства.

<sup>23</sup> *Московский Архив Нового Искусства*, именно как коллекция, был задуман в начале 1980-х годов - его первая "папка" появилась в январе 1981 года. В первую «папку» Мани, вышедшую в свет в четырех экземплярах, вошли теоретические статьи, стихи, фотографии художественных акций, каталоги выставки и нереализованные проекты московских художников. В течение 1981-1982-х годов было выпущено четыре папки *Архива МАНИ*, а после 1982 года начали издаваться тематические сборники *Ding an sich* (1986), *Комнаты* и *Агрос* (1987), *Материалы к публикации* (1988), *Реки, озера, поляны* (1991).

<sup>24</sup> *Пепперштейн П.* Гнилые годы юности моей // Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР / Сост. Георгий Кизевальтер, М., 2004. С. 463-476.

влияние на двадцатилетнего молодого человека, вызывает сильнейшее психическое расстройство, но и в какой-то степени определяет направление одной части его искусства – медицинско-герменевтико-терапевтической. В декабре 1987 года Пепперштейн знакомится с одесским художником Ю. Лейдерманом и в этом же году вместе с Лейдерманом и С. Ануфриевым создает художественную группу «Инспекция “Медицинская герменевтика”» - группу с загадочным названием и еще более загадочной, теоретическо-художественной практикой. «медгерменевты», как они сами себя называли, писали тексты и художественные произведения, создавали рисунки, графику, картины, объекты, инсталляции, проводили перформансы, беседовали с другими концептуальными художниками, записывая всё это на магнитофон. Свои тексты от имени группы или от собственного имени они публиковали в журналах: *Место печати, Искусство, Флеш-Арт, Декоративное искусство, Пастор* и в каталогах. Участвовали на многочисленных выставках в Москве и за границей в начале 90-х, когда, по словам Пепперштейна, «период железного занавеса неожиданно сменил период эйфорической свободы, особенно для круга людей, художников, которым никакая стабильность и уверенность в будущем была не нужна». Ю. Лейдерман уходит из группы в 1991 году, а к ней подключается Владимир Федоров, который остается до 11-ого сентября 2001 года, когда деятельность «Инспекции “Медицинская герменевтика”» заканчивается.

Медгерменевты занимались литературой, искусством и теорией параллельно, в их идеологии и практике почти не проводились различия между индивидуальным творчеством и деятельностью группы. За 14 лет существования группы «Инспекция “Медицинская герменевтика”» художники выставляли свои работы в России, Чехословакии, Австрии, Англии, Германии, Швейцарии, Италии, Финляндии, Израиле, Америке и др. Первые книги (сборник стихов *Великое Поражение и Великий Отдых 1993* и книга *Идеотехника и рекреация 1994*) Пепперштейн опубликовал в издательстве и галерее *Obscuri viri*, редактором и куратором которого являлся художник и режиссер Николай Шептулин. Он издавал один из важнейших философско-художественных журналов, журнал *Место печати*, представлявший собой цеховой печатный орган, посвященный концептуальному искусству и литературному творчеству

концептуалистов. Журнал *Место печати* выходил с подзаголовком “журнал интерпретационного искусства» с 1997 года по 2013, и в нём, кроме медгерменевтов, публиковали свои тексты также Игорь Смирнов, Борис Гройс, Владимир Сорокин, Юлия Кисина, Михаил Рыклин, Андрей Монастырский, Надежда Григорьева и др.

Одиннадцатый номер *Места печати* был целиком посвящен десятилетию группы «Инспекция “Медицинская герменевтика”».

Свою первую самостоятельную выставку *Сладкая тьма 1998* Пепперштейн также реализует в вышеупомянутой галерее. В 1994 году Пепперштейн создаёт свой альбом *Освобождение атрибута*, который, отличаясь от прежних техникой, темой и стилем, приближается к поэтике «Инспекции “Медицинская герменевтика”». В тот же период он выставляет свои работы и с другими художниками, не принадлежавшими медгерменевтическому кругу: с А. Монастырским *Проект N3 и сны Фрейда* (1995), Б. Гройсом и И. Кабаковым *Игра в теннис* (1996), и вместе с другими концептуалистами, философами и теоретиками искусства работает над *Словарем терминов московской концептуальной школы* (1999). В конце 90-х Пепперштейн участвует в большом пятилетнем проекте (1998-2002) с галереей Цуг в Швейцарии, в рамках которого выставляет с «Инспекцией “Медицинская герменевтика”» *Бинокль и Монокль*, 1998 (*Binocular and Monocular. Life and works*), В. Пивоваровым *Отец и сын*, 1999 (*Father and Son*), группой Россия<sup>25</sup> и В. Мазиным<sup>26</sup> *Моисей*, 2000 (*Moses*), Б. Гройсом и И. Кабаковым *Выставка одной беседы*, 2001 (*The Exhibiton of Discussion*) и заканчивает проект своей индивидуальной выставкой в 2002 году – *Мечты и музей* (*The Dream and Museum*). В Швейцарии Пепперштейн в первый раз выходит из галерейного и музейного пространств и рисует на стенах школы, банка и тюрьмы.

В соавторстве с С. Ануфриевым, Пепперштейн публикует сборник теоретических текстов *Девяностые годы* (1999) и первый том психоделического

---

<sup>25</sup> Художественная группа *Россия* (Людмила Блок, Иван Дмитриев, Егор Дмитриев) существует с начала 90-х годов и отличается своей академическо-реалистической живописью, преломленной под влиянием концептуальной школы.

<sup>26</sup> Виктор Мазин – советский и русский философ и психоаналитик. Основатель Музея сновидения Фрейда и главный редактор журнала *Кабинет* (Санкт-Петербург).

романа *Мифогенная любовь каст* (1999), а в соавторстве с В. Мазиным публикует тексты в книге *Кабинет глубоких переживаний* (2000). Второй том романа *Мифогенная любовь каст* Пепперштейн пишет сам и публикует в 2002 году. С В. Пивоваровым совместно излагает в Граце в 2000 году *Два агента; Два Ангела* и десять лет спустя в Лондоне *Офелию*.

И если в 80-х творчество художника было под большим влиянием модернистского художественного наследия, московского концептуализма и советского мифа в целом, полностью герметизовано и территориально определено Советским Союзом, а 90-е проходили „в полном освобождении“, во встрече с западным искусством, а также в развитии группы «Инспекция “Медицинская герменевтика”», то в нулевых, Пепперштейн сосредотачивается на индивидуальном художественном творчестве и в большой мере на литературную деятельность в рамках психоделической литературы, в которой он занимает важную позицию, поскольку является одним из основателей „психоделического реализма“. „Освобождение“ в 90-х привело к появлению второй психоделической революции - русской, которая отличалась от психоделической революции на западе 60-х. Пепперштейн считает, что в 90-х „вектором освобождения выступает фрагментация и свобода не отношений между людьми, не коммуникации с собственным внутренним миром, прошлым или бессознательным, а свобода в отношении к собственным фантазмам<sup>27</sup>. Сновидения, фантазмы, галлюцинации, близкий им дискурс детства., метаморфозы тела и сознания, знаки и символы, советский миф и коллективное бессознательное, утопические и экотопические миры являются самыми важными темами в литературно-художественном творчестве автора в эпохе нулевых. В 2004 году он снимает фильм *Гипноз* и подготавливает выставку серии картин под тем же названием. В следующем году Пепперштейн с В. Мазиным публикуют сборник теоретических текстов: *Толкование сновидений* (2005), а в 2006 Пепперштейн публикует два сборника рассказов, *Свастика и Пентагон* и *Военные рассказы*, и выставляет свои пейзажи и рисунки в Швейцарии, в России, а *Пентагон* в Германии (*Пейзажи будущего*). Тема „будущего“ все более настораживает художника, и с тех пор он начинает работу над проектом *Город Россия*, который представляет на Венецианской

---

<sup>27</sup>Гланц Т., Психоделический реализм. Поиск канона. НЛО 2001, №51.

биеннале в 2009 году под названием *Победа над будущим*. Этот проект был сопровожден и письмом Президенту Российской Федерации В. В. Путину, губернатору Санкт-Петербурга В. И. Матвиенко, и Мэру Москвы Ю. М. Лужкову. В этом письме Пепперштейн указывает на проблему городского пространства Москвы и Санкт-Петербурга, на «грубое изменение облика этих городов», на «разрушение ценных исторических памятников и прекрасных старых зданий», на «варварскую коммерческую перестройку городов, внезапно испытавших экономический бум», а также на социо-культурно-урбанистическую катастрофу. Пепперштейн предлагает новую столицу *Город Россия*, которая бы положила конец спору Москвы и Петербурга о том, кто из них имеет больше права на столичный статус»<sup>28</sup>. На сегодняшний день ответа на письмо художник так и не получил. Озабоченность о „будущем России“ перерастает в тревогу за весь мир. В рамках стиля нацсупрематизма<sup>29</sup> художник пишет акварели большого формата в стиле плакатного искусства с зеркально-ясным месседжом и подчеркнутым ироническим характером. Его выставка *Святая политика (2014)* провозглашена проектом года, а Пепперштейн получил премию Кандинского (Kandinsky Prize). Скольжение по этой линии между „будущим“ и „прошлым“ - главная особенность его художественного мира, что ярко показано на выставке *Будущее, влюбленное в прошлое (2015)*. Его литературная деятельность также продолжается. В 2010 году он печатает сборник рассказов *Весна*, а год спустя роман *Пражская ночь*. В последние годы в журналах *Зеркало* и *Носорог* он публикует свои рассказы из еще неопубликованной книги *Тайна нашего времени*.

---

<sup>28</sup> Пепперштейн П., Каталог к выставке «Город Россия», галерея «Риджина», М. 2008.

<sup>29</sup> Нацсупрематизм – сокращение от национал-супрематизм. Этот неологизм, придуманный автором, представляет новый художественный стиль в русском искусстве.

## 1. ОТ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ БАРАЧНОЙ ЭСТЕТИКЕ ДО КОЛЛЕКТИВНО-КОММУНАЛЬНОЙ ЭЙДЕТИКИ

Несмотря на то, что концептуализм как стиль и направление прежде всего визуального искусства формировался в среде художников США и Англии в 1960-х – начале 1970-х годов (в России на несколько лет позже), многие авангардные работы, созданные в первой половине XX века, полностью подпадают под определение этого понятия. С другой стороны, кажется, что концептуализм существовал всегда, поскольку главным в концептуализме является понятие концепта как идеи, только он не был оформлен как определенная система или направление, а сами работы этого направления скорее рассчитаны на интеллектуальное восприятие, нежели на эмоциональное. Главной теоретической работой по концептуализму является статья американского художника Джозефа Кошута *Искусство после философии*, в которой художник считает, что искусство должно быть перенесено в область языка, т.е. в концептуально-визуальную сферу. Один из художников и теоретиков концептуализма Сол Ле Витт считал, что «концептуальное искусство хорошо только тогда, когда хороша идея»<sup>30</sup>, а другой художник и один из родоначальников московского концептуализма А. Монастырский добавлял, что, кроме идеи, важна и форма: «Да, концептуализм – искусство идей, но не просто голых идей, голых фраз или приборов в физическом школьном кабинете. Наравне с идеей, форма, в которой она выражена, в концептуализме вещь первостепенная»<sup>31</sup>. Художник-концептуалист уходит от художественно-эстетического созерцания в сторону интеллектуально-аналитической деятельности. Соприкосновение идеи и формы создает концепт-метод интерпретаций, под которым нередко подразумевается комбинация старых явлений, создающих новую идею. Вообще-то московский концептуализм<sup>32</sup>, с

---

30 Lewitt S., Paragraphs on Conceptual Art, Artforum, June, 1967.

31 Монастырский А., Батискаф концептуализма, Московский концептуализм, WAM, № 15/16, М. С.17.

32 Борис Гройс, один из выдающихся теоретиков московского концептуализма, в своей знаменитой статье Московский романтический концептуализм, первый раз опубликованной в 1979 г в Журнале неофициального искусства „А-Я“, считает, что „слово „концептуализм“ можно понимать и достаточно узко как название определенного художественного направления и числом участников, и можно понимать его более широко. При широком понимании „концептуализм“ будет означать любую попытку

одной стороны, содержит в себе художественные элементы авангарда, сюрреализма, поп-арта, плакатного искусства и соцреализма, с другой – является носителем литературного логоцентризма, наследуя алогизм обэриутов, философские концепции древневосточных религий, постструктуралистские приемы, шизоаналитические и психоаналитические дискурсы и т.д. Кроме того, важную роль в развитии концептуализма играет расцвет масс-медийных возможностей, при которых симбиоз информации (текст) и продукта (вещь) создают главный стержень, вокруг которого формируется не только общественный вкус, но и общественное сознание<sup>33</sup>. Именно такой эклектизм является очень важным элементом в концептуальном искусстве Павла Пепперштейна.

Московский концептуализм стал первым художественным направлением (после русского авангарда), хронологически совпадающим с западными движениями в искусстве. Первые работы московских концептуалистов относятся к концу 60-х и началу 70-х, годов, в то же самое время, когда основывались концептуалистские группы на Западе. Именно этот факт определяет мнение одного из немногих исследователей московского концептуализма, теоретика культуры Виктора Тупицына, который считает, что „отечественный модернизм 10-х, 20-х и 30-х годов повлиял на формальные опыты шестидесятников в значительно меньшей степени, чем западный, пригревший невостребованный у себя на родине призрак русского авангарда»<sup>34</sup>. Шестидесятники, принадлежавшие к подпольной культуре в узком смысле, а к неофициальной в широком, представляли собой немалый круг художников, поэтов, мыслителей и философов того времени, собиравшихся в герметически закрытом мире собственных квартир и мастерских, чтобы показывать работы друг другу, читать поэзию и обсуждать

---

отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителям, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус и т.д. Б. Гройс, *Московский романтический концептуализм*, Журнал неофициального искусства А-Я (1979-1986), Paris, New-York, Moscow, 2004.

<sup>33</sup> Е. Бобринская в своей статье *Концептуализм как бренд* подчеркивает что, „Концептуализм работает в пограничной зоне, поэтому постоянно забегает на чужие территории: повседневности, информации, маркетинга, пропаганды, науки и т.д.“. Бобринская Е., *Концептуализм как бренд*, Искусство 2-3. 2011.

<sup>34</sup> Тупицын В., *«Другое» искусства*. Москва, 1997. С. 8.

главные темы их искусства, среди которых главенствовала тема страха – реального, метафизического, экзистенциального<sup>35</sup>.

Закрытое общество, несвобода, идеологизация быта и языка, постоянное ощущение страха, невозможность самоидентификации в творческом и личном смысле – всё это приводило к появлению художников, которые хотели убежать от официальной культуры и идеологии. В такой напряженной атмосфере в рамках неофициального искусства и создается московский концептуализм как направление. Некоторые основоположники московского концептуализма (И. Кабаков, В. Пивоваров, Д. А. Пригов, А. Монастырский) формировались именно в этом кругу неофициального искусства, которому принадлежали художники Евгений Кропивницкий, Оскар Рабин, Владимир Янкилевский, Борис Турецкий, Владимир Пятницкий, Василий Ситников, Владимир Яковлев, Эрнст Неизвестный, Юло-Ильмар Соостер; поэты: Всеволод Некрасов, Генрих Сапгир, Игорь Холин, Овсей Дриц и др. В то время главным видом изобразительного искусства были станковая живопись и графика, и в художественных институтах они были и по своим формам, и по содержанию скованы жёсткими правилами и нормами. Творческая свобода, личная печать художника должна была держаться в рамках канона официального искусства. Кабаков, поступивший в 1951 году на отделение графики в Суриковский институт, вспоминает тот период в своих записках о неофициальной жизни в Москве как период, в котором «вся учеба, и в школе художественной, и в художественном институте, вся как бы была «для них», а не для себя, чтобы они были довольны, не выгнали (из школы, института), чтобы все было похоже на то, что “они” требуют»<sup>36</sup>. Творческая свобода художника была настолько ограничена, что единственное ее проявление показалось у Кабакова в его записках в альбомах, которые ученики должны были “заполнять набросками и эскизами”<sup>37</sup>. Кабаков вспоминает: «Возможно, что это “текстоблудие” привело потом к идее введения текста в изображение, участию в

---

<sup>35</sup> Более подробно о неофициальном и подпольном искусствах, как и о теме страха, см. в: *Бобринская Е.*, *Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции*, М. 2013.

<sup>36</sup> *Кабаков И.*, 60 – 70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве, Москва, Новое литературное обозрение, 2008. С. 11.

<sup>37</sup> Указ.соч. С. 13.

картине “на равных” изображения и текста»<sup>38</sup>. Возможно, что это привело и к созданию альбома как жанра, в котором работали И. Кабаков, В. Пивоваров, а позже и П. Пепперштейн. С другой стороны, этими “бесконечными текстами” в альбомах Кабаков продолжил авангардистскую традицию теоретизирования искусства в своих записках (напр., К. Малевич, В. Кандинский) и проложил дорогу к некоторым дискурсам московской концептуальной школы: комментированию, интерпретации и самоинтерпретации.

Хотя существование в подпольной<sup>39</sup> жизни 60-х было «соткано из безумного, напряженного ощущения “их” (“они” - это начальники, работодатели и управдом), которые воспринимались как иная, враждебная и опасная порода людей, живущих “наверху”, в официальном, “том” мире; а под этим миром, тесно общаясь друг с другом, любя и уважая, живет, как “под полом жизни”, другое содружество, совсем особое племя людей.<sup>40</sup>», 60-е все-таки были временем расцвета художественной и культурной жизни<sup>41</sup>. В период оттепели многие неофициальные художники работали в детских издательствах, не только чтобы заработать деньги, но и чтобы свою творческую личность выразить в своих текстах и иллюстрациях. Они, подобно обзериутам, свои художественные идеи, мысли и словесные игры стали „освобождать“ в детской литературе и в иллюстрациях, особенно в детских юмористических журналах *Веселые картинки* и *Мурзилка*. *Веселые картинки* издавались в Москве с 1956 – 1990-х годов, наряду с *Мурзилкой*<sup>42</sup>, появившейся еще в 1924 году. Вокруг журнала *Веселые картинки* собирались художники, поэты, писатели: И. Семенов, Корней Чуковский, Агния

---

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> О подпольности художественной жизни Кабаков пишет: „Подпольность была точным определением атмосферы 60-х годов. Слова „официальная“ и „неофициальная“ в приложении к культуре возникли сравнительно поздно – в конце 70-х годов. А в 60-е годы было одно понятие – подполье: подпольное искусство, подпольная поэзия, подпольный джаз и т.д. Кабаков И., 60-70-е... С. 295.

<sup>40</sup> Указ.соч. С. 26.

<sup>41</sup> Период *оттепели* характеризуется необычайным расцветом поэзии и прозы, театра и кинематографа. В то же время возникает феномен „авторской песни“, появляются „барды“ (В. Высоцкий, А. Галич, Б. Окуджава, Ю. Ким), рождаются два уникальных явления - „самиздат“ и „тамиздат“, в которых печатаются неизданные произведения А. Ахматовой, Б. Пастернака, А. Солженицина, И. Бродского, В. Воиновича и др., а также произведения современных авторов.

<sup>42</sup> О популярности и распространенности детских журналов свидетельствует тот факт, что тираж *Мурзилки* в 1980-х достигает 9,5 миллионов экземпляров.

Барто, Сергей Михалков, Владимир Сутеев и др., а в 1977 году и неофициальные художники В. Пивоваров, И. Кабаков, Александр Митта, Эдуард Гороховский, И. Пивоварова и др. Каждый из них придавал журналу ярко выраженную индивидуальную печать своими рисунками, текстами, стихами, иллюстрациями, освобождая свое сознание и фантазию в приключениях „веселых человечка“, героев *Веселых картин*, появляющихся до и после того во многих сказках и мультфильмах: Карандаш, Самоделкин, Буратино, Чиполлино, Петрушка, Гурвинек, Незнайка, Дюймовочка. Большинство из них продолжают свои приключения в прозе Пепперштейна (Самоделкин, Буратино, Чиполлино в *Диете старика* и в *Весне*, Незнайка в МЛК, Дюймовочка), в текстах и холстах Пивоварова, в творчестве Игоря Макаревича и Елены Елагиной (супрематическая картина *Буратино*, концептуалистская скульптура *Череп Буратино*).

Детский мир свободы и фантазии, вышедший из рисунков и текстов в *Веселых картинках*, единственного журнала, не подлежавшего цензуре, оставил след во многих работах концептуалистов: метафизических - Пивоварова, утопических - Кабакова, психоделических - Пепперштейна.

В то же время, в 1970-х годах Кабаков и Пивоваров начинают работать в новом жанре для советской живописи – в жанре альбома. Альбомы представляют собой серии отдельных листов бумаги с графическим изображением и текстами, для которых был важен сам процесс перелистывания, так как в таком процессе, по высказыванию Кабакова, получается „идеальная психофизическая модель текущего времени“<sup>43</sup>, но и ритуальный характер<sup>44</sup>. Альбом как художественный жанр можно в каком-то смысле сравнить с литературным „жанром картотеки“, изобретенным Л. Рубинштейном. Хотя в первом случае речь идет о визуальном восприятии, а во втором - о слуховом, в обоих случаях зритель/слушатель

---

<sup>43</sup> Кабаков И., 60-70е... Записки о неофициальной жизни в Москве, С. 124.

<sup>44</sup> Пепперштейн это называет „ритуалом домашнего просмотра альбомов“: „При этих просмотрах зрители (несколько человек, как правило, не более пяти-шести) располагались на стульях перед пюпитром, на котором устанавливался альбом. Автор во время показа стоял за пюпитром и неторопливо переворачивал листы с текстами и изображениями. Руки художника становились руками священнослужителя, а сами Кабаков и Пивоваров сделались тайными диснеями, демонстрирующими избранным зрителям таинственные медленные мультфильмы о странствиях душ“. Пепперштейн П., Вступительный текст в каталоге Виктор Пивоваров, Книга I. Artguideeditions, Музей МАГМА, 2014. С. 13.

встречается с протеканием времени в его первом, изначальном виде – с его течением, а не статикой, характерной для просматривания картин или чтения текста, а также встречается с серийностью произведения. Паузы, пробелы или разрывы (которые можно трактовать и как „отсутствие события“<sup>45</sup>), получившиеся при чтении реплик с рубинштейновских каталожных карточек или при перелистывании альбомов, предоставляют слушателю или зрителю возможность глубже уловить „информацию“ и лучше обработать ее в собственном сознании. Е. Бобринская считает, что об альбомах Кабакова и Пивоварова, как и о некоторых объектах и проектах Герловиных, акциях Алексеева можно с полным правом говорить и как о произведениях литературного творчества<sup>46</sup>. Границы между искусством и текстом исчезали. Кабаков в то время создаёт два своих знаменитых цикла: *Десять персонажей*<sup>47</sup>, состоящий из десяти альбомов (1970-1975), и 23 альбома под названием *На серой и белой бумаге* (1975-1978).

Альбомы представляют собой основной жанр в творчестве Виктора Пивоварова, в котором он продолжает работать до сих пор, в отличие от Кабакова, который заканчивает работу с альбомами в 1978 году. Многие альбомы Пивоварова посвящены темам одиночества, забвения, искания художественной и экзистенциальной идентичности, ностальгии (*Лицо 1975*, *Проект для одинокого человека*, *Конклюдии*,) и некой абсурдной корреляции между человеком и “умом не постижимым” миром. Работы Пивоварова рассчитаны на долгое и пристальное рассматривание, на долгое созерцание, поскольку зритель охвачен атмосферой картин. Одиночество, изоляция, монотонность, бессобытийность и пустотные миры Пивоварова представлены в метафорических и условных образах.

---

<sup>45</sup> Одна из важных характеристик московской концептуальной школы: паузы в стихах Вс. Некрасова и Г. Айги, „пустые места“ в акциях Монастырского, паузы при чтении стихов на карточках Л. Рубинштейна, пустотный канон Медгерменевтов, пустые части холстов у Кабакова и др.

<sup>46</sup> Бобринская Е., Концептуализм, С. 10.

<sup>47</sup> В этом знаменитом цикле Кабаков создает историю о десяти персонажах, живущих в советском, гротескно-абсурдном пространстве, о „маленьких“ обезличенных людей, которые скрываются в своих щелях и чья жизнь все время находится на грани исчезновения. Перечислим этих 10 персонажей: «Вшкафусидящий Примаков», «Шутник Горохов», «Щедрый Бармин», «Мучительный Суриков», «Анна Петровна видит сон», «Полетевший Комаров», «Математический горский», «Украшатель Малыгин», «Отпущенный Гаврилов», «Вокноглядающий Архипов». Эти типичные персонажи советской действительности и московских коммуналок уходят корнями в творчество обэриутов и Достоевского.

Пивоваров выбирает для своих метафизических пространств одиноких героев-эйдосов, иногда человекообразных, но часто и геометризованные силуэты без лица и эмоций, в которых обитает душа<sup>48</sup>. Его эстетический субъект, „художник-персонаж“, превращается в „маленького человека“ в прямом и в косвенном смысле. В его художественном эксперименте *Микрогомус* 1979 „задуманном как часть большого альбомного „романа“<sup>49</sup>, Микрогомус ощущает ужас и угрозу от обыкновенных бытовых вещей вокруг него, за которыми он пристально наблюдает и чью энергию „злых точек“ постоянно ощущает, пока сам не исчезнет, спрятавшись в спичечную коробку в ящике рабочего стола. Он уходит в ландшафт, внутри спичечной коробки, что можно считать экспериментом в пределах картинного пространства, характерного для большинства неофициальных художников того времени, прежде всего Эрика Булатова. Однако, отношение Пивоварова к одиночеству является амбивалентным. Оно представлено и как высшая степень аскетизма<sup>50</sup>, в котором человек остается наедине с самим собой, со своей душой, с сознанием и восприятием личных отношений с окружающим миром. Он прячется за кулисы собственной души, потому что „там просторно, загадочно и прохладно, и там проживает бесконечность“<sup>51</sup>. По его мнению, одиночество имеет четыре ступени:

1. Трагическое или экзистенциальное одиночество
2. Меланхолическое или космическое одиночество
3. Созерцательное или метафизическое одиночество
4. Радостное или абсолютное одиночество.

Все степени одиночества Пивоваров показал в своих проектах *Проект жилого помещения для одинокого человека*, *Режим дня одинокого человека*, *Проект предметов повседневного обихода для одинокого человека*, *Проект снов для одинокого человека* и др. Обсуждая разные ступени одиночества, художник пишет, что «Показанные проекты, предлагающие предельную несвободу на уровне актуального бытия, должны привести к достижению четвертой ступени

---

<sup>48</sup> Картина В. Пивоварова *Как изобразить жизнь души?* (1975).

<sup>49</sup> Пивоваров В., *Книга I*. Artguideeditions, Музей МАГМА, 2014. С. 78.

<sup>50</sup> Это наиболее показано в альбоме В. Пивоварова *Отшельники* (2003).

<sup>51</sup> Пепперштейн П., Вступительный текст в каталоге *Виктор Пивоваров, Книга I*. Artguideeditions, Музей МАГМА, 2014. С. 8.

одинокости, которая, хотя и совпадает с физической смертью одинокого человека, является тем не менее обретением подлинной свободы и соединения с бесконечным»<sup>52</sup>. Нам кажется, что последние два типа одиночества тесно связаны с темой пустоты, которая становится одной из центральных тем в творчестве «Инспекции “Медицинская герменевтика”» и «Коллективные действия». Одиночество Пивоварова прежде всего показано в пространстве комнаты, поскольку комната для него обозначала именно тот уголок мира, в котором обитает душа, независимо от того, где эта комната находится - на Маросейке в мастерской Пивоварова, или в Праге, в которую Пивоваров “убежал”<sup>53</sup> в 1982 году. „Комната души“<sup>54</sup> Пивоварова, возможно, повлияла и на развитие жанра комнаты как инсталляционного пространства у Кабакова и И. Наховой<sup>55</sup>, а также на пространство больничных палат и психоаналитических кабинетов Медгерменевтов.

Самые ранние альбомы Пепперштейна раскрывают также тему одиночества и изоляции, только его герои застревают не в шкафах, как у Кабакова, или в спичечных коробках Пивоварова, а в бутылках (альбом *Бутылочные человечки 1979*) и там устраивают свой внутренний мир.

Важно иметь в виду, что 70-е годы проходили в полной художественной изоляции. Увидеть работы неофициальных художников было возможно только в их квартирах, на т.н. квартирных выставках и в мастерских. 15 сентября 1974 г. прошла знаменитая *Бульдозерная выставка* в Беляево во главе с О. Рабином. Это событие считается первым показом картин на открытом пространстве, публичной акцией, которая просуществовала примерно полчаса, пока не была уничтожена и подавлена властями с привлечением большого количества милиции, а также с участием поливочных машин и бульдозеров. Таким образом, художественная

---

<sup>52</sup> Пивоваров В., Проект биографии одинокого человека / Из проектов для одинокого человека // Влюбленный агент, М., 2001. С. 105.

<sup>53</sup> Во вступительном тексте для каталога Пепперштейн приводит слова своего отца: „я не изгнанник – я беглец“. Вступительный текст в каталоге Виктор Пивоваров, Книга I. Artguideeditions, Музей МАГМА, 2014. С. 10.

<sup>54</sup> Пепперштейн пишет что, „Пивоваров всю свою жизнь рисует эту комнату души“. С. 8.

<sup>55</sup> О жанре „комнатах“ в московском концептуализме см. в сборнике МАНИ 1987. Комнаты.

выставка нечаянно превратилась в художественную акцию, вызвавшую скандал и на родине, и на Западе<sup>56</sup>.

В 70-е и в 80-е годы многие концептуальные художники объединяются в художественные группы, в т.н. “коллективные” или “коммунальные” тела московского концептуализма: «Гнездо» (Геннадий Донской, Михаил Рошаль и Виктор Скерсис; 1975-1979), «Коллективные действия» (1976-1989), «Мухоморы» (Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Владимир Мироненко, Сергей Мироненко, Алексей Каменский; 1978-1984), СЗ (Виктор Скерсис, Вадим Захаров) и др.

„Коллективные“ и „коммунальные“ тела являются очень важными концептуальными приемами для московского концептуализма. Ими занимались философ М. Рыклин и теоретик искусства В. Тупицын. Так в своей работе *Террорологии* М. Рыклин характеризовал коллективные тела как «тела, закрепляющие свое единство на уровне речи и, тем самым, не поддающиеся разложению на составляющие индивидуальные компоненты; линия тела в них *непроработана*, линия же речи *переразвита*. Идеология коммунизма была возможна лишь в климате, созданном преобладанием таких тел»<sup>57</sup>. Что касается коммунальных тел, Рыклин под этим термином подразумевает “коллективные тела на стадии первичной урбанизации, когда их агрессивность усиливается под влиянием неблагоприятного окружения. Особое значение для формирования этого термина имели работы И.Кабакова, В.Пивоварова, В.Сорокина и Медгерменевтики, а также беседы с А.Монастырским и И.Бакштейном. М. Рыклин»<sup>58</sup>.

Коллективность и коммунальность отражается в придерживании группового творчества, соавторстве, и важность коллективности отражалась не

---

<sup>56</sup> Бульдозерная выставка не считалась только художественным событием, но и историческим, поскольку это был первый выход художников из подполья на улицу, в парк. Несколько дней подряд шли новости о *Бульдозерной выставке* во многих западных газетах и журналах, включая *New York Times*. После этого начался выход из „комнаты“ и других художников: Андрея Монастырского и группы «Коллективные действия», Ф. Инфантэ, группы „Гнездо“.

<sup>57</sup> Рыклин М., Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. А. Монастырский, М., 1999. С. 47.

<sup>58</sup> Рыклин М., Террорологии, Москва-Тарту, 1992. С. 11-70, 185-221.

только в создании совместных работ, сколько в их совместном обсуждении, анализе и комментировании. Коллективность стала важным признаком творчества Пепперштейна: сотворение группы Инспекция МГ, соавторство с С. Ануфриевым и В. Мазиным, кинематографические проекты с Наташей Норд или музыкальные с рэп-группой *Треш Шапито-Кач*.

Важно иметь в виду, что московский концептуализм в 70-х не был только стилем в искусстве, а стилем в жизни. А. Монастырский пишет: „Концептуализм в Советском Союзе – это вещь не случайная, она соприродна нашей системе, нашей социальной сфере, где место предметности очень маленькое. Мы собственно живем в концептуальном пространстве“<sup>59</sup>. Художники не только жили в концептуальном, но и в психоделическом пространстве, так как все время им показывали одно, внушали официальную идеологию, соцреалистическое искусство, тоталитарную систему, а на самом деле все происходило по-другому, в вакууме и подполье параллельного универсума.

В 1976 году Андрей Монастырский создает группу «Коллективные действия». В группу, просуществовавшую до 1989 года, входили А. Монастырский, Н. Панитков, Н. Алексеев, И. Макаревич, Е. Елагина, Г. Кизевальтер, С. Ромашко, С. Хенсен. На протяжении тринадцати лет они организовали более 120 перформансов, в центре внимания которых находились такие абстрактные категории, как время, пространство, человеческое тело в пространстве, позиция созерцания, расстояние, а также проблемы человеческой психики, сознания, восприятия и отношения субъективности и объективности<sup>60</sup>. Это время приводит к новому пониманию искусства через не только визуальное, но интеллектуальное восприятие работ. Интерпретация знаков, символов, заложенных в концептуальных работах, как и тотальная идеологизация пространства, становятся главным признаком московского концептуализма.

---

<sup>59</sup> Бахштейн И., Кабаков И., Монастырский А. Триалог о комнатах / Сборники МАНИ. Вологда, 2010. - с. 248.

<sup>60</sup> „Концептуалисты подвергали сомнению идею авторства как самовыражения и пластические ценности (живописная пластика есть свидетельство личного присутствия), предпочитая работать с общими категориями сознания, с массовыми стереотипами и идеологическими клише, и в конечном счете стремясь к исследованию и критической проверке самих границ искусства“, Ельшевская Г., «А-Я»: Опыт второго чтения // Журнал Неофициального русского искусства 1979-1986. „А-Я“, М., 2004., С. IV.

Картина теперь выходит на другой план. Используются различные материалы. Картину заменяет объект, инсталляция, акция, перформанс, хэппенинг.

Восьмидесятые годы отличались яркой художественной жизнью московской концептуальной школы. Художники дистанцировались от советского общества и искали возможности заниматься искусством, избегая активного политического участия. Они создавали свои художественные миры, в которых художественный акт являлся аполитичным. Экспозиционное пространство художников еще было закрытым, почти до второй половины 80-х годов, когда начинается более открытая выставочная жизнь не только в СССР, но и за границей. Тогда русское искусство впервые сталкивается с рынком.

В 1979 году, в Париже, начал выходить *А-Я журнал русского неофициального искусства* (1979-1986) под редакцией Игоря Шелковского и Александры Обуховой, который в периоде между 1979 и 1986 выпустил 8 номеров. В первом номере этого журнала один из самых важных теоретиков московского концептуализма Борис Гройс назвал московский концептуализм “романтическим”, подчеркивая, что «единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным чем научный»<sup>61</sup>. Автор считает, что именно «с мистической религиозностью связан и некоторый специфический “лиризм” и “человечность искусства”»<sup>62</sup>. Такой лиризм характерен для многих концептуальных художников: В. Пивоварова, И. Кабакова, группы «Коллективные действия», П. Пепперштейна. И именно тот лиризм, подчеркнутая эмоциональность и ностальгические ощущения отличают московский концептуализм от сугубо интеллектуального западного. В конце 1980 года А. Монастырский и Л. Рубинштейн основывают «Московский Архив Нового Искусства - МАНИ», который включает в себя работы группы «Коллективные действия», А Монастырского, В. Захарова, К. Звездочетова, С. Ануфриева, П. Пепперштейна, И. Макаревича, Л. Рубинштейна, Д. А. Пригова, И. Кабакова.

---

<sup>61</sup> Гройс Б., Московский романтический концептуализм, Журнал Неофициального русского искусства 1979-1986. „А-Я“, М. 2004.

<sup>62</sup> Там же.

Вполне возможно, что это название можно отнести к санскритскому слову *manas*, от корня *man*, который означает ум<sup>63</sup>.

С другой стороны, говоря о московском концептуализме, А. Монастырский обращает больше внимания на прилагательное “московский”, подчеркивая, что «в слове “московский” больше свободы, чем в словах “русский”, “советский”, или “американский” концептуализм»<sup>64</sup>. Монастырский собирает документации перформансов «Коллективных действий» и публикует их в пяти томах *Поездок за город*, а фотографии, машинописные тексты собирает в сборниках и папках МАНИ в период с 1982 по 1988 года. В то же время, в начале 80-х годов, Пепперштейн продолжает обе жанровые традиции старших московских концептуалистов. Он цветными карандашами рисует комнаты, в которых сам становится наблюдателем художественных (*Слабая вещь*) или злободневных событий (*Ты опять была у Николая?*). Также он продолжает работать в жанре альбомов и создает большинство из них в период с 1982-1986 гг. Самыми известными из них стали *Наблюдения*, *Ленин*, *Рисунки Сталина*, *Освобождение атрибута* (1994).

В альбоме *Наблюдения* художник старается имитировать стиль людей с психическими заболеваниями. Он рисует так, как по его мнению и восприятию рисовал бы человек, страдающий психозом, неврозом, маниакальной депрессией, шизофренией, истерией, и др. Деформация изобразительных форм, особенно если речь идет об изображении человеческого лица и тела (человек с головой крысы, ребенок со старческим лицом, незнакомец с кровавой улыбкой), искажение перспективы, зловещие взгляды детских игрушек, дезинтеграция персонажа, минималистические детали и паттерны – все это указывает на основную

---

<sup>63</sup> Хотя перевод манаса как ума является самым распространенным, важно иметь в виду, что «санскритский термин обозначает не активную познавательную способность (как “ум” в европейской традиции), а бессознательный инструмент, деятельность которого направляется сознательной душой“. Новая философская энциклопедия: В 4 тт. М.: Мысль. Под редакцией В. С. Стёпина, 2001. [электронный ресурс] URL: [http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc\\_philosophy/](http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_philosophy/).

Именно это, второе значение имеем в виду, когда речь идет о художественных практиках и философских концепциях Андрея Монастырского.

<sup>64</sup> Монастырский А. в диалоге с В. Захаровым и Ю. Лейдерманом: О терминологии московского концептуализма // Художественный журнал, №70, декабрь 2008. [электронный ресурс], URL: <http://xz.gif.ru/numbers/70/on-terms/>

“концепцию” людей с психическими заболеваниями. Главной темой этого альбома можно считать дискурс детства, т.е. положение молодого человека в советском пространстве: детские игрушки, насекомые, комната бабушки и дедушки, очередь в магазине, пассажиры в метро, пикник в лесу, учителя физкультуры и математики. Хотя темы этих рисунков кажутся обыкновенными, бытовыми<sup>65</sup>, все они показаны в форме деформированной и дезинтегрированной реальности, вызывающей ощущение страха и беспокойства. В стиле Пепперштейна наблюдаются влияния художников модернизма, особенно Георга Гросса (*The Pillars of Society*), Макса Эрнста<sup>66</sup>, Отто Дикса, Джорджа де Кирика, а также поэтики сюрреализма. На первом листе альбома художник пишет как бы вводное слово, которое раскрывает главную тему его рисунков: «Следует внимательно наблюдать окружающий мир, чтобы вовремя заметить надвигающуюся опасность». Каждый из этих листов альбома содержит рисунок, название рисунка и текст, который более подробно описывает этот рисунок. Текст в этом альбоме (подобно текстам в альбомах Кабакова и Пивоварова) поддается фабульному прочтению, что саму работу контекстуализирует. Философско-метафизическая атмосфера в альбомах Пивоварова у Пепперштейна получает сюрреалистично-психоделический характер.

В альбоме *Ленин* Пепперштейн тоже прячется за якобы неизвестных авторов своих рисунков, среди которых находятся, кроме душевнобольных, и профессиональные художники, дети, наркоманы, художники авангарда. Единственной темой этой коллекции отдельных рисунков является Ленин – не как

---

<sup>65</sup> Такие бытовые ситуации, по мнению Е. Бобринской, получают ритуальный характер, а мотивы общественного транспорта или очереди встречаются на холстах многих неофициальных художников: М. Рогинского („Метро“, 1962-1963); Б. Турецкого, „Автобус“ 1970; „Метро“, 1970;), И. Кабакова „Гастроном“ 1981. И др. Более подробно об этом в: Е. Бобринская Е., Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции, М., 2013. С. 259.

<sup>66</sup>Макс Эрнст увлекается искусством сумасшедших, регулярно посещает психиатрическую больницу в Бонне. Именно он познакомил дадаистов с открытиями Фрейда; а о себе писал, что является «его страстным и пожизненным иллюстратором». Данилин А., LSD. Галлюциногены, психоделия и феномен зависимости, М., 2001. [электронный ресурс], URL: <http://znanie.podelise.ru/docs/33956/index-979.html>.

историческая личность, а как один из мифических персонажей в творчестве Пепперштейна, как рефлексия в уме людей, мифическая репрезентация, в которой можно обнаружить и катарсический взгляд на фигуру Ленина. Техника и стиль рисования меняется из рисунка в рисунок: так, появляется психоделический рисунок Ленина в лесу, написанный тушью; реалистический рисунок карандашом, показывающий Ленина как героя комических иллюстраций детских журналов; изображение Ленина на якобы авангардистско-соцартовских плакатах, нарисованных цветным карандашом; стилизованный рисунок Ленина, окруженного лилиями; силуэт Ленина рядом с силуэтами животных и предметов, напоминающими стиль Елизаветы Меркурьевны Бём (1843-1914), рисовальщицы, силуэтиста и иллюстратора детских журналов. Этот рисунок, в котором он показывает свои паттерны, придерживается также модернистских приемов Рене Магритта (*The key to dreams*). Рисунок в духе соцреализма показывает череп вождя, состоящий из нескольких образов Ленина. Этот мультиплицированный череп, нарисованный тонкими линиями, парит в воздухе как воплощение вождя и мифического идеала о сильных мужиках, держащих флаг в руках. По этой вертикали, на дне, видно еще одно изображение, подчеркнутое темной тенью – адский образ надвигающейся смерти.

Третий альбом *Рисунки Сталина* (1985-1986) представляет собой якобы случайно найденную, забытую исследователями папку Сталина, в которой находятся шаржи и портреты его сотрудников и противников, нарисованные его рукой. Этот альбом выделяется подчеркнутой иронией в изображенном тексте, как и темой войны, победы и поражения, которые Пепперштейн развивает в своих стихотворениях (*Великая Победа и Великий Отдых*), рассказах (*Военные рассказы*) и в романе *Мифогенная любовь каст*.

Хотя художник сам говорит, что у него было довольно много разных периодов, мы грубо разделим его художественное творчество на три больших периода: „альбомный“ период 80-х годов, медгерменевтический период - период творчества в рамках группы „Инспекция „Медицинская герменевтика““ (1987-2001), и нацсупрематистский период с начала нулевых, когда художник, возвращаясь к индивидуальному творчеству, работает в основном в стиле

нацсупрематизма и расширяет свою деятельность на области фильма, музыки и перформансов. Связующим звеном между этими периодами является психоделика.

## 2. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ГРУППЫ

### «ИНСПЕКЦИЯ ”МЕДИЦИНСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА”»

В декабре 1987 года Павел Пепперштейн с Ю. Лейдерманом и С. Ануфриевым создает художественную группу Инспекция “Медицинская герменевтика”». Свои тексты от имени группы или от собственного имени они публикуют в журналах *Место печати*, *Via regia*<sup>67</sup>, *Искусство*, *Флеш-Арт*, *Декоративное искусство*, *Пастор*, в сборнике *Девяностые годы* и в каталогах их выставок. В 1991 году Лейдерман уходит из группы, а В. Федоров в нее вступает, оставаясь ее членом до самого конца, до четко определенного 11-ого сентября 2001 года, когда, по мнению Пепперштейна, наступает новый, третий мир – мир разрушений, что также может считаться концептом, ведь именно в тот день произошла трагедия, определившая конец эпохи, – крушение башен-близнецов<sup>68</sup>.

Медгерменевты, “старшие инспекторы”, младоконцептуалисты - как они сами себя называли развивались в очень богатой художественной среде старших концептуалистов: В. Пивоварова, И. Кабакова, К. Звездочетова, Д. А. Пригова и группы «Коллективные действия», которая сильно повлияла на поэтику Инспекторов.

---

<sup>67</sup> *Via regia* - «Международный литературно-культурологический журнал». Издавался в Эрфурте и Москве на немецком и русском языках в 1991–2003 годах. В журнале публиковались эссеистика, очерки, литературоведческие работы, переводы, проза и стихи (А. Парщиков, М. Безродный, И. Смирнов, А. Альчук, Б. Гройс, Д. Пригов, В. Сорокин, С. Бирюков, М. Рыклин, П. Пепперштейн, П. Короленко, Ш. Брянский и др.). В мартовском и апрельском номерах журнала (48/49) за 1997 год, посвященным русскому постмодерну (*PostART- Von Sozart zu Mokša, Zeichen und Texte aus der russischen Postmoderne*), помимо медгерменевтов (P. Peperštejn, S. Anufriev, V. Fedorov), опубликовали свои тексты и: S. Sasse, N. Alekseev, M. Ryklin, A. Monastyrskij, B. Grojs, I. Smirnov, D. Uffelmann, S. Schahadat, D. Prigov, V. Sorokin, S.K. Frank, J. Kisina, C. Schramm, G. Alejnikov.

<sup>68</sup> В тексте *Медгерменевтика и башни-близнецы* Пепперштейн обращает внимание не столько на крушение башень, сколько на уничтожение пустого пространства между ними, на „погибшую дистанцию между двойниками“ и исчезновение шизо-принципа, характерного для поэтики Медгерменевтов. Уничтожение этого пространства и привело к окончанию медгерменевтической деятельности, основанной на „постороннем инспектирующем взгляде на все“. Пепперштейн ссылается на слова Славоя Жижека: „Первое, что делает крупная компания из первого мира, поглощающая компанию из третьего мира, - это закрывает исследовательский отдел“. Более подробно об этом в: *Мазин В., Пепперштейн П.*, Толкование сновидений, М., 2005. С. 642.

Медгерменевтическая деятельность, созданная в конце 80-х, достигает своего пика в эпоху 90-х, когда после долгого застоя в стране чувствуется запах свободы, возможность выставочной деятельности в СССР и за границей.

Группа «Инспекция МГ», является самой загадочной и самой герметичной группой в рамках московского концептуализма.

Непонятость и загадочность творческой деятельности «Медицинской герменевтики» Кабаков описывает в диалоге с Тупицыным: «Никому, включая медгерменевтов, не известно, что такое “Медгерменевтика”. Особенно, если их рассматривать в качестве дополнения к миру, который я знаю. Хотя можно, наверное, ограничиться утверждением, что это просто следующее поколение (после нашего), и что оно даже — в некотором смысле — производная от всей той концептуальной суety и каши, которая была заварена в 60-е годы. То есть как бы два шага, две ступени, два ритма одного и того же...»<sup>69</sup>. В статье *Медицинская герменевтика или лечение от здоровья* Б. Гройс подчеркивает, что «своеобразие "Медицинской герменевтики" состоит в том, что все формируемые ею объекты и тексты относятся к области объяснения, а не к области объясняемого»<sup>70</sup>.

Медгерменевты создавали художественные объекты, писали картины, готовили хэппенинги и инсталляции, но один из самых важных приемов их художественной деятельности – многочисленные теоретические работы, в которых они пользуются, по мнению Гройса, “полунаучным-полуидеологическим языком структуралистической культурологии». В своих теоретических статьях они, если можно так сказать, ведут диалоги с Фрейдом, Лаканом, Делёзом и Гваттари, Фуко, Деррида, Бодрияром, а также с художниками московского авангарда и концептуализма, которые повлияли на их творческие приемы: с Малевичем, Кабаковым, Пивоваровым, Приговым и группой «Коллективные действия». Хотя всё время идет речь о группе «Инспекция МГ», Пепперштейн в статье *Синдром иллюстрирования* подчеркивает, что

---

<sup>69</sup>Тупицын В. Глазное яблоко раздора. Беседы с Ильей Кабаковым. — М., НЛО, 2006.

<sup>70</sup>Гройс Б. Из статьи "Медицинская герменевтика, или лечение от здоровья". Утопия и обмен. Москва, 1993.

«Медицинская герменевтика» является не группой, а инспекцией<sup>71</sup>. Этот феномен инспектирования появляется как ответ на советскую действительность с одной стороны, а с другой, – они, инспектируя и диагностируя искусство и общество, лечили самих себя. Для них такой вид искусства был своего рода автотерапией – терапией искусства и общества работами художников, инспектирующих и оценивающих общество и художественную деятельность.

Анализ определенных феноменов в разговорах с друзьями часто начинается как психоаналитическо-ассоциативная последовательность мыслей. Медгерменевты в своих текстах исследуют симптомы, применяя разнообразную методологию: феноменологическую, дедуктивную, ассоциативную, психоаналитическую. Обратим внимание на некоторые методы, которыми они пользуются, чтобы интерпретировать искусство и окружающую среду. Психологический исследовательский *метод наблюдения*, заключающийся в целенаправленном и организованном восприятии изучаемого объекта<sup>72</sup>. *Метод анализа*, который они применяют не только к литературным, художественным, но и к повседневным реалиям, берет свое начало еще от группового анализа картин В. Пивоварова<sup>73</sup>. *Метод инспектирования*, надзор и оценка, как художественных объектов, так и искусства в целом. Медгерменевты ввели термин “*Высшая Оценочная Категория*”<sup>74</sup>. Использовался и *метод дедукции* – отсюда и притягательность для художников дедуктивных методов Шерлока Холмса.

---

71 С. Ануфриев в диалоге с П. Пепперштейном и Ю. Лейдерманом приводит точную дату, когда стал инспектором: «я действительно ощущаю себя инспектором с 1 ноября, когда я во время *Выставки в аду* закопал под землю доску с надписью „Проверка“. Мне хотелось проинспектировать мертвецов, которые, кстати, и являются настоящими братьями». Ю. Лейдерман в том же диалоге заявляет «мы инспектирующие боги». См.: *Инспекция «Медицинская герменевтика»*, Пустотный канон. Т.1, Вологда, 2014. С. 72.

72 Этим методом Пепперштейн пользовался и в своем альбомном периоде (см. альбом „Наблюдения“).

73 Некоторое количество людей собиралось на даче в Челюскинской и анализировали картины Пивоварова, начав с обычных вопросов и углубляясь до ассоциативного следа мыслей, чтобы «отгадать» смысл картины, ее основную и подлинную идею. В таких «аналитических медитациях» постоянно участвовал Павел Пепперштейн, и этот опыт наблюдения и анализа он применил в своей будущей художественной деятельности, в практике МГ.

74 Термин *Высшая Оценочная Категория* (ВОК), медгерменевты ввели в 1988 году: „Оценка по ВОК в инспекционной практике МГ выставляется спонтанно и не может быть рационально истолкована. Можно сказать, что эта оценка демонстрирует отказ от оценки и одновременно осознание невозможности такого отказа“. См.: *Словарь терминов московской концептуальной школы*, 1999.

Феномен агента встречаем и у Андрея Монастырского: «Каждый из нас является только агентом, передатчиком возможности»<sup>75</sup>. Тему агентуры и шпионажа развивает и В. Пивоваров в своей автобиографии *Влюбленный агент*, а также в альбоме *Агент в Норвегии*<sup>76</sup>, а затем и медгерменевты в своих многочисленных текстах, интерпретирующих рассказы Артура Конан Дойла. И в романе *Мифогенная любовь каст* Пепперштейн продолжает эту тему через психоделического агента Дунаева, так же как и в своих последующих картинах и в литературном творчестве: *Свастика и Пентагон*, *Пражская ночь*, *Военные рассказы*. По этому поводу А. Ерофеев пишет о медгерменевтах: «Тайный заговор (преступление и расследование), еще один, пришедший из мира детства, признак - детективность, секретность, заговор - используется художниками 1990-х годов как одна из смысловых категорий, определяющих место и характер любой эстетической практики сегодня в нашей стране»<sup>77</sup>. Агентами назывались сами концептуальные художники, сформировавшиеся вокруг группы НОМА, и только посредством агентуры и разведки они считали возможным потенциальное развитие деятельности группы НОМА вне России т.е – на Западе. На выставке «Два агента» в Граце в 2000 году Пепперштейн создал инсталляцию прямо на стене музея под названием *Агенты Бога*. Т. Гланц считает, что «его агенты – сиюминутные призраки, они нарисованы на стенах галереи, так что после конца выставки предполагается их уничтожение. Они не работают для агентуры, у них нет задания, кроме таинственной связи с богом у одного, неизвестно, какого из них. Они не самоуверенные рискующие субъекты, а очень странные маргинальные существа, какие-то метафизические самозванцы.»<sup>78</sup>.

В круг медгерменевтов входили и другие художественные группы и художники-одиночки, поэтика которых в определенном смысле была близка

---

<sup>75</sup> А. Монастырский в диалоге с Бакштейном. См.: Сборник МАНИ, *Комнаты*. 1987. С. 224.

<sup>76</sup> Альбом *Агент в Норвегии*, представляет один из самых больших по объему альбомов В. Пивоварова, состоявший из 73 листа. В альбоме, речь идет о деятельности тайного агента, предметом интереса которого является художественная жизнь норвежских художников и поэтов. „Агентами“ в этом альбоме считаются сами художники, а предметами их расшифровки является искусство, показанное как тайнопись, как загадочная система непонимаемых знаков.

<sup>77</sup> Ерофеев А., „Звезда МГ“, персональный сайт А. Ерофеева <http://www.aerofeev.ru/> [дата обращения: 28.05.2016.].

<sup>78</sup> Гланц Т., *Искусство как шпионаж // Место печати №XIV*, С.36.

поэтике медгерменевтов: группа «Эстония»<sup>79</sup>, «Фенсо» («Феномен сознания»), «Облачная комиссия» во главе с Аркадием Насоновым, «Россия», «Четвертая высота», ССВ («Союз священников и врачей»), «Тарту», «ПЯРНУ», «Диско».

Инспекция „Медицинская герменевтика“ в самом начале вписывалась в круг группы НОМА, которая унаследовала группу МАНИ. Сам термин „нома“, придуманный Павлом Пепперштейном в 1988 году, означает «круг людей, описывающих свои края с помощью совместно вырабатываемого комплекса словесных практик»<sup>80</sup>. Название НОМА образовано от слова “ном”, которым в Древнем Египте обозначались части расчлененного тела Озириса. “Номы” - территориальные единицы Древнего Египта, в каждой из которых, по преданию, была захоронена одна из частей тела Озириса. Таким способом подчеркивалась и их индивидуальность и коллективность – они, разделелившись на части, всё-таки принадлежали одному Целому – московской концептуальной школе.

Концептуалисты, принадлежавшие группы НОМА, создавали замкнутое, герметическое пространство, соединяющее в себе внутренний и внешний мир. В своих диалогах с Гройсом Кабаков объясняет: «Пока внешнего мира не было, весь внешний мир и был мир номы. Весь космос описывался этими, условно говоря, двенадцатью людьми»<sup>81</sup>. Они как бы создавали внешний круг мандалы, обозначающий вселенную в ее целостности, одновременно моделируя временную структуру вселенной.

Последним названием *Московской концептуальной школы* является акроним МОКША (введено в октябре 1993 года), который, с одной стороны, можно связать с восточнославянской богиней Мокош и, с другой, с санскритским словом *мокша*, синонимом нирваны в джайнизме.

Герметичность, отчужденность и асоциальность групп «Коллективные действия» и Инспекции «Медицинская герменевтика», их удаление от всего

---

<sup>79</sup> «Эстония» - наименование круга, который в некотором смысле пришел на смену НОМЕ и сосуществует с ней, дополняя ее. Круг «Эстония» включает в себя группы: МГ, Инспекционная Коллегия МГ, Облачная Комиссия, Фензо, ССВ, Четвертая высота, Россия, Тарту, Пярну, КЦС, Диско и др. Круг сформировался в период после второго путча в 1993 г. П. Пепперштейн. Круг Тарту и круг Эстония, 1998.

<sup>80</sup> Пепперштейн П., Ануфиев С., Пепперштейн П. (Инспекция „Медицинская герменевтика“), Девяностые годы, М., 1999. С. 64.

<sup>81</sup> Кабаков И., Гройс Б., Диалоги, Вологда, 2010. С. 303.

официального, социального и общественно принятого в искусстве, их побег от злободневности привели к поискам не столько творческих свобод, сколько личных. Подчеркнутая загадочность и непонятность их творческих исканий представляет собой, с одной стороны, тип бунта против социума и бюрократизацией общества, а с другой - более важной для их художественной практики - тягу к собственным поискам своего внутреннего самосозерцания. Обе группы настаивают на своей маргинальности, отверженности, некой самоизоляции и заброшенности, из которых вырастает, по словам Е. Бобринской, «негативная элитарность»<sup>82</sup>, характерная как для этих групп, так и для модернистского мифа в целом.

Географические и пространственные путешествия группы «Коллективные действия», постоянное движение и побег от предметности, знаковости, системы и нормы, который Монастырский описал в тексте *Перегоны и стоянки*, поиски художников в сфере сознания, уход от быта, реальности, злободневности, как и от коллективного бессознательного привели к формированию определенной позиции – позиции Колобка «и в эстетическом, и в экзистенциальном, и в бытовом отношении... Мы стараемся уйти от чего только можно»<sup>83</sup>. Этот уход спровоцирован прежде всего страхом. Монастырский пишет: «Мотивация национальная и экзистенциальная – страх, в этой стране жить достаточно страшно и опасно, и надо жить по краям, поскольку позиция пустого центра – это вообще высшая позиция – неизреченного Бога. Содержание центра – быстро идолизируется»<sup>84</sup>.

Большинство акции «Коллективных действий» рассчитаны на неизвестность: неизвестно количество участников, место проведения акции, ее длительность и, конечно, неизвестно и самое действие. Такой же подход они применяли и к своим инсталляциям и объектам. Монастырский писал: «Если я не могу понять работу – эту работу я считаю идеальной».

---

<sup>82</sup>Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Вреus, 2013. С. 42.

<sup>83</sup>Там же. С. 168.

<sup>84</sup>Там же. С. 207.

В 1983 году Андрей Монастырский выставляет акционный объект «Кепка», представляющий собой серую кепку с пуговицей посередине, к которой прикреплен листок бумаги с надписью “поднять”, а под ним – бумага с текстом “положить можно, понять нельзя”. В своем художественном жесте Монастырский обращается и к параномазии (поднять-понять), и одновременно «эстетизирует “поднимание”<sup>85</sup>», оставляя пространство зрителю для размышления, результатом которого должно стать сомнение в понятом или “непонимание”.

Мотив неизвестного иронически обыгрывает и Сергей Ануфриев в инсталляции *Шапка-невидимка* (1997): на пустом пьедестале не находится ничего, кроме названия инсталляции. Используя сказочный мотив шапки-невидимки и ее волшебное свойство делать невидимым того, кто ее надевает, он наделяет ее еще одной функцией (кроме субъекта действия) - функцией объекта, который, уничтожив самого себя, оставляет за собой пустое пространство.

Наряду с темой пустоты, занимавшей ключевое место и у старших, и у младших концептуалистов, появляются еще некоторые темы, благодаря которым младоконцептуалисты продолжают традицию старших коллег. К примеру, можно взять тему детства, которая обыгрывается Медгерменевтами в ином, психоаналитическом и психоделическом обликах: они в своих инсталляциях пользуются детскими игрушками, вводят в свои тексты героев из детских сказок (Муха-цокотуха, Колобок, Винни-Пух, Курочка-ряба, Айболит, Мурзилка и др.), добавляя им психоделические черты, характерные для их поэтики Медицинский прием группы заключается как в их интересе к психическим отклонениям человека и общества в целом, в медицинско-идеологическом языке, шизоанализе, онейропрактике, в исследовании человеческого сознания и бессознательного, так и в их (авто)терапевтической деятельности. Это видно и в выборе тем, предметов и материалов, из которых они “создают” и репрезентируют свое минималистическое искусство: различные медицинские объекты, бутылки, склянки, стетоскопы, молокоотсосы, плевательницы, зеркала, банки («Товарная панель при легком искажении», 1988).

---

<sup>85</sup> *Монастырский А.* Комментарий к объектам начала 80-х годов. Персональный сайт Сергея Летова: Московский концептуализм. URL: <http://conceptualism.letov.ru/AM-kommentarii-k-obj-80x.html>.

Все эти стеклянные предметы пусты, и, поскольку они стоят на зеркале, дублируется не только их очертание, но и пустота. Медгерменевты во всех этих прозрачных предметах видят «предельный вариант “супер-плацебы” т.е. “пустоту”, превращающую аптечку в “музей исцелений”<sup>86</sup>. Свой фармакологический эксперимент они доводят до симулякра: «это позволяет потенциальному пациенту наслоить “лечащие образы” лекарств на свой собственный образ: наклоняясь над аптечной витринкой, он отражается в ее зеркальном дне и видит лекарства размещенными на отражении своего лица. Таким образом, “иконографически” он как бы уже принимает их»<sup>87</sup>.

Объекты медгерменевтов сильно контекстуализованы. Их нельзя рассматривать отдельно, а только во взаимодействии с другими инсталляционными объектами, как и в отношении самого экспозиционного пространства<sup>88</sup>. Проводя различие между объектами А. Монастырского, Н. Паниткова и Медгерменевтов, Рыклин называет вещи МГ „агрессивно-нейтральными, отстаивающими право на нейтральность самой своей фактурой“.

Медгерменевты в своей дискурсивной и эстетической практиках исследуют „эстетические категории“, „культурологические проекты“, „идеологемы“, доводя их до „распада своих коррегирующих механизмов, направленных на сохранение адекватности и конвертируемости“<sup>89</sup>. Они черпают материалы из истории идеологии, литературоведения (дискурсивность, интертекстуальность, гипертекстуальность), изобразительного искусства, художественной и философской литературы, психологии, психоанализа и деконструируют их в своей психоделическо-бредовой практике. Борясь с идеологией и устойчивыми канонами в культуре, они выражают себя в „потоке

---

<sup>86</sup> *Инспекция „Медицинская герменевтика“*, Пустотный канон, Т. 2., Вологда, 2014. С. 422.

<sup>87</sup> *Там же*.

<sup>88</sup> Рыклин считает, что „экспозиционные пространства в современном искусстве, в частности в концептуализме, значительно шире выставочных: ими могут быть частные пространства для частных невыставляемых объектов“. Более подробно об этом в: *Рыклин М.*, Террорологии, Тарту-Москва, 1992. С. 115.

<sup>89</sup> *Инспекция “Медицинская герменевтика”* (С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, П. Пеперштейн), Идеотехника и рекреация, М., 1989. С. 17.

бреда“ и подчеркивают „демонстрационный статус“ текстов, который „оказывается утоплен в толще бредовых „смыслов“, „означиваний“ и иллюстративных функций, выступающих как „криминальные“, диверсионные по отношению к ритуалам и конвенциям экспонирования“<sup>90</sup>.

Самым интересным и вполне соответствующим концептуалистскому дискурсу (подразумевая прежде всего теоретическую и практическую деятельность группы «Коллективные действия») является тот факт, что Медгемневты не настаивали на том, чтобы добраться до какой-то цели - для них самым главным был процесс. Они не претендуют на научность своих наблюдений, исследований и экспериментов, они прежде всего используют их для собственного отдыха. Медгерменевты себя называли „первопроходцами отдыха“, живущими в мире, обреченном на „Великую Усталость“.

Понятие „отдыха“ в их экспозиционных практиках тесно связано с концептами пустоты, промежуточности и покоя – ключевых для Медгерменевтов, а также и с ментальным и социальным эскапизмом. Пепперштейн приводит два примера, которые более четко разъясняют его отношение к отдыху: психоаналитический кабинет без пациентов, где психоаналитик, разлегшись на кушетке, перебирает рассказы своих пациентов, перекладывает их, сортирует и делает свой архив. Этим он как бы принимает на себя роль пациента и живет чужой жизнью, т.е. жизнью Другого – своего пациента, а одновременно и наблюдателя со стороны. Он (через текст), лежа на том же месте, где раньше находился пациент, освобождает свой ум и легче погружается в чужой мир. В этом видна и шизофреничность концептуалистского дискурса, потому что шизофреничность московского концептуализма выходит именно из этой полифонии голосов, из расщепления на персонажей (появление художников-персонажей у Комара и Меламида, И. Кабакова, В. Пивоварова); из коллективного творчества, в котором каждый приобретает в себе часть Другого и делит себя с ним; из коммунальной среды, в которой из всего этого шума, этой какофонии, рождается одиночество, непонимаемость (необходимость личного уклона от среды), насильственная маргинализация, характерная прежде всего для А. Монастырского, В. Пивоварова, И. Кабакова. Все это встречаем и в

---

<sup>90</sup>*Там же.*

бесчисленных диалогах, разнородных интерпретациях, полемиках, в которых во множестве чужих голосов заметно предпочтение Другого самому себе, а также растворение собственной личности в Другом.

Другой пример Пепперштейн берет из детективной литературы: „Шерлок Холмс, перебирающий свою картотеку, и его периоды праздности, и трепет, вызываемый не столько его делами, сколько промежутками между ними“<sup>91</sup>. И в том, и в другом случае Пепперштейн обращает больше внимания на промежутки и паузы<sup>92</sup> в процессе исследования, когда сознание исследователя без любых влияний может развертываться спокойно и без внешних препятствий<sup>93</sup>. В своих текстах медгерменевты не удерживали четкую позицию по отношению к своим взглядам, более того - даже не настаивали на ней. Их словесная практика заключалась в непрерывной деконструкции (и реконструкции) существенных идей: Вера, Надежда, Любовь; Ум, Честь, Совесть; Свобода, Равенство, Братство<sup>94</sup>; мифов и языка. Их тексты изобилуют уловками, бессмыслицами, противоречивостью. Эта квазинаучность и философствование, «остроумное и по-

---

<sup>91</sup> Указ. соч. С. 20.

<sup>92</sup> Медгерменевты визуализировали эти „промежутки“ и „паузы“, превратив их в пробелы между книгами, что показано в их художественной инсталляции *Книга за книгой (Vuch im Vuch, 1988)*. Этот пробел между книгами также нес глубокий смысл, потому что эта пустота, этот отдых от „старых и чужих текстов, которые переплетаются между собой“, освобождал путь для появления новых смыслов, новых идей. На самом деле, именно в этих промежутках все возвращалось к новообразующему эйдосу. Этим промежуткам близки также паузы во время перелистывания альбомов Кабакова и Пивоварова, или паузы, формировавшиеся при чтении „стихов“ Рубинштейна, которые в сознании как художников, так и слушателей приводили к зарождению новых смыслов.

<sup>93</sup> В детективных повестях *Свастика и Пентагон* Пепперштейн подчеркивает важность времяпрепровождения в паузах между делами самых знаменитых детективов: „Давно замечено: для детективного жанра огромное значение имеет образ расследующего, разгадчика тайн, а для этого образа главное не столько метод разгадывания (он, так или иначе, один дедуктивный), сколько времяпрепровождение в паузах между делами – печаль и наркомания Холмса и целая коллекция его досугов, включающая игру на скрипке, химические опыты и депрессию, философское оцепенение Дюпена, унылое существование среднего парижского буржуа Мегрэ с его кальвадосом, женой, трубкой и дождем, католическое служение отца Брауна, завитые усы и мелкое тщеславие Эркюля Пуаро, и прочее, прочее, прочее – все эти формы анабиоза, от которых их способна пробудить лишь очередная загадка“. *Пепперштейн П., Свастика и Пентагон, М., 2006. С. 83.*

<sup>94</sup> Беседы из первой книги Инспекции «Медицинская герменевтика», Девять бесед, Пустотный канон, Т.1. Вологда, 2014. С. 11.

своему увлекательное теоретизирование<sup>95</sup>», Б. Гройс определил как «новый художественный материал»<sup>96</sup>.

Критика идеологии, которую медгерменевты считали одним из «коллективных фантомов», является стержнем их инспекционной деятельности. В определенной мере это вызвано крушением советской власти, которая повлекла за собой специфическую утопию горбачевского и предгорбачевского периода и сформировала новый взгляд на «бессознательное олицетворенное в виде СССР»<sup>97</sup>. Медгерменевты во всей своей деятельности выбирали роль наблюдателя, рассматривающего все эти симптомы болезней, синдромы, дефекты, формировавшие основное ядро Системы. Они сначала в НОМЕ, а потом в «Медицинской Герменевтике» меняли свои роли, находясь одновременно в разных, нередко и противоречивых позициях: наблюдателя-инспектора-агента, пациента или психоаналитика. Оттуда они и продолжают жанр «комнаты», свойственный старшим концептуалистам, с той лишь разницей, что их пустые комнаты напоминают больничные палатки или кабинеты: психоаналитические, оккультистические, анестезиологические. Однако они всегда стояли со стороны, на краю, оставляя позицию центра пустым. Они всё считали идеологией и всю свою деятельность превратили в обсуждении той же идеологии, выбирая взгляд со стороны, с позиции Другого. Причиной таких эстетических взглядов можно считать и изоляцию страны без художественного рынка, экспозиционного пространства, журнальной критики. В результате того они конструировали собственную идеологию с ее особым идеологизированным языком (терминотворчество), эстетическими канонами, иерархией в кругу художников; создавали свои архивы и занимались документалистикой, исследованиями, оценкой разных художественных явлений. В центре их исследований чаще всего находилось «достаточно приятное и достаточно безопасное поле современного искусства в Москве, ограниченное пределами московской Номы»<sup>98</sup>. Такой

---

<sup>95</sup> Гройс Б., Инспекция „Медицинская герменевтика“, Пустотный канон, Т. 2., Вологда, 2014. С. 275.

<sup>96</sup> Там же.

<sup>97</sup> Пепперштейн П., Ануфриев С., Пепперштейн П., (Инспекция «Медицинская Герменевтика»), Девяностые годы, М., 1999. С. 43.

<sup>98</sup> Пепперштейн П., Белая кошка, Место печати № XI, М., 1998. С. 38.

художественный приём был не только защитой от всего этого изолированного и идеологизированного пространства, но и автотерапией.

Такой разрыв между собой и Другим, взгляд со стороны, раздвоение субъекта – всё это вполне соответствует их шизо-поэтике и психоделике, а также шизоанализу как приему “бокового зрения”. Шизофреничность их поэтики как бы продолжает шизо-дискурс старших концептуалистов. Андрей Ковалев замечает, что «сегодня шизофреническое раздвоение личности происходит потому, что на поверхности бытия проявилась функция советского нонконформизма как “пятой колонны” мирового империализма. Вопрос этот носит предельно этический характер – советская власть, осуществлявшая репрессии по отношению к художникам и интеллектуалам, неизменно указывала на то, что эти предатели действуют “по указке ЦРУ”. В версии московского романтического концептуализма мотив двурушничества был проблематизирован в твердую и осмысленную метапозицию. Виктор Пивоваров, например, назвал книгу своих воспоминаний *Влюбленный агент*, а Илья Кабаков писал о том, что все, что делал он и его круг, “это были доносы на советскую жизнь со стороны неких наблюдателей”»<sup>99</sup>.

Важно подчеркнуть, что основная деятельность медгерменевтов заключалась именно в текстуальности (текстоморфности), из которой второстепенно “иллюстрировались” объекты и инсталляции. Сегодня, точно 30 лет спустя, каждый из ее членов продолжает свою художественную работу: Павел Пепперштейн регулярно выставляет свои нацсупрематическо-футурологические работы, публикует утопическо-психоделические рассказы и повести, снимает фильмы; Сергей Ануфриев работает в духе паттернизма, возвращаясь визуальным первоэлементам и нарративу в живописи; Юрий Лейдерман продолжает писать рассказы, но и в какой-то мере перечеркивает историю и официально „прощается“ с концептуализмом<sup>100</sup>: „Так или иначе, во имя всего “самого светлого и настоящего” мы бесконечно обречены перечеркивать событие им же самим. Перечеркивать историю, чтобы она оставалась Историей, а не превращалась в

---

<sup>99</sup> Ковалев А., Сорок лет вместе, Место печати, № XIV, М., 2003. С. 171.

<sup>100</sup> Имеется в виду выставка Ю. Лейдермана «Песня «Товарищ», состоявшаяся в киевской галерее “Vozdvizhenka Arts House” в ноябре, 2015 года.

предательство или товар. Как я, скажем, перечеркиваю Илью Кабакова, чтобы он оставался для меня великим художником, а не конформистом и путинским лауреатом. Перечеркиваю “Коллективные Действия”, “Медгерменевтику”, Московский Концептуализм, чтобы они оставались новаторским искусством, а не архивным экспортным лейблом, наподобие русского балета. Перечеркиваю часть собственной биографии, чтобы она оставалась личным событием, а не послужным списком»<sup>101</sup>. Однако, художественные произведения Инспекции «Медицинская герменевтика» выставляются и по сей день<sup>102</sup>, а некоторые из их многочисленных бесед, записанных на 50 аудиокассет, наконец расшифрованы и опубликованы в двутомнике *Пустотный канон* в 2014 году.

На основании вышесказанного, можно прийти к выводу, что основная деятельность Медгерменевтов заключалась именно в текстуальности, из которой второстепенно “иллюстрировались” объекты и инсталляции. И если текст, комментарий, объяснение, диалог, полилог были как бы результатом проведенных акций в «Коллективных действиях» или сопутствующим, дополнительным, но равностепенным элементом в альбомах и в картинах Кабакова и Пивоварова, то у Медгерменевтов словесный ряд представлял стержень, из которого развивалась их художественно-эстетическая поэтика.

---

<sup>101</sup> Лейдерман Ю., Песня „Товарищ“, НИГЛИСТ Продуктивна Руйнація, <http://www.nihilist.li/2015/11/22/pesnya-tovarishh/>, [дата обращения: 28.05.2016.]

<sup>102</sup> Выставка «Труба, или Аллея долголетия» состоялась в 2012 году в галерее „Риджина“ в Москве. Эту инсталляцию Павел Пепперштейн и Сергей Ануфриев создали в рамках группы „Медицинская герменевтика“ в 1995 году и подготовили к пражской выставке „Полет, уход, исчезновение“. В течение двух десятилетий инсталляция „Труба или Аллея долголетия“ участвовала в выставках в Германии, Чехии и Швейцарии, но в Москве выставилась первый раз в 2012 году.

### 3. МИФОПОЭТИКА П. ПЕППЕРШТЕЙНА

#### 3.1. ОТ УТОПИИ К КАТАСТРОФЕ И НАОБОРОТ

Распад СССР, уничтожение Берлинской стены и открытие художественного рынка предоставили возможность младоконцептуалистам выставлять свои работы на Западе, а также познакомиться с западным современным искусством и стать частью западного художественного общества, которое до тех пор занимало позицию “идеального Другого” в коллективном бессознательном русских художников. В начале 90-х их групповые работы выставлялись не только в Москве, но и в Германии, Италии, Нидерландах, США, Австрии, Швейцарии, Чехии, Японии. “Стирание границ” привело к новому отношению к искусству и к рынку в целом, что повлияло как на медгерменевтические работы, так и на творческую деятельность самого Пепперштейна, который в нулевых продолжает свое самостоятельное творчество и занимает еще более четкую критическую позицию, не только в отношении к советской системе, но к Системе вообще. Оценка, интерпретация и терапия искусством Медгерменевтов в 90-х в нулевых превратилась в творчестве Пепперштейна в критику современного искусства, рынка, публики и потребителей. В то время в творчестве художника начались развиваться темы утопии, экотопии, антиглобализации и антикапитализма. Элитарность, характерная для его изначальной литературной деятельности, все более тяготеет к дискурсу массовой литературы.

В нулевых тема коллективного бессознательного, которая до тех пор связывалась исключительно с советским пространством, всё чаще переносится на весь мир: циклы картин *Political Halucination* (2002), *Гипноз* (2004). Пепперштейн в тот период рисует в стиле нацсупрематизма (сокращение от национал-супрематизм) и этим продолжает стилистику художников авангарда, особенно К. Малевича и Э. Лисицкого. Важно иметь в виду, что Малевич, помимо М.

Дюшана, является одним из важнейших предшественников концептуального искусства<sup>103</sup>.

Утопические проекты в авангарде во многом определили развитие искусства во второй половине XX века. Несмотря на то, что период постмодернизма и московского концептуализма отсылает к постутопическому времени, многие художники не уходят от утопического мышления и в своих произведениях развивают личную художественную утопию. Илья Кабаков отмечал, что «здесь, в России, коллапс великой утопии не означал коллапса всякого утопического мышления», и что его собственное искусство также описывает эти частные «несовершенные утопии, маленькие празднества, иллюзии относительно реальности, фрагменты рая в повседневности»<sup>104</sup>.

Эта вымышленная и искусственная реальность, побег от цивилизации, идеологии, правил и систем, именно и представляет фрагменты рая. Неофициальные художники уходили из публичного пространства и собирались в группы, в которых творили свои маленькие, “несовершенные утопии”. Для многочисленных акций «Коллективных действий» характерна изолированность и замкнутость художественного пространства реального поля; неподвижность и субъективное отношение ко времени, схематизм в определенном творческом изображении; процессы и инструкции, утвержденные по заранее установленному образцу, которые проводил Андрей Монастырский, Шаман, Демиург, Благодетель – утопического поля – Зоны, в которой преобладают иные законы в области сознания участников, зрителей и всех попавших в этот круг.

В своем шизоаналитическом эссе *ВДНХ – столица мира* Андрей Монастырский называет мандалой руководства коллективного сознательного не ВДНХ: «Колоссальных размеров мандалу, храм на открытом воздухе, место бога в котором занимает само коллективное сознательное (коммунистический

---

<sup>103</sup> В интервью, которое В. Комар дал Ю. Альберту, он, говоря о Дюшане, считает что, „У него был поп-арт и концептуализм, постмодернизм и работа с классикой: знаменитые усы у Моны Лизы. И, конечно, его концептуализм продолжил частичную замену изображения текстом в рекламах и театральных афишах XIX века. Альберт Ю., *Московский концептуализм. Начало*. Интервью с В. Комаром, М., 2014. С. 78.

<sup>104</sup> Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М., 2013. С. 152.

коллектив)»<sup>105</sup>. В этом утопическом мандалообразном пространстве обитают пять «бесплотных чинов»<sup>106</sup> советского коллективного сознательного, которые представлены в архитектурно-скульптурно-парковом сакральном дискурсе ВДНХ. В *Каширском шоссе* Монастырский описывает свое переживание под влиянием мандалы ВДНХ: «Стоя у двери вагона, я вдруг почувствовал, что могу отделиться, причем куда-то “вверх” (хотя и не пространственно от своего физического тела). <...> Особенно это переживание усилилось, когда я поднимался по эскалатору станции “ВДНХ”: я чуть было не “улетел” окончательно»<sup>107</sup>. Эффект отсутствия во внешнем мире, изоляции от окружающей среды, углубление в иные авторефлексивные и психоделические “странствования” приводило к разным видениям, которые приводили Монастырского к расширению восприятия. По мнению Ольги Фрейденберг, «каждое видение поэтому свернуто содержит и утопию, и хождение загробное, сошествие и восхождение, — как и каждое рождение миров заключается в низвержении противника вниз, в победном полете вверх»<sup>108</sup>. Вспомним также и психоделические путешествия Монастырского, его видения и духовные эксперименты, связанные с христианской мистикой, которые он подробно описывает в *Каширском шоссе*.

Будучи герметичным пространством, «Инспекция “Медицинская герменевтика”» тоже создавала личностно-коллективную утопию в бесконечных беседах и в создании собственного языка, в терминофилии, благодаря которой описывала свою семантическую систему и общественно-культурно-художественные миры. Свою утопическую картину мира, утопию бегства,

---

<sup>105</sup> Монастырский А. ВДНХ – столица мира // Эстетические исследования. М., 2009. С. 8.

<sup>106</sup> Разделение общества на чины является одной из важных стратегий московского концептуализма. Иерархическая организация общества, характерная прежде всего для средневековой модели мира, в СССР достигла своего апогея особенно в политической и общественной системе деятельности. А. Монастырский в своем эссе *ВДНХ – столица мира* развивает идею о сакральных чинах советского сознания, где сознание каждого советского человека должно включать в себя пять (основных) мыслеформ: „космонавта“, „титана“, „колосника“, „коротышки“ и „грузина“. Иерархизацию чинов продолжили и медгерменевты, основав Интимно-Бюрократическую структуру своей группы, которая разделалась на старших и младших инспекторов Инспекции „Медицинской герменевтики“.

<sup>107</sup> Монастырский А. Каширское шоссе // Эстетические исследования. М., 2009. С. 239.

<sup>108</sup> Фрейденберг О. Утопия // Вопросы философии, 1990., №5. С. 148-167.

укрытия и создания отдельного изолированного пространства, медгерменевты показывали в инсталляциях *Бархатная комната* (1991) и *Труба, или Аллея долголетия* (1995), в которых фокус устанавливался на маленькие, пустые, интимные комнаты в красных и темных тонах. *Бархатная комната* или *Бархатная кабинка*, как авторы позже назвали инсталляцию, представляет психоделическое, трансцендентное, почти линчевское пространство и является медиальным памятником комнаты Пепперштейна, в которой медгерменевты обычно смотрели телевизор. *Труба или Аллея долголетия* авторами представляется как рай на земле, как свет в конце тоннеля или телескоп для общения с умершими. Каждый зритель получает бинокль, чтобы погрузиться в выдуманный мир вечности, пустоты, и покоя. Безвременность или “вечное существование” подчеркнуты развешанными на стенах вокруг трубы рисунками, на которых изображены младенцы и старики, принадлежащие другим временными измерениями – далекому прошлому и далекому будущему. Нам кажется, что инсталляция *Труба или Аллея долголетия* является стилизованным вариантом объекта *Коммуникационная труба*<sup>109</sup> художественной группы «Гнездо», впервые показанного на выставке в Доме культуры ВДНХ в 1975 году.

В 1993 году Илья Кабаков создает инсталляцию под названием *НОМА*, в которой изображает замкнутый круг московских концептуалистов под тем же названием. Сам термин, придуманный Павлом Пепперштейном, означает «круг людей, описывающих свои края с помощью совместно вырабатываемого комплекса словесных практик», а также «стремление к автоматизации, стремление к психологической, языковой, текстуальной и репрезентативной отделенности от “всего остального”, прежде всего от обобществленного культурологического нарратива»<sup>110</sup>. Название *НОМА* образовано от слова “ном”, которым обозначались в Древнем Египте части расчлененного тела Озириса. «Номы» - территориальные единицы Древнего Египта, в каждой из которых, по преданию, была захоронена одна из частей тела Озириса<sup>111</sup>. Исконное египетское

---

<sup>109</sup> Инсталляция *Коммуникационная труба* сделана для фильма С. Соловьева *Асса* (1987).

<sup>110</sup> Пепперштейн П. Нома // Ануфриев С., Пепперштейн П. (Инспекция „Медицинская герменевтика“) Девяностые годы. М., 1999. С. 35.

<sup>111</sup> Там же. С. 64.

слово, обозначавшее ном, – *sprat* от корня *sr* – «делить, разделять» (эквивалент греческого νόμος от νέμω). Следовательно, слово это означает «разделение».

Неслучайно Кабаков выбрал именно двенадцать комнат, двенадцать художников, каждый из которых творил свой особый личный мир. А вместе они олицетворяли космический порядок, в центре которого находилась зияющая, светлая, активная пустота. Кабаков отождествлял такую пустоту с «абсолютной полнотой» и «бесконечно напряженным полем, содержащим в потенции всё богатство разнообразных смыслов и значений»<sup>112</sup>. Попадая в такое ритуализованное место, зритель одновременно становился и субъектом (наблюдателем), и объектом зрения. Екатерина Бобринская сравнивает такое инсталляционное пространство с паноптикумом, в центре которого тоталитарное «око власти» заменено на «постоянно ускользающую, лишённую материальной формы, неперсонифицированную власть наблюдателей»<sup>113</sup>.

Кабаков считал свою инсталляцию «таинственным ритуальным местом, местом отправления какого-то культа – “алтарные” камни в центре, кабины, отделенные друг от друга и открытые в центр, свет в полумрак», а круг НОМЫ сопоставлял с «закрытым и тайно существовавшим “орденом”, в который не так легко было попасть»<sup>114</sup>. Имя НОМЫ Пепперштейн связывал и с “номинализмом” и “номадизмом”: «Поскольку нома как сообщество состоит из радикальных индивидуалистов, каждый из которых обретается в “нимбе” своей пата-текстуальности, огромное значение приобретает процедура номинации, “оглашения имени”, выдвижение имен поставных, кодовых ярлыков, прозвищ, выстраивающихся в целые иерархии, где каждый участник наделяется фантомными воинским званием, научными степенями, бюрократическими функциями, шизофреническими заданиями (например, Иерархии Аэромонаха Сергия). За уровнем “имен” идет уже упомянутый нами уровень “мест”, в которых осуществляется “номный номадизм”, интерпретирующий скитание, прогулки, “поездки за город”, путешествие за границу, психоделические трипы в

---

<sup>112</sup> Кабаков И. Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. А. Монастырский. М., 1999. С. 74

<sup>113</sup> Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М., 2013. С. 406.

<sup>114</sup> Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда, 2010. С. 284.

недра той или иной фундаментальной традиции, “расцветающей” в галлюцинозе»<sup>115</sup>.

Кабаков развивает мандалообразную схему и в своих последующих тотальных инсталляциях. В 1999 году в Палермо Илья и Эмилия Кабаковы представляют инсталляцию *Памятник исчезнувшей цивилизации*. Она была создана в форме лабиринта и содержала в себе более 130 инсталляционных проектов. В *Памятнике исчезнувшей цивилизации* Кабаковы показывают мифическо-утопический город Манас, расположенный на восьми горах вокруг круглого озера: «Это основная мечта последних десяти лет – сделать памятник той цивилизации, в которой я родился, учился и жил. Речь идет о Союзе Советских Социалистических Республик, которого теперь нет. Я хотел бы дать какой-то образ этого места, конечно, не объективный, а такой, каким я его видел и чувствовал, то есть крайне субъективный. Мое желание стало еще более настоятельным после того, как эта цивилизация, рассчитанная на века, распалась и исчезла так неожиданно и быстро для ее обитателей»<sup>116</sup>. Первоначальная идея автора состояла в том, чтобы инсталляция экспонировалась в пространстве без окон под землей – таким образом зрители как бы вступали в мрачный подземный лабиринт тоталитарного государства.

И если Кабаков основывал свой проект на воспоминаниях советского прошлого, сакрализируя его и превращая в мифическое пространство, напоминающее священное озеро Манасаровар в Тибете, то Пепперштейн придумал концепт несуществующего утопического города будущего, который стал бы столицей России, а находился бы на полпути между Москвой и Петербургом. Проект был представлен на Венецианской Биеннале в 2009 году под названием *Победа над будущим* и был основан на визуальной стилистике супрематизма Малевича. В своей “супрематической утопии”, которую в рассказе *Абстрактные войны* Пепперштейн воспринимает как «разновидность дизайна» и даже допуская исчезновение и забвение слова «супрематический» в будущем, автор все-таки подчеркивает, что «останется лишь свободное саморазворачивание

---

<sup>115</sup> Пепперштейн П., Нома // Ануфриев С., Пепперштейн П. (Инспекция “Медицинская герменевтика”) Девяностые годы. М., 1999. С. 38.

<sup>116</sup> Кабаков И., Кабакова Э. Памятник исчезнувшей цивилизации. Red October gallery. 27.12.2012. [электронный адрес] URL: <http://www.redoctobergallery.com/?p=244>.

отвлеченных идей и абстрактных фигур, постоянно “шлифующих” себя, доводящих себя до абсолютно завершенного идеального состояния»<sup>117</sup>. Супрематическая стилистика Пепперштейна доминирует в его визуальном искусстве с появлением проекта *Город Россия*, вплоть до современных картин и рисунков, которые отличаются выраженной плакатностью и более ясным мессиджом-предупреждением о надвигающейся катастрофе. Супрематические живописные элементы и возвращение к первоначальным чистым формам круг, крест, квадрат, треугольник отсылают не только к Малевичу и к живописи авангарда, но и к понятию «прекрасного в искусстве», созданному еще Платоном в диалоге *Филеб*, в котором Сократ определяет свое восприятие красоты: «Под красотой очертаний я пытаюсь теперь понимать не то, что хочет понимать под ней большинство, то есть красоту живых существ или картин; нет, я имею в виду прямое и круглое, в том числе, значит, поверхности и тела, рождающиеся под токарным резцом и строяемые с помощью линеек и угломеров, если ты меня понимаешь. В самом деле, я называю это прекрасным не по отношению к чему-либо, как это можно сказать о других вещах, но вечно прекрасным самим по себе, по своей природе»<sup>118</sup>.

*Город Россия* представлен как гибрид Санкт-Петербургского двумерного плоскостного ландшафта и монументальных зданий Москвы, в котором в изображении художника доминируют памятники, как символы памяти, коллективного прошлого (будущего) и триумфа – понятия, столь важные для поэтики Пепперштейна. Весь город как бы возрастает вокруг гигантского памятника-статуи-башни, посвященного Малевичу, Кандинскому, Хокингу, Пьянице или Матрешке.

Его интерес к памятникам, связывается с большим уничтожением старинных памятников архитектуры и деэстетизацией городского пространства, начавшейся еще в 90-х гг. и продолжающейся до сих пор, до времени постсоветского капитализма. Постройка небоскребов, уничтожение мест отдыха, вырубка лесов, низвержение памятников прошлого и установление в Москве

---

<sup>117</sup> Пепперштейн П., Военные рассказы. М., 2006. С. 344.

<sup>118</sup> Платон. Филеб // Полное собрание творений Платона в 15 томах. Т. 4. Парменид, Филеб, Л., 1929. С. 162.

монументальных скульптур, которые, по словам Пепперштейна, представляют «отлитый в бронзе или же высеченный в камне скандал»<sup>119</sup>, освобождающий российское общество от обиды и комплекса вины, превращая Поражение в Победу – все это ведет автора к новым темам: экотопии и к утопиям будущего.

И если в 90-х утопическое пространство художника относилось к прошлому и индивидуальному и связывалось с дискурсом пустоты, шизоаналитическими поисками идентичности (индивидуальных и коллективных) и психоделики, то в XXI веке Пепперштейн сосредотачивается на будущем и общем, космическом и универсальном, и фокусируется на футурологии и экотопии. Ключевое событие, с которого и начался первый год нового столетия – сокрушение башен близнецов – определило не только конец Инспекции МГ, но и новые пути развития самого художника. В своих произведениях он как бы пытается осознать энергетическое поле будущего времени. Человечество существует в огромном хронологическом масштабе, а вопросы, затягивающие темы человека, общества, города, планеты, даже Космоса в будущем, представляют стержень его поэтики.

Его идеи опираются на идеи русских космистов, особенно Н. Федорова и В. Вернадского, и проявляются в творчестве как утопические желания достичь всеобщего бессмертия, сделать возможным коммуникацию с предками (что изображено на картине *Антенна для общения с умершими*), развивать телепатическое общение, или общение посредством “черного квадрата” -- “портала” для связи с космическими пришельцами, что в конце концов привело бы к объединению всех миров, или всего человечества в одно целое, что визуально представлено в картине *Overpopulation of the Earth (2015)*.

В тексте *В тени зеркала* Пепперштейн высказывает гипотезу о том, что «человеческий вид запрограммирован на слияние всех людей в единое

---

<sup>119</sup> Пепперштейн П., Дракон и колонна, в: Ануфриев С., Пепперштейн П., (Инспекция “Медицинская герменевтика”) // Девяностые годы. М., 1999. С. 152.

сферическое существо (Пуруша, Антропос, Адам Кадмон), сплошь покрывающее собой поверхность планеты»<sup>120</sup>.

По словам Вернадского «человечество, как живое вещество, неразрывно связано с материально-энергетическими процессами определенной геологической оболочки земли – с ее биосферой»<sup>121</sup>. Оно не может физически быть от нее независимым ни одну минуту.

В своих текстах и живописи Пепперштейн откровенно показывает свой страх и озабоченность по поводу угрозы биосфере и убыстряющегося технического прогресса, который приводит к дисгармонии человека и природы и ведет к интеллектуально-эмоциональной регрессии. По этому поводу Станислав Гроф пишет: «Головокружительные технические достижения этой науки, которая действительно обладает всеми возможностями для решения большей части материальных проблем, волнующих человечество, привели к обратным результатам. Ее успехи сотворили мир, наивысший триумф которого обернулся смертельной опасностью и живым кошмаром. В результате перед нами мир, разорванный на части политикой и идеологией, живущий под угрозой экологических кризисов, промышленного загрязнения, ядерной войны. Видя такое положение дел, все большее число людей начинает сомневаться в истинной пользе того стремительного технологического прогресса, который не обуздывают, не контролируют эмоционально зрелые личности и виды, достаточно развитые, чтобы конструктивно обращаться с ими же созданными мощными орудиями»<sup>122</sup>. Ощущения апокалиптичности и надвигающейся катастрофы, страх уничтожения всего человечества и самой планеты, страх забвения, потеря памяти, деструкция и деконструкция всего мира, критика глобализации, капитализма и антисемитизма, целиком пронизывают его творчество: «Люди сделали себя вампирами собственной

---

<sup>120</sup> Пепперштейн П. В тени зеркала // Зеркало, №46., Тель-Авив, 2015. Такой взгляд на человечество навеян философией космизма, в которой Человек (т.е. человечество в целом) представляет часть единого Космоса, а эволюция человечества неразрывно связана с космической эволюцией. Человек не рассматривается как отдельный субъект, но как часть Универсума, на которого он влияет своим эволюционным развитием.

<sup>121</sup> Вернадский В. Несколько слов о ноосфере // Вернадский В.И. Научная мысль как планетное явление. М., 1991. [электронный ресурс] URL: <http://vernadsky.lib.ru/e-texts/archive/noos.html#tthFtNtAAF>.

<sup>122</sup> Гроф С., За пределами мозга. М., 2000. С. 44.

души, они сосут и тянут черную кровь души, наполненную памятью, они сжигают эту кровь и добывают из нее энергию, а памяти у них все меньше. Земля находится на грани исчезновения»<sup>123</sup>. В этом он обвиняет капитализм, глобализацию и cyber-space, делая из них фантомов современности: Звездный круг (Звездный хоровод, Единая Европа), Мировую паутину и Глобо. Опасность “звездного круга” состоит в том, что, когда человек увидит его на небе, он, очарованный и загнипнотизированный таким небесным явлением, застывает, замерзает и превращается в ледяного истукана; Мировая Паутина представлена ловушкой, которая замутняет сознание и отнимает Время, а Глобо-Единый мир по своей сущности – Антиколобок – «хищный и убивающий фантом», от которого «не спасут ни молитвы, ни заклинания»<sup>124</sup>. В картинах Пепперштейна визуальная стилистика движется от детских иллюстрации и советских плакатов до современных комиксов, а сопровождающий текст является острым, лаконичным и полным иронии.

Как критик капитализма с ностальгическим отношением к социалистическим временам «We understood socialism not as a political or economical system but as a way to save individual souls», Пепперштейн вспоминает в романе *Пражская ночь*: «этот великий мир, подаривший мне младенчество, более не существует, его извлекли на поверхность, с него сорвали покровы – подземные океаны его иссохли, а великие влажные тени, его наполнявшие, сожжены безжалостным солнцем Капитала. Это большое солнце катастрофически пухнет, растет, как всем известно, и в его сердцевине отчетливо видна черная дыра – антибудущее»<sup>125</sup>. Ностальгическое отношение Пепперштейна к социализму несет субъективный характер. Он считает, что только в условиях социализма<sup>126</sup> человек может противостоять бытию в целом. Распад Советского Союза вызвал в сознании многих людей ощущение распада некоей культурной идентичности, мифа, субъективном восприятии реальности, а новая система, т.е. новая культурная идентичность (Россия) еще не сформировалась. Пепперштейн

---

<sup>123</sup> Пепперштейн П. Весна. М., 2010. С. 338.

<sup>124</sup> Пепперштейн П. Военные рассказы. М., 2006. С. 229.

<sup>125</sup> Пепперштейн П. Пражская ночь. СПб., 2011. С. 9.

<sup>126</sup> Такое идеализированное отношение к советскому прошлому, художник лаконично изобразил и в картине *Социализм вернется* (2006).

идентифицировался с субъектом государственности<sup>127</sup> на протяжении всей жизни, и это отражается в смещении коллективного и индивидуального бессознательного в его творчестве. После распада СССР медгерменевты в своих инсталляциях актуализируют отношение Запада и России. В *Словаре терминов московской концептуальной школы* Борис Гройс писал, что «Запад выступает в качестве супер-эго по отношению к России, доказательством чего служат постоянный протест против Запада и желание выйти за пределы западной культурной нормы, столь характерные для русской культуры»<sup>128</sup>.

В 1991 году Медгерменевты делают две художественных инсталляции, центральной идеей которых является отношение России и Запада: *Amber room*<sup>129</sup> и *Klinger's Boxes Cold Reduction*. Обыгрывая тему сохранения и памяти искусства, а также и разницы между ортодоксальной и западной перспективах в отношении к иконам (икона как образ и икона как вещь), художники делают инсталляцию, состоящую из четыре обрамленных фотографий икон, сфотографированных со стороны, четыре подушечки с тарелками, на которых лежат яблоки с нарисованными человеческими лицами и три воздушных шара-колобка, символизирующих неуловимость, ускользаемость и вечное движение в духовном пути. Художники, таким образом противопоставляют материальность объектов (иконная рама, подушечки, яблоки) духовности, воплощенной в пустотности икон и в эйдетических образах спящих даосов на воздушных шарах. В инсталляции *Klinger's Boxes Cold Reduction*, Россия представлена как память Европы. Связующим звеном является мотив перчатки, находившийся на символистско-сюрреалистических холстах Макса Клингера. Этим мотивом медгерменевты пользуются, чтобы показать разницу между Россией и Западом, так как перчатки, шарфы, шапки и валенки в России как северной стране всегда ассоциируются с холодом, зимой и льдом. Художники выбирают типичные, традиционные элементы одежды, которые в сознании западного человека символически

---

<sup>127</sup> Пепперштейн П. Беседа Б. Гройса и П. Пепперштейна на тему «Наше будущее». Пастор. №4. С. 216.

<sup>128</sup> Гройс Б. Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. А. Монастырский. М., 1999. С. 40.

<sup>129</sup> Янтарная комната (Amber room) – летняя резиденция российских императоров в Царском селе, сделана из янтарных панелей немецкими мастерами в XVIII веке и подарена Петру I – бесследно исчезла во время Великой Отечественной Войны.

изображают Россию. Романтизированный образ потерянной перчатки в сюрреалистической и психоделически-демонической атмосфере, остро выраженный эротизм и фетишизм клингеровских график, на основе которых Пепперштейн рисовал свою графику, резко противопоставляются грубым, шерстяным перчаткам, подчеркивая мотивы холода и смерти, характерных для русской культурной идентичности.

Во многих рассказах Пепперштейна ощущается ностальгическое отношение к распаду Советского Союза, особенно к Украине и Белоруссии. Так в рассказе *Яйцо* из сборника *Весна* автор, вспоминая городские реалии Москвы и Подмосковья, Белорусские и Киевские вокзалы, сквер Павлика Морозова, Ростовскую набережную, Переделкино, отличая «Великую Ужасную Москву» от «Прекрасного Подмосковья», с тоской относится к распавшейся Родине: «Киевский вокзал! Белорусский вокзал! Украина! Белоруссия! От Киевского вокзала, от его орлов и пыльных стекол идут пригородные поезда. От Белорусского, от его необъяснимых пустых ниш, от его зеленых простенков, напоминающих об ужасе одинокого железного дровосека, попавшего наконец в Изумрудный Город, тоже идет ртутный поток, уносящий с собой вагончики – вагончики, вагончики... С тех пор, как о них писал Блок, исчезли желтые и синие, которые молчали, исчезли страны Жевунов и Мигунов (Украина и Белоруссия), остались только зеленые, русские, в которых плакали и пели, и до сих пор плачут и поют. Остался Город – Великий, Изумрудный, Увенчанный Рубинами. Которые, как рубины в часах. Остался Разум и Изюм, осталось Изумление. Два железных потока идут от двух вокзалов, чтобы разойтись в разные стороны – один пойдет на Запад, и другой пойдет на Запад, но южнее. Но, прежде чем разойтись окончательно, они почти сходятся в прекрасном и веселом Подмосковье: в этом месте между ними остается промежуток, который долго был нашими угольями – угольями наших прогулок, наших сердец»<sup>130</sup>.

Главные герои этого рассказа – однойцевые близнецы – Настя и Нелли Князевы, внучки писателя, написавшего «Блокаду» и соцреалистический роман «Украина» и пара друзей – Коля Вольф и Олежка Княжко, с которыми они

---

<sup>130</sup> Пепперштейн П. Весна. М., 2010. С. 29.

разговаривают о Родине, литературе и мистическом кружке «Советский Союз», основанном их дедом. Этот таинственный мистическо-эзотерический кружок был началом нового мира, наступившего после Октябрьской революции, в котором жили и действовали «фронтовики и советские писатели, с оружием в руках защищавшие свою Родину и Литературу»<sup>131</sup>. Члены этого кружка, должны были освободиться от прошлого, «тяжкого и удручающего наследия древности» и через эзотерические знания сотворить Нового человека – «Человека не памяти, а забвения».

В последние несколько лет, пепперштейновская утопия приближается утопизму, особенно если иметь в виду ситуацию вокруг Крыма, пространства, которое для автора представляет сокровище нетроннутой природы и должно превратиться не в кровавое поприще российско-украинских войск, а стать «признанной на международном уровне полностью демилитаризованной республикой отдыха и здоровья»<sup>132</sup>.

Регрессия человечества наблюдается и в его отношении к культуре и искусству в целом. В рассказе *Жидкий азот* герой пытается сохранить тело женщины-ученого, дожившей до ста лет и оставившей свое тело для науки в жидком азоте, чтобы оно не подверглось тлению и распаду. Таким образом, сохраненный от тления труп, уподобляется стеклянной прозрачной ледяной статуе, которую надо представить на Венецианской биеннале как инсталляцию «труп русской культуры», прекрасной... но все-таки мертвой. В тексте наблюдается ироничное отношение к мировым contemporary art мероприятиям, как и заигрывание с искусством Дэмиана Херста. В конце концов, «труп русской культуры» разлетается вдребезги на хрустальные осколки, что свидетельствует об отношении современного художника к contemporary art.

Террористические атаки, межпланетарные битвы, взрывы, крушение самолетов – вот темы рассказов Пепперштейна. В своем утопическом видении он,

---

<sup>131</sup> Указ. соч. С. 50.

<sup>132</sup> Интервью П. Пепперштейна журналу *Афиша* «Своим ироническим пальцем я ткнул в некие точки»: П. Пепперштейн про Крым. [электронный ресурс] URL: <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/people/svoim-ironicheskim-palcem-ya-tnul-v-nekie-tochki-pavel-peppershteyn-pro-krym/>.

желая «очистить небо от человеческого страха», придумывает безопасные самолеты – Человекооблака, в которых бы летели люди, освобожденные от багажа, любых предметов, даже собственной одежды.

Единственный выход и преодоление катастрофы Пепперштейн видит в номадическом образе жизни, в поисках убежища, новых мест отдыха вне цивилизации – в таборах и монастырях. Но и табор и монастыри, зараженные современностью, делятся на «кластеры» людей, собравшихся вокруг своих дел и занятий. Герой рассказа *Цыганский царь* странствует по этим пространствам-сообществам и рисует планы-карты или «мандалы» *Республики радости, Острова Любви, Галереи «Тэйт» в Лондоне, Закрытой колонии нудистов в кантоне Невшатель в Швейцарии*. Но и там люди по разным причинам умирают: то ли вследствие взрыва, то ли в результате отравления, или исчезают по непонятной причине. В данном аспекта можно рассматривать и его последний кинематографический проект, художественно-экспериментальный фильм, снятый с Натали Норд, – Звук Солнца<sup>133</sup>, в котором люди испытывают ужас перед Звуком, нерегистрируемым человеческим сознанием, но влияющем на их поведение, вследствие которого люди умирают.

Таким образом, несмотря на эти утопическо-антиутопические качели, на которых художник находится, окружающая действительность в его перцепции всегда кажется катастрофической, и может быть единственным спасением художник видит через творческое развитие, эстетизацию жизни и превращение ее в искусство.

---

<sup>133</sup> Первоначальное название фильма *Все умрут*, авторы заменили.

### 3.2. ИКОНОГРАФИЯ НАЦСУПРЕМАТИЗМА (ГОРОД РОССИЯ)

В письме, в котором автор придумал концепт новой столицы России Пепперштейн указывает на проблему городского пространства Москвы и Санкт-Петербурга, на «грубое изменение облика этих городов», на «разрушение ценных исторических памятников и прекрасных старых зданий», на «варварскую коммерческую перестройку городов внезапно испытавших экономический бум» но и социо-культурно-урбанистическую катастрофу. Пепперштейн предлагает новую столицу, которая бы положила конец спору Москвы и Петербурга о том, кто из них имеет больше права на столичный статус». Интересно, что Пепперштейн предлагает название этого города будущего – Россия. Новая столица стала бы местом новой надежды, мечтаний и символом российского будущего, «чадом старых столиц, их детищем и их любимым совместным ребенком», а древние города, Москва и Петербург, могли бы заново стать «живыми музеями», в которых бы поместились все «люди духа – художники, ученые, религиозные деятели, философы, а также и беспечная молодежь, влюбленная во все прекрасное и несущее в себя древние тайны, а также, наоборот пожилые люди, желающие жить в тишине, на любимых улицах своего детства, освобожденных от лихорадочного давления современности»<sup>134</sup>.

Проект был представлен на Венецианской Биеннале в 2009 году под названием „Победа над будущим“ (отсылая нас к названию футуристической оперы „Победа над солнцем“). Пепперштейн пользуется визуальной супрематической стилистикой Малевича: пустое пространство, яркие ясные цвета, отсутствие глубины, основные геометрические формы – круг, квадрат, крест, но наделяет их своей собственной символикой. Так, черный квадрат Малевича (которого сам художник считал символом экономии, то иконой, то космосом) превращается на его картинах то в *Черный куб* – резиденцию правительства России, то в мост в Казахстане (см. картину *The bridge in form of Black Square. Kazachstan 2231*). Он является и символом религии, так как

---

<sup>134</sup> Пепперштейн П., Открытое письмо Президенту Российской Федерации Путину В.В., Губернатору Санкт-Петербурга Матвиенко В.И., Мэру Москвы Лужкову Ю.М. / Каталог к выставке Город „Россия“, М., 2008.

идентифицируется с Каабой, перед которой, по словам Пепперштейна, «невидимый человечек потрясен этими растущими небоскребами, падает на колени и начинает молиться»<sup>135</sup>. Инсталляцию сопровождала рэп-композиция, которая повторяла, как мантру, *Black square on the Red square* (Черный квадрат на Красной площади). Эти слова относятся к постройке города в виде мандалы, где центром, мундусом, связывающим город с «другим миром» – обителью духов предков – является Мавзолей Ленина.

В своей статье *Символы в изобразительном искусстве* Аниэла Яффе подчеркивает, что «квадрат и нередко прямоугольник являются символами земной материи, тела и реальности, пока круг обозначивается символом психики (даже Платон описывает психику как сферу)»<sup>136</sup>. У Пепперштейна круг тоже является символом русской духовности. Примером может быть его картина *Шар русской духовности над городом Россия*, а за ней последует *Великий белый крест*, как самое великое сооружение на земле, воздвигнутое к Трехтысячелетию Христианства. Затем строится *Памятник Нулю*, в котором город освобождается своей материальности, пропавши прежде того в черную дыру внутри земли.

Утопический образ города встречаем и в романе *Мифогенная любовь каст*, написанным в соавторстве с художником С. Ануфриевым. Москва строится по принципу гигантской матрешки, она разделяется на Верхнюю и Внутреннюю Москву. Обе Москвы построены в форме лабиринта, движение по которому напоминает то приключения Алисы в Зазеркалье и в Стране чудес, то *Божественной комедии* Данте: «Под Москвой, под землей, имеется целый мир туннелей, ходов, связей, железных дорог, тайных заводов, складов, правительственных убежищ и прочего – целый подземный город, спроектированный большевиками якобы еще до революции и построенный за годы советской власти. Этот город уходит в глубь земли на много километров и имеет форму колоссальной матрешки, зарытой в землю вниз головой и вверх дном. На этом дне и лежит «верхняя Москва». Что касается «внутренней Москвы», то она состоит из некоторого количества «баб» (кое-кто говорит, что их шесть, другие – что их восемь или даже девять). Эти «бабы» располагаются одна в

---

<sup>135</sup> Мазин В., Пепперштейн П., Толкование сновидения, М., 2005. С. 450.

<sup>136</sup> Яффе А., Символы в изобразительном искусстве в: Юнг К.Г. Человек и его символы. [электронная версия] Jungland [электронный ресурс]. URL: <http://jungland.net/node/1909>.

другой, и переход из каждой в более внутреннюю соответствует переходу на более засекреченный уровень» (218). Видимо, город построен по принципу «одно в другом», в форме лабиринта. Его трещины, ущелья, каналы, дорожки, коридорчики, «разбегающиеся на все стороны», «похожи на коридоры Музея Ленина или Моссовета», где «стояли бюсты В.И. Ленина, мраморные, бронзовые и гранитные», а «рельефы изображали мифологию советской власти – от рождения Володи Ульянова до наших дней» (228). Герой блуждает по этому лабиринту пещер в поисках таинственной страны - Энизмы<sup>137</sup>.

В мае 1994 г. на месте пустого бассейна „Москва“, который к тому времени был уже закрыт, а строительство будущего постаamenta Храма Христа Спасителя еще не началось, проходили разные художественные мероприятия и перформансы. В одном из них форма квадрата, по отрицательной аналогии с кольцевой структурой Москвы, послужила концептуалистам-акционистам Нине Когел и Владимиру Сальникову как модель для их проекта *Идеального государства*. Они нарисовали мелом на бетонном дне бассейна график такого „идеального русского государства“, которое, по их мнению, реализуют современные власти России, только кольцевую структуру Москвы заменили квадратной. А такой принцип сочетания двух основных способов постройки города – квадратной и кольцевой, где квадратная вписана в кольцевую, – соответствует принципу Мандалы, т.е. человеческого и космического совершенства. В самом центре этого государства расположен Кремль, около него, в другом квадрате, находится Дума и федеральные службы, затем, в третьем квадрате, находятся русские, а татары, башкиры, якуты, калмыки, чукчи – в четвертом. Дальше, в пятом квадрате, расположены грузины, кавказцы, белорусы, сербы, чеченцы, узбеки, украинцы и т.д. В шестом – европейские, азиатские и арабские народы, в седьмом – австралийцы, американцы, кубинцы, евреи и другие. Последний, восьмой квадрат наиболее интересен, так как в нем находятся не народы, а абстрактные явления, поскольку он, с одной стороны, примыкает к космосу, соединяя в себе иные миры, звезды, небо, Марс, Венеру, солнечные

---

<sup>137</sup> „Энизма“ в *Словаре терминов московской концептуальной школы* определяется С. Ануфриевым как: „имя волшебного «потока блаженства», увиденного во сне. Одновременно скрещение энигмы (тайны) и харизмы (экстатика ее раскрытия)». Ануфриев С., *Словарь терминов московской концептуальной школы* / Сост. А. Монастырский, М., 1999. С. 119.

бури, кометы, загробную жизнь, а с другой – радикально занижен и включает в себя не только физиологию и психологию человека: член, сиськи, разврат, водку, сперму, спид, вагину, анус, блядки, но и подсознание, сны, комплекс Эдипа, Вагнера и литературу.

В этой акции, в которой художники, в соответствии со «средневековой традицией уподобления социального организма человеческому, пытались измерить температуру тела российского социума»<sup>138</sup>, выступает на первый план соотношение сакрального и тех явлений, которые ведут к его десакрализации. Квадрат – яма – котлован Российского государства (т.е. минус пространство уходящее внутрь земли) с древней функцией очищения тела противопоставляются будущему Храму, духовной Башне. Конечно же здесь прослеживается связь с основной идеей Андрея Великанова, одного из организаторов акции Бассейн „Москва“, который во вступительной статье каталога *Бассейн Москва* написал: «Когда-то в поддержку тезиса о Москве, как о Третьем Риме, в числе прочего, было установлено, что город стоит на семи холмах, семи фаллических символах империи. Один из них, нет сомнения, имеет своего антипода. Можно ли найти в Москве семь впадин, семь вагинальных атрибутов демократии?»<sup>139</sup>.

Концепт Москвы как города, развивающегося по принципу *одно в другом*, при этом вверх и в глубину, находим в романе *Мифогенная любовь каст*, в котором Москва рождается из огромной дыры-ущелья, дно которой представлено в форме грандиозной Матрешки: «Город находился как бы „на дне“ этого ущелья, там виднелось „блюдец“, на котором стояла Москва, будто вся построенная из драгоценных камней и изнутри подсвеченная, как рубиновые звезды кремлевских башен. Москва была маленькой и круглой, но видимой в мельчайших подробностях – рубино-алмазный центр, изумрудное Садовое кольцо, окраины, сапфировые и нефритовые... Выше „ущелье“ расширилось. Сверху парила колоссальная матрешка, дно которой нависало над Москвой, как деревянное небо» (208). Такие небесные матрешки имеют своего антипода „Подземную“ или „Внутреннюю“ Москву, распространяющуюся в глубину земли: «этот город

---

<sup>138</sup> Ковалев А., Российский акционизм 1990–2000, WAM №28/29. С. 151.

<sup>139</sup> Великанов А., Социально-художественная акция "Бассейн Москва" 27 мая 1994 г., Каталог *Бассейн Москва*, 1995.

уходит в глубь земли на много километров и имеет форму колоссальной матрешки, зарытой в землю вниз головой и вверх дном. На этом дне и лежит „верхняя Москва“. Что касается „внутренней Москвы“, то она состоит из некоторого количества „баб“ (кое-кто говорит, что их шесть, другие – что их восемь, даже девять). Эти бабы располагаются одна в другой, и переход из каждой в более внутреннюю соответствует переходу на более засекреченный уровень» (218). Метафорика верха и движение вниз, глорификация колоссальных башен, которые движутся в беспредельную высоту, и их антиподы – дыры, пустые бассейны, подземные коридоры, ведущие вглубь земли; архитектурные проекты будущей жизни, превращающиеся в пропасть – все это отсылает нас к предшественникам русской (анти)утопической мысли: к Н. Чернышевскому и А. Платонову.

Тема несуществующего утопического города стала стержнем одного из важнейших проектов П. Пепперштейна - *Победа над будущим*. Идея создания такого проекта навеяна супрематизмом Малевича, который, по словам Пепперштейна, воспринимается в России как нечто «непонятное, загадочное, чуждое»<sup>140</sup>. Не без иронического отношения к лужковской архитектуре, которая «подавила виды»<sup>141</sup>, а также желая приблизить супрематизм русскому народу, внося элементы национального контекста, и удовлетворить Запад, приблизив к нему современное русское искусство, Пепперштейн основывает новый стиль – нацсупрематизм. В таком утопическом нацсупрематистическом проекте (нацсупрематизм произошел от сокращения слов национал-супрематизм) Пепперштейн придумал *Город Россия*, который стал бы столицей России, а находился бы на полпути между Москвой и Петербургом. Супрематические элементы Малевича, геометризация картин, основные цвета, белое пространство фона, оказываются визуальной основой пепперштейновских работ, в которых соединяются основные урбанистические черты Санкт-Петербурга (плоскостность и двумерность городского ландшафта) и Москвы (монументальность зданий

---

<sup>140</sup> [Аноним] Павел Пепперштейн придумал новый стиль – «нацсупрематизм» / Сноб. 15.12.2008. [электронный ресурс]: URL: <https://snob.ru/selected/entry/1222>.

<sup>141</sup> Там же.

сталинской архитектуры): вот основные особенности этой фантазии, превращенной в цикл.

### 3.3. ВОЙНА-ТРИП

*На войне ничего не разрешено, есть только «должно» и «нельзя».*

— *Вадим Руднев*

Тема войны у Павла Пепперштейна становится почти obsesией. С этой темой мы встречаемся уже в его первом поэтическом сборнике – *Великий Отдых и Великое Поражение*. Автор продолжает тему и в романе психоделического реализма, известной *Мифогенной Любви Каст*. Произведение целиком посвящено ремифологизированной Великой Отечественной войне, в которую в контуженном состоянии попадает парторг Дунаев (прообраз трагического богатыря Дуная). Все плутовские приключения от Москвы до Берлина являются только плодом дунаевского воображения.

По мнению Томаша Гланца, справедливо считавшего Дунаева «потомком героя» *Каширского шоссе* Монастырского, Дунаев является «онтологическим шпионом», который «попадает в самом начале текста в альтернативную реальность, продуцируемую его чуть ли не погибшим сознанием, и дальше значение рассказа основывается на его путешествиях между разными зонами реальности, разными продуктами его призрачного сознания»<sup>142</sup>. И если у Сорокина в пьесе *Dostoevsky-trip* мировая литература становится наркотиком, воздействующим на человеческую психику, то Пепперштейн с Ануфриевым вводят тему войны-трипа, не отказываясь, однако, от литературоцентризма, так как их герои – мифологические образы советских и нацистских вождей (Ленин, Сталин, Гитлер), персонажи из русского фольклора (Избушка, Гуси-лебеди, Колобок) и герои европейских сказок (Карлсон, Алиса, Винни-Пух). Концепт войны как игры в психоделическом мире Ануфриева и Пепперштейна связывается с дискурсом детства<sup>143</sup> и инфантильным поведением. С другой стороны, именно в

---

<sup>142</sup>Гланц Т. Психоделический реализм. Поиск канона // Электронный журнал «Журнальный зал». URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/glanz.html> (дата обращения: 11.03.2014).

<sup>143</sup> В МЛК читаем: «Война, как и совокупление, являет собой, в сущности, детское дело, — говорится в романе. — И то и другое ставит взрослых в инфантильное положение. Как раньше говорили: дети действуют, взрослые рассказывают, старики смеются. Во время войны взрослым приходится быть детьми, а вещи становятся стариками. На долю вещей

детстве ребенок испытывает сильнейшие метаморфозы. Он переходит из одной системы координат (мечты, фантастики, воображения) в другую, более сложную и определенную четкими границами и нормами. Современный политический и гуманитарный кризис с детской точки зрения Пепперштейн аллегорически показал в серии картин под названием *Святая политика* (Holy Politics), представленной на его персональной выставке в галерее «Риджина» в январе 2014 года. На одном рисунке художник изображает гигантского мальчика, который объявляет войну всему миру, чтобы мир убил его, пока ребенку не хватает храбрости и сил сделать это самостоятельно. Танки, оружие и военные показаны как игрушки мальчика, а вся сцена напоминает сцену из романа МЛК, в котором Дунаев с птичьего полета рассматривает войну как стратегическую игру «Риск»: «Под ними была война. Они увидели бой и крошечные танки, похожие на спичечные коробки, которые перемещались по полю. Они увидели полуразрушенный город. (79)»; «Их не уби вать надо, теря, а «перещелкивать». Они же как дети малые, все в игры играют. А их отвлекать надо, предложить им какую-нибудь игру, еще более увлекательную. Вот они и «перещелкнутся» в другие миры». (174).

Мальчик берет на себя роль Решающего, того, кто, думая о собственном эго, решает судьбы людей и народов и приводит их к апокалиптическому всеразрушению. Текст, сопровождающий еще один рисунок из того же цикла, звучит так: «Политические последствия действий этого мальчика были более чудовищными, чем последующие за этими действиями природные катаклизмы и финансовые обвалы».

Пепперштейн, видимо, апеллирует к политической злободневности и простым рисунком из того же цикла под названием *Europa in Trouble*. Он создает аллегорические образы матрешки-России со зловещим зеленым глазом, северокорейца в военной форме, капиталистического вампира Дяди Сэма, нацистской Германии с супрематической конструкцией вместо головы, и

---

выпадает безмолвный смех и безмолвное исчезновение. И взрослый Дунаев теперь ощущал себя ребенком». См.: *Ануфриев С., Пепперштейн П.* Мифогенная любовь каст. М., 2010. С. 84.

девушки-русалки – молодой Европы, смущенной и обеспокоенной в центре современного тоталитарного мира.

Война и психоделия обладают одной общей существенной характеристикой – измененным состоянием сознания. Люди на войне, как и те, кто совершает психоделические путешествия, независимо от влияния психотропных препаратов оказываются в условиях иных реальностей, где цепь «причина – следствие» теряет свою закономерность (а человек своими усилиями не может повлиять на текущие события). В романе *Мифогенная любовь каст*, а также в последующих рассказах Пепперштейна герои максимально деперсонализированы посредством перевоплощений и метаморфоз, а война описывается не как процесс, а как состояние универсума, как проявление массового гипноза, в который попадают все и всё: персонажи, идеи, супрематические образы, эйдосы, независимо от того, идет ли речь о Великой Отечественной или холодной войне или о современной войне капитализма и окружающей среды.

Так, например, в серии пейзажей под названием *Битвы*, представленной на выставке, открытой 22 июня 2003 г. в память начала войны, картины полны противопоставлений: танковые группы генерала Катукова с ангелами, Святые Облака и Большое Лето с эскадрильей США, Мушкетеры и Кристаллы, Свастики и Глаза... По мнению автора, «Трудно понять (а чаще всего – невозможно) кто из них «наши», а кто – «враги» (по этому поводу можно пошутить, что каждая из сцен представляет бой «наших» со «своими»), и это отражает, в общем-то, глобальную политическую и военную реальность текущего момента»<sup>144</sup>, где единственными победителями станут именно пустыни, степи, горы. Текстуальное изображение этих битв мы встречаем и в его *Военных рассказах*, и в *МЛК*: «Он увидел и другое. Он увидел Небесное Воинство. Точнее два Небесных Воинства, которые стояли друг против друга высоко в небе, как две огромные птичьи стаи. Казалось, Воинства нарисованы в небе тушью. Он напряг зрение, пытаясь разглядеть Воинства подробнее. Облые витязи с детскими и девичьими лицами,

---

<sup>144</sup> Пепперштейн П. Битвы // Интернет-портал «Московский концептуализм», 2003. URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1183> (дата обращения 11.03.2014).

скопления золотых нимбов над ними, напоминающими издали скрученные жгутом золотые цепи».(405)

Сам художник не отрицал влияния батальной живописи Верещагина и абстракций Лисицкого, хотя названия картин отсылают нас к беспредметным композициям Крученых в альбоме «Вселенская война»<sup>145</sup>: «Битва Будетлянина с Океаном», «Битва Марса со Скорпионом», «Битва с Экватором».

Картины Пепперштейна того периода в основном относятся к традиционным жанрам: портрет, батальные сцены и пейзаж. Открытые пустые, безграничные пространства, присутствовавшие и в текстах Пепперштейна, оказываются фоном на его картинах: лес, пустыни, морские глубины, степи, небо, космос. В этих декорациях в непрерывном столкновении находятся его персонажи-эйдосы: мифические, фольклорные, абстрактные, растянутые во времени и в пространстве. С другой стороны, нам кажется, что эту подчеркнутую ландшафтность можно трактовать и как ответ на закрытое коммунальное пространство старших концептуалистов<sup>146</sup>. Художественные средства и визуальные образы, которыми пользуется Пепперштейн, в основном принадлежат эпохе авангарда. Супрематические элементы Малевича и Лисицкого, геометрические конструкции, яркие ясные цвета, четкость визуальных форм, динамика образов и присутствие лозунгов приближают творчество Пепперштейна к плакатному искусству, особенно если иметь в виду его работы последних лет. Битва, атака, столкновение на многих его картинах выражаются сочетанием клина и круга, которые еще с эпохи авангарда тесно связаны с «борьбой, взрывом и установлением нового порядка»<sup>147</sup>. О важности этой композиции писал и

---

<sup>145</sup> О беспредметных композициях А. Крученых во «Вселенской войне» см. в: *Гурьянова Н.* Ольга Розанова и ранний русский авангард, Москва, 2002. С. 147.

<sup>146</sup> Если Кабаков в своих инсталляциях пытался „отпустить“ человека в космос *Человек улетевиший в Космос*, а Пивоваров 70-х рисовал, прежде всего одинокого человека в комнате и его сюрреалистические видения о внешнем пространстве, то Пепперштейн „проходит сквозь стены“ и визуализирует весь Универсум.

<sup>147</sup> *Козлов Д.* «Клином красным бей белых». Геометрическая символика в искусстве авангарда. СПб., Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге. 2014. С. 78.

Кандинский: «Когда острый угол треугольника касается круга, эффект не менее значителен, чем у Микеланджело, когда палец Бога касается пальца Адама»<sup>148</sup>.

Так, в серии рисунков под названием *The Suprematist Study of Ancient Greek Myths* (2009) греческие мифы обыгрываются с помощью супрематических средств, где форма клина-треугольника – основное изобразительное средство, выражающее атаку (*The Fight Between Gods and the Centaur*, 2009), убийство (Ulisses and his son are killing The Suiters of Penelope), кастрацию (*Zeus castrating Kronos*), пенетрацию (*Zeus is penetrating the nymph while He has a form of triangle and She has a form of Circle*).

И в цикле *Studies of American Suprematism*, который приближается к плакатному искусству, красный треугольник, как символ экспансии, лидерства и зарождающейся угрозы, пробивает скорлупу яйца, расположенного на фоне американского флага.

Особое внимание Пепперштейн посвящает теме дуэли как более справедливому виду агрессии<sup>149</sup>, который в русской культуре обладает сильной мифологической нагрузкой. Так, его главный персонаж Дунаев продолжает традицию знаменитых литературных дуэлянтов Онегина, Ленского, Печорина, возникают аллюзии и с дуэлями самих поэтов – Пушкина и Лермонтова, обстоятельства тех событий «высечены на фасаде коллективного сознания» и до сих пор мистифицируются. Фамилия пепперштейновского героя напоминает о русских полководцах с «речными» фамилиями – Дмитрии Донском и Александре Невском.

Теме дуэли медгерменевты посвящают и перформанс *Дуэльное окошко*, который можно трактовать с психоаналитической точки зрения, обращая особое внимание на мотивы двойников, зеркальности, вуайеризма, вообще зрения.

---

<sup>148</sup> Дюхтинг Х. Василий Кандинский. Революция в живописи. М., Арт-Родник. 2002. С. 62.

<sup>149</sup> В стихотворении «Мы выстоим», написанном одним из героев МЛК, замполитом Юрием Солнцевым, подчеркивается разница между честным поединком и коварной войной: «И не знали, что уже не люди, / А зверье идет на них войной, / Что не поединок честный будет, / А «блицкриг» коварный за спиной». См.: Ануфриев С., Пепперштейн П. Мифогенная любовь каст. С. 174.

Секреты человеческой психики в стадиях сна, бреда, воображения и галлюцинаций, (т. е. в условиях гипертрофированной ирреальности), как и коллективное бессознательное, национальные архетипы, советская мифология и масскультура – центральные темы художественно-литературного творчества Павла Пепперштейна.

Тема вождей для Пепперштейна имеет особое значение. В самом начале своей художественной деятельности, с 1983-го по 1988 год он продолжает альбомную традицию Кабакова и Пивоварова и создает три альбома: *Наблюдения*, *Ленин* и *Рисунки Сталина*. В *Наблюдениях* автор имитирует рисунки душевнобольных, людей болеющих психозом, неврозами, шизофренией, в альбоме *Ленин* – собирает коллекцию рисунков, якобы созданных разными авторами, а в третьем альбоме полностью перечеркивает свое авторство: портреты Жукова, Гитлера, Берии, Ленина рисует рукой Сталина. Отметим, что в 2000-х годах Пепперштейн снова возвращается к Сталину, но на этот раз комбинирует знаменитую позу вождя (широко известную по плакатам и *подозрительной* ретушированной фотографии<sup>150</sup>) и череп Дэмьена Херста<sup>151</sup>.

Свои альбомы художник рассматривает как бы со стороны: он наблюдает, коллекционирует и декодирует якобы чужие рисунки (между прочим, рисунки душевнобольных, людей, загипнотизированных мифом, или самих источников коллективного галлюциноза) и, прячась за чужим авторством, сам становится агентом, шпионом, исследователем. Это и является основным дискурсом поэтики группы «Инспекция “Медицинская герменевтика“», как и самого Пепперштейна, который продолжает тему агентуры в повестях *Свастика и Пентагон* и в романе *Пражская ночь*.

В концепте с альбомами глаз автора-наблюдателя играет роль шпиона, тогда как в *Мифогенной любви каст* эту роль берет на себя язык. Это заметил Томаш Гланц в своей статье *Искусство как шпионаж*: «Дунаев в романе

---

<sup>150</sup> Имеется в виду фотография Сталина с Ворошиловым, Молотовым и Ежовым во время прогулки по берегу канала Москва – Волга. Во втором, ретушированном, варианте Ежов исчез с фотографии.

<sup>151</sup> Плакат «Портрет Сталина» был представлен на выставке антисталинского плаката «Ни шагу назад». Идея произведения принадлежала П. Пепперштейну, а реализовал ее Валентин Поздняков.

Пепперштейна постоянно „влипает“ в чужие языковые режимы – поэтические, идеологические, в область ненормативной лексики и мата. „Сам язык“ в данном случае оказывается актом шпионажа...»<sup>152</sup>.

Мат, как наиболее агрессивная и самая эмоциональная часть языка, используется авторами не как провокация, а как народный язык: «Мат введен в роман так, как если бы был уже абсолютно легален, как если бы в языке в целом уже произошла глубинная трансформация, которая бы сделала мат абсолютной его частью». Это вполне логично, так как на войне (хотя и придуманной) человек находится в состоянии особого нервного напряжения и обостренного эмоционального восприятия, легче переступает через моральные и языковые нормы. Так, например, Радный в своем галлюциногенном военном путешествии, становясь переводчиком допросов и «психолингвистом», начинает записывать последние слова немцев перед смертью и создавать «лингвистические заметки» под общим названием «Язык немецко-фашистских оккупантов в период военных действий на территории СССР» (402). В заключение «он заметил, что некоторые приговоренные пытались перед смертью произнести какие-то слова по-русски, видимо, желая, чтобы их поняли. Чаще всего это были сильно искаженные русские матерные ругательства – те самые слова, которые эти вчерашние палачи слышали от своих русских жертв во время истязаний и казней»<sup>153</sup>.

Постмодернистская игра со зрителем и попытка осуществления массового гипноза нашла свое место и в практике медгерменевтов: так, в одном из своих перформансов они достали пустую коробку из-под детского питания «Малютка», на которой изображена женщина с младенцем, взяли стетоскоп и предложили зрителям послушать сердце малыша, которое, по их словам, бьется. Интересно, что среди зрителей оказались те, кто услышал звук, другие сомневались, а третьи были раздражены. На вопросы публики художники отвечали в стиле своей медгерменевтической практики, как охарактеризовал М. Рыклин, «спокойно, внешне убедительно, с набором слов, сложно упакованных, часто непонятных

---

<sup>152</sup> Гланц Т. Искусство как шпионаж // Место печати XIV. М., 2003. С. 33.

<sup>153</sup> Там же.

терминов и критериев»<sup>154</sup>, продемонстрировав этим демагогию и влияние на человеческое сознание.

Проникать внутри вещей и отражать их изнутри, отражать микроскопическими фрагментами в качестве особого зеркального вируса<sup>155</sup> – этот основной прием медгерменевтов и Пепперштейна связывает две важные темы в его творчестве: зрение<sup>156</sup> и зеркальность.

В качестве примера можно рассмотреть один из *Военных рассказов* – рассказ *Перевал*. По сюжету отряд итальянских партизан пытается ударить в тыл немцам, установившим свою диктатуру в Северной Италии, но где-то в Альпах партизаны видят напротив себя огромную глыбу льда, в которой застыли, как фосиллы в камне, наполеоновские гренадеры в момент своей гибели: «Французских солдат не коснулась ни тень тлена, их чувства последнего мига так тщательно сохранил музей-ледник, что страстное изумление одного, ужас другого, тупая седобровая флегма третьего – всё сохранилось во льду свежим и чистым, словно только что распустившиеся фиалки»<sup>157</sup>. Лед в рассказе предстает, как микроскопическая линза, и автор с помощью blow-up техники описывает встречу взглядов итальянского командира и французского генерала. Живые глаза командира воскрешают генерала, который в тот момент своим предсмертным криком (последним даром жизни) растапливает ледяную глыбу и освобождается из прозрачной тюрьмы.

---

<sup>154</sup> Рыклин М., *Террорологики*. Тарту, М., 1992. С. 102.

<sup>155</sup> Пепперштейн П. *Весна*. М., Ad Marginem. 2010. С. 192.

<sup>156</sup> Глаз и возможность зрения занимают важное место в творчестве Пепперштейна. Его герои обладают разными типами зрения, с помощью которых они то ли расширяют сознание, то ли перемещаются в пространстве. Так, мы встречаемся с *внутренним зрением*: «Он мысленно направил зрение внутрь головы» (МЛК, 258); *кочующим зрением*: «Включив для удобства „кочующее зрение“, он быстро вошел в стену» (МЛК, 266); *ночным зрением* (МЛК, 217). И если М. Матюшин в начале XX века настаивал на усовершенствовании физических способностей человеческого глаза естественным образом, чтобы достичь «расширенного смотрения», то Пепперштейн, чтобы достичь новых измерений, прибегает к техническим «помощникам»: моноклю, биноклю, телескопу, а также и психотропным средствам. Об этом более подробно в: Жаккар Ж.-Ф., *От физиологии к метафизике: видеть и ведать. „Расширенное смотрение“, „вне-сетчатое зрение“, „ясновидение“, Научные концепции XX века и русское авангардное искусство*. С. 75-94.

<sup>157</sup> Пепперштейн П. *Военные рассказы*. М., Ad Marginem. 2010. С. 24.

И другие рассказы на военную тему отражают пацифистское настроение автора: столкнувшиеся войска не сражаются; расстрел превращается в дуэль, но не заканчивается смертью (в рассказе *Бог*); две команды в ожидании экстаза атаки со «всей своей решимостью погибнуть за Отчизну»<sup>158</sup> – узнают своих двойников напротив себя, свои «живые копии»; и «Многие плакали, сидя на земле, глотая медленные соленые слёзы – плакали о погибшей войне, об утраченной гибели»<sup>159</sup>. Тему победы и поражения Пепперштейн обыгрывает и в своих рассказах, и в теоретических текстах. Так, в статье «Распад в единство» он подчеркивает физиологичность Великой Отечественной войны, противопоставляя агрессивный фашистский мужской принцип пассивному советскому женскому, а день великой Победы сравнивая с оргазмическим салютом, который, наконец, оставляет за собой полную пустоту. В стихах парторга Дунаева из МЛК обнаруживаем тот же принцип:

«Тело фашистское – грозное, черное  
в тело советское – теплое, сонное  
врезалось, больно дыша» (269).

В рассказе *Яйцо*<sup>160</sup> СССР выступает как своего рода мистический кружок, в который входили многие фронтовики и советские писатели, считавшие, что прежний мир окончился с Октябрьской революцией и наступает новое время, время мистики и эзотерики, когда советский человек прощается со своим прошлым, с древностью и традицией. Герб Прошлого – герб Союза Советских Социалистических Республик – автор сравнивает с яйцом: «В центре герба – яйцо, повернутое острым концом вниз. Сквозь прозрачную скорлупу виден желток – расчерченный параллелями и меридианами, покрытый силуэтами морей, украшенный серпом и молотом. От яйца во все стороны распространяется сияние – сложное, образующее завитки: извивающиеся лучи, похожие на ленты, другие лучи – зернистые, волосатые, колючие, сверкающие, как золотые колосья. Над яйцом – пятиконечная звезда, созданная пятью сомкнувшимися ладонями, словно

---

<sup>158</sup> Указ. соч. С. 372.

<sup>159</sup> Указ. соч. С. 376.

<sup>160</sup> *Пепперштейн П.* Весна. С. 26.

пятью крыльями. Овальное окно дачи, в нем – оранжевый абажур, светящийся желток»<sup>161</sup>. Однако новый человек становится не человеком Памяти, а человеком Забвения, а новое постсоветское пространство, желающее вобрать в себя Всеобщий смысл и Тайну, оказывается своей противоположностью – Пустым местом: «Наши зимние прогулки сливаются в одно большое, погруженное в снег путешествие, – путешествие по мягкому и пухлому континенту белизны, растерянности, сомнамбулически подвешенному в пространстве, словно бы зависшему над остальными улицами и домами Москвы... Покидая этот магазинчик, мы обыкновенно несколько раз оглядывались, чтобы еще раз увидеть сквозь усилившийся снегопад, который создавал иллюзию, что мы постепенно слепнем, погружаясь в холодное, сладкое молоко, контур того дома, который казался нам прекрасным: могучие, но согбенные фигуры поддерживали засыпанный снегом балкон, а над глубокими окнами виднелись украшенные венками лица; выражения этих лиц были совершенно искажены снегом, который наполнял открытые рты и изумленно или гневно распахнутые глаза»<sup>162</sup>. Москва в этом же рассказе предстает как скопище трупов, над которым «висело небо-победитель, сверкая своими Голенищами, как некогда колоссальный, толстый, раздувшийся труп Кутузова». Река представляется как «собранный воедино труп Нахимова», а ликующие дома стоят, как генерал Егоров. Образ совершенного мертвеца автор видит в симбиозе так и не реализованного проекта Дворца советов (в авторской интерпретации – Дворца Пионеров<sup>163</sup>) и «Храма Пустого Бассейна», предназначенного для детей, которых заменили «серые, заплаканные» статуи: девочка с горном, устремленным к небу, и Павликом Морозовым, «пантеоном бога холода». Счастливое советское детство окаменело в своем прошлом и только с помощью рассказов, воспоминаний, писем и фотографий может спастись от забвения. Бывший разноцветный лучезарный герб СССР метаморфозировал в ледяное пространство пустоты (см. картину *СН/е/Г* 1993 года):

---

<sup>161</sup> *Пепперштейн П.* Весна. С. 94.

<sup>162</sup> Указ. соч. С.73.

<sup>163</sup> Эти пространства – дворцы культуры, парки культуры и отдыха, метро, украшенные залы, где происходит обряд ликования, М. Рыклин назвал „пространствами ликования“. Он считает, что „за обязательным для этих пространств экстатическим оптимизмом скрывается глубочайшая депрессия; по сути это закамуфлированные траурные обряды, объект которых в то время еще не может быть назван“. *Рыклин М.*, «Sack to Moscow, sans the USSR», // Жак Деррида в Москве. Деконструкция путешествия», М., 1993. С. 108-127.

В медгерменевтическом тексте *Распад в единство* Пепперштейн подчеркивает животное, звериное начало Гитлера, которое его отличает от других диктаторов. Художник называет фюрера «белокурой бестией». Такая отсылка к Ницше вызывает ассоциации и с идеологемой сверхчеловека, которая, по мнению художника, «также намекает на животных – связь с стихиями, интуиция и звериная мощь»<sup>164</sup>.

Деантропоморфизацию фашизма ярко описал Д. А. Пригов в своей повести «Боковой Гитлер», где фашистские вожди (сам фюрер, Геббельс, Геринг, Борман, Шелленберг, Розенберг, Канарис, Мюллер, а заодно персонажи знаменитого фильма Холтофф и Штирлиц), попав в мастерскую русского художника, превратились в одну звериную монструозную массу: «Из поверхности щек и скул с характерными хлопками стали вырываться отдельные жесткие, как обрезки медной проволоки, длиннющие волосины, пока всё лицо, шея и виднеющиеся из-под черных рукавов кисти рук не покрылись густым красноватого оттенка волосным покровом»<sup>165</sup>. Пригов, скульптор по образованию, слепил нацистских вождей в чудовищное коллективное тело с разинутыми пастьми, которое художнику напомнило то ли недавно увиденный клип Майкла Джексона с его ордой, то ли мизансцену из фильма Роберта Родригеса «От заката до рассвета»: «Монстры урча рвали художника на куски. Выволакивали из глубины его тела белые, неготовые к подобному и словно оттого немного смущавшиеся кости. Их оказалось на удивление много. Хватило почти на всех. Именно что на всех. Дикая твари быстро и жадно обглаживали их»<sup>166</sup>. Но художник остался в живых, так как это не был «прямой Гитлер», который «с его демонической мощью может проникнуть только прямым, откровенно силовым способом» (что он и попытался сделать во время мировой войны, но «потерпел полнейший крах»<sup>167</sup>), а феномен

---

<sup>164</sup> *Инспекция “Медицинская герменевтика” / Распад в единство // Место печати III. М.-Спб. Obscuri viri, 1993. С.162.*

<sup>22</sup> *Пригов Д.А. Боковой Гитлер // Электрон. б-ка. URL: [http://www.libok.net/writer/12956/kniga/55448/prigov\\_dmitriy\\_aleksandrovich/bokovoy\\_gitler](http://www.libok.net/writer/12956/kniga/55448/prigov_dmitriy_aleksandrovich/bokovoy_gitler) (дата обращения 11.03.2014).*

<sup>166</sup> *Там же.*

<sup>167</sup> *Там же.*

«бокового гитлера». Гитлер – боковой, который всегда и везде<sup>168</sup> существует, а способы его проявления зависят от специфических особенностей наличествующего медиатора и уже упомянутых метафизических свойств экранирования данной территории. Феномен «бокового Гитлера», появившийся в 1980-х годах, нашел свое место и в *Словаре терминов московской концептуальной школы*, где он описывается как «способность аватары, эманационной персонификации некой мощной субстанции благодаря низкой энергии взаимодействия и почти нулевой валентности проходить касательным или капиллярным способом там и туда, где и куда самой основной сущности благодаря ее мощи практически путь заказан»<sup>169</sup>.

И если в XX веке господствовал культ вождей, то в XXI веке преобладает культ аватаров, феноменов, знаков, который, благодаря постоянно развивающейся технологии, охватывает все поры сознания. Так, в рассказе «Призраки коммунизма и фантомы глобализации»<sup>170</sup> экспедиция, интересовавшаяся «советской демонологией», начинает исследовать не только призраки Гастелло, Лазо, Чапаева и Маресьева, но и «тени, оставленные в коллективном воображении» посредством советских мифов и легенд. Что касается фантомов глобализации, они, по словам автора, «не нуждаются в человеческом облике»: это Звездный Круг или Единая Европа, перед которой человек «застывает, очарованный красотой» и превращается в истукана; или вплетается в Мировую Паутину, которая, черпая его сознание, обещает ему Время, тогда как в действительности время, по мнению автора, похищено Интернетом. Очарованность или, лучше сказать, загипнотизированность знаками Пепперштейн показал в своей серии рисунков «Гипноз».

Хотя творчество Павла Пепперштейна целиком посвящено военным конфликтам, его взгляд на мир – пацифистский. Но он не оптимистичен. Каждая война – придуманный концепт, устремленный на развитие коллективного психоза с помощью средств массовой информации. Современная атака капитала,

---

<sup>168</sup> Всеприсутствие, бессмертие Гитлера описано Приговым и в стихотворении «Невеста Гитлера». См.: *Пригов Д.А. Монады*. М., 2013. С. 239.

<sup>169</sup> *Пригов Д., Словарь терминов московской концептуальной школы*. / Сост. *Монастырский А. М.*, 1999. С. 194.

<sup>170</sup> *Пепперштейн П. Военные рассказы*. С. 209.

экономики, глобализации, воздействовавшая на массу потребителей, является, по мнению автора, «утопической программой, невозможной без галлюцинации, без кинофильма, без рекламы, без каскада иллюзий, с помощью коих капитализм непрестанно продает и покупает сам себя»<sup>171</sup>. Единственный выход художник видит в сохранении окружающей Среды, в противном случае всё превратится в Дебрис<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> Мазин В., Пепперштейн П. Толкование сновидений. М., Новое лит. обозрение. 2005. С. 647.

<sup>172</sup> debris (англ.)- осколки, обломки, лом, строительный мусор, итд. В своем рассказе Плач о родине, Павел Пепперштейн пользуется военной терминологией НАСА, где слово дебрис означает космический мусор (Orbital Debris). Пепперштейн П, Военные рассказы. С. 411.

### 3. 4. ТЕЛЕСНЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ

*„Есть тело Космоса, тела Богов, но нет и не может существовать тела Человека (если, конечно, мы будем понимать под человеческим телом то, что ему принадлежит, чем он владеет и что не может быть никем отнято). Тело человеческое - это относительно поздний продукт культуры, и его явление совпадает с развитием чувства конечности, смертности человеческого существа“.*

— Валерий Подорога

Тело в творчестве Пепперштейна неустойчиво и подвержено всем видам метаморфоз. Оно напоминает искусственную оболочку, в которую возвращаются душа и ум после психоделических и галлюциногенных путешествий по всем орбитам. Пепперштейн в своем литературном творчестве описывает множественные миры, в которых герои существуют в состояниях измененного сознания: в трансе, в видениях, во снах, галлюцинациях или под влиянием психотропных препаратов. Персонажи его произведений не являются целостными личностями - они, как и миры, в которых передвигаются, состоят из „многочисленных малых я“<sup>173</sup>, которые меняются в зависимости от событий. Тело способно отражать и пропускать различные виды внешней и внутренней энергии. В рассказе *Кумирня мертвеца*<sup>174</sup>, автор описывает путешествия своих героев после смерти. Так, например, герой Сейчи превращается в покупку „Правда ли, что я был ПОКУПКОЙ?, Возможно ли, чтобы меня купили?»; Устлер - в реку; „Бывал я и рекой, уносящей отражения своих берегов.“; Тереза

---

<sup>173</sup> Имеется в виду гурджиевский тезис, что человек является многосложным существом, состоящим из многочисленных „я“: „Этого «я» не существует или скорее существуют сотни, тысячи маленьких «я» в каждом из нас. Мы разделены в самих себе, но мы можем узнать множественность своего существа только посредством наблюдения и изучения. В данный момент — это одно «я», в следующий момент — это другое «я». Многие «я» в нас являются противоречивыми, вот почему мы не функционируем гармонично. Гурджиев Г., Человек – это многосложное существо, Лондон, 1922.

<sup>174</sup> Рассказ первый раз напечатан в сборнике рассказов *Диета старика*, а потом опубликован в сборнике *Весна* под названием *Одна весеня ночь. Пепперштейн П.*, *Одна весеня ночь / Весна, М., 2010., С. 128.*

превращается в *ледник*: “Я был огромен, но и глетчер был великолепен - я стал точкой в его белизне, в его необъятности. Мне казалось, что я всегда лишь шел сюда, и теперь это и есть КОНЕЦ: застывание навеки в зернистом блаженстве. Если бы я знал тогда, какие гирлянды и анфилады Концов, Финалов и Окончаний меня ожидают!”; Зео превращается в *скелет*<sup>175</sup>: „После ледника я пробудился скелетом на острове Флинта<sup>176</sup>. Зеленая, сочная трава буйно обнимала мои белые аккуратные кости, росла между ребер. Я лежал на горе. Остров каскадами сбегал к морю. Я был скелетом-указателем, стрелкой - сомкнутыми костями рук я указывал туда, где находился клад. Этот клад был лишь краешком того моря сокровищ, которые потом прошли перед моим взором. При жизни я был равнодушен к драгоценностям, да и сейчас они мало волнуют меня, но прихоть ночи заставила меня стать инспектором необъятных складов ценных вещей»<sup>177</sup>. Другой герой после смерти превращается в *Инвентарь*, собравший все драгоценные вещи, которые автор своим зрением микроскопически расчленяет и деконструирует: „Я - сам Инвентарь, мое зрение заведует шкатулками, перстнями, инкрустацией, горностаевыми мантиями, резьбой по камню и стеклу, малахитовыми галереями и янтарными комнатами, хрустальными и фарфоровыми вазами, яйцами Фаберже, гравюрами на стали и на меди, моделями парусников, венками, древними знаменами, орденами, монетами всех времен и стран, а также всеми бумажными деньгами, их водными знаками, всеми печатями, росчерками, вензелями, изысканными почеркушками, долговыми обязательствами и нотариально заверенными бумагами, гербовыми марками, всеми коронами, державными яблоками, скипетрами, дарохранительницами, амфорами, оружием, древними пряслами, гребнями, ткацкими станками, эталонами мер и весов,

---

<sup>175</sup> Сведение себя к скелету в шаманизме означает выход за пределы профанного в область сакрального. Доведение до состояния скелета, по мнению М. Элиаде, означает преодоление простого смертного состояния и, следовательно, освобождение от него. „Сведение себя к состоянию скелета равнозначно воссоединению в матке этой Великой Жизни, т.е. полному обновлению, мифическому возрождению“. *Элиаде М., Шаманизм: архаические техники экстаза*, Киев, 2000. С. 40.

<sup>176</sup> Капитан Дж. Флинт — вымышленный капитан пиратского корабля «Морж» из романа *Остров сокровищ* автора Роберта Льюиса Стивенсона (1850—1894).

<sup>177</sup> Остров Флинта является ссылкой автора на роман *Остров сокровищ* Роберта Льюиса Стивенсона, в котором главный герой, вымышленный капитан пиратского корабля Капитан Дж. Флинт, закапывает сокровища и оставляет труп моряка Аллардайса в качестве воображаемой стрелки, указывающей на место, где сокровища были укрыты.

живописными полотнами, амфорами, гобеленами, экспонатами всех музеев, слитками драгоценных металлов». Превратившись в Инвентарь, собрав все ценности в себе, герой становится музеем-памятником, чтобы и в других измерениях сохранить память о вещах, принадлежавших предкам. По Федорову, «все вещество есть прах предков»<sup>178</sup>, и каждая частица того праха несет в себе влияние среды, через которую проходила, в том числе и следы жизни, которые бессмертные персонажи (персонажи будущего) скопили в себе, чтобы продолжить космическую жизнь после смерти.

Тело в прозе Пепперштейна представлено как „дом“, который покидают его жители, чтобы улететь в смерть, и снова вернуться в „дом-тело“. Это тело – иллюзорное. Оно освобождено от последнего покрывала между я и вне-я, преграды, защиты, порога, называемого кожей. «Быть мертвым приятно, особенно поначалу. Потом случаются трудные встречи. Среди битого стекла, среди живых шкафов меня вызвали на дуэль»<sup>179</sup>. Тело в прозе Пепперштейна постоянно перевоплощается, превращаясь в тела гор, кратеров, ветра, воды и микроорганизмов. Тела иногда становятся настолько абстрактными, что превращаются в не-тела: «Бывали и не-тела: похожие на опоздание поезда, на щели в горных породах, на выздоровление, на взрыв, на промежутки между книгами»<sup>180</sup>. Таким образом, Пепперштейн как бы освобождался от своей скованности и ограниченности в одном материальном теле, собрав в себя все сущее и превратившись во все вместе<sup>181</sup>. Через тело – отражается жизнь в целом. В. Подорога пишет в своей *Феноменологии тела*, ссылаясь на философию Ницше: „Жизнь в целом - это поток становления (Ф.Ницше), но тогда и отдельная жизнь не заключена в тело-порог как темницу, а всегда - вихрь, кружение, перепад глубин и поверхностей, изменение телесных состояний, независимых от

---

<sup>178</sup> Федоров Н. Ф., *Собрание сочинений* в 4-х тт. Т.1 – 1995., С. 290.

<sup>179</sup> Пепперштейн П., *Одна весенняя ночь* / Весна, М., 2010. С. 134.

<sup>180</sup> Там же.

<sup>181</sup> В журнале *Пастор*, Пепперштейн пишет: „Это недоумение, почему я так ограничен и так забавно запеленут в этом теле, которое обладает своим именем, своей судьбой, которая мне еще не известна, каким-то своим временем, жизненным сроком. Удивление и недоумение тогда полностью составляло мое сознание, природу моего сознания: почему я не являюсь всеми этими людьми в окошках, всеми занавесками со всеми узорами, стеклами. Почему я являюсь чем-то, а не вообще всем вместе? Пастор 4. С. 217.

устойчивых, видимых телесных форм»<sup>182</sup>. Герой Пешперштейна освобождается от своего тела и занимает позицию дистанционного наблюдателя со стороны. Таким способом он лишается своего эмпирического Я, удаляется от себя, открывая путь к мистическим и психоделическим путешествиям, чтобы в наибольшей мере приблизиться к себе<sup>183</sup>. В его романе *Мифогенная любовь каст* читаем: „Дунаевым теперь владело ощущение, что тело его упразднено, а на его месте существует одинокий набор волшебных умений, приемов и техник – результат обучения у колдуна Холеного. Все эти «приближения», «перескоки во времени», «просачивания сквозь стены», три добавочных вида зрения («исступленное», «ночное» и «кочующее»), все эти «летания» и «прыжки», все эти «боевые изыски засраной древности» – все это существовало теперь на месте его исчезнувшего сознания, действовало помимо его воли; это был маленький, до боли смешной ад щекочущих друг друга умений“ (181). Его герои попадают в мистические состояния: в экстаз, транс, эйфорию. Они должны отказаться от сознания, посредством психоактивных средств или холотропных поведений войти в бессознательное и перешагнуть те границы реальности, которые являются нормой повседневности. Мир для всех становится иллюзией. Он существует только в сознании, а сознания существуют в пустоте. Дунаев видит себя в образе сказочного героя, обладающего некоторыми сверхспособностями: перемещаться в пространстве и в измерениях, превращаться в другие формы. П. Флоренский в книге *Столп и утверждение истины* пишет: «То, что обычно называется телом, – не более как онтологическая поверхность; а за нею, по ту сторону этой оболочки лежит мистическая глубина нашего существа»<sup>184</sup>. В этих внетелесных астральных путешествиях тело лишается материализации и превращается в энергетическую систему, субъект достигает сверхфизические и экстрасенсорные способности, которые могут довести до различных видений. Такое отношение к телу навеяно

---

<sup>182</sup> Подорога В., Феноменология тела, 1995. С. 20.

<sup>183</sup> В. Подорога, поддерживая картезианско-гуссерлевскую интерпретацию, относившуюся к отношению эмпирического Я и трансцендентального Эго пишет: „Мы обретаем близость с собой как мыслящим, сознающим существом, когда удаляемся от самих себя как "живых" существ, погруженных в неясные толщи телесных переживаний. Мы близки себе, я бы сказал - абсолютно близки, только в акте трансцендирования, и нигде более.“ в: Подорога В., Феноменология тела, Москва, 1995. С. 35.

<sup>184</sup> Флоренский П., Столп и утверждение истины, <https://azbyka.ru/stolp-i-utverzhdenie-istiny/2>.

влиянием восточных философий - прежде всего буддизма, столь популярного среди московских концептуалистов того времени. Согласно буддистской доктрине, тело прежде всего рассматривается как препятствие к духовному прогрессу. Выход вне тела, достижение бестелесности считается вершиной духовного развития, ведущего к сатори и нирване. Пространственные или временные трансформации, которые воспринимаются путешественником, делают его тело „прозрачным“ для физических явлений. Путешественник как бы наблюдает со стороны и, освобождаясь от временных и пространственных цепей, застревает в вечности. Такое тело можно считать „гиперфизическим телом“<sup>185</sup> – телом, находящимся в четвертом измерении. Тело героя является опустошенным, упраздненным, а на его месте „существует одинокий набор волшебных умений, приемов и техник» (181). Иногда его герои оказываются и внутри своего тела: „Я оказался внутри своего тела, бегущего по железнодорожному мосту, когда я был десятилетним мальчиком, одетым в оранжевое. Меня окружала тьма моих здоровых внутренностей»<sup>186</sup>. После психоделических путешествий герою постепенно возвращается тело „частями“: так герой неожиданно встречается с монахом по имени Варфоломей, превращенным в собственный член<sup>187</sup>.

Откуда метаморфозы и превращения? Естественное тело смертно, и только трансформированное тело, метаморфозированное, карнавальное тело способно обрести бессмертие. Иногда эти перевоплощения с его персонажами наступают во время экстатического танца, напоминающего шаманские ритуальные танцы, в которых освобождается энергия и достигает равновесие: „„Сам Бакалейщик – один – занимал следующий ярус, третий по счету. Он танцевал и в танце менял облики. То являлся он снова томной девушкой, то прохаживался по кругу морщинистым крокодильчиком, то раскидывался по ярусу белым пламенем, то

---

<sup>185</sup> Четвертое измерение, в котором пребывает „гиперфизическое тело“, т.е. время, по словам Жарри „позволяет войти в себя существу, способному изолировать себя от всякой длительности“. Об отношении Жарри к гиперфизическому телу, см. *Ямпольский М.*, «Наблюдатель, Очерки истории видения», 2012. С. 233.

<sup>186</sup> *Пепперштейн П.*, Кумырня мертвеца в: Диета старика, М., 1998. [электронный ресурс]: [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).

<sup>187</sup> Имя «Варфоломей», возможно, является арамейским патронимическим именем (отчеством) «bar talamai» - «сын Фалмая», где Фалмай - искажённое на арамейский лад греческое имя Птолемей. Вполне может быть, что деконструкцией имени Варфоломей на фал-май (fal-my), автор подчеркивает его фаллосоидную символику.

проливался печальным дождем, то возникал самим собой – омерзительным балагуром в несвежей одежде“ (425). Этими превращениями автор как будто защищает своих героев от смерти, исчезновения, конечности, оставляя им возможность возобновить свое тело или занять другое. В *Словаре терминов московской концептуальной школы* под термином „критика тела“ подразумевалось „желание заменить существующее тело другим, более усовершенствованным, оснащенным и отгороженным от возможных страданий.“ На пути Дунаева находится поручик, появляющийся время от времени в роли помощника и союзника<sup>188</sup>. В борьбе с врагами (немцами), поручик Холеный советует Дунаеву „перещелкивание“, т.е. один из видов пассивных сопротивлений<sup>189</sup>: Перещелкивать - „это значить «из игры выводить», то есть, считай, отвлекать, предложить им что-нибудь более интересное, чтобы они в другие миры погрузились. У них же все на интересе держится, на азарте. У них душа не глубокая, как у нас с тобой, а поверхностная, увлекающаяся.“ В голове Дунаева находится и Советочка – женский персонаж, расположенный в мозге Дунаева, за чьими советами и указаниями Дунаев нередко обращается: „Зовут ее Советочка, потому что советы подает“ (59). Она показана как один из видов бессознательного героя, как анима<sup>190</sup>, проводник по внутреннему миру, которая управляет его сознанием и с которой он может обращаться в самых сложных ситуациях и неожиданных искушениях: „вырвали Дунаеву клок волос на макушке, затем основанием медного креста выдолбили или вырыли в голове что-

---

<sup>188</sup> „Он впервые отправился в бой один, без Поручика, без Мухи-Цокотухи, без каких бы то ни было других помощников“. *Ануфриев С., Пеннерштейн П.*, Мифогенная любовь каст, М., 2010. С. 99.

<sup>189</sup> Перещелкивание и пассивная оборона характерна для героя К. Кастанеды дон Хуана. С другой стороны, пассивный принцип обороны берет начало из китайской военной стратегий, написанной Сунь Цзы в трактате *Искусство войны*, в котором идеальная победа считается автором, только если получена благодаря дипломатическими методами, без вступления в военные действия.

<sup>190</sup> По словам К. Г. Юнга, „Анима — это олицетворение всех проявлений женственного в психике мужчины: таких как смутные чувства и настроения, пророческие озарения, восприимчивость к иррациональному, способность любить, тяга к природе и — последнее по порядку, но не по значению — способность контакта с подсознанием. <...> Особенно наглядный пример восприятия анимы как внутреннего персонажа мужской психики мы обнаруживаем у знахарей и прорицателей (шаманов) эскимосов и других северных племен“, что подчеркивает женское начало, присутствующее в его творчестве. Юнг К.Г., *Карл Густав Юнг и его последователи Человек и его символы*. [электронный ресурс]: <http://www.litmir.me/br/?b=139670&p=1>.

то вроде норки или могилки (больно ему не было, плоть казалась рыхлой и податливой, как земля, а костей вообще не чувствовалось). И в эту норку уложили спать девочку, предварительно отпустив на волю мириады мелких ангелов, окутывавших ее ноги» (59). Принцип матрешки или „одно в другом“ в этом случае осуществляется и на примере самого Дунаева, в теле которого находится орган, в котором лежит – женщина<sup>191</sup>.

В литературе и культуре архетипическим является приписывание женского естества земле и городу. Россия-„мать-сыра земля“, матрешечная Москва, Одесса-мама<sup>192</sup>, картина (*Обама-мама*) в творчестве Пеппершейна представлены в качестве женских персонажей.

Женский принцип матери-земли, воплощенный в символе русской матрешки, находим и на его картинах, на которых над *Городом Россия* воздвигается гигантская Матрешка, раскрашенная в цвета российского флага (картина „Город Россия“). Ее белая юбка напоминает белое холодное солнце, зависшее над безличным футуристическим городом в белой пустоте. Аллегорический образ русской безликой бабы (напоминающей малевичевские образы), с четко выраженными атрибутами России (красный платок, валенки), появляется на нескольких картинах в цикле *Political hallucination* (2002). На одной из них (*Political hallucination 14*) матрешка, парящая в воздухе, представлена как коллективный галлюциноз. Вспомним Верхнюю и Нижнюю Москвы из романа МЛК, состоявшихся из некоторого количества „баб“, внутренность которых

---

<sup>191</sup> „Одним из наиболее часто встречающихся в сновидениях символов, передающих трансцендентное освобождение, является путешествие в одиночку или паломничество, оборачивающееся духовным странствием, в котором посвящаемый знакомится с сущностью смерти. Но это не смерть в смысле последнего страшного суда или связанного с инициацией испытания силы: это путешествие освобождения, самоотречения и искупления, осуществляемое под бережным руководством некоего духа сострадания. Этот дух чаще представлен "властительницей", нежели "властителем" посвящения, — персонажем, олицетворяющим высшую женственность (то есть аниму), как Гуань Инь в китайском буддизме, София в христианско-гностической доктрине или Афина Паллада, древнегреческая богиня мудрости“. Юнг К.Г., К вопросу о подсознании в: *Карл Густав Юнг и его последователи Человек и его символы*. [электронный ресурс]: <http://www.litmir.me/br/?b=139670&p=1>.

<sup>192</sup> Выражения “Одесса-мама” и „Ростов-папа“ встречаются в воровском жаргоне XX века.

располагалась в форме лабиринта<sup>193</sup>, где находился „целый мир туннелей, ходов, связей, железных дорог, тайных заводов, складов, правительственных убежищ“ (218). Родина-матрешка со всеми внутренностями напоминает матку, и блуждание героя можно трактовать как одно из его инициационных переображений, в котором герой умирает и снова возрождается, т.е. к этому относится *regressus ad uterum*, согласно учениям Отто Ранка, ортодоксного фрейдиста. С другой стороны, К.Г. Юнг, тоже видит в городе материнский символ и символ женского начала вообще. Он считает, что в центре душевного и символического пространства любого города – оказывается женщина<sup>194</sup>.

В конце концов, нередкие образы матрешек в романе и в картинах свидетельствуют о преобладании женского начала над мужским, тем самым, что матрешки (связано с принципом *одно в другом*), являются и символом плодородия и вечной продолжительности. Женские персонажи из его произведений: Советочка и Синяя из *Мифогенной любви каст*, Весна из одноименного рассказа, Лида Григорьевна из повести *Свастика* суть таинственные, загадочные, мистичные существа, которые своей женской энергией завораживают героев и помогают им на пути их саморазвития. Женское начало всегда связано с бессознательным<sup>195</sup> и в пепперштейновских текстах наиболее проявляется в потоке подсознания героя<sup>196</sup> и как будто владеет им, когда он находится в онирических путешествиях или в психоделическом бреде, загипнотизированный женским эхом: „Курского немного клонило в сон, день выдался интенсивный, давно уже не бывало у него таких дней; его клонило в сон, но сладко как в убежавшем детстве, как будето клонило его не в сон, а в огромный бисквит.

---

<sup>193</sup> В любой культуре лабиринт означает сбивающий с толку и лишенный ориентиров мир матриархального сознания, и пройти его могут лишь подготовленные к особому посвящению — в таинственный мир коллективного подсознательного – Юнг К.Г., К вопросу о подсознании в: *Карл Густав Юнг и его последователи Человек и его символы*. [электронный ресурс]: <http://www.litmir.me/br/?b=139670&p=1>.

<sup>194</sup> Керлот Х. Э., Словарь символов, М., 1994. С. 150.

<sup>195</sup> Более подробно об этом в: *Башляр Г., Вода и грезы*, М. 1998. С. 22.

<sup>196</sup> Об отношении женских и мужских началах писал и Бердяев: „Женщина более связана с душой мира, с первичными стихиями, и через женщину мужчина приобщается к ним. Мужская культура слишком рационалистична, слишком далеко ушла от непосредственных тайн космической жизни, и возвращается к ним она через женщину“. *Бердяев Н., Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы*. М., 1991. [электронный ресурс]: <https://profilib.net/chtenie/58747/nikolay-berdyayev-novoe-srednevekovye-razmyshlenie-o-sudbe-rossii-9.php>.

Источник этой сладости скрывался в голосе Лиды – Курский закрыл глаза, внимая, думая о том как странно красота девушки отпечаталась в модуляциях ее голоса, в его приглушенной звонкости, как если бы звонил завернутый в бархат колокольчик, и в то же время иногда этот голос образовывал колодцы, глубокие и темные, наполненные потаянными объемами холодной воды, которая проистекала из подземных источников, тайно соотнесенных со снежными вершинами гор и подземными реками<sup>197</sup>. В этом подсознательном потоке выделяются субстанциальные образы воды, символизирующие стихию женственную, бессознательную<sup>198</sup>, хаотическую, которую автор обрисовывает и фотографиями на слайдах, крутящихся перед закрытыми глазами Курского: фотографии водоворотов, макушек, спиралей ДНК, водяных струек, ракушек, рубашек расшитых бисером, шкатулок, кружев.

В стихотворении *История потерянного крестика* Россия антропоморфизована и воспринимается автором во сне как таинственная загадочная девица, спящая красавица, ждущая своего рыцаря:

„Россию видел я в туманах и во мгле,  
И в северных снегах, и с думой на челе  
Высоком, словно туча. И она  
Оттуда, издали, все улыбалась мне –  
Довольно грустная и страшная страна.  
Ее улыбка соткана из мглы,  
Истерик, гула, ужаса. Опять

---

<sup>197</sup> Пеннерштейн П., Свастика и Пентагон, М., 2006. С.117.

<sup>198</sup> О воде как о символе бессознательного, женского начала, читаем у Керлота: „это „текущее тело“ интерпретируется современной психологией в качестве символа бессознательного, т.е. неформальной, динамической, мотивирующей, женственной стороной личности. Проекция материнского образа на воды наделяет их различными нуминозными свойствами, характерными для матери“, Керлот Х. Э., Словарь символов, М., 1994. С. 116. О символике воды как о женской стихии более подробно в: Юнг К.Г., Символы трансформации, М., 2008.

Она кивает! А вокруг главы  
Какой-то круг. Кокошник или нимб?  
Она похожа на огромный лимб,  
Преддверье ада, темный рай теней -  
Умом ее конечно не понять,  
Да и не нужно размышлять о ней!  
Она глядела в яркий, дивный сон,  
И нежный лик мечтой был освещен,  
Но гулок, тверд был тяжкий медный шаг.  
И в сумрачных зрачках метался красный флаг!  
И витязь юный, призрак молодой,  
Точнее древний, древний, словно Нил,  
Ее обнял тяжелою рукой,  
К ней голову большую наклонил,  
Поцеловал в нежнейшие уста  
И тихо прошептал: "Забудь, забудь Христа!"<sup>199</sup>.

Сказочную ортодоксальную Россию, потерпевшую крах коммунизма и превращенную в тоталитарное государство во время СССР, Пепперштейн сравнивает с мистической, золотой, но также и современной Прагой в романе *Пражская ночь*: „Прагу называют золотой, и действительно, старое золото словно бы проступает тут ото всюду, проступает даже в облаках, в мелких волнах Влтавы, в свежей зелени деревьев на речных островах. Ветхость и свежесть в

---

<sup>199</sup> Пепперштейн П., История потерянного крестика в: Диета старика, М., 1998. [электронный ресурс]: [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).

этом городе слиты воедино, как единицы они в древнем дереве, которое по весне все оделось юными благоухающими цветами. А нас вот лишили цветущей древности, лишили божественной связи времен, лишили светлого будущего, лишили нашей лени и снов, и воскресения мертвых, и жизни будущего века, и космической любви, лишили сознания! <...> Видно, не заслужили. Мы согрешили против коммунизма, извратив и скомпрометировав этот прекраснейший проект человечества, мы проехали танками по его человеческому лицу, а лицо это, проступившее в социалистической Чехословакии в период так называемой „пражской весны“, было на самом деле лицом одного северного святого, одного из тех десяти праведников, ради которых Господь терпит злой мир людей“<sup>200</sup>.

Фантастическая Прага, колыбель Г. Майринка, которому отчасти и посвящена *Пражская ночь*, опубликованная в 2008 году к сороковому юбилею пражской весны, является главным героем этого детективно-мистического романа, действие которого разворачивается в неокapиталистической современности. Загадочная, призрачная, барочная и алхимическая Прага, со своими готическими соборами, замками, башнями, узкими золотыми улочками, представлена как таинственное место памяти, место, в котором сливаются эрос и танатос: „Прага – это колоссальный музей скульптур, посвященных сексу и смерти“<sup>201</sup>. В этой Праге, „славянском сердце Европы“, главный герой, профессиональный киллер Илья Короленко, писавший стихи и участвовавший в псевдо-конференции о „пражской весне“ и крахе социализма, находится на Параде Богов – древних, славянских, языческих – единственных, на которых возлагается надежда о спасении духа Европы. Призыв к восстанию – „Восстаньте, славянские боги! Пусть вечно живут народы, навечно разъединенные и навеки влюбленные друг в друга“ (слова главного Мага – Великого Мерлина, на этом сборище Богов, напоминающем Бал у Сатаны) указывает на единственную возможность спасения Европы – хищника, предатора - Европы, потерявшей свою изначальную ценность, свою подлинность и красоту, исчезнувшую в беспределах капиталистическо-глобалистической паутины: „И теперь Европа задыхается и гибнет – точнее гибнет ее дух, корчащийся в судорогах под толстым слоем

---

<sup>200</sup> Пепперштейн П., *Пражская ночь*, Спб., 2011. С. 27.

<sup>201</sup> *Указ.соч.* С. 28.

процветания, гибнет в ароматизированном зверинце, он переживает агонию в сердце успеха. Он настолько при смерти, что больше не кажется больным – кажется, что его просто нет<sup>202</sup> (см. серию картин П. Пепперштейна *Europa in trouble*). В романе *Мифогенная любовь каст* мы прослеживаем путешествие Дунаева из Москвы до Берлина, при этом автор ведет нас через приморскую Одессу, чьи „тенистые улицы, уютные и распластанные, как женщина на постели“;(129), блокадный Ленинград, влажный, болотный, мерцательный – „город из которого уходит жизнь“ (302), но который сам становится существом чья душа складывается с душой героя и одновременно продлевает путь к измененному миропониманию и наблюдению жизни со стороны: „И если нам и суждено наблюдать свою собственную жизнь, то не столько проживая ее изнутри, сколько подглядывая за ней со стороны (как, бывало, заглядываешь с балкона в окно своей комнаты). Подглядывать, и обязательно сквозь влажность – наш главный оптический инструмент, уподобляющий созерцаемое созерцающему, мир-глазу“ (279); через темные Черные деревни, в котором никакой оптический прибор не поможет герою различать реальность от вымысла, поскольку все вокруг было окутано в тьму: „он рассматривал бинокль, заглядывал в него, вертел настройку, хотя кроме мрака, не надеялся ничего увидеть в окулярах <...> Все его вещи, как и собственное тело, были ему слегка видны, в отличие от черnodеревенских вещей, людей и пространств“ (575). Путешествие Дунаева описанно как путешествие по телу Пуруши, разбросанному везде и расчлененному на части (как в случае Озириса), с тем, что Пуруша, как первообитатель души, обретает „власть над бессмертием“: „Кажется, он поднялся еще выше по телу здешнего Пуруши, которого австрийцы называли Гурвинеком или Курчавым. Гигант, видно был ни жив ни мертв. Какие-то части его тела загнивали, другие ломались от свежести“ (691). Но разъединенный Пуруша является аллегорией Европы, которая не только что рассеялась везде, но и потеряла свое изображение в разбитом зеркале: „но зеркало это давным-давно разбилось в мелкие дребезги, и его микроскопические осколки сверкали теперь в некоторых сердцах и в некоторых глазах“ (691).

---

<sup>202</sup> Указ. Соч. С. 143.

В такой физиологичности текста мы нередко встречаемся и с ритуализированным материально-телесным началом, характерным, прежде всего, для средневекового литературного наследия из за своего гротескного и смехового дискурса. Такой телесный дискурс Бахтин назвал „гротескным реализмом“<sup>203</sup>, и этот прием мы встречаем и в некоторых произведениях Пепперштейна. Бахтин пишет, что „Материально-телесное начало в гротескном реализме (то есть в образной системе народной смеховой культуры) дано в своем всенародном, праздничном и утопическом аспекте. Космическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое. И это целое – веселое и благодное“<sup>204</sup>. В поэме *Видевший Ленина* Пепперштейн обращается к коллективному народному телу, описывая обряд испражнения - этот „естественный“ и „древний обряд“, произошедший в сомнамбулическом состоянии - Пепперштейн описывает подробно, поднимая его на высший, почти метафизическо-космический уровень:

Он временно вернулся в этот мир  
Из неги снов, из теплоты постели,  
Чтобы обряд свершить - необходимый,  
Естественный и древний, словно уголь.  
Он какает задумчиво и сонно,  
Глаза подернутые дымкой поднимая  
К проему неба над дощатой дверью.  
Он в небо смотрит, тело растается  
С излишками прожеванной им пищи  
(Таинственное, я сказал бы, дело!

---

<sup>203</sup> Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 2015. [электронный ресурс]: <http://www.litmir.me/br/?b=53048&p=1>.

<sup>204</sup> Указ. соч. [электронный ресурс]: <http://www.litmir.me/br/?b=53048&p=1>.

Все те прелестные порою изысканья  
Природы и людей, что мы спокойно,  
Без жалости, без страха, без сомнений,  
Зубами мелкими, спеша, перетираем,  
Размачиваем едкою слюною  
И втягиваем внутрь, сквозь пищевод,  
В утробу жадную, где все обречено  
Материалом стать для нашей жизни -  
Ненужное же извергаем вон,  
Не думая, в уверенности хладной,  
Что так и быть должно. А сколько  
Там умыслов изысканных хранится!

И дальше следует перечисление прелестных продуктов и пищи, которые люди так легко отбрасывают и расстаются с останками, не размышляя об их ценности. Пепперштейн отождествляет человека с едой, подчеркивая материальное, органическое, пропадающее, и прослеживает таким образом нить: еда-человек-испражнение-человек-труп-земля-Россия. Автор таким способом задает вопрос:

«Вот если эдак мы с едою поступаем,  
С таким чудесным, дружественным сонмом,  
С таким родным, необходимым, близким,  
То как же с нами этот мир поступит?  
И дает ответ: Но боюсь порою,  
Что канем мы в бездонный хладный мрак,

Как испражнения, как трупки сырые  
И смрадные, - дымясь, тепло теряя,  
Разваливаясь на лету, мы будем  
Извечно падать в яму выгребную,  
И плакать над собой, и забывать  
Зачем и как, и почему, и что,  
И для чего когда-то были мы  
Субтильны так, оживлены, беспечны?..<sup>205</sup>»

Хотя автор все время говорит об испражнениях, его стиль является возвышенным, почти напоминающим оду по своим характеристикам.

«Ведь есть же дно у ямы выгребной!  
Ведь есть закон, пределы и границы!  
Ведь разлагаясь, прая, там, внизу,  
Все испражнения в Россию переходят!  
Они ее навеки составляют,  
Питают и вливаются в нее<sup>206</sup>.

Земля-яма-могила - поглощающее начало, коллективный туалет-черная дыра-помойка в которую сливаются вся испражнения, но которая все-таки является и родительницей и загадочной тайной. Ода экскрементам превращается в Оду Отчизне, где автор иронически обыгрывает тему Родины как тайны и загадки, одновременно ссылаясь на Тютчева и Блока:

Россия, ты - Отчизна, ты под нами

---

<sup>205</sup> Пепперштейн П., Видевший Ленина в: Диета старика, М., 1998. [электронный ресурс]: [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).

<sup>206</sup> Там же.

Огромным исполином притаилась.

Куда же ты плывешь, о айсберг дивный?!

Тебя умом, однако, не понять,

Тебя аршином общим не измерить,

Твои размеры, Родина, для нас

Загадка странная, довлеющая тайна,

Амбивалентное отношение к России отражается и в тематике и в стиле писателя.

Физиологичность, гипернатуралистическая репрезентация тела, деконструкция<sup>207</sup> и реконструкция тела и органов, мотивы еды, диететическое питание<sup>208</sup> и отказ от пищи ведущей к аскезе героев<sup>209</sup>, принятие психотропных средств, провоцирующих измененное состояния сознания - все это конструирует поэтику телесности у Пепперштейна. Так, например, герой Дунаев не раз превращается в Колобка: „Пусть я не человек, но человеческое тело – моя собственность, - прошептал он твердыми губами. <...> “ Внезапно очнувшись, он понял, что жует свою подмокшую нижнюю губу. Он был вкусен сам себе и утолял свой голод. С этого дня он стал отъедать от себя, размачивая новые и

---

207 И даже если существует деконструкция тела на части, расчленение и дезинтеграция, то оно лишено насильственности, грубости, характерной прежде всего для сорокинских текстов.

208 В *Мифогенной любви каст*, один из героев, Востряков, читает книги по диетологии и отказывается от некоторой пищи, чтобы усовершенствовать свое психофизическое состояние: „Он бросил принимать таблетки, резко ограничил свое питание, исключил из него все острое и сладкое, прекратил употреблять дрожжевое тесто, соленья, жареное мясо и котлеты.“ (30).

209 М. Рыклин пишет по этому поводу в своем предисловии к *Диете старика*: «Центральным в *Диете старика* является раздел о еде, где речь идет о молоке, ватрушечке, супах, горячем, колобке, грибах и т.д. Интересно, что все эти продукты, кроме галлюциногенных грибов, не съедаются. Съедаемые же грибы относятся к нетелесному порядку: их поглощение не только не насыщает тело, но и угрожает растворить ядро личности. Отвергая остальную пищу, персонаж "Грибов" всеми силами старается не допустить собственной дематериализации, вступая с грибами в единоборство внутри литературы и в каком-то смысле за литературу». *Рыклин М., Предисловие в: Пепперштейн П., Диета старика, М. 1998. [электронный ресурс]:* [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).

новые участки своего тела в теплой воде, всегда присутствующей возле пожаров. Это снимало голодные страдания, зато появились трудности с перемещением. Он потерял свою идеальную шарообразную форму и больше не мог так весело и быстро катиться, как раньше. Он стал испражняться съеденным измельченным хлебом через дырочки в носу. Тело его теряло хлеб, уменьшалось, превращаясь постепенно в неровное, неряшливое полушарие. Дунаев теперь ползал, буквально кусая землю и отталкиваясь от нее языком. Пришлось приготовиться к смерти, и он приготовился к ней равнодушно, поскольку потерял эмоции“ (260). Смерть для Пепперштейна представляет только одну из разновидностей жизни. Она постоянно преследует всех, и наше сознание должно понять и примириться с этим. Для воина Дунаева смерть не страшна, хотя она и вездесуща:

„Смерть не страшна,  
С ней не раз мы встречались в бою,  
Вот и теперь  
Надо мною она  
Кружится.  
Ты меня ждешь  
И у детской кроватки не спишь,  
И поэтому, знаю, со мной  
Ничего не случится.“

Ему, как настоящему воину, нельзя бояться смерти<sup>210</sup>: „Как же воину умереть от войны, если он – дитя войны и в ней его жизненная сила заключена? Для других война – смерть, а для воина – жизнь“ (69). Автор считает, что человек испытывает смерть несколько раз в жизни и должен „столько же раз испытать надежду на спасение и крушение этой надежды (точнее, этих надежд), и столько же раз пережить всю жизнь и даже какие-то другие, чужие жизни“ (76). Таким

---

<sup>210</sup> Подобное отношение к смерти появляется и в психоделических романах Кастанеды, в учениях Дона Хуана, в которых смерть находится везде и является постоянным попутчиком человека: Смерть - наш вечный попутчик. Она всегда находится слева от нас на расстоянии вытянутой руки, и смерть - единственный мудрый советчик, который всегда есть у воина. Каждый раз, когда воин чувствует, что все складывается из рук вон плохо и он на грани полного краха, он оборачивается налево и спрашивает у своей смерти, так ли это. И его смерть отвечает, что он ошибается и что кроме ее прикосновения нет ничего, что действительно имело бы значение. Его смерть говорит: "Но я же еще не коснулась тебя!" - *Кастанеда К.*, "Колесо времени" [электронный ресурс]: <https://www.libfox.ru/25910-karlos-kastaneda-koleso-vremeni.html>.

образом, жизненный принцип, жизнерадостность, присущая его поэтике, становятся главенствующим началом: „С удовольствием исключил бы из мироздания все, что кого-либо мучает, удручает, причиняет неприятности, страдания и прочее. Даже ради развлечения не стоило бы сохранять память о неприятном. Пускай все обустроиваются поуютнее и живут вечно, со сквознячком“<sup>211</sup>. В некоторых текстах Пепперштейна (имеются в виду тексты из сборников *Весна*, *Военные рассказы*) ощущается какая-то «невыносимая легкость бытия», постоянная эйфория в отношении к жизни, оптимистичность и бодрость. Тема любви выдвинута на высший уровень и показана как космическая и всепоглощающая. Она не касается конкретных персонажей и их отношений – она проявляется во всем и относится ко всему: к природе, искусству, Родине, телу, тексту и фантазмам, одним словом: к Бытию: «Поток любви, внезапно хлынувший на него, был столь сильным, что любая человеческая страсть казалась ледяной невозмутимостью, любая нежность представлялась черствым равнодушием по сравнению с этой нескрываемой силой любви. Весь величественный эпос Бытия казался серой пылинкой на фоне этого интимного обожания, несущегося быстрее света (385).

С другой стороны, выраженная эстетизация и эротизация текста создают в творчестве Пепперштейна специфическую сказочно-фантастическо-романтически-эротическую атмосферу, вызывающую у читателя эмоционально-интеллектуальную стимуляцию и терапевтическое удовольствие.

Исчезновение тела и превращение его в знак Пепперштейн показал в своем бестиарии *Иноголовые*, напоминающем книгу Борхеса *Книга вымышленных существ*. Автор, балансируя между фантастикой и реальностью, выстраивает новые фольклорно-виртуальные миры в природе, в естественных лабиринтах, в которых находятся мифические существа, следы которых превращаются то в знаки, то в видения: Следы Мурзилы оказались изображением, Свефе – существо с телом женщины и головой крокодила живущая в лабиринте - остается записанной в коллективном сознании деревенских жителей, как привидение каменных выступов в форме последней гексаграммы И-Цзин; часть лабиринта

---

<sup>211</sup> Пепперштейн П., Вечная жизнь, молодость и красота / Весна, М., 2010., С. 195.

Вытоня, по древним преданиям, сохранилась как древняя стена имеющая S-образную форму; надпись на квадратной плите со словами Туннельного Глена; сохранившиеся рассказы о девочке Плейя, чье ослепительное сияние, струившееся из ее головы, было настолько сильным, что было невозможным посмотреть ее лицо. И самое важное существо, которое не оставляет следа, но и не приносит вреда – это очаровательное личико Весны, которого можно испугаться до смерти. Как мы видим, большинство этих существ женского пола.

В некоторых текстах, мы встречаемся с мотивом двойничества и телесного удваивания разработанных по принципу психоанализа. Можно привести к примеру «анекдот» о Массо из рассказа *Кумирня мертвеца*: Массо, знаменитый актер и донжуан решил свести вместе всех любовниц и образовать „массовку“<sup>212</sup>. Он готовит завтрак для двух персон и играет в пасьянс. И тут начинается действие. Первая из пришедших девушек сразу убила Массо, но не успела покинуть комнату, как туда вошла другая, которую тоже убила, чтобы не было свидетелей, и т.д. „Через какое-то время полицейские, защищенные пуленепробиваемыми щитами, ворвались в комнату с букетами белых роз. Они обнаружили там тела Массо и его семнадцати любовниц, а также совершенно безумную дебютантку Р., которая сидела на софе и, продолжая заряжать пистолет, с сумасшедшим смехом расстреливала входную дверь. Ее обезоружили и прямо из окровавленной комнаты отправили в сумасшедший дом. До сих пор она там и все не устает бредить о забрызганных клетчатых рубашках, о том, что белые лепестки роз надо успеть перекрасить в красный цвет до прихода Королевы. Не знаю отчего (может быть, пасьянс и серебряные вазы на столе сыграли свою роль), ее бред связан с содержанием *Алисы в Стране Чудес*. Больная называет себя вымышленным именем Элси, искажая имя Элис. Она озабочена тем, чтобы карты успели перекрасить белые розы в красные, хотя Алиса и Дама Сердец кажутся ей одним и тем же лицом. Кровожадность Дамы Сердец она оправдывает тем, что все валеты, дамы и короли - двухголовые. Отрубить одну из голов - не означает убить, это всего лишь "укорачивание". Она вообще называет людей "двухголовыми" и старается смягчить свою вину, утверждая, что убитые ею девушки - всего лишь чьи-то двойники. Классическая шизофрения - ничего

---

<sup>212</sup> Массо-массовка – игра слов, нередкий прием построения текста у Пепперштейна.

оригинального. На игральных картах персонажи кажутся "по пояс погруженными в зеркало". Элли тоже попросила сшить себе юбку из зеркальной ткани, чтобы походить на карту. Я иногда навещаю ее, приношу сладкое». Шизофреничность текста/героев наблюдается в очевидном раздвоении и дуализме всего: игральные карты с двойственными образами, дублированное имя Элли/Эллис, двухголовые люди, двойничество. Здесь автор посредством „зеркальной юбки“, т.е. удваивания героини, и визуально представляет ее шизофрению. Вступив в диалог с кэрроловскими Алисами (здесь автор приводит бред „связанный с *Алисой в стране чудес*, хотя сама тема напоминает *Алису в Зазеркалье*). Пепперштейн пользуется еще одним приемом, характерным для его творчества: самоинтерпретацией. Единственное секретное, что остается после прочитанного анекдота - это факт, что Массо, которому все-таки конец истории не был известен, готовит завтрак для *двух* персон. Читателю доставляет удовольствие разгадать загадку, кто эти две персоны: Массо и одна из семнадцати любовниц, две любовницы или первая вошедшая, дебютантка Р, которая остается последней, кстати удвоенной, и проводит свои последние дни в психушке.

Важно упомянуть, что в постмодернистской литературе, телоцентризм становится одним из важнейших приемов. По этому поводу писал Сорокин: «В русской литературе вообще тела было очень мало. Духа было выше крыши. Когда читаешь Достоевского, не можешь почувствовать тела героев: сложение князя Мышкина или какая грудь была у Настасьи Филипповны. Я же очень хотел наполнить русскую литературу телесностью: запахом пота, движением мышц, естественными отправлениями, спермой, говном. Как сказал Арто: "Там, где пахнет говном, пахнет жизнью"<sup>213</sup>». И на основе вышесказанного, мы увидели что Пепперштейн отдает дискурсу телесности очень важную роль. Однако, у Пепперштейна, в отличие от Сорокина, нет мерзостной и агрессивной природы телесности – она показана как более конструктивна, оживляющая, продуктивна, но все таки видоизменяемая, неустойчива, зыбкая.

---

<sup>213</sup> Сорокин В., Убойное сало: «Я хотел наполнить русскую литературу говном» / Беседовала Оксана Семенова // МК-Воскресенье. 2002. 21—21 июля. С. 4.

### 3.5. ПО ТУ СТОРОНУ ПРЕДМЕТА

Как мы уже упоминали раньше, эстетика концептуализма формировалась под влиянием художественной практики дадаиста и теоретика Марселя Дюшана, который еще в 1913 году в Нью-Йорке выставял предметы домашнего обихода, освобождая их от утилитарного значения и превращая в реди-мейды. Благодаря Дюшану, изменилась позиция художника, и отныне художником мог стать не только живописец, который пишет картины, или скульптор, создающий скульптуры, а любой человек, который придумывает новое искусство на основании идеи, что стало основным стержнем поэтики концептуализма. В то же время, К. Малевич пишет свои супрематические композиции, освобождается от предметности, олицетворенной в *Черном квадрате*, который становится не только картиной, но и таинственным знаком, иконой модернизма и, если можно так сказать, „философией искусства“, где идея „черного квадрата“ пригласила на диалог искусство XX и XXI веков. Хотя Малевич в своем позднем периоде творчества и вернулся к предметной живописи, супрематизм оставил свой след в концептуальном искусстве. Отношение к предмету в искусстве снова становится актуальным в 60-е годы XX века: на Западе это отражается в искусстве минимализма, поп-арта и концептуализма, а в России – в творчестве неофициальных художников. Ключевым событием в истории концептуализма является инсталляция Дж. Кошута *One and Three Chairs 1965.*, состоящая из стула, фотографии этого же стула и статьи из словаря с определением слова „стул“. Причем стул и фотография стула могли меняться от выставки к выставке, что зависело в основном от выбора куратора. Самое главное, чтобы сохранилась идея произведения искусства – эйдос в платоновском смысле. Отношения к самому предмету и привязанности к вещи, к „определенному стулу“, Кошут не имел.

В московском концептуализме предметы имеют несколько иную функцию: независимо от того, изображены ли они на холстах, выставлены как объекты или как части инсталляции, они в большинстве случаев наделены специфическим значением и символикой, в основном определяемой советским контекстом. Поэтому и у неофициальных художников, и у концептуалистов часто речь идет о

уже использованных предметах, отброшенных, нужных или забытых, предметах домашнего обихода, о мусоре, о вещах-свидетельствах – во всяком случае о вещах, которые хранят в себе личный отпечаток его обладателя. В теоретических текстах Кабакова в 1970-х годов появляется термин „плохая вещь“<sup>214</sup>, а в искусствоведческой терминологии – плохое искусство. „Плохое искусство“, по словам Е. Бобринской, – „это не направление, не эстетическая категория в строгом смысле слова. Это скорее некий вектор в развитии искусства, не всегда отчетливо осознанная тенденция, проявлявшаяся в творчестве разных художников на протяжении всей истории существования подпольной культуры и получившая к концу 1980-х годов статус своеобразного эстетического концепта, реализовавшегося в демонстративных и порой нарочито артикулированных приемах“<sup>215</sup>. Основные вариации „плохого искусства“ Бобринская связывает с „мусорной эстетикой“, которой обращаются Д. Краснопевцев, О. Рабин, И. Кабаков, Н. Алексеев, Б. Орлов и др.; с мотивами „руин“ и „ветхости“ в произведениях Б. Орлова, Комара и Меламида и др., а также с появлением „не-искусства“, характерного для концептуалистской эстетики художников, принадлежащих т.н. волне „второго концептуализма“<sup>216</sup>. Таким образом, эстетика „плохого искусства“ подразумевала, с одной стороны, личное/интимное отношение к предметам советского быта, что встречаем на коллажах и ассамбляжах О. Рабина в виде обрывков газет, документов, листов; инсталляциях И. Кабакова (*Ящик с мусором* 1985, *Туалет*), Д. А. Пригова (газета-объект, банки с текстом), А. Монастырского (объекты *Куча*, *Туфли*). С другой стороны, в некоторых объектах А. Монастырского, в акциях „Коллективных действий“ и особенно в объектах и инсталляциях „Инспекции „Медицинская герменевтика““, эти предметы являются попутными, нейтральными, даже „агрессивно

---

<sup>214</sup> Кабаков И. 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М., 2008. С. 53-55.

<sup>215</sup> Бобринская Е., Чужие? Неофициальное искусство: Мифы, стратегии, концепции. М., 2013. С.333.

<sup>216</sup> Е. Бобринская использует этот термин для поколения художников, начавших работать на рубеже 1970-1980-х годов и имеет ввиду следующие группы: С-3 (В. Скерсис и В. Захаров), „Инспекция „Медицинская герменевтика““, „Перцы“ (Л. Скрипкина, О. Петренко); и художников Ю. Альберта, В. Захарова, И. Макаревича, Е. Елагину, Н. Паниткова; и произведения так называемой „южнорусской концептуальной школы“ (С. Мартынчик, Л. Войцехов, И. Чацкий, С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, А. Петрелли и др.). Бобринская Е., Чужие? Неофициальное искусство: Мифы, стратегии, концепции. М., 2013. С. 372.

нейтральными“ (*Но поздно 1986, Его глаза 1986, Поворот 1986, "Точнее, фон непрерывного лабораторного свертывания..." 1986, Товарная панель при легком искажении, 1988, Черная Эльза 1988, Книга за книгой, 1988*). Таким образом, объекты и инсталляции медгерменевтов напоминают своими характеристиками эстетическую модель западного концептуализма, где первостепенным оказывается неизобразительность, минимализм, однообразность и загадочность, что вызывает „определенный дискомфорт у зрителей не столько за счет непривычного или раздражающего внешнего облика, но главным образом за счет иных правил их восприятия, нарушающих укоренившуюся привычку обращения с искусством“<sup>217</sup>.

Так, например, объект *Черная Эльза* вызывает у зрителя непонимание из за драматического алогического конфликта между объектом, названием и смыслом. Объект *Черная Эльза* представляет табуретку, сделанную из стиральных досок. Название никак не соответствует предмету изображения, но обозначает термин, придуманный герменевтами и вошедший в *Словарь московской концептуальной школы* как: „принцип полной диссимиляции обстоятельств. Отчасти соответствует «плевроальному шоку», как он описан в *Волшебной горе* Т. Манном. Ч.Э. (максимум энтропии) и Черный Гонконг (минимум энергии) являются разведенными частями Второго начала термодинамики. Между ними простирается Парижско-Юрская дорога». Интересно, что *Черная Эльза* появляется и в романе МЛК как странный прибор, который должен был обеспечить русскую победу в войне. „Назвала она этот прибор «Черная Эльза»: специально дала ему немецкое женское имя, считая, что немецкая смерть должна иметь немецкое имя“ (448).

С помощью алогической цепочки между основным предметом (табурет), материалом, из которого он сделан (стиральные доски), названием (Черная Эльза) и символическим представлением названия, вошедшим в словарь, обесмысливается весь дискурс. Не важно, что весь концепт вещь-название-описание намекает на инсталляцию Кошута, где показан стул-фотография стула-словарная статья.

---

<sup>217</sup> Бобринская Е., Концептуализм, М., 1994., С. 1.

Подобную мистификацию встречаем и в инсталляции Медгерменевтов *Проблема трофея (1993)*, показанной на выставке *Заложники пустоты*, в которой трехмерность «холстов» образуется благодаря трём натянутым белым полотнам, за которыми находятся спрятанные вещи. Таким образом, художники, с одной стороны, обыгрывают тему пустоты, отсутствия, забвения (белые натянутые холсты в виде картин), а с другой - представляют материальность скрытых предметов, превращая их секретность в сакральность. В альбоме Пивоварова 2005 года *Праздники*, в листке *Праздник белых покрывал*, встречается та же тема: «В этот день мебель в доме и зеркала покрываются белыми покрывалами. Это день поминовения умерших родных и друзей. Целый день проводится в глубоком молчании»<sup>218</sup>.

Память занимает важное место в сознании художника и нередко отражается в старинных вещах – символах ушедшей эпохи: «Но, слава богу, есть еще на свете рассохшиеся кухонные столики, узорчатые клеенки с горелыми кругами от горячих чайников и сковородок, подвешенные под потолком велосипеды, дырявые ситцевые занавески, книги, календари и прочие вещи, без которых продолжить жизнь не имело бы никакого смысла»<sup>219</sup>. Наряду с этим встречаются и рухлядь, помойки, кладовые, чердаки, подвалы с тайнами, но и «перламутровые ботинки со светящимися шнурками», «серебристые плееры с пушистыми наушниками», «крошечные мобильные телефоны со светящимися экранчиками»<sup>220</sup>... Предметный мир описывается как художественная инсталляция, в которой сочетаются прошлое и настоящее, советское и современное, коммунальный быт и квартиры в разгаре евроремонта. У автора постоянно ощущаются ностальгические настроения, характерные прежде всего для людей и обществ, потерпевших крах, смену власти, или крушение самого государства. И когда речь идет о ностальгии, мы не имеем ввиду ее изначальный смысл как «тоска по родине, по родному дому»<sup>221</sup>, а второй смысл. Так, ностальгия у Пепперштейна представляется как тоска о прошлом, о пережитом, об

---

<sup>218</sup> Пивоваров В., Едоки лимонов, М., 2006. С. 56.

<sup>219</sup> Пепперштейн П., Свастика и пентагон, М., 2006. С. 46.

<sup>220</sup> Там же

<sup>221</sup> Ожегов С. И., Шведова Н. Ю., Толковый словарь русского языка. — М., 1998. — С. 422.

утраченном: «на стыке этих двух вещевых миров они и жили, причем старое и уходящее демонстрировало гораздо большую прочность, оно хорошо держалось и пустило глубокие корни, которые достигали самой сердцевины жизни, тогда как новое быстро ломалось, устаревало или выходило из моды и заменялось другим новым»<sup>222</sup>.

Свое отношение к предметам и вещам, Пепперштейн наиболее точно описал в тексте *Пассо и детриумфация*. Ключевой вопрос Пепперштейна: может ли вещь вообще или какая-либо вещь по отдельности обладать определенной внутренней активностью?

Предметный мир у Пепперштейна – очень богатый и разнородный. Он описывает предметы с такой подробностью, до мельчайших деталей, будто проникая в них с аппаратом окулиста. Предметы и вещи в его поэтике обладают собственной аурой, особой энергией, которая влияет на окружающих. Используя терминологию В. Руднева, их можно назвать «странными объектами»<sup>223</sup>, поскольку они оказывают сильное воздействие на человека. В своем тексте *Пассо и детриумфация. Попытка классификации по принципу отношений с предметом* Пепперштейн выделяет два типа людей: тех, которые несут на себе «бремя «ненависти вещей», и тех, которых можно назвать «любимцами вещей». Примером первых для Пепперштейна является Кафка, других – Томас Манн. Автор предлагает и третью подгруппу, которую «составляют люди, не испытывающие на себе какого-либо повышенного или определенно окрашенного отношения со стороны вещей, но зато сами пытающиеся глубокую и захватывающую «страсть к вещам». В третьей подгруппе автор выделяет еще два типа: «зафиксированные» и «расплывчатые». Первые, по авторскому мнению, рассматривают предмет как «объект страсти», «в жертву которому приносят свое обожание». Таким типом объекта является *Заир* Борхеса, которого Пепперштейн определяет как «сверхинтенсивный предмет, настолько интенсивный, что он завладевает сознанием каждого, кому лишь стоило бросить на его взгляд». Другому типу, расплывчатому, принадлежит Пруст. Пепперштейн считает, что

---

<sup>222</sup> Пепперштейн П., *Свастика и пентагон*, М., 2006, С. 46.

<sup>223</sup> Руднев В., *Странные объекты, Феноменология психотического мышления*, М., 2014.

«расплывчатый тип» отличается от «зафиксированного» тем, что то внимание, которое в случае фиксации относится в первую очередь за счет какой-то определенной категории предметов (денег, драгоценностей, тростей, ключей, спичечных этикеток) или даже скапливается вокруг какого-либо одного конкретного предмета (любимой картины, монеты, драгоценности, трости, кресла), предстает перед нами в постоянном движении. Оно (это аффектированное внимание) свободно перемещается с предмета на предмет. Аффект при этом не становится слабее»<sup>224</sup>. Хотя автор в своих интерпретациях и самоинтерпретациях не определяет свое отношение к предмету, нам кажется, на основании его поэтики, что он принадлежит к «расплывчатому типу». Пепперштейн превращает мир предметов в мир вещей, а мир вещей - в мир идей. В своей *Реалогии* (Вещеведению) М. Эпштейн обозначает разницу между предметом и вещью следующим образом: «Предмет превращается в вещь лишь по мере своего духовного освоения, подобно тому, как индивидуальность превращается в личность в ходе своего самосознания, самоопределения, напряженного саморазвития»<sup>225</sup>. Вещи теряют свою материальность, они сакрализируются в пепперштейновской прозе и становятся «материальными выражениями» своих символических свойств: трофеями, атрибутами и сувенирами. Они воздействуют, благодаря своему сакральному характеру. Вещи для Пепперштейна есть смысловые, а не материальные единства.

Они часто вступают в роли помощников и союзников: «Разница в том, что все мои вещи от Помощников получены или сами есть Помощники – они все из Нашего Собственного, а вот у тебя – настоящий Трофей, от врага принесенный. Считается, что у такого оружия особые возможности. Неисчерпаемые. Но и обращаться с ним надо более осторожно: начеку надо быть. Вообще-то говоря, иметь у себя такую вещь – смертельный риск. Но есть одно важное обстоятельство: считается, что тот, кто получил Трофей в свой День Рождения, тому он не может принести никакого вреда, а только лишь пользу. Более того, Трофей, который человек заполучил на свой День Рождения, называется

---

<sup>224</sup> Пепперштейн П., Пассо и детриумфация / Диета старика, М., 1998. [электронный ресурс]: [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).

<sup>225</sup> Эпштейн М., Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна. - СПб., 2003. С. 346-350.

«Подарком на День Рождения». И это уже не просто Трофей, он приобретает новое качество, как бы сродняется со своим хозяином и называется Атрибут. Иметь такой Атрибут и почетно и выгодно. Говорят, он не только при жизни, но и после смерти полезен. При особо удачном стечении обстоятельств Трофей, который стал Атрибутом, может сделаться также Сувениром. А если у тебя появился спелый, нефальшивый Сувенир – это значит, никто никогда не сможет хозяйничать у тебя в мозгах. А это, Дунай, редкость. Потому что, покамест мы не обзавелись хорошим Сувениром, в голову нам лезут все, кому не лень, как в общественный туалет. У тебя, правда, в голове Советочка, но она спит и во сне советы подает. А такие вещи, как эта (Поручик снова указал на серую веревку), не спят никогда. Они всегда начеку. Советов они тоже никаких не подают – они всегда действуют САМИ. (331)». Таким образом, предметы меняют свою профанную функцию на сакральную. Р. Кайуа в своей книге *Миф и человек. Человек и сакральное* подчеркивает заразительную и опасную силу сакрального, воздействующую на того, кто к этим предметам прикасается: „Итак, в своей элементарной форме сакральное представляет собой прежде всего опасную, непонятную, трудно управляемую и в высшей степени действенную энергию“<sup>226</sup>.

Трофей в *Словаре терминов московской концептуальной школы* определяется как „предмет, вынесенный из глубин галлюциноза“: „Я думаю, твой наставник, который готовил тебя, объяснил тебе, что для тебя было бы максимально выгодным, чтобы этот Трофей стал твоим Атрибутом, а впоследствии Сувениром. Для этого не пользуйся им, не думай о нем, ничего с ним не делай, никак к нему не относись, не обращай к нему с речами, не наделяй его именем, не спрашивай его ни о чем, не проси у него ничего, не приказывай ему, не делись с ним своими мыслями, просто держи его у себя, вот как ты держишь при себе этот бинокль“ (337). Вещь, превратившись в Трофей, потом в Атрибут и в конце в Сувенир, приобретает высшую силу, особые возможности, действующие даже после смерти. Таким образом в вещи отражается замысел Бога относительно этой вещи. В. Н. Топоров, ссылаясь на речение Августина „вещи таковы, какими их видит Бог“, считает, что „вещь в силу описанного подобия ведет человека к Богу, и человек, пользуясь вещами по своим

---

<sup>226</sup>Кайуа Р., Миф и человек. Человек и сакральное, М., 2003., С. 153.

«низким»), собственно человеческим нуждам, должен помнить, что через них он вступает в общение с Богом и Бог через них говорит с человеком»<sup>227</sup>. Расуждая о таинственных свойствах предметов, воздействующих на человека, т.н. „души предмета“, с его тайной и неузнаваемой „сущностью“, Пепперштейн придумывает слово „пассо“, обозначающее „неопознаваемую душу неодушевленного“ и пассивную активность предмета<sup>228</sup>. С другой стороны, слово «ДЕТРИУМФАЦИЯ» означает «Состояние, в котором та или иная вещь освобождается от своего бытия в качестве именно этой вещи, выходит из состояния «триумфа», которым является ее встроенность в определяемость мира». Кажется, что этот „прием“ можно применить на некоторые предметы на картинах Пивоварова, которые, «детриумфировавшись», принимают на себя энергию некоего Абсолюта, Духа, Эйдоса. В альбоме *Желтый* Пивоварова все начинается с Большого яйца (желтого цвета) и продолжает действовать, вселяться в пространства сознания (одного человека), в пространства быта (комнаты как верный мотив), передавая свою энергию-луч, силу предметам, которые трансформируются в вещи, а потом в Атрибуты. Кажется, что именно детриумфация – это звено между вещью и Атрибутом. К. Кобрин в тексте *Желтое и желтый*, говоря о альбоме Пивоварова, обращает внимание на объяснительную записку к цветовой гамме около желтого прямоугольника<sup>229</sup> в которой написано „Цвет Духа, части Бога“, из чего следует, что цвет Духа – именно желтый: „Дух витает, где хочет. Иногда он материализуется в виде настольной лампы, торжественно озаряющей аллегория Дома. Это Дом-Духа, его торжество и апофеоза; „Лампа освещала комнату теплым уютным светом“. Уют является предикатом Дома Духа, так же, как аллегорией его является чайная чашечка с блюдцем“<sup>230</sup>. Все это можно отнести и к другим вещам в пивоваровской предметной сокровищнице: желтому ножу (*Но иногда какой-нибудь предмет становился желтым*), желтому креслу (*И иногда у меня являлась надежда*), присваивающими энергию Желтого и теряя свою изначальную функцию

---

<sup>227</sup> Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе. М., 1993. С. 70-94.

<sup>228</sup> Пепперштейн П., Словарь терминов московской концептуальной школы // Сост. А. Монастырский, М., 1999. С. 176.

<sup>229</sup> Имеется в виду альбом В. Пивоварова под названием *Философу, Письмо №3*.

<sup>230</sup> Кобрин К., *Желтое и Желтый* в: Пивоваров В., Едоки лимонов, М. 2006. С. 131.

предмета, превращаясь в Атрибут. И здесь вполне уместно было бы применить магриттовский прием: *что это не нож и это не кресло*,<sup>231</sup> т.е. что это не *только* нож и это не *только* кресло. Предметы-атрибуты появляются на картинах Пивоварова в цикле картин *Эйдосы с атрибутами (2009)*. Бытовые предметы, вроде ножа, лампы, чернильницы, журнала, не представляют только материальную характеристику предметов, а скрытую, сакральную, внутреннюю душу предметов. Ж. Бодриар в своей книге *Система вещей*<sup>232</sup> считал, что вещи, помимо своих практических функций, обладают способностью вбирать в себя душевный опыт человека, и именно такую функцию вещи мы имеем ввиду, когда речь идет о предметном мире на картинах В. Пивоварова и в литературном творчестве П. Пепперштейна, поскольку они, как бы отрицая свою функциональность, выражают в себе свидетельство, память, воспоминания и ностальгические ощущения и могут оказать влияние на того, кто ими обладает: «Вещь вышла из себя. Вещь стала не в себе». (329); „Сегодня, наверное, праздник. Сегодня получишь Предмет. Ты сможешь сжимать в ладошке собственную судьбу. Пройдут миллиарды мгновений, проскочат десятки лет, И вас похоронят вместе в простом деревянном гробу. И после, в неведомых жизнях, в посмертных сюжетах, в мирах, Свой сувенир повсюду будешь таскать с собой. Стирается память. Останутся только ворсинки на швах. Серое, Плотное, Узкое. Кисточка. Гвоздик. Отбой“. (330). „Мне эта вещь не нужна. Но то, что ты обладаешь ею, меняет отношение к тебе“ (337).

Атрибуты из мира идеи снова переходят в материальный мир, становятся Сувенирами<sup>233</sup> – памятниками прошлого, но обладающими энергией защиты: „Вот разве что он уничтожил твой Сувенир. Теперь у тебя будут возникать серьезные проблемы с памятью“ (652). Такого рода предметы присутствуют на картинах Пивоварова, Пепперштейна, а также и в их прозе. В. Пивоваров их называет сакрализаторамы, подразумевая под этим «специальные охранные

---

<sup>231</sup> Имеется в виду работа Р. Магритта *Вероломство образов 1928-1929* с надписью *Это не трубка*.

<sup>232</sup> Более подробно об этом в: *Бодриар Ж., Система вещей*, М., 2001. С. 32.

<sup>233</sup> Сувенир (фр. Souvenir – воспоминание, память) — предмет, предназначенный напоминать о чём-то. В *Словаре терминов московской концептуальной школы*, медгерменевты сувенир определили как „тип объекта, консервирующий в себе память об определенном событии (опредмеченная память)“. «Инспекция «МГ», Словарь терминов московской концептуальной школы, М., 1998. С. 82.

приспособления для защиты «внутреннего» от «внешнего». „Сакрализаторами могут быть самые обыкновенные предметы быта. Имея на себе сакрализатор, например, повесив на нос сковородку, а на уши — сапожные щетки, можно появляться в самых «загрязненных» общественных и спиритуальных пространствах и быть защищенным от опасных невидимых излучений»<sup>234</sup>. Оказывается, что энергия предмета может быть угрожающей и опасной с одной стороны, но защищающей с другой.

Многие предметы заимствованы из сказок: так появляются волшебные сапоги или скатерть-самобранка со своей охраняющей функцией: „Тем более, что мне никакого труда бы не составило дать тебе с собой Скатерть-Самобранку: она бы тут и тебя поддержала бы, как следует, и народу бы тут спасла видимо-невидимо от голодной смерти“, или шапка-невидимка в инсталляции С. Ануфриева, о которой уже шла речь.

Одной из важных характеристик пепперштейновской прозы является антропоморфизм, а некоторые изложения и рассказы ведутся от лица неодушевленного предмета: *Рассказ зеркалаца, Продолжение истории потерянного зеркалаца*. Начав с того, что природа вещей в какой-то мере антропоморфна и что „человека связывает с окружающими его вещами такая же (при всех оговорках) органическая связь, что и с органами его собственного тела, и в „собственности“ на вещи всегда виртуально присутствует тенденция вбирать в себя их субстанцию через поедание и „усвоение““ (235), автор считает, что именно зеркало самым лучшим образом отражает эту связь, ведь благодаря ему человек может видеть свое отражение и лучше познать самого себя. Во всей глубине галлюциноза герои Пепперштейна анализируют, декодируют и деконструируют знаки и символы. Так, например, девушка Катя Сестролицкая в поиске своего собственного я, оглядываясь в зеркале, видит „чудесное лицо Маши Аркадьевой, ее золотистые волосы, ее влюбленные глаза – словно два зеркала, обнявшие вагончик с двух сторон, сообщались меж собою по двум каналам восхищения. Два полурастворившихся «я» отразились друг в друге“, что

---

<sup>234</sup> Пивоваров В., Альбом «Сакрализаторы», 1979.

<sup>235</sup> Бодрияр Ж., Система вещей, М., 2001. С. 33.

способствует „удвоению“ я, мотивом двойничества, столь характерном для пепперштейновской прозы. Зеркало здесь является двойным обманщиком: с одной стороны, оно порождает восприятие без объекта, а с другой - восприятие Другого.

Зеркало и оптические приборы являются одними из самых употребляемых объектов в поэтической иконографии автора. Неслучайно М. Рыклин заявил, что „Вся проза Пепперштейна в той или иной мере зеркальна. Даже если зеркало не становится действующим лицом, все непрерывно отражается во всем. Невозмутимая зеркальность позволяет избежать психологизации и так называемой "лепки характеров", которой обычно кичатся профессиональные литераторы. Мир зримого и мир текста в этой прозе строго разделены“<sup>236</sup>. Все эти зеркала, линзы, бинокли, стеклянные объекты, оптические приборы, стетоскопы, эпруветы относятся к зрению и к концепту наблюдения и эта „смена ракурса“ приводит к появлению „включенного наблюдателя“, агента, изучающего всех и всего вокруг себя, включая и себя самого, что привело к выраженной саморефлексии и к методу самоинтерпретации.

---

<sup>236</sup> Рыклин М., Диета старика. М., 1998. [электронный ресурс]: [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).

### 3.6. ДИСКУРС ДЕТСТВА

*Человек — единственное существо, являющееся жертвой своего детства:  
человек— это существо, которого детство постоянно тянет назад;  
бессознательное в таком случае выступает началом всех движений назад и всех  
застойных явлений.  
— Пол Рикер*

Детская культура в СССР, начавшись еще в 1920-х годах XX века, достигает своего пика в 1960-х годах. Детский мир уже после Революции представляется как альтернатива взрослому миру. Советская власть сразу поняла, что дети – фундамент, на котором будет строиться новое общество – советское будущее. Многие русские писатели свою литературную деятельность начинали в детских журналах, особенно после 1922 года, когда возникло пионерское движение и советская детская периодика начала быстро развиваться. Пропаганда „счастливого советского детства“ представляла собой главное средство для достижения целей тогдашней советской номенклатуры. Вокруг детских журналов и альманахов собирались самые талантливые литераторы того времени: С. Маршак, К. Чуковский, О. Мандельштам, Е. Шварц, А. Введенский, Д. Хармс, Н. Олейников и др. Они печатались в журналах и альманахах, таких как „Воробей“, „Новый Робинзон“, „Барабан“, „Пионер“, „Дружные ребята“, „Мурзилка“, „Еж“, „Чиж“. Последние два журнала отличались широким кругом тем, острым юмором и т.н. „антипедагогическими тенденциями“. Художники нонконформисты, основатели московского концептуализма, И. Кабаков и В. Пивоваров, свою художественную деятельность начали как иллюстраторы детских книг и сотрудники детского журнала „Веселые картинки“. Ирина Пивоварова писала детские книги. М. Рыклин в своем предисловии к «Диете старика» заметил, что, „если русская литература вышла из гоголевской Шинели, так московский концептуализм во многом вышел из иллюстрирования детских книжек»<sup>237</sup>.

---

<sup>237</sup> Пеннерштейн П., Диета старика, М., 1998. [электронный ресурс]: [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).

Фантастический мир детских сказок и стилевая особенность советской детской иллюстрации повлияли не только на формирование художественных образов, присутствующих на их картинах, но и на совокупность их литературной деятельности. С другой стороны, сплетение двух знаковых систем – рисунка и текста – определило дальнейшее развитие художественного творчества Кабакова и Пивоварова. Культурные архетипы, унаследованные из советского детского мира, преобразовывались в творчестве московских концептуалистов. Инфантильность, детскость, образ „внутреннего ребенка“ во взрослом субъекте, детскость в бессознательном взрослого человека и культуры в целом являются важными концептами в мифопоэтике Пепперштейна. Герои сказок – Винни Пух, Карлсон, Буратино, Чиполлино, Чебурашка, Муха-Цокотуха, Незнайка, Колобок, Снегурочка, Кощей Бессмертный, Курочка-ряба и др. из *Мифогенной любви каст* - оказались не менее важными персонажами, чем Дунаев или Поручик. На это постоянное пребывание в детском мире повлияло само детство художника, проведенное в кругу художников и литераторов, а также окружение СМИ с яркой индустрией мультфильмов, советская фантастика и детская книжная иллюстрация. В *Словаре терминов московской концептуальной школы* Коллективный дискурс детства подразумевал «детство как культурную нишу, обслуживаемую различными культурными индустриями (детская литература, иллюстрации книг, кино, детские телепередачи, производство игрушек, детские журналы, дизайн детских площадок, детских садов, магазины для детей, детское питание и т.д.)»<sup>238</sup>. М. Рыклин в предисловии к *Диете старика* лучше всего описывает ту промежуточность между детством и не-детством, в которой автор как бы застревает все время: «Автор *Диеты старика* решил, что вместо того, чтобы, подобно Набокову и Прусту, постоянно обретать утраченное детство, вступая в сложные игры с Мнемозиной, лучше вообще из него не выходить, оставаться в нем».

Постоянное пребывание в детстве давало автору ощущение полной свободы, которая переключалась с его отношением к фантазмам и подчеркивало

---

<sup>238</sup> «Инспекция «МГ»», Словарь терминов московской концептуальной школы // Сост. А. Монастырский, М., 1999. С. 47.

то проявление бессознательного, характерного для детского восприятия окружающей среды.

В одном из ранних альбомов художника *Наблюдения* мы встречаемся с детским миром, переданным глазами мальчика. Так, например, мотивы игрушек, разбросанных по полу, комната бабушки и дедушки, лица учителя математики и физкультуры, которых школьники обычно рисуют на уроках, обратная перспектива в некоторых альбомных листах – характерные черты детского рисунка.

С другой стороны, предметный мир, часто описываемый автором, представлен как сокровищница вещей со своими внутренними трансцендентностями: „Всякий человек, должно быть, обращая внимание на вещи, среди которых он находится, иногда задается вопросом о том, что они представляют сами по себе; в детстве он склонен наделять их некоторой долей одушевленности, признавая за ними неведомое внутреннее состояние, иногда статичное, а иногда и изменчивое, вплоть до ощущения враждебности или симпатии, исходящей от окружающих его предметов. У большинства людей это чувство впоследствии притупляется до такой степени, что, если они и способны, наблюдая какое-нибудь животное, внезапно поинтересоваться (даже испытать приступ острейшего интереса) "как оно думает?" или "как видит?", то уж во всяком случае никогда, в силу своего здравомыслия, не станут вопрошать подобным образом о состоянии какой-нибудь вещи. Если некий человек и задаст вопрос типа "Интересно, видят ли меня мои часы?" или "Любопытно бы знать, любит ли меня мое кресло так же, как я его?", то этот вопрос останется как для него самого, так и для окружающих просто странностью, проявлением чудачества, инфантильной мечтательности или артистизма, но никто - покуда он в своем уме - не станет всерьез размышлять над подобным вопросом, тем более уделять ему длительное время“.

Детальные описывания природных стихий и явлений, богатство мечтаний, отстранение, характерное для детского мировоззрения, колоритность и сказочность также отсылают к детству, где господствует чистая субъективность в восприятии мира: "Иногда он брал нас с собой на прогулки - в зимние дни. Мы

ясно вспоминаем его: в маленькой каракулевой шапочке, в черном пальто с каракулевым воротником, а на его бледном морщинистом лице в морозные дни появлялось подобие румянца, розовые паутинки на щеках. Мы особенно ясно различали облик дедушки во время тех прогулок. На улице, в ровном зимнем свете мы могли смотреть на него почти так же пристально, как на чужого человека, как на прохожего, и это отчуждение приближало его к нам. Мы наконец (как нам казалось) обретали и дедушку в ряду тех человеческих лиц и силуэтов, которые украшали фронтон нашей жизни. Этому способствовало и свечение снега, подчеркивающее границы фигуры в черном пальто, и морозный воздух, который словно бы схватывал черты лиц, не позволяя им таять; мороз придавал даже дряблой или полупрозрачной коже осязаемость, в то время как в недрах квартиры, в туманном свете маленьких ламп, с трудом цедающих свой свет сквозь розовые кружева абажуров, эта кожа показалась бы зыбкой лягушачьей шкуркой, которой из вежливости подернулось привидение, как болотце из вежливости пеленает себя в зеленую ряску, чтобы стыдливо скрыть тяжесть и тьму своих вод. <...> На морозе короста, сотканная из наших иллюзий, соскальзывала и с дедушки, он уже не казался нам столпом, пронзающим небеса, чье основание щекочет дно океана, он не казался нам земноводным существом, обитающим вблизи астрологов или в кельях христианских пустынников - мы видели крепкого пожилого человека, невысокого, даже коренастого, тепло одетого, с заботливо уложенным вокруг шеи шарфом. Время от времени он старательно сбивал сложенной надвое перчаткой оседающий на каракулевом воротнике снег. А облачко пара, повисающее возле его губ всякий раз, когда он что-то говорил нам или же просто выдыхал воздух, убеждало нас в том, что он - такое же теплокровное существо, как и мы, совсем не инеистый великан, отнюдь не побратим наста или наледи, не свойственник сосулькам, поземке, заморозкам, не прямой вдохновитель ледяных гор, катков, вьюг, метелей, не попечитель лыжни, надзирающий за ее твердым скрипом и блеском, короче говоря, что он не есть тот самый Дедушка Мороз, которого все дети с нетерпением ожидают в новогоднюю ночь. Дедушка выглядел человеком, но почему-то он все же напоминал нам Крокодила из поэмы Чуковского, который свободно ходил по улице, одетый в пальто и галоши". Иногда автор возвращается к глубокой архаике, чтобы описать

тот процесс трансформации из животного в человека, но всегда задерживается на детстве, так как оно является символом покоя, невинности, простодушия и беззаботности: «Рано или поздно исчезает хвостик, исчезают жабры. И затем эти незаметные исчезновения продолжаются – последней, уже на исходе детства, исчезает зубная железа, унося с собой тот еле заметный отблеск покоя, который еще сопутствует нашему детству. И мы рождаемся». Т. 2. По этому поводу писал Юнг в своих *Очерках по психологии бессознательного*: „Символ животного специально указывает, как мы уже говорили, на внечеловеческое, трансличностное, так как содержания коллективного бессознательного представляют собой не только остатки архаических, специфически человеческих способов функционирования, но и остатки функций ряда животных предков человека, продолжительность существования которых была бесконечно более длительной по сравнению с относительно непродолжительной эпохой специфически человеческого существования“<sup>239</sup>.

Кроме вышеупомянутых культурных героев из европейских и русских сказок, в прозе Пепперштейна появляются и другие: зайчик из кала; лисонька повязанная сырой косынкой в красный горошек, как в детских иллюстрациях; пень с двумя рядами золотых зубов; деревянный мишутка, похожий на тех, которые продаются в сувенирных магазинах; Волчок, а также и фантастические существа вроде гномов, эльфов, Совиной головы, Уилямса – монстра с головой щенка, Свефе – существа с телом женщины и телом крокодила, или загадочного Бо-Бо: «Прямо перед ним светилось белое круглое тело. Глаза со зрачками в виде спиралеобразных завитков, маленький ротик, полуатрофированные ручки и ножки. Чем-то это существо было похоже на гигантское яйцо, сваренное вкрутую и только что очищенное от скорлупы». Всем героям свойственны повышенная игривость, склонность к озорству, чувство юмора, немотивированная веселость.

Анималистский дискурс и интерес к метаморфозе проявляется и в творчестве В. Пивоварова, и он связан прежде всего с его опытом иллюстраций детских книг. Помимо вышеупомянутой мыши, которая появляется на его картинах и в текстах в качестве Другого, наблюдателя жизни самого автора (вспомним мышеньку Филимона, живущего в норе в мастерской), у Пивоварова

---

<sup>239</sup> Юнг К. Г., *Очерки по психологии бессознательного*, М., 2010. С. 116.

становятся очень важными и заяц, волк, а особенно культ лисы, как хтонического животного с амбивалентной символикой, но с выраженной способностью к перевоплощениям (альбом *Сутра страхов и сомнений*).

И это неразличение между или ребенком и животным выражает условность и амбивалентность детского дискурса: „дети и животные становятся в этом ракурсе постоянно подменяющими друг друга объектами, означающими друг друга”<sup>240</sup>.

Подобную взаимозаменяемость встречаем и между детьми и взрослыми, особенно стариками: «Война, как и совокупление, являет собой, в сущности, «детское дело». И то и другое ставит взрослых в инфантильное положение. Как раньше говорили: дети действуют, взрослые рассказывают, старики смеются. Во время войны взрослым приходится быть детьми, а вещи становятся стариками. На долю вещей выпадает безмолвный смех и безмолвное исчезновение. И взрослый Дунаев теперь ощущал себя ребенком. Сквозь суровые тучи души «настоящего человека» проникла радость детства: парторг в душе ликовал, ужасался, восхищался, рыдал. В нем бушевала сила. (84); Об этом говорили блестящие мальчишеские глаза старца (119).

Детство в медгерменевтическом дискурсе не рассматривается как часть прошедшего и безвозвратно ушедшего, оно представляется как настоящее, вечное и безвременное, оно появляется как некий континуум, легкий галлюциноз, единственный, который обеспечивает существование в будущем: «Да, детство здесь отступило, затаилось, как преступник в засаде, но оно пристально смотрело на Дунаева из всех углов. (784);

Наступление детства идет

На глупейших, беспомощных взрослых!

Для детей может быть лишь «вперед»,

Невозможно понятие «поздно»!

Это бой с неизбежностью времени (123).

---

<sup>240</sup> «Инспекция «МГ»», По поводу второго эпиграфа / Пустотный канон Т. 2. Вологда, 2014., С. 231.

Постоянное пребывание в детстве защищает героя от реальности, которую он не только не понимает, но и заменяет ее игрушечным миром, а сам становится куклой: „Дунаев сидел на крыше в полной растерянности, как картонный. Он чувствовал себя неумелой марионеткой, еще не научившейся двигаться в этом новом кукольном мире“ (85). К детству, как к последней стадии покоя, невинности, отдыха, беззаботности, герой возвращается в своих воспоминаниях: «Дунаев забыл про то, что пришла война, забыл про немцев, забыл про завод: он почувствовал себя вернувшимся в детство, в свое далекое деревенское детство. (63); Что-то очень заманчивое, сладкое, как в далеком детстве, почувствовал парторг в этих окнах, захотелось поскорее войти туда, увидеть чьи-то сияющие глаза, услышать тяжелый шорох бального платья, пригубить ледяного шампанского, надкусить хрупкий эклер... (682); М. Рыклин рассматривает детство „как один сплошной реализующий себя психоз. Психоаналитической регрессии противопоставляется шизоаналитическая прогрессия. Детство у медгерменевтов всегда находится на восходящей линии; это логически привилегированное состояние, и проблема Дунаева, возможно, в том, что он не способен к прогрессии в это райское состояние непрерывного галлюцинирования<sup>241</sup> .

Условность персонажей, находившихся постоянно на границе между миром детства и миром взрослых, памяти и забвения, животных и людей, живых и мертвых, реальностью и измененным состоянием сознания, указывают на то, что творчество Пепперштейна можно считать трансгрессивным, а самого Дунаева – героем-трикстером, который посредством своих бесконечных перевоплощений не принадлежит ни одному миру целиком, но постоянно странствует в той „промежуточности“ между реальностью и бредом.

---

<sup>241</sup> Рыклин М., Пешки, Ложки, Кресты, [электронный ресурс]: URL: <http://www.tamastar.com/russia/pepper~1/ryklin~1.sht>.

### **3.7. ПОД ГИПНОЗОМ ЗНАКА ИЛИ ПОД ЗНАКОМ ГИПНОЗА**

*Никто не должен бояться, что наблюдение над знаками уведет нас от вещей:  
напротив, оно приводит нас к сущности вещей.*

*— Готфрид Лейбниц*

*Мы суеверны. Мы требуем чуда.*

*Мы придумываем себе символы*

*и этими символами живем*

*— Варлаам Шаламов*

Знак в любую эпоху играет существенную роль в формировании человеческой психики. Пиктограммы, идеограммы, буквы, знаки – основные единицы, из которых развиваются символы, эмблемы, гербы – знаки, которые приобретают определенную символику и становятся более устойчивым в коллективном сознании. Под влиянием поп-арта и с образованием соц-арта в неофициальном искусстве использование знаков становится ключевым методом для деконструкции и деконтекстуализации художественной системы. Критика знаковых систем происходила изнутри и породила новое отношение к знакам. Соцартисты деконструировали знак и придавали ему новое значение. Оставляя означающего, они меняли означаемое. Они своих сакральных героев десакрализовали и добавляли им новые образы-значения.

Комбинация разных визуальных техник, материалов, направлений, приемов - иначе говоря, «языков» - на самом деле и приводит к плюрализму референтных систем и шизодискурсу. Неофициальные художники играют с мифами и государственными стереотипами, подчеркивая их девальвацию и самоуничтожение. Художники, жившие в Советском Союзе, тоже обыгрывали советские архетипы: Б. Орлов и Г. Брускин тяготели к архаике, к тотемизации советских героев. В архаических тотемах Б. Орлова, представленных в основном бюстами «советских героев» – военных, матросов, императоров, ярко выражены визуальные знаки, обозначающие ордена, флаги, эмблемы, ленты, а черты самого «героя» сведены к минимуму – они, по словам Е. Бобринской, представляют

«скорее аллюзию на человека, подобную аллюзиям архаических идолов»<sup>242</sup>. Художник-концептуалист Дмитрий Александрович Пригов в своем коллаже 1973–1974 гг., посвященном Б.К. Орлову, продолжает эту тему, но еще более выражено уничтожает любую индивидуализацию, превращая орнамент Орлова визуальными и текстуальными знаками в текст. Пригов принимает работу Орлова за объект своего визуального анализа, и, удалив одно измерение, минималистически текстуализирует как объект в целом, так и его отдельные части (визуальные знаки). Обезличив его еще больше, полностью в духе концептуализма и супрематизма, он весь объект превращает в знак-текст, подчеркивая свой логоцентризм. А. Монастырский и группа *Коллективные действия* пытались уйти от знаков, лозунгов, плакатов и идеологем в пустое поле, в котором субъективное восприятие действительности может развиваться без внешних влияний. Иногда они пользовались теми же знаками, перенося их в „пустое пространство“, обозначивая ее своим присутствием. Так, например, две акции, *Лозунг -1977 (Красный лозунг)* и *Лозунг-1978*, были проведены в лесу, в котором висел красный транспарант с белой надписью, цитатой из его поэтического сборника *Ничего не происходит*: „я ни на что не жалуясь и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах“. В следующем году на том же месте появляется транспарант с другой надписью: „Странно, зачем я лгал самому себе, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах – ведь на самом деле здесь так же, как везде, - только еще острее это чувствуешь и глубже не понимаешь“. В этой конкретной визуальной форме, сочетании текстуального и визуального, художник обозначает неозначенное пространство, обыгрывая концепции пространства, времени, присутствия и отсутствия, видимого и невидимого, реального и воображаемого через внутренний поэтический монолог.

Павел Пепперштейн в своем творчестве сочетает разные знаковые системы и добавляет им новые значения (смыслы), из чего получаются новые мифы или обыгрываются архетипы, вступая в игру со стереотипами разных культур и цивилизаций. Художник использует элементарные знаки - крест, свастика, круг,

---

<sup>242</sup>Бобринская Е., Чужие? Неофициальное искусство: Мифы, стратегии, концепции, М., 2013., С. 273.

пентаграмма, ин-янь, так как они обладают большой символической нагрузкой и „образуют символическое ядро культуры“<sup>243</sup>. В одном из альбомов Пепперштейна *Освобожденные атрибута* (1994) встречается глаз в функции символа. Глаз – орган-посредник между знаком и восприятием, знанием и пониманием. В этом рисунке ордена заменяют ресницы, а вместо зрачка - нарисовано пространство в лесу с диваном и шкафом, как пустое место для созерцания. Под рисунком написано: „Видимые атрибуты можно разделять на зрачковые (мебель в лесу) и ресничные (ордена)“. Колонна орденов, знаков и амблемов показаны в движении, в путешествии по оболочке, так как центр остается пустым: с диваном и шкафом в лесу. Здесь символически обрабатываются „внешние“ и внутренние признаки глаза – глаза как наблюдателя, созерцателя, а также и идеология знаков с темой пустоты, как существенным центром, в котором рождается понимание. Пустотный канон как знак. Избушка как символ.

В поэме *Знак* Пепперштейн уничтожает „означающее“ в пользу „означаемого“. „Совершенно неясно как он выглядит, как он обозначает, зато совершенно ясно, что он обозначает. Он обозначает конец всякого означивания – наступление времен, когда знаков больше не будет, так как более не будет ничего закодированного, ничего, нуждающегося в цифрах, ничего косвенного.“ Такой подход к новому времени якобы без знаков, автор называет „новой эсхатологией“, в которой происходит „конец мира тайн и недомоловок, конец скрытого.“<sup>244</sup>

В работах Пепперштейна предметы и знаки сами по себе обладают силой воздействия на субъекта в той мере, что проникают в бессознательное, которое невозможно контролировать. В *Диете старика* автор приводит пример Борхеса и его рассказа *Заир*, где речь идет о „предмете, обладающем необыкновенным свойством: его невозможно забыть“. Субъект живет под властью предмета или знака.

---

<sup>243</sup> Лотман Ю.М. *Символ в системе культуры. Избранные статьи в трех томах.* - Т.1 *Статьи по семиотике и топологии культуры* – Таллин. 1992.- С.191-199.

<sup>244</sup> Пепперштейн П., *Диета старика*, М., 1998. [электронный ресурс]: [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).

И хотя воздействие предмета в большей мере отражается на индивидууме, который им обладает (или держит его в руках), и предмет получает свой смысл или смыслы в индивидуальном бессознательном, всё равно действие знака, хотя нематериального, но уже семиотически определенного, влияет не только на индивидуальное, но и на коллективное бессознательное (в смысле устойчивых смыслов, архетипов, мифов).

Влияние знака на индивидуальное и коллективное бессознательное Пепперштейн развивает и в своем экспериментальном фильме *Гипноз*, впервые показанном в Берлине в 2003 году на фестивале современного искусства *Art and Crime*, а потом в Лондоне в галерее *Sprovieri* (2004), затем в Цюрихе на персональной выставке в галерее „Elizabeth Kaufmann“ (2004) и сопутствующей выставке под тем же названием. Выставка состояла из двух частей: из серии рисунков и из фильма. На рисунках изображены девушки, загипнотизированные знаками: свастикой, звездой Давида, американским и советским флагами, полумесяцем, черным квадратом. Знаки культуры и религии здесь являются символами коллективного бессознательного. Фильм *Гипноз* состоит из шести эпизодов, в которых девушка смотрит на мужской половой орган. В этом экспериментальном фильме атрибут любого мужчины превращается в символ фаллоса под влиянием гипнотизирующего взгляда женщин. В этом процессе не-знак (пенис) превращается в знак (фаллос). Вопросы, которые Пепперштейн задает своим фильмом, касаются процесса превращения знака в не-знак, а также и этой тонкой грани между означающим и означаемым : „кто (девушка или член) является объектом, а кто субъектом гипноза? То ли девушка своим взглядом гипнотизирует мужской половой орган член, заставляя его встать (вспоминается факир с дудочкой, выманивающий змею из мешка), то ли она сама оказывается загипнотизированной процессом эрекции“. Этот фильм нельзя отнести ни к эротике, ни к порнографии. Он обыгрывает отношение между Реальным (пенис) и Символическим (фаллос). В изобразительном искусстве эрегированный фаллос имеет скорее символическое, чем эротическое значение. Так, например, в картине *Life 2016* Россия представлена красным фаллосом, обозначающим сверхъестественную энергию, мужественность, но и государственную власть и силу, не без иронического взгляда на игру между Россией как символом женского

начала и ее противоположностью, охарактеризованной государственностью и властью.

Исследованию знаков, их прошлого (исторического), настоящего и будущего автор посвящает две детективно-мистические повести, *Свастика* и *Пентагон*<sup>245</sup>, главными героями которых становятся знаки свастики и пентаграммы. Одна героиня исследует происхождение и историю развития свастики: „Я родилась в Симеизе, что означает по-гречески «знак». С детства я любила знаки, присматривалась к ним. Сейчас бы я сказала: медитировала на них. Уже тогда я чувствовала в них огромную силу. Знаки – это ключи к колоссальным объемам энергии“<sup>246</sup>. Пепперштейн берется именно за свастику, чья первоначальная положительная символика стала второстепенной с тех пор, как свастика стала символом Третьего Райха и нацизма. Он через новые исследования как бы воскрешает ее и возвращает ей изначальную коннотацию символа движения, Солнца, жизни, света, благополучия и надежды. Автор противопоставляет „настоящее“ знака с его „прошлым-историческим“ и потенциальным будущим: „Но знак сохранил свою невинность, он остается святым, и сейчас, более чем когда-либо, свастика становится знаком надежды“. Свастика, в определении автора, не существует только как знак прошлого, она наделена новыми функциями в будущем, положительными, спасительными: „Возможно, это знак грядущей Экологической Революции, знак Великого Освобождения, Великого Постижения, Великого Смирения. В будущем свастика уже не будет черной, она будет соткана из солнечных лучей, она станет всех цветов радуги, она будет сплетена из нежнейших ароматов, из благоуханий всех цветов. Об этом говорит нам священное учение Будды. И то, что в русском языке слова «Будда» и «будущее» звучат сходно, – это укрепляет нас, говорящих по-русски, в наших надеждах, в наших ожиданиях Радости и Покоя“<sup>247</sup>. В центре повести *Пентагон* находится пятиконечная звезда как символ человеческого тела, а столкновение звезды и свастики Пепперштейн описывает через исторические процессы начала XX века: „В XX веке свастика начала войну против двух звезд:

---

<sup>245</sup> Главными героями этих мистическо-детективных повестей являются именно знаки: свастика и пентаграмма.

<sup>246</sup> Пепперштейн П., *Свастика и Пентагон*, М., 2006., С. 127.

<sup>247</sup> Указ. соч. С.123.

шестиконечной звезды Давида и пятиконечной звезды. Евреи в тот период были безоружны, и поэтому звезда Давида не смогла выступить в качестве военного контрагента свастики, эта звезда стала ее жертвой. Что же касается пятиконечных звезд, то они контратаковали свастику с двух сторон: со стороны СССР и со стороны США, чьим знаком, прежде всего, военным, была белая пятиконечная звезда. Конфликт свастики и пятиконечной звезды, если попытаться понять его, исходя из графической логики самих знаков, определяется тем обстоятельством, что оба этих знака являются модификацией креста. И свастика, и пятиконечная звезда представляют собой крест в движении“.

И если Пепперштейн оперирует знаками, то превращая их в символы, то опустошая их, превратив их в не-знаки, В. Пивоваров отклоняется от упоминания понятия „символа“ в отношении своих работ. Он прежде всего говорит о них как об образах и метафорах потому, что „символ всегда имеет более-менее определенное и общее для всех значение, он навязывает определенную интерпретацию. Метафора и образ – более открытые, легко меняющие свои значения инструменты“<sup>248</sup>.

В главе *Иконография нацисупрематизма* уже шла речь о *Черном квадрате* и его визуальной и символической интерпретации в искусстве Пепперштейна. Черный квадрат фигурирует и в других циклах Пепперштейна. Так, в цикле *From Mordore to love* черный квадрат как «объект-оружие невероятно разрушительной силы»<sup>249</sup> является составной частью американского и английского флагов. Рисуя желтые лучи, исходящие из черного квадрата, расположенного в центре картины, Пепперштейн создает английский флаг, на котором написано *Britains never never be the slaves. English square*. На другой картине черный квадрат застигает солнце, подчеркивая свою победу, что можно считать и визуальным диалогом с пьесой *Победа над солнцем*. В этом цикле, навеянном поп-артом (имеем в виду концепты с флагом Джаспера Джоунса), Пепперштейн смешивает психоделику с универсальными российско-советскими символами елки или матрешки (Матрешка 2010, Ель 2010). Критика капитализма и западных „ценностей“

---

<sup>248</sup> Плущер-Сарно Я., «В поисках трансцендентного»: Неформальный разговор с Виктором Пивоваровым. [электронный ресурс]: <https://plucer.livejournal.com/77225.html>.

<sup>249</sup> П. Пепперштейн, *Военные рассказы*, Москва, 2010, С. 355.

отразилась на картинах, в которых Америка отождествляется с Мордором, „черной страной“, страной зла в романе *Властелин Колец* Толкиена (*Американский квадрат*, Из Мордора с любовью, 2010), или в картине, написанной в плакатном стиле *Умиравший гангстер*, в которой находится раненый человек – капитализм, прислонившийся к статистическим графикам-небоскрегам<sup>250</sup>. Вертикализацию „поддерживает“ его эрегированный фаллос в богатырском шлеме, на котором написано «Россия»<sup>251</sup>.

На картине *Рождение доллара*, обозначающей новый капиталистический порядок, черный квадрат находится вместе с черным полумесяцем, фигурами Адама и Евы, матрешками, слонами, яблоком как эмблемой компании Apple, а в центральной части картины изображен знак доллара, олицетворенный в символе змеи<sup>252</sup>. В концепте свободной игры со знаками, где Пепперштейн освобождает знаки от стереотипов, комбинирует их, создавая новые смыслы, он вступает в диалог и с другими художниками. В этой связи вспоминается легендарный жест Бренера, который нарисовал зеленой краской знак доллара на белом кресте Малевича, и тем самым подчеркнул роль картины как коммерческого продукта. Подобное сделал и Пепперштейн на своей картине *Конвертируемый Черный квадрат*, где двумя вертикальными линиями перечеркнул сам Квадрат. По его словам, такое двойное перечеркивание, свойственное знакам твердых, „глубоко конвертируемых“ валют (таких как доллар, фунт стерлингов, франк, а теперь евро), становится „знаком капитализма“, и эти две линии, в отличие от других маркеров-эмблем (свастики, звезды Давида, серпа и молота и пр.) ведут к самоотрицанию<sup>253</sup>. Об этом писал и Бодрияр в своем эссе *Символический обмен и*

---

<sup>250</sup> Ж. Бодрияр в своей книге *Символический обмен и смерть*, также отождествляет небоскребы с графиками: „Небоскребы больше не похожи на обелиски, они смыкаются друг с другом без всякого вызова, словно колонки на статистической диаграмме“. Бодрияр Ж., *Символический обмен и смерть*, М., 2000. [электронный ресурс]: [https://royallib.com/book/bodriyar\\_gan/simvolicheskiy\\_obmen\\_i\\_smert.html](https://royallib.com/book/bodriyar_gan/simvolicheskiy_obmen_i_smert.html)

<sup>251</sup> Доминирование фаллического атрибута характерно для визуальной поэтики Пивоварова, и Пепперштейна, а также появляется как один из центральных символов в пепперштейновской прозе.

<sup>252</sup> В *Пражской ночи* Пепперштейн пишет: „Наши мистики говорят, что только зверь с раздвоенным хвостом сможет победить гада с раздвоенным языком – Великого Змея-Искусителя, чье изображение зашифровано в знаке доллара“. Пепперштейн П., *Пражская ночь*, СПб., 2011. С. 123.

<sup>253</sup> В. Мазин, П. Пепперштейн, *Толкование сновидений*, Москва, 2005. С. 478.

*смерть*: „Чтобы знак обрел чистоту, он должен продублировать себя; самодублирование знака как раз и кладет конец тому, что он обозначал. В этом весь Энди Уорхол: его многочисленные копии лица Мэрилин являют собой одновременно и смерть оригинала и конец репрезентации как таковой“<sup>254</sup>.

Критика, направленная против современной системы ценностей, в которой главным критерием является именно цена работы, повторяется в еще одной картине Пепперштейна, на которой написано: «Нравится этот рисунок? Хочешь купить? А деньги у тебя откуда? Если ты кого-нибудь обманул, жестоко обошелся, ограбил простодушных добрых людей, то лучше забудь об этом рисунке». Провокация Бренера и картины Пепперштейна как эстетические жесты логично продолжают то, о чем говорил Малевич в 1918 г. (из статьи в журнале *Анархия*): „Живя в капиталистическом государстве, в силу этого произведения свои должен обменивать на государственные денежные знаки. Рассматривать свои произведения как некоторую ценность, которая колеблется в своей оценке, и потому проданное произведение должно считаться ценной акцией, которая приносит доход“<sup>255</sup>. Таким образом и цена произведения является знаком (означающим), а само произведение - означаемым. Это особенно видно на аукционах, на которых художественные произведения подменяются карточками с номерами аукционеров, приобретая большую ценность в сознании публики, так как публика, аукционеры и коллекционеры фокусируются на цену произведения, а не на само произведение (конечно, под влиянием гипнотизирующего повтора аукционера: fifty eight million dollars, fiftynine million dollars, sixtymilliondollars, sixty, million dollars, sixty million dollars). Само произведение в таком контексте переходит на другой план.

Знаки и символы, а также предметы и образы обладают особой специфической энергией, которая оказывает захватывающее воздействие на разум и может спровоцировать в субъекте изменение восприятия действительности. И

---

<sup>254</sup> Бодрияр Ж., Символический обмен и смерть, М., 2000. [электронный ресурс]: [https://royallib.com/book/bodriyyar\\_gan/simvolicheskiy\\_obmen\\_i\\_smert.html](https://royallib.com/book/bodriyyar_gan/simvolicheskiy_obmen_i_smert.html).

<sup>255</sup> Малевич К., Декларация прав художников, в: Малевич К., Собрание сочинений в 5 тт. Т. 1. Москва. 1995. С. 124.

поскольку речь идет об архетипах, визуализированных с помощью знаков<sup>256</sup> и символов, тут можно опереться на слова Юнга, который пишет, что: „когда некоторый архетип появляется в сновидении, в фантазии или в жизни, он приносит с собой некоторое особое „влияние“ или силу, благодаря которой его воздействие имеет нуминозный, т. е. зачаровывающий либо побуждающий к действиям эффект<sup>257</sup>. Вспомним серию картин *Гипноз*, а также трактовку свастики и пятиконечной звезды из рассказов, где через загипнотизированность индивидуума, автор намекает на „коллективный гипноз“, под который попадали тоталитарные общества<sup>258</sup>. Все эти нации в определенное время стали внушаемыми своими вождями-медиумами (вспомним фигуры Ленина, Сталина, Гитлера, даже Обамы в творчестве Пепперштейна), что в какой-то мере развивало психоделическое состояние общества, в котором человек превращается в раба, в загипнотизированную машину без свободной воли, которой легко манипулировать.

С другой стороны, некоторые знаки в большинстве контекстов можно охарактеризовать как положительные, как, например, знак Инь-янь. В этом случае мы можем говорить о добровольной медитации на знаках, но все равно индивидуум не анализирует и не рассуждает при столкновении с таким знаком, он находится под властью чужих идей и под влиянием постоянной манипуляции бессознательным. В *Психологии масс* Густав Лебон считает, что „Толпа, способная мыслить только образами, восприимчива только к образам. Только образы могут увлечь ее или породить в ней ужас и сделаться двигателями ее поступков<sup>259</sup>“, и эти образы должны быть „простыми и ясными, не сопровождающимися никакими толкованиями, и только иногда к ним

---

<sup>256</sup> «Явлений, выходящих за пределы человеческого понимания, в мире не счесть. Мы постоянно прибегаем к символической терминологии для обозначения понятий, определение и точное понимание которых нам не подвластно. Вот почему все религии используют язык символов как словесного, так и зрительного ряда»<sup>76</sup>, – утверждает К.-Г. Юнг, и эти его слова, сказанные по поводу религии, с точностью отражают природу символики психоделического искусства. *Юнг К.-Г. К вопросу о подсознании // Человек и его символы. М., 1998. С. 17.*

<sup>257</sup> *Юнг К., Очерки по психологии бессознательного (К. Г. Юнг. Сочинения). М., 2010. С. 85.*

<sup>258</sup> Г. Лебон пишет, что „главной характерной чертой нашей эпохи служит именно замена сознательной деятельности индивидов бессознательной деятельностью толпы“. *Лебон Г. Психология народов и масс, М., 1995. С. 84.*

<sup>259</sup> Указ. соч. С. 112.

присоединяются какие-нибудь чудесные или таинственные факты: великая победа, великое чудо, крупное преступление, великая надежда<sup>260</sup>. Автор видит в толпе образ „спящего, рассудок которого временно бездействует и в уме которого возникают образы чрезвычайно живые, но эти образы скоро рассеялись бы, если бы их можно было подчинить размышлению“<sup>261</sup>. Тему „спящего“, бессознательное которого подвластно внешним влияниям, Пепперштейн развивает и в фильме *Звук солнца*, с той разницей, что в этом случае люди являются объектами не визуального, а звукового гипноза. Этот непрерывный Звук, хоть и не регистрируемый человеческим сознанием, влияет на поведение всех людей, что определённым смысле связано к гелиоцентрической теорией еще одного философа космизма А. Чижевского, изучавшего влияние циклов активности Солнца на явления в биосфере и прежде всего на социально-исторические процессы.

---

<sup>260</sup> Указ. соч. С. 113.

<sup>261</sup> Указ. соч. С. 112.

### 3.8. УХОД В НЕИЗВЕСТНОЕ

Одной из важных тем русского искусства того периода является тема сакральности. Многие художники того периода в своих духовных и творческих поисках интересовались религиями и мистическими учениями: христианством, чань-буддизмом, таоизмом, каббалой, шаманизмом, гностицизмом. Из этого и рождались духовные практики группы «Коллективные действия» и «Инспекции «Медицинская герменевтика»», поэзия Монастырского и Пригова, инсталляции Медгерменевтов. В 1993 году медгерменевты делают *Пустые иконы*.

Идея создать такую инсталляцию возникла под влиянием текстов Дионисия Ареопагита «*Письмо Титу-иерарху*» и «*Иконостаса*» Павла Флоренского. В «Пустых иконах» Пепперштейна мы встречаемся с апофатикой, с идеей непостижимости Бога и невозможности показать его образ или познать Бога через понимание того, чем он не является. «Пустые иконы» напоминают и «Учение о трех пневмах» в даосской традиции: «Эти пневмы порождают соответственно Отсутствие, Пещеру и Пустоту, а затем Небо (Высшая), Землю (Низшая) и Человека (Средняя), причем человек описывается как “гармония” (хэ) Неба и Земли»<sup>262</sup>. Отверстие в пещеру в этой иконе изображено в форме человека, входящего в нее (что подчеркивает и отброшенная одежда), а черная пустота свидетельствует о человеческой невозможности понимания неизвестного и неизобразяемого.

Божественное отсутствие на иконах напоминает черную дыру место нимба, поражение света и всеобщую тень, неподвластную человеческому сознанию, а значит – и художественному представлению. Это непостижимое ничто на «Пустой иконе» представлено как Эн Соф – обозначение Бога, отражающее его мистичность и непознаваемость.

---

<sup>262</sup> Горчинов Е., Даосизм. Дао-дэ-цзин, СПб, 2004. С. 168.

Мистический черный круг встречаем и у Пригова в его Композициях *Боже* - (конец 70-х), и *Скважина* (1987), а также в инсталляциях со «всевидящим оком», в котором зрачок-точка является источником энергии<sup>263</sup>.

Именно то неизвестное и неузнаваемое, что связано с Богом-творцом в поэтике МГ, показано в комбинации разных религий: цитаты из Евангелия в 1994 году, псалмы на иконах в 1995 году, даосистская плерома и каббалический Эн Соф. В интервью Андрею Ерофееву Пепперштейн исходит из того, что «само по себе изображение – оно не свято, и становится священным объектом только в момент освящения, когда происходит обряд над иконой»<sup>264</sup>. Он опирается на текст Павла Флоренского, в котором философ задает ключевой вопрос: «Как же может писать икону тот, кто не только пред собою не имеет, но и не выдавал никогда первообраза или, выражаясь на языке живописи, натуры?»<sup>265</sup>.

В другой инсталляции медгерменевтов, «Бить иконой по зеркалу», икона, по словам Пепперштейна, является «результатом масштабной согласующей деятельности, производимой Церковью, или Государством, или Массовой Культурой»<sup>266</sup>.

В этой инсталляции медгерменевты делают шаг дальше – икону рассматривают не как образ, а как объект, вещь, доску: «Икона отражается в зеркале не "образом", а торцом. Мы не видим (глядя в зеркало), что изображено на иконе, но видим, какой она толщины, в окладе или нет, можем приблизительно высчитать ее тяжесть и силу ее возможного удара по зеркалу. Икона может ударить по зеркалу в любой момент. Но реального конфликта между ними нет»<sup>267</sup>. Остается только «пустое действие». Флоренский считает, что «икона – и то же,

---

<sup>263</sup> М. Ямпольский считает, что эта форма точки исходит из четвертой буквы мистического тетраграмматона – согласной «йод», изображавшейся на письме небольшим апострофом, точкой. *Ямпольский М.* Пригов и концептуализм. Модус транзитности. М., 2014. С. 73.

<sup>264</sup> Из интервью Павла Пепперштейна, данным Андрею Ерофееву по поводу создания новой версии серии работ «Пустые иконы» (март 2012 г., Москва). URL:<http://tsukanovartcollection.com/picture.html?id=295> (дата обращения: 25.11.2015).

<sup>265</sup> *Флоренский П.* Иконостас. Избранные труды по искусству, СПб, 1993. С. 46.

<sup>266</sup> *Пепперштейн П.* Икона. Образы потустороннего. Персональный сайт Андрея Ерофеева. URL: [http://www.aerofeev.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=96:53&Itemid=67](http://www.aerofeev.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=96:53&Itemid=67) (дата обращения: 25.11.2015).

<sup>267</sup> Там же.

что небесное видение, и не то же: это линия, освобождающая видение. Видение не есть икона: она реально само по себе; но икона, совпадающая по очертаниям с духовным образом, есть в нашем сознании этот образ, и вне, без, помимо образа, сама по себе, отвлеченно от него не есть ни образ, ни икона, а доска»<sup>268</sup>.

Пепперштейн противопоставляет два предмета, в которых, по его словам, «есть нечто общее: оба объекта представляют собой слой, нанесенный на некую поверхность»<sup>269</sup>. И у зеркала, и у иконы поверхность воспроизводит образы. Оба предмета обладают и магическими характеристиками, так называемой «другой реальностью». Если икона не может передать первообраза, а зеркало отражает нереальный, перевернутый, т. е. ложный образ, то они в какой-то мере отождествляются, но при этом противопоставляются в материале, из которого созданы: тяжелая деревянная доска и хрупкое стекло с серебряной амальгамой.

В этой инсталляции Пепперштейн описывает столкновение двух культурных парадигм – России и Запада. Если икона, по словам Пепперштейна, «представляет собой белое (иногда золотое или черное) изображение пустоты, то иконический фон на Западе серебряный, переходящий в зеркальный»<sup>270</sup>. Конфликт между русской «пустой иконой» и западным зеркалом, «уставшим от отражения»<sup>271</sup>, все-таки закончился бы Великим Поражением Запада и Победой Восточной Пустоты.

Пустота в поэтике медгерменевтов тесно связана с неизвестным, и это показано в объекте *Книга за книгой (Buch um Buch, 1988)*. Книга как символ знания «тотальна», но в этом контексте она представлена как рамка для пустоты, поскольку пустота, подчеркивающая то самое неизвестное, является более значимой, чем содержание книг: «Можно открыть книгу, но сама она,

---

<sup>268</sup> Флоренский П., Иконостас. Избранные труды по искусству, СПб, 1993. С. 46.

<sup>269</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П., (Инспекция „Медицинская герменевтика“), Девяностые годы, М., 1999. С. 110.

<sup>270</sup> Инспекция „Медицинская герменевтика“, Пустотный канон, Т.2., Вологда, 2014. С. 423.

<sup>271</sup> Там же. С. 424.

открывшись нам записью, не откроет нам Неизвестное»<sup>272</sup>. Обеспредмеченная пустота только открывает пространство для познания.

Это одна из причин ухода «Коллективных действий» в чистое, пустое поле. «Реальное поле» «Коллективных действий» подразумевало, прежде всего, открытое свободное пространство, в котором именно его пустота усиливала эффект неизвестного «концентрированного ожидания», а «зрительное поле» свободно разворачивалось в пространстве. Их акции были, прежде всего, рассчитаны на знакомых и художников, а поиски неизвестного фокусировались на личном бессознательном.

У медгерменевтов отсутствуют размытые пространственно-временные границы пред-ожидания, они делают установку на само действие (инсталляция, хэппенинг, объект), которое оказывается неизвестным и непонимаемым без интерпретации, нередко превращается в эксперимент с коллективным бессознательным зрителей, цель его – эпатаж и провокационная реакция.

Неизвестность «концентрированного ожидания» достигает своей кульминации в одной из последних акций группы «Коллективные действия» под названием *Подземная пятилетка*, в которой ожидание в этот раз растягивается в долгом временном периоде. Зарыв в землю белую фарфоровую шкатулку в форме медвежонка, русского тотемического животного, поглощавшего снежную пустоту полей, на которых проводились акции «Коллективных действий», они похоронили в шкатулке карты памяти с записанными материалами своих многочисленных акций, с книгами московского концептуализма в pdf-формате. Этим жестом, по словам Монастырского, «пространство, которое и демонстрировалось, и переживалось в акциях КД, это пространство больших снежных полей, ушло как бы внутрь белых медведей, в полости, во внутреннюю пустоту их шкатулок, БЫЛО СЪЕДЕНО МЕДВЕДЯМИ, и таким образом объем пространств группы «Коллективные действия» оказался внутри, а не снаружи "шарового дискурса", а также и сами участники (= *участки*) акций в различных

---

<sup>272</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П., Триада Рамка, Шкурка, Секретер. Пустотный канон, Т.1., Вологда, 2014. С. 271.

формах документации и фактографии тоже оказались внутри медведей»<sup>273</sup>. Похоронив всю документалистику нескольких десятилетий, записанную на минималистических sd-карточках, в шкатулке – белом медведе, Монастырский использовал еще некоторые принципы, который являются характерным для группы «Медицинская герменевтика»: принцип «треснутой матрешки» и принцип «одно в другом»<sup>274</sup>.

---

<sup>273</sup> Монастырский А., Пространство съедено медведями вместе с нами. Персональный сайт Сергея Летова: Московский концептуализм. URL: <http://conceptualism.letov.ru/137/Monastyrski-o-137.html> (дата обращения: 25.11.2015).

<sup>274</sup> Принцип „одно в другом“ в теории и практики Медгерменевтов, приводит к созданию модели „Треснутой матрешки“, что подразумевает „сочетание скрытого и наглядного, точнее наглядность скрывания“. В тексте *Белая кошка*, Пепперштейн объясняет, что „творческая работа помещается внутрь „исследовательской работы“. Через рефлексивное описание спецификатов „исследовательская работа“ помещается внутрь „творческой работы“, которая сама уже представляет собой внутренний имплицитный процесс „внешнего“ процесса исследования“. Пепперштейн П. Пустотный канон, Т. 1., Вологда, 2014. С. 220. Такие принципы, по нашему мнению применимы и на вышеупомянутую акцию „Коллективных действий“ – *Подземная пятилетка*.

### 3. 9. ХОЖДЕНИЕ ПО ТЕКСТУАЛЬНЫМ ЛАБИРИНТАМ

*Каждая фраза есть идеология*

— Сергей Соловьев

Находясь в социокультурной, геополитической и языковой изоляции, художники, чья художественная система была тесно связана с языком, именно из этого языка создавали новую художественную поэтику. В концептуализме все сосредотачивается на языке. Язык выступает как средство выражения, а весь мир показан как Текст. Тот мир-текст отличается своей парадоксальностью, антиномией, повторениями, алогичностью, но и текучестью, мерцанием, непредсказуемостью. И если художественными объектами выражаются идеи, текстуальная запись способствует коммуникативной функции, а в некоторых случаях и провокации.

Сочетание текста и изображения в русской художественной традиции берет свои корни в искусстве лубка, а в авангарде оно являлось одной из самых важных характеристик. И если визуальная и графическая стороны книги у авангардистов являются одинаково важными, то графическая форма стихосложения у концептуальных художников становится первостепенной для читательской рефлексии (объективация текстуального материала). Эксперименты с формой, шрифтами, композицией подчеркивали не только книгу как объект<sup>275</sup>, но и сам текст становился как бы „объектом для себя“, самостоятельным продуктом искусства. В советское время первичным и знакомым языком был язык объявлений, политического плаката, официальной живописи, лозунгов, штампов. Художники присваивали эти формы, и в комбинации с визуальными формами искусства они чаще всего их деконтекстуализировали. Ярким примером являются машинописные эксперименты с текстом – *Стихограммы* Пригова, *Приказы* (1972) и *Конституции* (1980) Герловиных, объявления и расписания Кабакова

---

<sup>275</sup> Московские художники Римма и Валерий Герловины в начале 1970-х годов занимались концептуальной графикой. В. Герловин в 1972 году начал писать *Приказы*, которые в 1980-е разрослись до размера конституции. В 1973 году, Р. Герловина делает книги раскладушки, напечатанные сплошным текстом без интервалов, а также совместно с Валерием в том же году положили начало традиции изготовления книг-объектов в виде сердца и черепахи.

*Ответы экспериментальной группы (1972), Проекты для одинокого человека* Пивоварова, инструкции к акциям Монастырского, формулы и таблицы Перцев, объяснения Медгерменевтов.

Эрик Булатов, принадлежавший соцартистам, настаивал на коммуникативной функции картины, которая бы выразила жизнь такой, какой она стоит перед глазами обычных людей, живущих в СССР : „Работа с картиной – это диалог. Не надо подсказывать, не надо навязывать. Надо внимательно слушать, вернее видеть, что тебе отвечает собеседник. Картина показывает, как выглядит то, что я хочу понять»<sup>276</sup>. Картина представлена как мир, перечеркнутый красными агрессивными буквами-лозунгами того времени, или буквами заимствованными из стихотворных строк Вс. Некрасова (*Живу-Вижу*). Буквы придают картинам рельефность и, благодаря этой смене статики (выраженной с помощью букв) и движения (небо, горизонт, пространство), получается пространственность картины, ее трехмерность. Говоря о картине *Слава КПСС*, Булатов различает три элемента, составляющих полноту пространственных возможностей картины: „буквы – представляют картину-рельеф, небо – представляет картину-окно, поверхность – граница между ними“<sup>277</sup>.

У некоторых концептуалистов (например, у Ю. Альберта) текстуальная запись на холсте вытесняет изображение. Текст является и средством, и объектом изображения и отличается выраженной коммуникативной функцией, вступая в диалог со зрителем, переосмысливая и задавая вопросы относительно искусства, в центре которых стоит ирония художника не только по отношению к восприятию искусства в целом, но и к своим работам: „В моей работе наступил кризис. Я смущен, растерян и не знаю, что теперь делать,“ *В моей работе наступил кризис...* (1983); „Что касается моего мнения по поводу этой работы, то я с ним совершенно согласен“, работа *Что касается моего мнения...* (1987).

Подобный прием использования текста находим и в картинах Пепперштейна, с той лишь разницей, что авторефлексивную функцию текста в работах Альберта заменяют вопросы «*Who is afraid off the Black Square?*» (2008) или провокация, адресируемая публике, особенно коллекционерам: „Нравится

---

<sup>276</sup> Булатов Э., Горизонт, Вологда, 2013. С. 53.

<sup>277</sup> Указ. соч. С. 67.

этот рисунок? Хочешь купить? А деньги у тебя откуда? Если ты кого-нибудь обманул, жестоко обошелся, ограбил простодушных добрых людей, то лучше забудь об этом рисунке“.

Использование письменного текста на картинах приближают стилистику художника к стилистике комиксов, плакатов или иллюстраций, что проистекает из визуальной композиции, живописной техники, а также типа и размера шрифта. Текст на холстах в большинстве случаев написан на русском языке, но в некоторых работах и на английском, что зависит, прежде всего, от контекста изображения, а также от целевой аудитории, к которой художник обращается. Отношение к различию русского и английского языков Пепперштейн визуально представил в серии работ *Офелия* (2012), которые выставлял совместно с Пивоваровым. Основной темой этого концепта является критическое обсуждение и осмысление русского и английского языков. Пепперштейн в своих эротизированных рисунках аллегорически представляет русский и английский языки в образе двух русалок: речной (русской) и морской (английской). Критика устремлена на всеприсутствие английского языка, его тотальность и доминацию над всеми остальными языками. Художник иронизирует над глобалистскими тенденциями английского языка и в своих текстах например, в некоторых предложениях русский заменяет английским, а в тексте на картинах английские слова пишет в искаженном виде. И если в картинах и в *Пражской ночи* автор анализирует отношение между русским и английским языками, в МЛК предметом анализа является отношение между русским и немецким: «Радный был приверженцем мнения (свидетельствовавшего о том, что он сформировался в эпоху символизма), что для подсознания славян немецкий язык – это язык царства мертвых. С точки зрения славян (чьим Тотемом является Слово и Слава Слова) немецкий язык – это язык, на котором «говорят немые», то есть «не мы»: это невозможный язык, созданный именно для таких невозможных высказываний, как предсмертная констатация Чехова «Ich sterbe» – последний диагноз, который поставил сам себе этот медик“ (401).

Что касается подписей художника, следует отметить, что их характеризует разнообразность. Подписи Пепперштейна меняются в зависимости от творческого периода, концепта или стиля рисования – от подписи именем и полной фамилией

до инициалов или инициалов „ПП“ в форме идеограммы, что встречалось и в искусстве К. Малевича: „Подпись на полотне – это чаще всего идеограмма, не тождественная знаку-индексу обычной подписи (signature).<sup>278</sup>“

Одной из важных языковых характеристик московского концептуализма является его шизофреничность, происходящая из нетерпимого одиночества, непонимаемости и насильственной маргинализации. Бесчисленные диалоги, множество интерпретаций, полемики, приводят к формированию Другого, что отражается в полифонии голосов и языковых дискурсов, а также в расщепленности на персонажей: в изобразительном искусстве - у Кабакова, Пивоварова, Комара и Меламида, Пепперштейна, а в литературе – у Пригова и Монастырского. У Монастырского эта шизофреничность прежде всего наблюдается в его минималистской, медитативной и глубоко интроспективной поэзии, в теоретических текстах и особенно в *Каширском шоссе*. Важно иметь в виду, что художники были обречены на формирование своих „зон выживания<sup>279</sup>“, зон автономии и солидарности, реконструируя замкнутое общество единомышленников. В глубоко бюрократизированной стране искусство выражало действительность. И если художники и были агентами в искусстве, они собирали следы своего существования. Так появляются их документалистика и архивы. Шизофреническую языковую игру со словами лучше всего описал А. Монастырский в *Каширском шоссе*: «Аня. иногда развлекалась расчленением слов — любопытная мистическая игра или, скорее, способ словесного созерцания. Суть этой игры в том, что слово становится как бы медитативным предметом, который можно рассматривать с разных сторон, заглядывать в него, разбирать на части. Отдельные его части становятся достаточными для того, чтобы целиком ими заняться и для собственного развлечения, и в разговоре с человеком, особенно с тем, кто сам подвержен вспышкам такого «смотрения». В каждом куске слова как бы обнаруживается абсолютное значение — семантическое ядро слогов за счет энергетики фоном расширяется до бесконечности значений с

---

<sup>278</sup> Злыднева Н., Изображение и слово в риторике русской культуры XX века, М., 2008. С. 36.

<sup>279</sup> Пригов Д. А., Пространства (высказывания и выживания) // Художественный журнал, № 58/59, сентябрь 2005.

бесконечными рядами ассоциаций»<sup>280</sup>. Такой языковой прием унаследовали и авторы МЛК: в этой игре с языком они переосмысливают идеологическое клише, деконструируют части слова, придавая им новые значения на основе их омонимической тождественности. Один из примеров - трансформация слова «блок»: герою читают стихи Блока - А.А. Блок - Блок в раю - поставить блок - Ян Блок - Я. Блок - я БЛОК ада - БЛОКада - О, я блок - яБЛОКо - яблочко райское. Или, например : Смольный... смолы... Смоленск... с молитвой... засмолили-замолили... засмолили с молитвой... смолы... мумификация с молитвой... мумидефекация; или: „Если произвести в слове "зеркало" небольшую полужеркальную перестановку, - отозвался некий старик голосом, звенящим, как ржавые бубенчики, - если поменять местами первый и второй слог, мы получим слово "калозер", то есть "кал озер". Озера всегда казались зеркалами».

В тексте *„Амортизация бреда“: советский дискурс в психоделическом реализме*.<sup>281</sup> Барышникова пишет, что „советский дискурс в психоделическом реализме становится уровнем-референтом всех задействованных тут дискурсов и нарративов, откуда открывается путь к нейтральности и несобытийности повествования. С другой стороны, этот принцип расщепления слов и выявления их скрытых смыслов связывают с так называемым философским говорением, традицию которого задал Хайдеггер. Однако, по Хайдеггеру, используя метод деструкции, позволяющий проникнуть сквозь явления к предельным основаниям, путем преодоления идеологической ангажированности языка, выявляя его аутентичные характеристики, за пеленой наслоений может быть обнаружен смысл бытия. В медгерменевтической же практике эти речевые трансформации эфемерны и атопичны, не будучи укреплены ни в какой реальности, они ведут в пустотную нейтральность, пространство свободной игры без оснований”<sup>282</sup>. Мы можем согласиться с толкованием Барышниковой, но именно из-за того, что они не укреплены ни в какой реальности, медгерменевты строят свою поэтику, в

---

<sup>280</sup> Монастырский, Каширское шоссе

<sup>281</sup> „Амортизация бреда“ определена Лейдерманом и Пепперштейном как „«стирание», «угасание» бреда в результате будь то завершения его «сюжета», или же в результате иссякания психических сил“. Словарь терминов московской концептуальной школы // Сост. А. Монастырский, М., 1999. С. 163.

<sup>282</sup> Барышникова Д., «Амортизация бреда»: советский дискурс в психоделическом реализме / Русская антропологическая школа, Труды, Выпуск 11. М., 2011. 343-356.

которой бессознательное и свободно реализующиеся фантазмы становятся в позиции „реального“ более, чем само реальное. Медгерменевты пытаются освободиться от цепи разума и достигают этого нейтрализацией, тавтологией и машинизацией языкового дискурса. Таким образом, они открывают путь к формированию естественного индивидуального бессознательного и, выражаясь термином Делеза и Гваттари, к „производящему желанию“, поскольку сознание «как первоначальный репрессивный механизм сдерживает свободную деятельность «„желающей машины“».

Пепперштейн воспринимает русский язык как магическую вещь, а слова – как священные объекты-оружия, при помощи которых действует на окружающих „... и нашим главным оборонным и стратегическим оружием является наш язык, наша литература“<sup>283</sup>. Магия слова, воспроизведённого на бумаге, и его влияние на человека ярче всего описано в рассказе *Рецепт*, в котором больной, находившись в кабинете врача, впадает в галлюциноз в тот момент, когда авторучка врача прикасается к тонкому листку рецептурного бланка, и длится до того момента, когда врач дописывает последние буквы рецепта: „Вот рецепт. Но лекарство вам больше не понадобится. Вы выздоровели, мой дорогой. Такое уж это лекарство – необычное, дружок. В отличие от других лекарств, оно действует не тогда когда входит в человеческое тело. А тогда когда напишешь его название на рецепте“<sup>284</sup>. Написанный текст действует и как наркотик, и как лекарство.

МЛК представляется как сокровище словесных изображений, посторонних на советских штампах, указах, советах-заклинаниях, надписях, аббревиатурах. Их текст насыщен неологизмами, семиотизацией имен, омонимией, ассонансами, аллитерациями: «Кружочки, кружочки, кружочки на воде... На водее, на водее... Кружочки по интересам, кружочки самодеятельности, казацкие круги на воде. Попали в окружение, а вся жизнь – круженье, круженье, круженье... В Инженерном Замке женщина жила – женская, женская женщина жизненно жила... (412).

---

<sup>283</sup> Пепперштейн П., Свастика и Пентагон, М., 2006. С. 65-66.

<sup>284</sup> Пепперштейн П., Весна, М., 2010. С. 318.

Отдельные отрывки напоминают заговоры или шаманские песнопения, что усиливает психоделику текста. С другой стороны, ритмика текста в некоторых случаях напоминает транс, что приводит к выраженной эвокативности (способность объекта, в этом случае – текста, вызывать в человеке эстетическое переживание). Эвокативности способствует и характерный для художника гиперреализм, который словно является следствием взгляда на мир через фасеточные глаза насекомых. При таком взгляде картина мира распадается на тысячи мелких картин, причем каждая из них описана до мельчайших подробностей. Этим приемом автор пользуется и в рассказе *Рецепт*: „Огромные глаза врача стали фасеточными, словно глаза мух или пчел, они состояли целиком из шестиугольных экранчиков, и на этих экранах демонстрировались битвы, уличные стычки с полицией, оргии, богослужения, банкеты, присуждения Оскаров, концерты, крушение небоскребов и прочее» (313). Игра с фокусом и перспективой, фокусировка зрения на детали тогда, как основная картина остается как бы вне перспективы читателя (откладывается на второй план), – суть характеристики психоделического текста Ануфриева и Пепперштейна.

Важно заметить, что языковые игры нередко превращаются в галлюцинационные ассоциативные потоки, как, например, в рассказе *Война полов*: «Олень. Олени. Мысли о лени. Мысли о Лене (о Лене Шведовой он, впрочем, не думал сегодня целое утро). Убийство Ленского. Убийство лени. Ленивое убийство. Русские северные водоемы – Онега, Лена, Печора. Вынырывающие из этих холодных вод литературные персонажи-дуэлянты – Онегин, Ленский, Печорин. Оттуда же, из этих вод, вынырнул и Ленин. Ленивый Ленин. Все он ленится в своем Мавзолее, валяется там как в сказочной горке с хрустальными вазочками, недаром жил в Горках, вот и дрыхнет теперь в хрустальном гробу, как Обломов на своем диване»<sup>285</sup>.

В его писательском арсенале активно используются штампы и клише эпохи развитого социализма: „И знай: советская земля – это твоя голова теперь“ (59); „За победу! За Советскую власть!“ (62); „Ты Родине советской другую службу служить должен» (64); „Но постепенно он увлекся; как говорят в

---

<sup>285</sup> Пепперштейн П., Военные рассказы, М., 2010. С. 290.

Советском Союзе, «втянулся в работу» (347). „Советскость“ в МЛК нередко приобретает и ироническую коннотацию: „Максимка предложил пить за советских насекомых, причем каждый из пьющих обязан был опрокинуть по три бокала за советских насекомых, потому что насекомых много (495). „Главной святыней Советского Союза – если речь идет о неодушевленных предметах – считается мумия Ленина.“ (519).

Советские штампы, присутствующие в МЛК, Пепперштейн заменяет в более поздних произведениях языком массмедийного искусства, языком рекламы, видео или попсы: «Здесь были такие слоганы как: «Проблема пола» («Реши проблему пола!»), «Пол и характер» (Твой пол, твой характер!), «Прекрасный пол, сильный пол», «Половое влечение», «Выбери свой пол», «Половая ориентация», «Тебе надоела твоя половая жизнь? Смени пол!», «Пол Маккартни – наш пол!» – и так до бесконечности».

МЛК изобилует детально описанными эротическими сценами, а также скрытой или явной порнографизацией, относящейся к славянской сельскохозяйственной магии и напоминающей сказку: «Жил-был старичок – золотой стручок. Жила была старушка – черная избушка. Вот и поженились – вошел стручок в избушку, черную старушку. А там печь горит, зной дает – стручок возьми да и лопни»<sup>286</sup>.

Одна из важнейших характеристик МЛК - это присутствие мата. Мат введен в роман как часть народного языка, как абсолютно естественная, разговорная речь: „Его отрывистая речь, пересыпанная сочным рабочим матерком, была ясна и понятна каждому, и в то же время он был способен немногими простыми словами, непосредственно относящимся к сути дела, объяснить даже достаточно сложные понятия“ (19). По этому поводу М. Рыклин писал, что этот текст, по его мнению, „первый текст, в котором мат „звучит органично“<sup>287</sup>. Идея авторов состояла не в том, чтобы актуализировать мат как некую обценную лексику, использующееся, чтобы оскорбить или шокировать публику (как, например, у

---

<sup>286</sup> Пепперштейн П., Свастика и Пентагон, М., 2006. С 13.

<sup>287</sup> Рыклин М., Пешки, Ложки и Кресты, [электронный адрес]: URL: <http://www.tamastar.com/russia/pepper~1/ryklin~1.sht>.

Сорокина), мат, по мнению Пепперштейна, „в этом романе впервые выйдет на уровень незаметности и в обыденность, в которой он давно существует в устном использовании“<sup>288</sup>. Такое отношение к матерной брани вызвано военными обстоятельствами, в которых находятся герои МЛК. Об этом писал и Б. Успенский, ссылаясь на В. Одоевского, которого интересовала „фактически точная фиксация разговорной речи, не прошедшей сквозь литературный фильтр – то, как люди говорят в жизни, а не в романе <...> Солдат, встретя старого знакомого, не говорит ему: *здорово брат*, или что подобное, как в наших романах, а следующее]: А! а! держи его! вот он! ах! Еб. . . м. . . — они обнимаются»<sup>289</sup>. С другой стороны, матерная брань с древних времен имела и сакральную, культовую функцию, связанную прежде всего с язычеством и проявляющуюся в языческих молитвах, заговорах или заклинаниях, особенно, если речь идет о культе Матери Земли<sup>290</sup>. Пепперштейн подчеркивал эту взаимосвязь материцы с Матерью Землей: „Ведь это роман о любви к Родине, что заявлено в его названии. Мат же является одной из персонификаций Родины. Это же Мать с твердым окончанием. Некая, как сказал бы Фрейд, фаллическая мать. И в этом смысле любовь к мату и желание видеть его, никого не шокирующее, никого не оскорбляющее, не обижающее, нормальное, законное место в языке, в жизни, в литературе и, наоборот, его ласкающее, терапевтическое использование — является частью любовно-патриотической ориентации нашего романа”<sup>291</sup>.

С другой стороны, „порнология“, проявляющаяся в текстах Пепперштейна, отсылает нас и к православной традиции, к т.н. „блудной брани“, которую автор определил как „постепенное „сползание речи (текста) в состояние „брани“, или к „порнологической воронке“, подразумевавшей „срыв“ текста“ до полного распада». Об этом писал и Монастырский в *Каширском шоссе*, анализируя переход приличных, культурных слов в похабные выражения: „Впоследствии же,

---

<sup>288</sup> Морев Г., Беседа с П. Пепперштейном «Без постсоветского Голливуда не будет российской культуры» // Критическая масса, 2003, №2.

<sup>289</sup> Успенский Б., Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. Избранные труды. Т2. М. 1994. С. 53-128.

<sup>290</sup> Об этом более подробно в: Успенский Б., Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. Избранные труды. Т2. М., 1994. С. 53-128.

<sup>291</sup> Морев Г., Беседа с П. Пепперштейном «Без постсоветского Голливуда не будет российской культуры» // Критическая масса, 2003, №2.

когда на смену возвышенным и мистическим словам пришли матерные и похабные выражения, их неконтролируемое кручение в голове и теле доставило много неприятностей. <...> этот „обратный“ эффект молитвы, особенно Иисусовой, когда человек миллион раз повторяет „Господи помилуй“, в общем то, понятен: от бесконечного и ритмического повторения одного и то же в мозгу образуется постоянно воспаленный участок, импульсы, порождающие мысли, и слова начинают возникать там автоматически, независимо от воли, сюда же подключается механизм „духа противоречия“, и вместо „Господи, помилуй“ и „Аллилуйя“ у вас непроизвольно возникает „Какого хуя“ или еще что-нибудь в этом роде<sup>292</sup>.

Когда речь идет о литературном творчестве Пепперштейна, следует отметить необычную перспективу наблюдения автора в тексте. Автор не умирает, он становится наблюдателем, заняв позицию „с краю“, или поместившись в „пустой центр“, не раз упоминаемый в контексте московского концептуализма. А. Монастырский для такого автора вводит термин „оператор-наблюдатель“, под которым подразумевает „вариант распространенного названия способности «смотреть со стороны» на свое собственное сознание в его самых критических измененных состояниях.<sup>293</sup>“ По этому пути, но через текст, идет и герой романа МЛК Дунаев: „И вот, от Заворота, через Большой Зигзаг, и затем через пять малых Зигзагов, и затем через число четыре тысячи четыреста сорок четыре, затем через фразу «она его поедом ест» парторг, не запыхавшись, добрался до леска в окрестностях Избушки, до лесочка, который ему до слез был знаком“ (470). Таким образом, в этом отрывке весь нарратив как бы „съедает“ самого себя и сам роман превращает в текст.

---

<sup>292</sup> Монастырский А., Каширское шоссе // Эстетические исследования, М., 2009. С. 251.

<sup>293</sup> Монастырский А., Словарь терминов московской концептуальной школы, / Сост. Монастырский А., Москва, 1999. С. 149.

### 3.10. ПУСТОТА В КОНЦЕПТУАЛИЗМЕ – ПУТЬ К ДАО

*Пустота в авангарде – путь к небытию.*

Понятие пустоты является ключевым как в творчестве русских авангардных художников и поэтов, так и в творчестве русских концептуалистов. Оно связывается и со множеством форм, обозначающих некое Ничто, Отсутствие, Небытие, Исчезновение, Нуль, Конец, Пробел, Недеяние, Молчание, Тишину.

Еще в 1913 году в сборнике *Смерть искусству* Василиск Гнедов написал *Поэму конца*, состоявшую из одного названия и чистой страницы, т. е. пустого белого листа. Велимир Хлебников и Алексей Кручёных считали, что «произведение могло состоять из одного слова»<sup>294</sup>.

Редукция слов, незаконченные фразы, нередкие повторы и нагромождение словесных форм у обэриутов приводили к обесмысливанию и опустошенности их текстов, а мотивы забвения, потери, нуля, круга, немоты, глухоты, ощущение пустоты пространства и времени и, наконец, мотивы исчезновения и смерти описывали ужасную картину реальности, которую они пытались преодолеть поисками смысла в своем трансцендентном творчестве.

Лица и предметы, изображенные на картинах и описываемые в произведениях авангардистов, ломались на куски, меняли места, парили в воздухе, освобождаясь от устойчивых причинно-следственных связей и уже определенных границ.

Ключевую роль в освобождении от предметности в русском искусстве сыграл Казимир Малевич. В своей статье *О новых системах в искусстве* он писал: «Кто чувствует живопись, тот меньше видит предмет, кто видит предмет, тот меньше чувствует живописное»<sup>295</sup>. Только человек, освободивший свое сознание от всех предметов, может достичь вершины восприятия изобразительного искусства, а путь Искусства, по мнению Малевича, «шел все выше и выше и

---

<sup>294</sup> Григорьев В.П., *Словотворчество и смежные проблемы языка поэта*, М., 1986. С. 171.

<sup>295</sup> Малевич К., *О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А.*, Rarus's Gallery [электронный ресурс] URL: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2411-malevich-new-systems.html>.

кончился только там, где уже исчезли все контуры вещей, не стало образов, не стало идейных представлений и взамен разверзлась пустыня»<sup>296</sup>.

Если Малевич освободил живопись от предмета, то американский композитор, музыковед и философ Джон Кейдж освободил музыку от звука. В его трехчастной композиции «4'33" для фортепиано», написанной в 1952 году, не прозвучал ни один звук. Таким образом Кейдж предоставил своим слушателям возможность восприятия абсолютной тишины. Этот эксперимент был, в частности, навеян восточной философией и дзен-буддизмом, лекции по которым Кейдж слушал в Колумбийском университете.

В своей статье *Супрематические размышления Малевича о предметном мире* Корнелия Ичин трактует отношение Малевича к беспредметности, пустоте и недеянию сквозь призму даосизма: «Малевич, который освобождает живопись от предметности или конечной формы, от мира мнимых видимостей, постигает тайну пустоты, которая всё вбирает в себя, тайну, олицетверенную в Черном квадрате. Это своеобразное понимание дао - дао, которое «бесконечно и не может быть названо», которое снова возвращается к небытию и которое называют «формой без форм» и «образом без существа»»<sup>297</sup>.

Освобожденность человеческого сознания от форм, предметов, сюжетов, звуков приводит его к ощущению пустоты, только при которой и возможно полное восприятие искусства. Нельзя забыть и отношение Малевича к музыке, выраженное одинокой записью на пустом белом листе: «Цель музыки – молчание»<sup>298</sup>.

Важно иметь в виду, что кроме увлечения авангардом и западной культурой (см. влияние Джона Кейджа, Джозефа Кошута, Дугласа Хьюблера, Сола Ле Витта), которая снова открылась для русского художественного общества только в 70-е годы, московские концептуалисты формировали свои

---

<sup>296</sup> Малевич К., Супрематизм, Сайт некоммерческого партнерства „Немчиновка и Малевич“ [электронный ресурс] URL: <http://www.nemchinovka-malevich.ru/>.

<sup>297</sup> Ичин К., Супрематические размышления Малевича о предметном мире, *Вопросы философии*, №10, 2011. С. 48-57.

<sup>298</sup> Малевич К., Собрание сочинений в пяти томах, Т.5. Произведения разных лет, М., 2004. Библиотека русской классики [электронный ресурс] URL: <http://ruslit.traumlibrary.net/page/malevich-ss05-05.html>.

художественные и эстетические взгляды под влиянием и восточной философии. В их разговорах обсуждались восточные темы, они читали китайские книги (*Путешествие на запад*), даосские тексты. Во многих акциях группы «Коллективные действия» соблюдались принципы *И цзина* (*Книги перемен*), выставлялись инсталляции в форме мандалы (*Нома, Манас, Дом мечты*) Кабакова, писались сутры (Пивоваров), читались приговские «мантры». В рисунках и картинах были изображения китайских идеограмм и иероглифов.

Названия московских концептуальных кругов соответствовали некоторым понятиям, заимствованным из восточных мифологий и религий. Так, например, как мы уже говорили, НОМА (круг московских концептуалистов) - термин, придуманный художником и литератором Павлом Пепперштейном, означает «круг людей, описывающих свои края с помощью совместно вырабатываемого комплекса словесных практик». Сам термин образован от слова «ном», которым обозначались в Древнем Египте части расчлененного тела Озириса. «Номы» - территориальные единицы Древнего Египта, в каждой из которых, по преданию, была захоронена одна из частей тела Озириса.

Еще до того как появилась НОМА, существовала группа МАНИ, *Московский архив нового искусства*. Этот термин был задуман Андреем Монастырским и Львом Рубинштейном. Последним названием *Московской концептуальной школы* является акроним МОКША, который, с одной стороны, можно связать с восточнославянской богиней Мокош и, с другой, с санскритским словом *Мокиша*, синонимом нирваны в джайнизме.

В *Словаре терминов московской концептуальной школы*, в подготовке которого приняли участие многие московские концептуалисты (А. Монастырский, И. Кабаков, В. Пивоваров, Д. А. Пригов, П. Пепперштейн, С. Ануфриев и др.) можно найти много терминов, принадлежащих китайской и даосской традиции, которые концептуалисты приспособливают к своим теоретическим и художественным взглядам. Так, например, буддистское понятие *паратантра* Монастырский использует в значении «зависимых от человеческой языковой деятельности миров коллективного сознательного/бессознательного<sup>299</sup>»,

---

<sup>299</sup> Словарь терминов московской концептуальной школы, / Сост. Монастырский А., Москва, 1999. С. 151.

а *шунятту* определяет как «вариант пустоты, т. е. метод редукции фантазмов коллективного тела. Через шунятту проявляется “непроисходящее”. Вещи в своей “таковости”»<sup>300</sup>.

И если обэриуты настаивали на «очищении конкретного предмета от литературной и обиходной шелухи», чтобы показать его пятое, онтологическое значение, то члены «Коллективных действий» в своих *Поездках за город* пытались освободить человека от всех внешних влияний, открывая путь к психологическому аспекту восприятия. Это было возможно только в бесконечном русском пространстве.

Почти все акции „Коллективных действий“ проходили в пустом поле, на несколько десятков километров удаленном от Москвы. Перформансы „Коллективных действий“ характеризовались пейзажностью и сценографичностью. Нередко они проводились зимой, что еще больше усиливало ощущение пустоты белого, заснеженного поля, обрамленного черным густым лесом. Такая визуальная презентация поля соответствовала белому квадрату Малевича. Искусство членов группы „Коллективные действия“ характеризовалось «максимальной нейтрализацией художественного действия»<sup>301</sup>.

Они создавали свое подлинное знаковое поле, которое не попадало под влияние городской среды со всеми присущими ей закономерностями. Уходя в открытое пространство пустого поля, в природу, в лес, участники *Поездок за город* как бы уходили от всех знаков, характерных для городского пространства: от лозунгов, реклам, устойчивых фраз, штампов – средств, используемых другими концептуальными художникам, в особенности представителями соц-арта<sup>302</sup>. Они уходили и от предметов коммунального быта, бывших главным изобразительным

---

<sup>300</sup> Указ. соч. С. 160.

<sup>301</sup> Бобринская Е., Концептуализм, Москва, 1994., С. 23.

<sup>302</sup> „как на западе происходило перепроизводство товаров потребления и их рекламы, в Советской России произошло перепроизводство идеологии и ее пропаганды. Лозунги были той визуальной частью советской идеологии, которую соц-арт осознал и увидел как концептуальное поп-искусство. Альберт Ю., Московский концептуализм. Начало. Интервью Альберта с К. Меламидом, М., 2014. С. 80.

мотивом картин Кабакова и Пивоварова. Одним словом, они пытались уйти от заданных идеологических схем, под гипнозом которых жили в то время.

Для них был существен не только переход в иное художественное поле, но и то, как именно они добирались до него. Переходы, станции метро, автобусные остановки, железнодорожные мосты - все они представляли суть городской жизни. Они были созданы от знаков, идеологических манифестаций исторического, политического и культурного поля. Они являлись отправным пунктом путешествия художников в неизвестное, все эти «гнилые места золотого нимба», если использовать термин А. Монастырского, под которым он подразумевал «эстетическую критику наиболее сакральных мест любых идеологий»<sup>303</sup>.

В статье *Перегоны и стоянки* Монастырский пишет: «У нас постоянно перед глазами различные плакаты, объявления, расписания, инструкции, как себя вести, и множество символических эмблем, блистающих серебром и золотом на униформах проводниц, машинистов, контролеров, ревизоров, в виде крылышек, колес, перекрещивающихся шпал, серпов и молотов, форменных пуговиц и т. п.»<sup>304</sup>. Освобождаясь от закодированного городского пространства, участники, зрители и свидетели *Поездок за город* получали возможность субъективного психологического восприятия. Они оставались наедине с природой без воздействия любых влияний окружающей среды. В *Дао дэ цзине* читаем:

Разноцветие — ослепляет.

Разнозвучие — оглушает.

Разновкусие — портит вкус.

Охота, скачки —

приводят в неистовство.

Труднодоступные вещи —

приносят вред.

Вот отчего постигший

внутренним занят —

---

<sup>303</sup> Словарь терминов московской концептуальной школы, / Сост. Монастырский А., Москва, 1999. С. 35.

<sup>304</sup> Монастырский А., *Перегоны и стоянки, Московский концептуализм*, WAM №15/16. С. 384.

не занят зримым.

Минует то, избирая Это<sup>305</sup>.

Основные поиски художников касались сферы трансцендентного, которая, по А. Монастырскому и согласно даосской традиции, могла порождать новые перспективы, в том числе «методологические, изобразительные, содержательные, только если окажется пустой<sup>306</sup>». «Поле мыслилось нами как своего рода сцена или холст, где совершались минимальные акции, смысл которых был не столько в них самих, сколько в эстетизировании – через эти события и их интерпретацию – чисто языковых, демонстрационных отношений: ближе, дальше, “полоса неразличения”, край, центр, неожиданность, ожидание, протекание времени и т. п. В такой “поэтизации фундаментальных онтологических и психических явлений” размывались границы человеческого сознания»<sup>307</sup>.

Многие их перформансы проходили в абсолютной тишине, порой было слышно только дыхание участников. Визуальная и звуковая минимализация предоставляла возможность чистого восприятия. С другой стороны, как справедливо замечает В. Тупицын, «отказ от участия в речевой оргии представляется как поиск единой альтернативы языку коммунальности и языку власти»<sup>308</sup>.

Илья Кабаков, который не раз был участником, зрителем или свидетелем *Поездок за город*, в начале 70-х годов начал рисовать картины и альбомы (под заголовком *Десять персонажей*) с пустым белым центром. Альбомы состояли из вариаций одного и того же рисунка и складывались в цепочку из нескольких листов бумаги. Последний лист каждого альбома был белый, пустой, означающий собой исчезновение персонажа. Перелистыванием этих отдельных страниц

---

<sup>305</sup> *Лао-цзы*, Основы ДАО и ДЭ или Канон выявления изначального, Сергиев посад, 1994., (XII). Перевод выполнен по тексту *Чжуцзы цичэн*, Собрание трактатов древних мыслителей, т. 3, Шанхай, 1954. [электронный ресурс] URL: <http://www.ligis.ru/librari/3493.htm>.

<sup>306</sup> *Монастырский А.*, Коллективные действия. Поездки за город, Т.2-3., Вологда, 2011., С. 465.

<sup>307</sup> *Монастырский А.*, Предисловия к томам *Поездки за город*, Предисловие к первому тому, Вологда, 2011. С. 14.

<sup>308</sup> *Тупицын В.*, Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. Москва, 1998. С. 112.

художник вовлекает зрителя в свое художественное пространство, и это становится одним из важных принципов дальнейшего творчества Кабакова. Зритель теперь активно участвует в процессе листания, определенного художником как «идеальная психофизическая модель текущего времени»<sup>309</sup>.

В своей кухонной серии в центральной части картин Кабаков изображает обыкновенные бытовые вещи, например, кружку, гвоздь или терку, которые как будто теряются в огромном серо-зеленом пространстве картины, «исчезают, тонут в ней или вот-вот готовы с нее пасть, осыпаться»<sup>310</sup>. Пустые, случайные вопросы и фразы-ответы как характеристики коммунального пространства только подчеркивают ощущение небытийности, ненужности, «лишности» «маленького человека», который обречен на времяпровождение в кухнях и коридорах, в пространствах «общего пользования». Из всех этих мелочей, предметных и вербальных, Кабаков построил свою закрытую коммунальную келью, из которой невозможно выйти.

Похожую атмосферу находим и на картинах Пивоварова. Его коричневые интерьеры со скудным убранством, тусклый свет лампы, персонажи в тени, окна с пустынным пейзажем, полуоткрытые двери являются свидетелями пустоты, одиночества, изоляции.

В своих картинах того же периода Кабаков продолжает развивать идею пустоты, которая всё чаще кореспондирует с идеей края, обочины, угла, маргиналы, рамы, оболочки.

Оставляя «пустой центр картины» свободным, художник рисует на краях картин. Таким образом он дает зрителю возможность самому выбрать, в какую часть погрузиться: то ли в картину на обочине, то ли в пустой центр. С другой стороны, дискурс края, границы символично определяет и место художника как индивида в советском мире.

Для Кабакова «Пустое» – не временная или пространственная пауза, а бесконечно напряженное поле, содержащее в потенции всё богатство

---

<sup>309</sup> Кабаков И., 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве, Москва, 2008. С. 124.

<sup>310</sup> Кабаков И., Тексты. Текст как основа изобразительности, Вологда, 2010. С. 44.

разнообразных смыслов и значений<sup>311</sup>. Оно не существует само по себе, его существование возможно только в контакте с изображаемым персонажем или зрителем. Иногда зритель испытывает странное чувство: «Он чувствует скуку и нелепость сидения перед пустотой, на которой нарисована всего лишь одна тусклая серая точка. Он сознает, что видеть свет вместо пожелтевшей масляной краски, до которой дотянуться рукой и отколупнуть тонкий засохший слой ничего не стоит, – бредовая фантазия, знак пока неясной, но, вероятно, опасной болезни. Мало того, в результате долгого сидения наедине с доской он начинает ощущать, что реальность ускользает от него, и он уже не может с точностью сказать, где же он на самом деле...»<sup>312</sup>.

Таким «уходом в картину» Кабаков дает возможность смотрящему освободиться от внешней реальности коммунального быта, в котором нет места трансцендированию.

Проблему белого и пустоты сам Кабаков определял двузачно. По его мнению, белая пустота является, как «источник света, как огромный светящийся импульс, идущий к нам из бесконечной дали, всё поглощающий на своем пути»<sup>313</sup>. С другой стороны, белое, пустое пространство «может трактоваться в русле буддистской традиции: смотрение на пустоту как путь к очищению, как обретение нирваны»<sup>314</sup>.

Илья Кабаков в своих текстах много говорил о значении пустоты. «Пустота белого листа выступает здесь как почти точный эквивалент молчания, но молчания не как отрицание, а как, наоборот, полнота, превышающая любое высказывание»<sup>315</sup>. По его словам, «пустота выступает полной сил и максимальных значений только в соединении со “светом” и “белым”». «Это белая, светящаяся пустота, пустота, полная излучающимся белым, точнее, ярчайшим светом, в котором именно из-за этого света мы не можем ничего разглядеть. Так ярко, что

---

<sup>311</sup> Кабаков И., НОМа, Kunsthalle Hamburg, 1993. Цит. по Словарь терминов московской концептуальной школы, Москва, 1999., С. 75.

<sup>312</sup> Кабаков И., Тексты. Текст как основа изобразительности, Вологда, 2010., С. 143.

<sup>313</sup> Указ. соч. С. 145.

<sup>314</sup> Там же.

<sup>315</sup> Кабаков И., 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве, Москва, 2008., С. 133.

ничего не видно. В этом смысле “пустота” и может быть заменена на слово “полнота”<sup>316</sup>, особенно если иметь в виду, что полнота полноты в Дао дэ цзине обозначается как истинно осознанная и применимая Всепустота.

Тридцать спиц колеса  
объединяют единою ступицей,  
собою являющей Небытие.  
Бытие повозки — применение Небытия.  
Формуют глину,  
дабы сделать кувшин,  
собою являющий Небытие.  
Бытие сосуда — применение Небытия.  
Пробивают в стенах  
окна и двери,  
собою являющие Небытие.  
Бытие жилища — применение Небытия.  
Отсюда:  
Бытие создаёт полезность,  
Небытие — применимость<sup>317</sup>.

Мы должны, в первую очередь, иметь в виду, что семиотика белого в авангарде имеет «сверхъестественный, метафизический и беспредметный характер»<sup>318</sup>. Ассоциируясь с «нулем» или «ничто», белый цвет становится главным символом дематериализации, пустоты, недеяния. У русских концептуалистов трансцедентный белый цвет интерпретируется различно: «белое ничто», белый фон, “белое излучение”, белый свет и т. д.»<sup>319</sup>. Он становится ключевым для многих художников концептуализма – О. Васильева, Э. Булатова, Э. Штейнберга, В. Яковлева. И. Кабакова.

---

<sup>316</sup> Там же.

<sup>317</sup> *Лао-цзы*, Основы ДАО и ДЭ или Канон выявления изначального, Сергиев посад, 1994., (XI). Перевод выполнен по тексту *Чжуцзы цзичэн*, Собрание трактатов древних мыслителей, т. 3, Шанхай, 1954. [электронный ресурс] URL: <http://www.ligis.ru/librari/3493.htm>.

<sup>318</sup> Ханзен-Леве А., Мифопоэтический символизм, Спб., 2003., С. 453.

<sup>319</sup> Кабаков И., 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве, М., 2008., С. 93.

На полотнах Пепперштейна в белый цвет окрашены не только формы шара, куба, креста, но и весь фон большинства картин заполнен белизной, означающей пустое безграничное пространство<sup>320</sup>. Кроме визуальной презентации пустоты, белизна является центральным мотивом и его литературного творчества. Так, в романе *Мифогенная любовь каст* белая пустота фигурирует наряду с мотивом времени: «В глубине этой бездомной временной щели, наполненной прохладным белесым объемом безграничного и пустого пространства» (252). Она связывается и с огромным пространством России, «где и небо, и земля естественно граничат с белой пустотой бумажного листа. Он был в том варианте бытия, где существовала только Россия – одинокая, огромная, висящая в белой пустоте (254)», «они были в абсолютно белой пустоте» (334).

Белая пустота связана с понятием границы: «Серая, светлая пустота, не имеющая ни границ, ни пределов. Бездонная, бескрайняя, бесконечно простирающаяся вверх и вниз, вперед и назад, во все стороны. В этой пустоте подвешена коробочка, размером с обычную комнату»<sup>321</sup>. А также является символом *заграницы*, подчеркивающим вечную российскую изоляцию и невозможность перехода за границу: «Никогда раньше он не бывал за границей, и только теперь понял, что всегда в глубине души подозревал, что никакой заграницы нет, что всё обстоит именно так, как он однажды увидел во сне, – приграничная область, граница, и сразу за ней – белая пустота... Теперь он находился глубоко в этой пустоте, но не видел ее: она была вся заслонена, подернута узорами, рамами, лунным светом, небом, вещами...» (669).

Пепперштейн пустоту сравнивает и с вампиром, и этим явно вступает в полемику с Кабаковым, для которого пустота не символизирует нуль и пассивное начало: «Является ли пустота вампиром? Сосет ли она соки? Или же она безразлична, свободна и не нуждается в питании? Может быть, наоборот, не-пустота сосет пустоту? А может быть, есть лишь различные типы пустоты,

---

<sup>320</sup> Тема пустоты у русских концептуалистов является ключевой темой. По словам М. Липовецкого, «для русских концептуалистов характерно амбивалентное отношение к пустому центру как к манифестации смерти и хаоса и одновременно – как к источнику свободы и означающему «неизвестного». *Липовецкий М.*, Трансформация (пост)модернистского дискурса в культуре 1920-2000-х годов, Москва., 2008., С. 248.

<sup>321</sup> *П. Пепперштейн*, Диета старика, [электронный ресурс]: [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).

настолько различные, что друг другу они кажутся не-пустотой»<sup>322</sup>. Пустота для Кабакова «потрясающе активна, ее активность равна активности положительного бытия... <...> Она, повторяю, есть переводение активного бытия в активное небытие... Она прилипла. Срослась, сосет бытие, ее могучая, липкая, тошнотворная антиэнергия взята из переведения в себя, подобно вампиризму, энергии, которую пустота отнимает, вынимает из окружающего ее бытия»<sup>323</sup>.

В *Словаре терминов московской концептуальной школы* особое место занимают термины, непосредственно связанные с пустотой, как, например, пустое действие, пустота, пустотный канон, неслучайная пустота, спрятанная пустота. И нам кажется, что именно это понятие явилось связующим звеном всех концептуалистов: Кабакова с его амбивалентной всеохватной пустотой, порождающей всё и ничто, бесконечной, вечно самооплодотворяющейся, которая поглощает зрителей своей вампирической активностью; с пустыми, уже использованными предметами, вещами без своего содержания; со скукой перед сверкающей белизной бессюжетной картины. «Пустое поле» «Коллективных действий», в котором движется мысль и тело человека, действующего без «заранее определенного расписания», хотя А. Монастырский не раз выступал в роли «творца», «медиума» или «шамана». Меланхоличную пустоту интерьера и одиночество персонажей Пивоварова. И, наконец, образ снеговика у Пепперштейна, который «состоит из вещей-инструментов, временно оторванных от своих непосредственных функций и одолженных снеговика для статичных нужд его краткой жизни. Ведро, метла, кочерга – все они составляют структуру снеговика, его “скелет”. Остальное – тающая плоть, снег»<sup>324</sup>.

Несмотря на некоторые различия в трактовании пустоты, все вышеуказанные художники согласны в одном: через Пустоту человек, освобождая свое бессознательное, хоть на одно мгновение, легче находит путь к самосозерцанию, к понятию высшего, абсолюта, идеи и духа, что вполне соответствовало восточным философским учениям.

---

<sup>322</sup> Там же.

<sup>323</sup> Кабаков И., Три инсталляции. М., 2002. С. 211.

<sup>324</sup> Рыклин М., Предисловие к роману П. Пепперштейна *Диета старика*, Москва, 1998. [электронный ресурс] URL: [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).

### 3. ПСИХОДЕЛИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В РОССИИ – ФАНТАСМАГОРИЧЕСКИЕ ДЕВЯНОСТЫЕ

*«Не следует сводить психоделику только к психотропным препаратам. Есть психоделика обыденной жизни, в этом легко убедиться. Есть психоделика массмедиа, психоделика потребления, психоделика кино, психоделика усталости, психоделика выживания. Все эти обстоятельства «высветляют», «высвечивают» различные зоны психики, создавая эффекты ассиметричных просветлений, иллюминаций».*

— Павел Пенперштейн

В контексте ухода от идеологического типа мышления на протяжении 80-их и 90-их годов XX века формируется архаический тип мышления как основа для русской психоделической революции. Медгерменевты в том смысле предстают как русский вариант хиппи на рубеже XX и XXI столетий. Исторические обстоятельства, смена режимов, распад СССР-а и „прорыв“ на Запад привели к некоторым особенностям в развитии психоделической культуры в российском художественно-литературном пространстве. Эзотеризм и мистицизм Серебряного века, искусство авангарда вместе с одиночеством и изоляцией повлияли на творческое развитие русских художников. Это все привело к долгожданному освобождению фантазмов и созданию параллельной реальности.

Воспитанные на традициях литературы футуризма, зауми и абсурда, под влиянием мистическо-метафизических произведений Мамлеева и Крижановского, экспериментируя с дискурсивными практиками не без влияния Фуко, Делеза и Гваттари, а также поддерживая лакановскую концепцию, в которой „бессознательное структурировано как язык“, конец 80х и 90-ые проходили в формировании психоделического реализма – „направления в искусстве 90-х годов, использующего традиционные (классические) формы реалистического искусства (без каких-либо заметных сюрреалистических или иных смещений) для наполнения их галлюцинаторным содержанием (практически невидимым для непосвященного зрителя). Направление представлено работами И. Дмитриева, С.

Ануфриева, П. Пепперштейна, А. Соболева, А. Смирнского, Л. Блок, Д. Луканина и др.<sup>325</sup>. Наряду с этим термином, в кругу московских концептуалистов формируется и термин „психоделический концептуализм“: „по всей видимости, психоделический концептуализм пришел на смену «романтическому концептуализму» 70-х - начала 80-х годов. Представляет собой критические и эстетические манипуляции с психоделическим материалом (будто коллективного или личного свойства). Источником этого направления в московском концептуализме можно (по мнению МГ) считать роман А. Монастырского «Каширское шоссе», а также те акции КД и А. М. (и комментарии к ним), которые непосредственно связаны с опытом, описанным в этом романе. Критическое проектирование П.К. в качестве направления в искусстве осуществлялось в конце 80—90-х годах группой Инспекция Медгерменевтика<sup>326</sup>.

Образцы психоделической литературы<sup>327</sup> известны еще с XIX в.: *Кубла-хан или Видение во сне*<sup>328</sup> С. Кольриджа, *Исповедь англичанина любителя опиума* (1822), Томаса де Куинсы, *Тараумара* (1836) Арто<sup>329</sup>, *Искусственный рай* (1860) Бодлера. В этих литературных произведениях описывается сам процесс использования психотропных препаратов и их воздействие на психику употребляющего субъекта. В начале XX века во многих произведениях русских поэтов и писателей присутствует наркотическая тематика: в стихах Блока,

---

<sup>325</sup> Словарь терминов московской концептуальной школы // Сост. А. Монастырский, М., 1999. С. 180.

<sup>326</sup> «Психоделически концептуализм можно считать одним из доминирующих направлений в современном московском искусстве 90-х годов. Направление представлено работами так называемого «круга Эстония», т.е. группами Облачная комиссия, Фенсо, Тарту, Пярну, Союз священников и врачей (ССВ), Копии царя Соломона (КЦС), Четвертая высота, Диско и др. Работы перечисленных групп представляют собой своего рода полигон, на котором эстетические практики и приемы П.К. постепенно перерабатываются для использования их массовой культурой, т. е. сферой дизайна, моды, индустрией развлечений и т. п.». Словарь терминов московской концептуальной школы // Сост. А. Монастырский, М., 1999. С. 179.

<sup>327</sup> Основу для анализа психоделического дискурса в московском концептуализме 1990 х годов поставил Томаш Гланц в текстах *Психоделический реализм. Поиски канона и Литература и измененные состояния сознания*, на которые мы будем опираться.

<sup>328</sup> Кольридж начал писать эту поэму еще в 1797 году на основании виденного сна после принятия опиума. Поэма осталась незавершенной и первый раз опубликована в 1816 году. Более подробно об этом в: *Борхес Х.Л. – Сон Колриджа, Новые расследования („Otrasmisiones“)*, М., 1952.

<sup>329</sup> В оригинале: *Voyage to the Land of the Tarahumara*.

(*Путешествие в страну эфира*) Гумилева (1914), (*Морфий, Зойкина квартира*) Булгакова, (*Роман с кокаином* 1934) М. Агеева. Опыты измененного состояния сознания отразились и в творчестве В. Брюсова, в его рассказах *Сестры, В зеркале*, в которых герои пребывают в грезах, находящихся на грани между сновидениями, видениями и реальностью. С другой стороны, некоторые стихотворения Д. Хармса и А. Введенского могут считаться примерами психоделического текста<sup>330</sup>, как и произведение Г. Иванова *Распад атома* (1938).

Психоделические состояния подразумевают измененные состояния сознания под влиянием или без влияния психотропных препаратов. Они могут включать в себя галлюцинации, разные типы видений, мистические состояния, вызванные экстазом, трансом, эйфорией, особым методом дихания *pranajama*, медитациями над абстрактными понятиями или пустотой (часто встречаемые в йогических и дзенских практиках), или могут быть вызваны психическими отклонениями: паническими атаками, неврозом, шизофренией, эпилепсией. Яркий пример измененного состояния сознания перед эпилептическим припадком описал Достоевский в романе *Идиот*:

„Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясней, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной секунды (никогда не более секунды), с которой начинался самый припадок. Эта секунда была, конечно, невыносима. Раздумывая об этом мгновении впоследствии, уже в здоровом состоянии, он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески высшего самоощущения и самосознания, а стало быть и "высшего

---

<sup>330</sup> Д. Хармс под влиянием Введенского начинает нюхать эфир. Это был один из распространенных в начале XX века способов наркотического опьянения: Хармс пишет: «Некоторые люди путем эфира могут постигать тайны, вышеположенные, но все же в чрезвычайно узком аспекте <...>. Возможно, путем эфира можно перенести свое восприятие в иную часть мировой истины <...>, но суждение иметь о „виденном“ человек вряд ли сможет, ибо знать будет лишь две части мира, друг с другом не связанные...». Хармс Д., Полное собрание сочинений, Записные книжки 1,2. СПб., 2002.

бытия", не что иное, как болезнь, как нарушение нормального состояния, а если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему»<sup>331</sup>.

Такие „проблески высшего бытия“, происходившие без влияния каких-нибудь психотропных препаратов, описывал и А. Монастырский в своем автобиографическом тексте *Каширское шоссе*<sup>332</sup>: „Всплески этого волшебного, дивного света, высвечивающие окружающие предметы, людей, деревья, небо, показывали мне мир в его идеальной, эйдетической сущности, от красоты которой у меня захватывало дух. Конечно, это был свет прелести, так светился мой „расширенный“ ум, который еще не был „сведен в сердце“, не был претворен в обычное чувство согласия, любви, в чувство положительного смысла“<sup>333</sup>.

Сам Пепперштейн считал, что „слово "психоделика", хоть и обозначает "просветление души" или же "ясность души", скорее предполагает соприкосновение с иллюзиями, с заведомо неистинным. "Ясность" достигается "от противного": душа омывает себя огромными объемами иллюзорного, в результате чего развивается своего рода иммунитет. Психоделика - это "натаскивание на реальность" посредством прохода через многочисленные де-реализации. Слово "психоделика" напоминает о греческом Делосе - месте, где находится оракул.

В Советском Союзе многие основные источники наркотического дискурса были недоступны, за редкими исключениями самиздатских публикаций (как правило, и они возникли только в период перестройки во второй половине 80-х гг.) или отдельных лекций Станислава Грофа, статей Тимоти Лири и творчества Карлоса Кастанеды; психоделическая культура переживает здесь бум только в 90-е годы<sup>334</sup>. В то же время художники вокруг НОМЫ увлекаются чтением

---

<sup>331</sup> Достоевски Ф., Идиот, СПб., 2005. С. 271.

<sup>332</sup>Т. Гланц справедливо замечает, что текст *Каширское шоссе* „стал скрытой пружиной механизма целого психоделического дискурса, который распространился сквозь границы кружков, направлений и художественных идеологий“. Гланц Т., Психоделический реализм. Поиск канона // Электронный журнал «Журнальный зал». НЛО 2001, №51.

<sup>333</sup> Монастырский А., Каширское шоссе, // Эстетические исследования. М., 2009. С. 243.

<sup>334</sup> Гланц Т., Литература и измененные состояния сознания // Die Welt der Slaven LVI, 2011. 270-296.

отечественной фантастики, а потом зарубежной, жанром фэнтези и психоделической литературой, прежде всего прозой Роджера Железного, Филипа Фармера, Майкла Муркока, Филипа Дика.

Т. Гланц в тексте *Литература и измененные состояния сознания* различает несколько семантических областей, которые формируют психоделический текст: автобиографический документализм, феноменология памяти, *Pleasures and pains*, экзотику и эротику, божественные откровения, ноэтику и политику. Некоторые из них являются существенными для дальнейшего анализа психоделических текстов Медгерменевтов и самого Пепперштейна. Говоря о автобиографическом документализме, Гланц считает, что «практика зарождения жанра освобождается от изначальной логики аутентичного опыта и становится признаком жанра». Если внимательно прогрузимся в чтение текстов Пепперштейна, нам кажется, что измененные состояния сознания, грезы и так называемый «bad trip», в которые попадают герои, навеяны и личным опытом самого автора, так читаем в *Диете старика*: „Мое состояние изменилось. Я вдруг ощутил силу, но эта была уже не одолевавшая меня сила интоксикации и ее "демона", а моя личная сила - в некотором роде это была сила протеста, реакция, напоминающая пресловутую волну народного гнева, внезапно выбрасывающая оккупантов из страны в момент, когда они уже готовы овладеть ее жизненными центрами. Я по-прежнему ощущал страшный силовой натиск токсикоза, пропитанного мистикой, магией и волшебством. Однако я как бы принял вызов и ощутил себя раздраженным настолько, чтобы вступить в поединок. Я взглянул на часы (эта заводная мандала была на моей стороне) и заставил себя определить время - это было дико трудно, так как зрение было слишком измененным, знаки казались перемешанными и искаженными, и вообще время было как бы "отменено"»<sup>335</sup>. Однако, описывание наркотических путешествий героев в *Диете старика* и в МЛК не несет признаков „автобиографического документализма“, характерных для психоделической

---

<sup>335</sup> Пепперштейн П., Диета старика, [электронный ресурс]: URL: [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).

литературы Бодлера в *Искусственном рае*, *Исповеди* де Квинси, *Двери восприятия* Хаксли или *Каширского шоссе* Монастырского.

Кроме того, для психоделических текстов характерно и алогичное развертывание сюжета, парадоксальность, гротеск, эффект нарушенного ожидания, фантастика, повышение зрительных и аудитивных восприятий, подчеркнутая эмоциональность при описывании, кинематографичность литературного текста, религиозные или фантастические видения.

Кинематографичность литературного текста рождается впоследствии ярких живописных эпизодов - то ли сновидений и галлюцинаций, то ли „реальных“ событий - которые развертываются вне причинно-следственных законов и мифически строятся. Хронотоп психоделических текстов характеризуется разрушенным представлением о пространстве и времени. В МЛК движение в географическом пространстве развивается и в горизонтальной, и в вертикальной шкалах: Дунаев движется из Москвы к Берлину, но на протяжении всего этого горизонтального и линейного пути он переживает „скачки“ по вертикали небо/земля - то в виде полета, то в виде спуска вглубь земли, сквозь воронку, наподобие Алисы: «Вот земля придвинулась вплотную, мелькнула земляная поверхность, покрытая хвойным ковром, и тут же Дунаев, не ощутив удара, мягко прошел сквозь эту поверхность и вошел в землю. Вокруг было бесцветно. И было тесно. Дунаев, будто таблетка в пищеводе, стал скользить куда-то. Неожиданно он стукнулся обо что-то темное головой И завертелся» (77).

Ритм повествования задан резкой переменной художественного времени: автор мастерски ускоряет или растягивает время в течение повествования, что приближает его к кинематографическому времени<sup>336</sup>: „Тотчас Дунаев увидел у самых глаз своих лезвие острого клинка и инстинктивно отскочил, но не в пространстве, а во времени.“(119); Никогда раньше Дунаеву не приходилось перескакивать во времени на такие большие сроки (до 7 – 8 дней один прыжок), и он впервые почувствовал, как это тяжело“. (205); „Время, как и пространство,

---

<sup>336</sup> «Способность ускорять или удлинять время – первое требование режиссерского мастерства. Реальное и кинематографическое время – вещи несоотносящиеся». *Трюффо Ф.*, *Кинематограф по Хичкоку*, М., 1996. [электронный ресурс]: <http://e-libra.ru/read/233178-xichkoktryuffo.html>.

также зарастало, превращаясь в тот «спящий Хаос», который предшествовал разделению на формы“ . (214).

Неслучайно сам Пепперштейн говорил, что *Мифогенную любовь каст* хочется экранизировать в стиле голливудских фильмов: „«Эта литература в каком-то смысле призвана компенсировать отсутствие в современной России Голливуда. Вообще то, «Мифогенная любовь каст» - не роман, это фильм. Причем такого типа, как «Властелин Колец»: наполовину компьютерная анимация, наполовину игровой, бюджетный и все такое прочее»<sup>337</sup> .

Его онирические путешествия позволяют нам говорить об особом пространственном континууме, об эластичном гиперпространстве, которое само пульсирует, как живая материя. Это гиперпространство появляется как отдельный Универсум, в котором логика, правила, норма, ожидаемость не существуют: „И в поле зрения возникла деревянная поверхность, раскрашенная и сверху залакированная. Эта поверхность треснула и немного разошлась. Под ней оказалась такая же, по которой тоже пошла трещина. Яркие веселые поверхности открывались одна под другой, только слегка отличаясь в узоре раскраски“.(111).

Зрение и восприятие увиденного, как и отношение между видимым, невидимым и воображаемым, становятся ключевым категориями и в творчестве КД: „появление объекта восприятия в наших акциях происходит из невидимости через неразличимость, что требует известной аккомодации зрения воспринимающего. Этот прием дает возможность согласовать психические и эмпирическую зоны демонстрационного поля. (39)“.

Это полностью укладывается в хайдегеровскую концепцию пространства и человеческого восприятия: “Создание пространственности связано с принципиальным изменением характера человеческого восприятия. Все каналы восприятия, особенно зрение, становятся нацеленными на фиксацию объемности, расстояний и дистанций до наблюдаемых объектов и событий. По существу, отношение к объектам и событиям формируется самой дистанцией наблюдения.

---

<sup>337</sup> Данилкин Л., Брашинекий М., Волхв // Афиша, 20.01.2003. <http://www.guelman.ru/culture/reviews/20030131/brashanilkin200103/>.

Изменение дистанции меняет характеристику события и даже само событие. Событийность понимается как развитие пространства, как пространственность сама по себе. Пространство сочувствует бытию, бытие чувствует себя в пространстве и пространством<sup>38</sup>. «Бытие и время»

Художники исследовали восприятие зрителей и участников на основании определенных событий во время акций „Место действия“, „Комедия“, „Либлич“, „Появление“.

Искаженное восприятие бытия Монастырский описывал и в *Каширском шоссе*: „Однако, тогда этот эффект, как бы отсутствия во внешнем мире, выпадения из него, был весьма приятен и комфортен, я чувствовал какую-то безопасность: внешний мир как бы изолирован, он не может причинить вреда, ибо как-то чудесно замедлен и умален в людях и в предметах, подавлен моей раздувшейся ментальностью, стихией ума, которую я тогда воспринимал совершенно эмпирически».<sup>338</sup>

Томаш Гланц справедливо замечает, ссылаясь на *Haschisch in Marseille* Беньямина и приводя пример из *Сингапура* Сапгира, что предметы, позволяющие героям изменить состояние сознания, принадлежат оптическим наборам: в том случае „призмам“.

В художественной деятельности Пепперштейна не раз шла речь о телескопах, биноклях и моноклях, а также о других оптических „сувенирах“, сделанных из хрустали и стекла: «Чтобы сбросить остатки «очков», он стал представлять себе другие очки – их было множество, и воображать их было легко: они сами охотно возникали перед внутренним взором – разные, с круглыми, овальными, квадратными стеклами, в различных оправках – золотых, серебряных, латунных, костяных, стальных. Здесь были очки для дальнозорких и близоруких, здесь были пенсне и изящные лорнетты, были узкие дамские очки, отделанные перламутром, и были простые, детские, похожие на игрушечный велосипед... (162). Его зрение было в этот момент всепроницающим, воспаленно-чутким. Ему казалось, что отсюда, с высоты орлиного полета, он может разглядеть даже радужные отражения пожара в крошечных полубесплотных пузырьках, мириады

---

<sup>338</sup> Монастырский А., Каширское шоссе, // Эстетические исследования. М., 2009. С. 242.

которых сливаются в кусочке морской пены (168). Здесь находятся большие и малые линзы. Теперь мы видим другое. Мы подготавливаем телескоп. (220). Дунаев захотел слезть с печки, отдернул занавесочку и обнаружил, что вся комната невероятно отдалилась, точнее, все предметы в ней казались далекими, хоть и были отчетливо видны. Дунаев будто сидел на большой высоте, от которой кружилась голова. Даже собственная рука была уменьшенной». (111).

Интересно, что и З. Фрейд в *Толкование сновидений* сравнивает психику с оптическим аппаратом, наподобие микроскопа или камеры. С другой стороны, изменчивость человеческого восприятия происходит в измененных состояниях сознания, нередко после принятия разных отваров и галлюциногенов: «Думы-грибы растут только над утопленниками, ими кормятся. Еще только на могилах умерших лунатиков растут, больше нигде. <...> Дунаев, держа гриб в руке, запрыгнул на пень и стал жевать губчатую, хрустящую, хрупкую мякоть гриба». (97); «С этими словами Холеный высыпал из коробочки в стакан какой-то порошок, затем плеснул туда спирту, и стакан засветился красным холодным сиянием, дробящимся на тонкие лучики. Заискрились, заблестели глаза атамана. Он поднес ко рту стакан и отпил глоточек, затем передал питье Дунаеву. – Пей, дорогой, да не пугайся, – ласково молвил он. – Ничего страшного уже не будет»; (111) или конкретных химических препаратов, вроде первитина: „Юрген закрыл глаза. Легкость. Тело стало совсем детским, портативным, складывающимся, как легкая сухая линейка. На высветленной плоскости он быстро превращался в букву – сначала это был замысловатый родовой вензель, но избыточные завитки втягивались в тело основной буквы, росчерки подтягивались к центру, сворачивались. Вскоре это была строгая четкая буква К – начальная буква его фамилии. Но вот две боковые косые черточки сложились, втянулись обратно в основной столбик буквы, и Кранах стал линией, точнее, он стал отрезком, и он становился все тоньше – его края таяли, как края обсосанного леденца, слизываемые белизной, только в центре отрезка еще теплилось черное. Он сокращался до точки. И он стал точкой – одинокой точкой на бескрайней и неопределенной поверхности» (356).

На примере следующего отрывка текста мы сталкиваемся со множеством приемов, на основе которых формируется психоделическая поэтика: замедлением

времени, уменьшением героев, перспективы наблюдения, ярким воображением, детализацией изображения, „уничтожением“ монокля и образованием пустого места, но одновременно и агента, превратившегося в „оптического диверсанта“, чтобы он в конце концов, став частью бинокля, образовал расстроенное, фасеточное зрение, что снова отсылает нас к формированию шизодискурса в этой раздвоенности фокуса.

«Поединок продолжался. Тактика противников, однако, изменилась: борьба стала более отвлеченной, рафинированной, более соответствующей оптическому предназначению этих предметов. Исчезли тупые удары, молнии, толчки. Движения дуэлянтов сделались плавными, парящими, напоминающими танец. Вращаясь по своим переплетающимся орбитам, они становились то больше, то меньше, и их боевое искусство сводилось теперь к стремлению показать своего противника сквозь себя, сквозь собственную оптику. То разрастался монокль, занимая своим простым стеклянистым телом все небо сражения. Он как бы брал все в круглую рамку, и сквозь него зрители видели бинокль в обликах унижительных, смешных, нелепых и монструозных: то как две слипшиеся сладкие палочки (заимствованные с непристойной рекламы Twix), то как грязного двухголового льва, то в виде обоссанного двугорбого верблюда... Изображения были нарочито карикатурные, лоснящиеся, усеянные мелкими, оскорбительными деталями.

Но когда упрощенный космос поворачивался к зрителям другой стороной, они имели возможность созерцать монокль сквозь две трубы бинокля. Это были, собственно, уже два кружочка, похожие на две луны, робко нарисованные тушью - ничтожные, ненужные...

Юрков догадывался, что произойдет дальше. Предметы постепенно сблизятся, приступят к совокуплению, к соитию. Монокль встроится в одну из труб бинокля в качестве дополнительной линзы. Он будет съеден, утратит свою самостоятельность. Но, с другой стороны, станет оптическим диверсантом, навеки испортив бинокль собой. В конце концов "зрение" бинокля окончательно утратит фокус, сделается уже не раздвоенным, а расстроенным зрением -

плывущим, дробящимся, салатообразным, быть может, фасеточным, как зрение мух или пчел.

Герои рассказов Пепперштейна отличаются выраженной прозрачностью и непостоянством, так что они сами более похожи на фантазмы, чем на героев. Они иногда являются и в свойстве катализатора, как бокового зрителя, соучастника в развертывании сюжета. Т. Гланц определял его героев как „психоделических агентов, свободно путешествующих в метафорических и семиотических пространствах собственного сознания»: „И в отличие от «страдающих» в реальных социальных условиях героев-мучеников Берроуза, Гинзберга и Ферлингетти, они совершают свои путешествия в измененных состояниях сознания с волшебной легкостью и не платят за это ничем“<sup>339</sup>. Дунаев (обратим внимание на семиотику его имени) „течет“ сквозь текст, и, благодаря этой текучести, плавности, колобковости, видоизменяемости, становится возможным его легкое качание и приспособливание ко всем волшебным обстоятельствам, в которые он попадает в этих фантастических путешествиях. В этом контексте его уместнее сравнить с Алисой, с той лишь разницей, что его „гибкость движения“ и кинематографическая быстрота перевоплощений приводят героя к „мерцательности“.

С другой стороны, резкие трансформации из образа в образ также характерны для кинематографического принципа: „В следующий момент парторг понял, что на деле его круглое тело стремительно уменьшается“ (236); „Вдруг парторг ощутил, что его части, оставаясь кусками хлеба, превратились в небольшие промежутки времени“ (267); „Он по-прежнему был Колобком, но теперь почему-то снова стал большим колобком, в человеческий рост, каким был до того, как Поручик уменьшил его и положил в карман“. (256). Пепперштейн описывает сюжет романа следующим образом: «все, что описывается - это его (Дунаева) психическая реакция, которая к реалиям войны не имеет никакого отношения... Это как бы потерявшаяся душа, которая не попала в ту реальность, которая заслуживает к себе благоговения. А попала в некоторую психическую квазиреальность, про которую герой даже не знает, что и думать. Он постоянно

---

<sup>339</sup> Моржухин В., Специфика психоделического дискурса в прозе Павла Пепперштейна, Ярославский педагогический вестник, 2011., №2, Т.1. С.249.

находится в колеблющемся состоянии: то ему кажется, что от него зависит все, что это— крайне важный магический план бытия, а временами он решает, что это— ничего не значащий бред»<sup>340</sup>.

О психоделике Пепперштейна нельзя говорить только в связи с применением психоделических веществ, но с введением психоделической практики в его творчестве в целом. Она захватывает не только литературный текст, но и весь культурный код – от элитарной до массовой культуры. В психоделическом референтном поле Пепперштейна выступают и детские сказки, и образы (МЛК), частушки (МЛК), американская поп-культура и русская попса (*Военные рассказы*), субкультура, советские мифы, псевдо-научная форма текста философичность (*Идеотехника и рекреация*), сновидения и воображения.

Его тексты превращаются в «онейророман», в котором бессознательное выступает на первый план, независимо от того, заходит ли речь об индивидуальном (авторском) бессознательном или о коллективном, поскольку они неразделимы в авторской концепции. „Онейрическая эпоха – эпоха кино и телевидения, которой мы принадлежим, - не может не влиять на „индивидуальные сновидения“<sup>341</sup>. “ Мазин под „онейрореальностью считает „реальность, которая сопротивляется логике повседневности, логике, яви.<sup>342</sup>“

Весь роман *Мифогенная любовь каст* представлен как онейророман, в котором постоянно переплетаются бессознательное индивидуума, коллектива, народа, государства, эпохи, языка. Говоря об индивидуальном и коллективном бессознательном, Фрейд считает, что бессознательное всегда и индивидуально, и коллективно<sup>343</sup>.

---

<sup>340</sup> *Бабинцева Н., Гаврилов А.*, Интервью с П. Пепперштейном: «В России тайны больше нет» // Независимая газета, 04.11.1999. [электронный ресурс]: [http://www.ng.ru/person/1999-11-04/1\\_nomorenigma.html](http://www.ng.ru/person/1999-11-04/1_nomorenigma.html).

<sup>341</sup> *Мазин В., Пепперштейн П.*, Толкование сновидений, М., 2005. С. 29.

<sup>342</sup> *Указ. соч.* С. 33.

<sup>343</sup> Более подробно об этом в: *Фрейд З.*, Я и Оно. (1923). [электронный ресурс]: <http://freudproject.ru/?p=1115>.

До сих пор мы говорили о пограничных состояниях сознания автора и лирического субъекта, но большинство произведений Пепперштейна можно считать психоделическими, особенно роман МЛК.

Самым главным в связи с психоделическим текстом является выраженная суггестивность и воздействие на читателя, при которых сам читатель, у которого функция восприятия растет быстро и резко, является объектом авторского текста. В зависимости от степени воздействия текста на читателя, можно говорить о появлении, интенсивности или отсутствии так называемого *пси-эффекта*<sup>344</sup>. Г. Черный в своем исследовании *Введение в теорию психоделики* считает, что „в психоделическом тексте микрофрагменты, воздействующие на сознание читателя, расположены таким образом, что они усиливают друг друга, и в результате - при чтении такого текста возникает тот самый лавинообразный эффект, который и приводит к появлению пси-эффекта, выражающегося в очень быстром (иногда, почти мгновенном) изменении состояния сознания читателя». В большинстве текстов Пепперштейна мы встречаемся именно с таким воздействием на читателя, которое ещё более усиливается из-за языковых игр, частых аллитераций и ассоциативного словотворчества, особенно в том случае, если бы эти фрагменты были прочитаны вслух: „Послушал Сюдой и ушел от них, хоть и был Салазкой. Шел по Еноти и в Сидяху пришел. По речке соскользнул и в Сидяху свалился. А Сидяха сидит себе и улыбается. Пошел да посалазил Сюдой, а Сикось все ниже. Облака над самой землей плывут, Сюдой нагибаться начал, смотрит – а уже к Елозкам попал. Елозки на месте усидеть не могут, Сюдоя не замечают. Да и Сюдой Елозок сторонится, по лесу дикому проходит. А как Елозок прошел, к маленькому лесу через озерцо перескользнул. Лес этот Точь-Точь называют, а в нем и за ним Окрошки живут. Их еще Дальчуны зовут – к ним идешь вблизи, а не

---

<sup>344</sup>Говоря о воздействии психоделического текста на читателя, Георг Черный вводит термин «пси-эффект», под которым подразумевает следующее: «Пси-эффект - это само явление (которое можно рассматривать, вводя координату времени, и как процесс) ЛЮБОГО перехода сознания читателя под воздействием психоделического текста из одного положения/состояния (условно говоря) в другое; при этом оно не исчерпывается только моментом "начала смещения" сознания, но охватывает всю протяжённость интервала, от его начала до конца». *Черный Г.*, Введение в теорию психоделики, [электронный ресурс]: [http://www.netslova.ru/b\\_georg/psychodelic-theory.html](http://www.netslova.ru/b_georg/psychodelic-theory.html).

дойдешь – все время далеко, едва видно. Сюдой идет, Точь-Точь хрустит, а Окрошки только нижнюю часть Сюдого видят и называют ее Елозище“ (368).

Поэтичность повествования, аллитерации при образовании придуманных слов, элементы повторяемости, экспрессивность образов, семантики и стилистики, многообразие и смешанность нарративов, имеющих за основу „реальные“ приключения героев, а также образованных из их снов, галлюцинаций или видений, повышают силу восприятия читателя и усиливают его нервную напряженность, развивая его сосредоточенность на резких неожиданных поворотах.

Чувство эстетического наслаждения, возникшее у читателя, согласуется с терапевтической функцией текста и повышенным чувством эйфории, захватывающей читателя. Тому способствуют доминирующая в тексте экзотика и эротика<sup>345</sup>, которые по мнению Гланца, тоже считаются неотъемлемой частью психоделических текстов.

Тот факт, что роман МЛК писался двумя людьми, в соавторстве, расширяет цепочку автор-текст-читатель на автор-соавтор-текст – читатель. Соавтор является и автором, и первым читателем (слушателем) текста. Он своим текстом одновременно достраивает элементы текста, переходя из категории зрителя, созерцателя или слушателя в активного участника – соавтора. Таким образом, пси-эффект одного автора переходит на другого и своим воздействием порождает новый текст. Диалогичность в этом смысле строится между текстом, а не авторами, что напоминает совместную философскую концепцию Делеза и Гваттари: «“мы дополняли друг друга, деперсонализировались один в другом, являлись сингулярностями по отношению друг к другу”». Там, где двое, — там толпа. Второй том “Капитализма и шизофрении” начинается со слов: “Мы

---

<sup>345</sup> Гланц считает, что связь психоделической образности с экзотикой основана, с одной стороны, на восточных коннотациях самих наркотиков и, с другой стороны, на метафоре экскурсии, экспедиции, путешествия, «трипа» как несущей значение измененного состояния сознания, пока эротическое возбуждение является с этой точки зрения разновидностью экзотического ландшафта: в обоих случаях субъект оказывается в привлекающим внимание, экстравагантном положении. *Гланц Т.*, Литература и измененные состояния сознания // *Die Welt der Slaven* LVI, 2011. 270-296.

написали „Анти-Эдипа“ вдвоем. Поскольку каждого из нас — несколько, то была нас целая толпа”»<sup>346</sup>.

Такой принцип коллективности был характерен и для Инспекции Медицинская Герменевтика. Для них было важно коллективное творчество. На протяжении десятков лет они постоянно находились в диалогах: с подсознательным и бессознательным (сны, галлюцинации, видения), с членам группы (соавторство, разговоры, записи на магнетофоне), с авторам (комментарии к произведениям, интерпретация и самоинтерпретация), с читателем. Они, подобно Делезу и Гваттари, создавали свой герметичный и загадочный язык (сначала в рамках МКШ, а потом и в МГ) и порождали новые термины и понятия, связанные с психоаналитическим дискурсом. Коллективное творчество являлось методом переплетения разнообразных межавторских дискурсов, спроецированных на собственное исчезновение. Соавторство как метод впервые был рассмотрен в 1980—1982 гг. Скерсисом и Захаровым, предложившими многим московским художникам (Мухоморам, группы «Коллективные действия», Жигалову и Абалаковой, Алексееву и др.) идею совместной работы. Позиция слушателя, а позже и читателя, является очень важной, что подчеркивается замечанием Надежды Григорьевой о романе МЛК: „главным героем «МЛК», видимо, следует считать... читателя! Ведь первый слог фамилии Дунаев — немецкое «ты», как замечает «корреспондент»<sup>347</sup>.

О взаимосвязанности между индивидуальным и коллективным бессознательным в рамках группы писали и Г. Юнг и Э. Нойман: „Существует постоянный взаимообмен между коллективным бессознательным (которое живет в бессознательном каждого индивидуального члена группы), культурным канон (который представляет коллективное осознание группой ставших догмой архетипических ценностей) и индивидуальными творческими членами группы (в которых обретают форму и выражение новые комплексы коллективного

---

<sup>346</sup> Мазин В., Пять парадоксов. Виктор Мазин об актуальности шизоанализа Делёза и Гваттари // Критическая масса, 2004, №4.

<sup>347</sup> Григорьева Н., Павел Пепперштейн. Мифогенная любовь каст // Критическая масса, 2003, №2.

бессознательного)<sup>348</sup>. Таким образом коллективное бессознательное касалось и „коллективного зрения“, т.е. коллективного наблюдения за явлениями и предметами, о котором уже была речь. Такую точку зрения В. Тупицын называл „телесной оптикой“, под которой подразумевал „плотское, занижающее зрение, а также умение смотреть на мир (и на себя в нем) «глазами» коммунального тела. Оснащая себя телесной оптикой, индивид приобретает навыки группового зрения»<sup>349</sup>.

Роман *Мифогенная любовь* каст М. Рыклин считал „нирваной концептуализма“: «Его пронизывает редкая в русской литературе эйфория, связанная с исключительно низкой оценкой социального. Текст работает как препарат, но в отличие от "тела англичанина", которое остается внешним воздействию препарата, "постсоветское тело" ассимилируется им: будучи порождением речевого бреда, оно естественно сливается с бредом визуальным. На точки такого слияния в тексте приходятся пики эйфории; ведь в них внешний мир перестает существовать»<sup>350</sup>. Этому способствуют событийность, непредсказуемость, фикциональность и эстетическая функция текста.

Тонкий гиперреализм, лексическая орнаментика, рельефность словоформ, геометричность образов, яркая цветовая и световая палитра делают более интенсивным эффект читательского восприятия: „зеленое плоское небо, по которому струились сквозняки, стояло боком, как надломленная игральная карта. Вокруг тихонько шуршала мятая белая бумага“; на фоне снега стали вспыхивать и дрожать какие-то разноцветные пятна – розовые, лиловые, синие, изумрудные...(340). Живописность образов художника-автора исходят из глубинных лабиринтов снов и галлюцинаций, из длинных коридоров авторского подсознания, а также из коллективного бессознательного.

---

<sup>348</sup> Юнг К., Нойман Э., Психоанализ и искусство. М., 1998. [электронный ресурс]: [http://mart-myart.ru/files/noymann\\_e\\_yung\\_k\\_-\\_psikhoanaliz\\_i\\_iskusstvo.pdf](http://mart-myart.ru/files/noymann_e_yung_k_-_psikhoanaliz_i_iskusstvo.pdf).

<sup>349</sup> Тупицын В., «Другое» искусства. М., 1997. [электронный ресурс]: <http://yanko.lib.ru/books/art/tupicin-drugoe-isskustva.htm>.

<sup>350</sup> Рыклин М., Пешки, Ложки и Кресты, [электронный ресурс]: <http://www.tamastar.com/russia/pepper~1/ryklin~1.sht>.

Еще одна характерная черта психоделических текстов, которая четко выражена в творчестве Пепперштейна – полиморфность. Многие фрагменты МЛК могут читаться отдельно (как отдельный законченный отрывок) и восприниматься как целое, и одновременно они могут восприниматься как часть целого романа. Их художественная эффективность не уменьшается, если мы их рассматриваем только как часть целого - наоборот, особенно если речь идет об объемных произведениях. Об этом высказывался и Барт: «Тем не менее удовольствие от великих повествовательных произведений возникает именно в результате чередования читаемых и пропускаемых кусков: неужто и вправду кто-нибудь когда-нибудь читал Пруста, Бальзака, «Войну и мир» подряд, слово за словом?»<sup>351</sup>. Другими словами, текст МЛК строится как большой пазл, на кусочках которого нарисованы целостные, самодостаточные, независимые рисунки, обладающие собственным значением, которое образуется в мозаике и получает новую семиотическую ценность. Такое «пазлообразование» можно перенести на творчество Пепперштейна в целом. Из-за этого нельзя разделять его творчество на литературное, художественное, теоретическое, кинематографическое, музыкальное. Все формируется наподобие его концептов «одно в другом» и «треснувшей матрешки». Каждый фрагмент самостоятелен сам по себе, но и укладывается в общую картину мировосприятия художника.

С другой стороны, многие его тексты отличаются безфабулярностью и незаконченностью. Они нередко напоминают эскизы к рисункам, в которых вместо сюжета подробно описываются образы, а финал остается открытым, оставляя „пустотное место“ в сознании читателя, как в рассказе *Бог*, заканчивающемся неожиданной фразой: „О-хо-хо“<sup>352</sup>, или даже вопросом „кто мы такие?“, чем собственно и завершается первый том романа МЛК. Такими концовками характеризуются и дзен-притчи, которые, по нашему мнению, тоже оказали влияние на формирование авторской поэтики.

В постструктурализме сам текст становится центром дискурсивных практик, а автор считается второстепенным героем. На основании повествования

---

<sup>351</sup> Барт Р., Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 462-518.

<sup>352</sup> Пепперштейн П., Весна, М., 2010. С. 24.

Томаса де Квинси и в русле постструктуралистской традиции, которая провозглашает „безграничность“ текста и его телесность, Пепперштейн в тексте *Тело текст препарат* различает три вида телесности: „тело автора“, „тело препарата“ и „тело текста“, считая при этом, что препарат появляется в качестве „действующего лица“, что делает его прозу „новаторской“, а Томаса де Квинси - „одним из родоначальников „психоделической“ литературной традиции, развивающейся на пересечении философского дискурса, исповедального нарратива и парамедицинского экспериментирования с собственным телом и сознанием»<sup>353</sup>. Его влияние мы ощущаем и в *Диете старика*. Пепперштейн пишет, что «"Тело препарата" входит в "тело англичанина" и "оплодотворяет", инспирирует его на порождение "тела текста". Таким образом, Препарат начинает выступать как Отец Текста, Англичанин - как Мать Текста, а Текст - как их общее чадо, взволнованно и комично повествующее о своем зачатии и рождении, о своем происхождении»<sup>354</sup>.

При анализе *Исповеди* Пепперштейн обращает внимание не только на „психоделику колониализма“, подробно описанную Де Квинси, но и на т.н. „колонизацию психоделики“. Интереснее всего то, что в анализе *Исповеди* Пепперштейн в своей интерпретации, посредством потока свободных ассоциаций, текст о психоделике превращает в психоделический текст. Анализируя „бредовость“ Исповеди, автор сравнивает эффект анестезии против зубной боли с наркотическим экстазом, происходящим у Де Квинси, затем быстро переходит на восприятие „зубов“ как границы к трансцендентальному „путешествию в иной мир“: „Зубы<sup>355</sup> - единственное место нашего тела, где "внутреннее-мертвое", кость, часть скелета, выходит на поверхность. Зубы -горная цепь, полукруг каньонов, определяющих ландшафт полости рта. По ним постоянно путешествует наш язык, ощупывая то одно, то другое ущелье этих "гор", и мы на каком-то уровне нашего

---

<sup>353</sup> Пепперштейн П., Тело, текст, препарат, [электронный ресурс]: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/peppershtejn-telo-tekst-preparat.htm>.

<sup>354</sup> Там же.

<sup>355</sup> «Но что происходит в момент улыбки? Рот приоткрывается, обнажая (желательно ровный) ряд зубов. Зубы же — часть скелета; следовательно, полость рта - единственный регион тела, где "мертвое" беспрепятственно демонстрирует себя живому, деконспирируется...» Тупицын В., Фарворовая сломатка / Картины мира, Спб. 1998. С. 33.

сознания постоянно живем в этом ландшафте, сведения о котором нам поставляет чувствительный язык. Зубы - это также забор, балюстрада, крепостные сооружения рта, это - преддверие входа в таинственный "Ад" нашего тела. Я думаю, концентрические горные ландшафты и полукруглые замки дантовского "Ада" подсознательно детерминированы "геологией рта" - вообще описания "Ада" и ковыряние в зубах можно было поставить в один типологический ряд процедур, прозвище которым - ДАНТИЗМ. Ад и геенна изначально связаны с зубами через такие предельно лаконичные библейские описания, как "там тьма и скрежет зубовный". Наркотики и анестезия -- это то, что позволяет входить в "ад" (то есть и в "кабинет дантиста", и в "кабину Данте") без страха и боли, бесстрашно исследовать его машины, архитектуру, технологию, географию, экономику, политическую систему». Этот сюжетный скачок, формируемый на основании ассоциативного восприятия текста, превращает изначальный текст в аналитический текст шизоаналитического типа, что является одним из важнейших концептов Пепперштейна. И, как нередко бывает с пепперштейновскими текстами, нарратив превращается в галлюциноз, завораживающий читателя, но оставляет всегда „пустое место“ в его сознании, когда обнаруживается, что все это – уловка, образованная только для автотерапии.

Важно иметь в виду, что в языках не существует стабильных соотношений между знаком и референтом, так же, как между означающим и означаемым. Именно это свойство языка определяет внутренне присущую любому дискурсу неоднозначность, многослойность интерпретации. Она приводит к появлению бессознательного, основанного на языковой игре, гомофонии и зарождению новых ассоциаций, которые исходят из бессознательного.

В этом смысле текст Де Квинси представляет собой означающее, а автор-аналитик является субъектом, который посредством воздействия на текст порождает новый текст из своего бессознательного и формирует новую цепочку, в которой телом препарата в этом случае является текст де Квинси, который „входит“ в тело автора, и конечным продуктом получается тело нового текста. Таким образом, деконструкцией изначального дискурса Пепперштейн как бы приближается к мировоззрению Лакана, считавшего, что под бессознательным

«необходимо понимать воздействия, оказываемые речью на субъекта. Точнее, бессознательное представляет собой совокупность воздействий ОЗНАЧАЮЩЕГО на субъекта»<sup>356</sup>. «Бессознательное, по его мнению – «это дискурс Другого»<sup>357</sup>.

Психоделика, несущая за собой экстаз и разнообразные захватывающие душевные состояния, здесь выступает не только как оборона, щит, забор перед устойчивостью, нормой, системой, но порождает до некоторой степени нечувствительность к злу, что передаётся и читателю, который ощущает насыщенность и, согласно Барту, удовольствие от текста: „чтобы читать современных авторов, нужно не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать, нежно смаковать текст, нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен — стать аристократическими читателями». Погружение в собственные/коллективные фантазмы создают этот микромир, из сети которого не хочется выбраться. Психоделическим является миропонимание автора, его взгляд на вещи, а также способ восприятия.

В *Военных рассказах* и в *Весне* Пепперштейн фокусируется на психоделическую культуру 90-х, на культуру молодежи, рейвов, освобождения от границ через различные препараты, массовое вхождение в транс на танцплощадках. Пепперштейн не выходит за границы психоделики. Он только меняет средства в которой эта психоделика функционирует. Она ему служит для преодоления пределов, устанавливаемых диктатурой разума. В начале творчества его психоделика проявлялась прежде всего в его рисунках, его первые альбомы отличаются психоделической манерой рисования (подчеркнутой детальностью, стилизацией образов до малейших подробностей, фантазмагорией „увиденного“, сюрреалистическими образами, искаженной перспективой наблюдения). В девяностых же психоделика в изобразительном искусстве проявляется прежде всего как тема (*Гипноз*), а потом также становится сквозной темой и приемом в литературном творчестве. В последнее время автор всё чаще обращается к средству, которое лучше всего передаёт психоделику –

---

<sup>356</sup> Эванс Д., Вводный словарь лакановского психоанализа, Лондон и Нью-Йорк, 1995. С.34.

<sup>357</sup> Там же.

кинематографу (фильм *Звук солнца*). Таким образом в своих психоделических исканиях он переходит путь от онейроромана к онейрофильму.

## 5. КОНЦЕПТУАЛИСТСКИЕ ПРИЕМЫ ПАВЛА ПЕППЕРШТЕЙНА И «ИНСПЕКЦИИ “МЕДИЦИНСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА”»

### 5.1. КОНЦЕПТ: ИГРА С АУТЕНТИЧНОСТЬЮ (В ПОИСКАХ ДРУГОГО)

Игра с аутентичностью, альтернативной историей, подмена авторства и идентитета, придумывание альтерэго, художника-персонажа, а позже и зрителя-персонажа, критика-персонажа и идеолога-персонажа являются важными концептами некоторых художников московского концептуализма. Термин художник-персонаж<sup>358</sup> первый раз употребил Свен Гундлах в 1983 году, а концепцию разработали И. Кабаков<sup>359</sup>, Э. Булатов, В. Комар и А. Меламид. Комар и Меламид первые из круга неофициальных художников еще в 1970-е гг. описывают двух вымышленных живописцев: пейзажиста Николая Бучумова и первого абстракциониста Апеллеса Зяблова, якобы создавшего абстрактные композиции в XVIII в. Художники первый раз выставили картины вымышленных художников на квартире математика Андрея Пашникова в 1973 году. Вместе с картинами, там была выставлена документация: биографии, переписка, статья некоего гипотетического историка искусства. По словам В. Комара, «персонаж-художник у Кабакова появился после того, как в 1973-м он увидел созданных нами художников Зяблова и Бучумова»<sup>360</sup>. И. Кабаков в своих альбомах из серии „Десять персонажей“ (1974-1975) и В. Пивоваров в своем альбоме „Микрогомус“ создают „маленького человека“ и его внутренний мир в клаустрофобическом пространстве. По словам Е. Бобринской «эту традицию подхватывают позднее В. Захаров и В. Скерсис. В 1982 году в рамках своих концепций «фантомов» и

---

<sup>358</sup> Более подробно об этом см. текст *Кабаков И., Персонажный автор // Журнал «А-Я», 1985.*

<sup>359</sup> И. Кабаков под этим понятием подразумевал „результат процесса, в котором автор (он же креатор, “создатель”) создает не художественные объекты – картины, скульптуры и т. д., а создает главное и важнейшее свое произведение – “художника-персонажа”, который уже, в свою очередь, создает, “творит” соответствующие художественные изделия: картины, скульптуры и т. д.“. *Кабаков И., „О художнике-персонаже“ Зеркало, 2003. №21-22.*

<sup>360</sup> *Альберт Ю., Московский концептуализм. Начало. Интервью с В. Комаром, М., 2014. С. 85.*

«симуляции в культуре» они придумывают художников-персонажей – Катю Шницер, Лену Володину и ее брата Игоря Володина и создают от их имени ряд работ.<sup>361</sup>» Кабаков в своем проекте «Альтернативная история искусства» создает от своего имени трех художественных героев, принадлежавших к разным школам и направлениям: Шарля Розенталя (1898–1933) – типичного авангардиста-модерниста начала XX в., писавшего картины в духе сезаннизма, кубизма и супрематизма, Илью Кабакова – двойника автора инсталляции (1933) и Игоря Спивака, родившегося в 1970 году. Сюжеты картин выдуманных художников представляют советскую иконографию: Красная площадь, сталинский ампи́р, метро. Назвав это «своеобразным игровым мифотворчеством», Е. Бобринская считает, что «такая позиция освобождает художника от самовыражения». В. Пивоваров в тексте *Филимон или действительные записки из подполья* пишет якобы дневник своей бабушки, оказавшейся мышью, или прибегает к визуальному образу «монаха Рабиновича», появляющегося и в серии рисунков «Сутра страхов и сомнений», который пишет письмо художнику, где интерпретирует метафору лимона в культурно-историческом аспекте<sup>362</sup>. В 1981 году Пепперштейн создаёт один из своих первых альбомов под названием *Каталог выставки произведений блюмаусских художников за 1970-1980 годы*. Поместив выставку в выдуманный город Блямбург в вымышленной стране Блюмаус, художник выступает как составитель каталога и министр печати барон Пауль фон Пивовариус, и одновременно В. Пивоваров *alias* барон Феофан фон Витт является министром культуры и устройте́лем выставки. В каталоге напечатаны репродукции вымышленных художников разного периода и направлений: абстракционизма, экзистенциального примитивизма, сюрреализма, концептуализма. Пепперштейн продолжает эту концептуалистскую традицию вымышленного художника-персонажа, т.е. «фигуру посредника между автором произведения и его зрителем»<sup>363</sup>. Он создаёт от чужой руки рисунки в альбоме

---

<sup>361</sup> Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: Мифы, стратегии, концепции. М. 2013. С. 188.

<sup>362</sup> Более подробно об этом можно прочитать в неформальной беседе В. Пивоварова и Алексея Плущера-Сарно: *В поисках трансцендентного*. <http://plucer.livejournal.com/77225.html>.

<sup>363</sup> Словарь терминов московской концептуальной школы // Сост. А. Монастырский, М., 1999. С. 92.

«Наблюдения», «Ленин» и «Рисунки Сталина» в периоде между 1983-1986 году. На своей индивидуальной выставке в галерее «Цуг» в Швейцарии в 2002 году, *Мечты и музей (The Dream and Museum)*, Пепперштейн экспозиционирует свои работы, написанные в стиле Сезанна, Герстля, Херцога, Кандинского, Климта, Матисса, Мунка, Шиле и др., добавляя картинам свои визуальные и текстуальные комментарии. Этим поступком он разрушает традиционную концепцию музея, в котором картины художников расположены по утвержденным принципам в зависимости от стиля, периода, школы. Пик своего мифотворчества Пепперштейн достигает в 2016 году, когда по приглашению своего друга, врача Германа Борисовича Зеленина, якобы работавшего в Институте имени Николая Федорова, соглашается поучаствовать в научном эксперименте, который подразумевает воскрешение из мертвых художника Пабло Пикассо. Пепперштейн ввиду своей медгерменевтико-терапевтической деятельности является одновременно и терапевтом, и художником, и вдохновителем Пабло, помогая воскресшему художнику вернуться в состояние творческого вдохновения и продолжить писать картины. Одной из причин, почему был выбран именно Павел Пепперштейн, было сходство их имён<sup>364</sup>. В конце Пикассо исчез из Института и оставил множество своих холстов Пепперштейну, который их выставил в 2017 году в галерее Цуг в Швейцарии, а потом и в Москве во Vladey Space на Винзаводе под названием „Воскрешение Пабло Пикассо в 3111 году“. В рассказе, сопутствующем выставке, П. Пепперштейн объясняет, что 3111 год соответствует 2016 году по летоисчислению в мире мертвых, откуда и прибыл Пикассо. Эта концептуалистская игра в исчезновение автора и в появление персонажа, за которым автор прячется, возможно, спровоцирована ощущением вторичности и марионеточности в отношении к Официозу, Ленину, Сталину, Партии. Таким образом, художники десакрализовали самих себя, уничтожали или мистифицировали свое авторство и создавали новых персонажей<sup>365</sup>. Из всего этого можно заключить, что мистификация и идентификация с Другим, являются важным концептом творчества художника.

---

<sup>364</sup> И. Пивоварова в своем автобиографическом романе *Круглое окно* пишет: „в честь Клеа да Пикассо нарекли Пашею“. *Пивоварова И.*, Круглое окно, М., 1997. С. 51.

<sup>365</sup> Хорошим примером является концептуалистская поэзия Дмитрия Александровича Пригова.

## 5.2. КОНЦЕПТ: НЕОМИФОЛОГИЗМ

*История являлась сильным мифом, может быть последним великим мифом, связанным с бессознательным.*

*– Ж. Бодрияр*

Неомифологизм является одним из ключевых концептов в неофициальном искусстве и в постмодернистской литературе. В. Руднев в «Словаре культуры XX века» определяет неомифологическое сознание «как одно из главных направлений культурной ментальности XX в. начиная с символизма и кончая постмодернизмом», при этом категорией неомифологического сознания предстает интертекстуальность, а в «роли мифа, «подсвечивающего» сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого»<sup>366</sup>. С другой стороны, писатели создают собственную оригинальную мифологию, основанную на общих законах мифологического мышления.

Советский дискурс является одним из самых главных объектов неомифологизации у неофициальных художников. Это ярче всего проявляется в соц-арте и в московском концептуализме – ведущих тенденциях в неофициальной культуре. Советский миф стал главным объектом изучения, что привело к его деконструкции, реконструкции и ремифологизации. Визуальные, текстуальные, смысловые столкновения чуждых друг другу явлений – ирония, игра со штампами, переосмысливание истории, смешивание исторических личностей и фольклорных, сказочных персонажей – все это довело к еще более отчужденному представлению «реальности», в которой художники и писатели жили в постсоветское время. Это переживание чуждости и инаковости искусствовед Е. Бобринская считает «инвариантной темой неофициального искусства 1970-х – начала 1980-х, получившей именно в соцарте свое прямое, иногда схематичное,

---

<sup>366</sup> Руднев В. Словарь культуры XX века, М., 1997. С. 184.

но в то же время наиболее яркое, зрелищное воплощение<sup>367</sup>», которое можно было узнать в «коллажном мышлении, совмещающем чужеродные стили, техники, исторические контексты; в распространении пародийных механизмов творчества, всегда вводящих элементы чужого; в практике цитирования и пересказа известных произведений; в создании искусственных фигур Другого (автор-персонаж, художник-персонаж) и в более широком смысле – в постоянном присутствии внутри неофициальной культуры Другого (советское искусство, Запад)»<sup>368</sup>.

Одним из самых важных художественных приемов неофициальных художников является ремифологизация исторических личностей (прежде всего Ленина, Сталина, Гитлера, а потом и Брежнева, Хрущева, Андропова и др.), которые превращались в мифы в российском коллективном бессознательном. Вопреки просьбе Надежды Крупской из письма, опубликованного в газете *Правда* 30 января 1924 года, в котором она просила: «Товарищи... Большая у меня просьба к вам: не давайте своей печали по Ильичу уходить во внешнее почитание его личности. Не устраивайте ему памятников, дворцов его имени, пышных торжеств в его память и т.д.— всему этому он придавал при жизни так мало значения, так тяготился всем этим. Помните, как много еще нищеты, неустройства в нашей стране. Хотите почтить имя Ильича, — устраивайте ясли, детские сады, дома, школы, библиотеки, амбулатории, больницы, дома для инвалидов и т.д. и самое главное — давайте во всем проводить в жизнь его заветы»<sup>369</sup>, культ Ленина, возникший после его смерти еще в 20-е годы, превратился в одну из несущих конструкций официальной идеологии СССР, и вслед за ним, а особенно после Второй Отечественной войны сформировался и культ Сталина.

Так, например, в 1977 и в 1978 годах Комар и Мелаид пишут «Портреты мировых лидеров с отрезанным правым ухом», иронично намекая на их неуравновешенное состояние сознания, а в 1980-х придумывают проект под

---

<sup>367</sup> Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: Мифы, стратегии, концепции. М. 2013. С. 179.

<sup>368</sup> Там же.

<sup>369</sup> Газета «Правда», 30.01.1924.

названием «Ностальгический соцреализм» (1981-1983) в подчеркнуто выраженном академическом стиле, пародируя как стиль, так и самих себя, что четко выражено и на двойном автопортрете художников (В. Комар, А. Меламид «Двойной автопортрет», 1994). Картина «Происхождение социалистического реализма» из этого проекта, на которой изображен Сталин и обнаженная мифологическая женщина – муза соцреалистического искусства – явно отсылает к легенде, рассказанной Плинием Старшим в его трактате «Естественная история»: в ней Плиний говорит о древнегреческом гончаре Бутаде и его дочери, которая, будучи влюбленной в красивого юношу, собирается нарисовать его портрет на стене, чтобы образ любимого был всегда с ней. Эта легенда нашла свое отражение на холстах многих художников XVIII–XIX веков: Иоахима фон Зандарта, Жана Батиста Реньо, но кажется, что наиболее значимой для соцартистов была картина Эдуарда Дэге «Изобретение живописи» («The Invention of Painting», 1832). Картина Комара и Меламида является своеобразным зеркальным отражением картины Дэге, в которой они, рисуя в духе соцреализма, пародируют его главное начало – «реалистическую достоверность», и высмеивают попытку сделать копию-тень «отца народа»<sup>370</sup>.

Помимо Комара и Меламида важно упомянуть и других соц-артистов, живущих в эмиграции. Так, например, Александр Косолапов в 1980-х соединяет элементы антики с элементами монументальной соцреалистической живописи и подвергает их пародийному и ироническому перекодированию. В 1990-х Косолапов вводит и других персонажей, героев детства и мультфильмов: так появляется Ленин с гномиками Уолта Диснея или Ленин с Микки Маусом и Иисусом Христом. В конце 1990-х – начале 2000-х Косолапов из культа Ленина делает бренд, смешивая его лик с потребительской культурой Запада, нередко в духе поп-арта или плакатного искусства.

Леонид Соков, эмигрировавший в Америку в 1979 г., в своих работах скрещивает советские знаки и символы с фольклорной символикой, модернистским искусством или героями масс-медиа, превращая их в масс-

---

<sup>370</sup> Более подробно об этом см. в: Стоикита В. Краткая история тени. СПб, 2004. С. 131-133.

продукцию. В работах Сокова - монументальных, грубых, незаконченных – проявляются, с одной стороны, его первоначальные интересы к культовым и обрядовым предметам восточных народов, к тотемным животным, а также само начало его творческой жизни, в которой он начинал зарабатывать тем, что лепил животных для скульптурных комбинатов и оформлял детские площадки. В своем художественном анимализме Соков сосредоточился в основном на фигуре медведя как национального российского символа, а также мифологического животного, которое иногда представлено как тотем, дух, хозяин нижнего мира или звериный двойник человека. На вопрос, почему он не любил лепить людей, Соков отвечает: «Это не были люди. Это были марксы, ленины, солдаты, пионеры. Этот контингент должен был быть слеплен по определенным правилам, существовавшим в скульптурном комбинате так: в какой руке должен Ленин держать кепку, какой длины трусы у пионера, какая нога несущая у Маркса. Даже думать на эти темы было противно. Я бы с удовольствием слепил Ленина как я хочу, но какой Худсовет это примет? И кто за это заплатит? Хотя за козла давали в три раза меньше, чем за такого же размера фигуру Ленина»<sup>371</sup>.

В Америке Соков в духе постмодернизма комбинировал разные визуальные техники и стили, но главной темой всегда являлись Ленин и Сталин, показанные в духе неопримитивизма («Soviet Venus», 1988), модерна («Lenin and Giacometti», 1989), поп-арта («Stalin and Marilyn», 1986), метафизическо-сюрреалистической живописи («Head of Lenin a la Magritte», 1996), соцреализма («Lenin Painting “Red Square”», 2000) или китча («Stalin as “David”», 2005).

Комбинация разных визуальных техник, материалов, направлений, приемов - иначе говоря, «языков» - на самом деле и приводит к плюрализму референтных систем и шизодискурсу. Художники играют с мифами и государственными стереотипами, подчеркивая их девальвацию и самоуничтожение. Художники, жившие в Советском Союзе, тоже обыгрывали советские архетипы: Б. Орлов и Г. Брускин тяготели к архаике, к тотемизации советских героев. В архаических тотемах Б. Орлова, представленных в основном бюстами «советских героев» – военных, матросов, императоров - ярко выражены

---

<sup>371</sup> Соков Л., Интервью для журнала «Артхроника», №2, 2009.

визуальные знаки, обозначающие ордена, флаги, эмблемы, ленты, а черты самого «героя» сведены к минимуму – они, по словам Е. Бобринской, представляют «скорее аллюзию на человека, подобную аллюзиям архаических идолов»<sup>372</sup>. Художник-концептуалист Дмитрий Александрович Пригов в своем коллаже 1973–1974 гг., посвященном Б.К. Орлову, продолжает эту тему, но еще ярче уничтожает любую индивидуализацию, превращая орнамент Орлова визуальными и текстуальными знаками в текст. Пригов принимает работу Орлова за объект своего визуального анализа, и, удалив одно измерение, минималистски текстуализирует как объект в целом, так и его отдельные части (визуальные знаки). Обезличив его еще больше, полностью в духе концептуализма и супрематических средств, он весь объект превращает в знак-текст, подчеркивая свой логоцентризм.

К теме вождей обращается и Павел Пепперштейн в своих ранних альбомах «Ленин» (1985–1986) и «Рисунки Сталина» (1985–1986) о которых уже было речи.

В 1999 году, Пепперштейн в своем произведении «Диета старика» публикует поэму «Видевший Ленина», написанную в 1986 г., выбирая за автора-персонажа некоего советского писателя В. А. Понизова, якобы «лауреата Ленинской премии». В этой поэме советский писатель рассказывает в психоделической манере о своих встречах с В. И. Лениным: о первой, происшедшей в мифологическом пространстве мрачного, таинственного, сырого елового леса, второй – во сне героя, и третьей – в будущем, накануне второго тысячелетия, когда Ленин воскрешает. О первой встрече Понизов рассказывает друзьям, но при самом упоминании имени Ленина у героя как будто начинается припадок, и в измененном состоянии сознания он говорит:

"Скажи, ты видел Ленина?" " Ко мне

Все лица с жадностью поспешной обратились,

Глаза с волнением во мне ответ искали.

---

<sup>372</sup> Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М., 2013. С. 273.

Нетерпеливое дыханье вырывалось  
Из приоткрытых, пересохших губ,  
Сердца стучали в такт, единым ритмом.  
Как барабанщики в строю, и даже  
Наш костерок как будто вспыхнул ярче  
И ввинчивался в небо, словно штопор...  
Полк приближался, реяли знамена,  
Штыки блестели ровно в жидкой мгле,  
И нарастал огромный четкий грохот -  
Он будто бы вспухал волной огромной  
И захлестнуть готов был, - так сердца  
В ночной тиши отчетливо гремели,  
В них билась кровь, пульсация большая  
Их потрясала грозно и жестоко...  
<...>"Да, видел! - прозвучал мой голос тихий, -  
В глубоком детстве, в дали обветшалой.  
<...>Вдруг на одной огромной ветке, вижу,  
Сидит вверху какой-то человек.  
Свисают вниз коротенькие ноги

В ботинках хорошо начищенных, блестящих,

Свисают полы черного пальто -

Он в черном весь, без шляпы, с бледным ликом,

И только под пальто, в петлице узкой

Горит, как рана, алая гвоздика...<sup>373</sup>.

Единственным контактом между ними является телесный: прикосновение рук, в котором сила Ленина как будто перешла в тело Понизова:

Мои он руки взял и сжал в своих руках.

И хлынул жар в измученное тело:

Безбрежное, могучее тепло

Из суховатых пальцев источалось.

Смывало дрожь. Я видел, как узоры

Прозрачного изысканного льда

Покорно таяли на синеватой коже

Моей, и краска жизни - розовая спесь

Сквозь бледную убогость проступила,

Вся кровь пошла быстрее, веселей

В артериях, гремучая, как пламя...

О нежная река моей судьбы!

---

<sup>373</sup> Здесь и ниже: *Пепперштейн П.* Поэма «Видевший Ленина» в «Диета старика» М. 1998. [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).

В продолжении поэмы, герой во время Великой Отечественной войны передает силу Ленина убогим, пострадавшим героям:

«А после... много жизнь меня бросала.  
Работал в медицине, при больницах.  
Порою наложением этих рук  
Я исцелял теряющих надежду.

Романтизированному образу Ленина как Божества, которое бережет своих верующих, излучая из себя силу и энергию и исцеляет последующие поколения, противопоставляется хтонический образ Гитлера, уподобляемого вампиру:

"В нем бродит кровь!" - раздался робкий шепот.  
И точно: вампирически-румяный  
И скрученный комочком, он лежал,  
И что-то в этом мертвом, детском теле  
Как будто пучилось, бродило, трепетало,  
Шептало что-то, снилось, как в болоте.

Пепперштейн романтизирует советское сакрализованное пространство России как тайну, загадку, спящую красавицу, ссылаясь на Тютчева и Блока:

Россия, ты - Отчизна, ты под нами  
Огромным исполином притаилась.  
Куда же ты плывешь, о айсберг дивный?!  
Тебя умом, однако, не понять,  
Тебя аршином общим не измерить,  
Твои размеры, Родина, для нас  
Загадка странная, довлеющая тайна.

При второй встрече в избе своей бабушки, Пепперштейн описывает Ленина как обычного человека:

А рядом - он сидит, такой обычный,

Житейский, теплый, близкий, человеческий.

Мы щи едим из деревянных мисок,  
Нам бабушка дала - с домашним хлебом  
И с крупной солью из солонки древней.  
Он только что вошел, снял шубу,  
Снег отряхнул, перекрестился чинно  
На образа в углу, присел на лавку.

Такой человеческий образ Ленина Пепперштейн в том же 1986 году изображает и в своем альбоме *V.I.Lenin on Vacation in Gorki* (1986), в котором Ленин показан как обыкновенный человек, без мифической нагрузки: на охоте, играющим в футбол, позирующим, готовящимся ко сну...

Третья встреча с Лениным происходит в будущем, у мавзолея на Красной площади накануне нового тысячелетия. Автор в этой части поэмы противопоставляет обычных мертвецов –

«И мертвецы, вмурованные в кости,  
Недолговечные, как бабочки ночные.  
Как легкий слой тумана, преходящи,  
Затейливо блестят глазенками пустыми  
Из глубины»<sup>374</sup>

– бальзамированному трупу Ленина, находящемуся в гробу-мавзолее – ритуальном центре, храме, месте жертвоприношения, на алтаре, построенном в самом центре Москвы:

Но есть иные трупы!  
Они величественны и просты, как небо,  
Они, как вечность, щедро неподвижны,  
Они не тлеют, не текут, не пахнут,  
Не зыблются, не млеют, не хохочут,  
Не прячутся, не вертятся, не блеют,  
Не шепчут, не играют, не змеятся,  
И в землю изможденно не уходят, -

---

<sup>374</sup> Там же.

Они навеки остаются с нами  
И молча делят горести земные,  
И бремя тяжкой жизни помогают  
Нести живым задумчиво и строго.  
Они лежат в глубинах темных храмов,  
В таинственных пещерах, в мавзолеях,  
И к ним стекаются измученные толпы  
И припадают жадными губами  
К прохладе животворной их смертей.  
И ближе всех нам - Ленина чертоги.

На третьем свидании Ленин воскресает на мгновение и обращается толпе, которая «как гроб молчала», со словами:

«И вот завет мой - тело от гниенья  
Мое избавьте, не кладите в землю,  
Пускай лежу в фобу стеклянном и прозрачном,  
Чтобы, когда проснусь, одним движеньем  
Разбить покровы смерти... А, фоза...  
Уже фемит <sup>375</sup>! Пора мне... Я в стеклянном  
Хочу лежать... и не касаться почвы...  
Запомните... товарищи... прощайте...  
Мы победили... Боже мой... какое  
Сверкание... и жалость... я приду...  
Приду еще...»<sup>376</sup>.

Пепперштейн на протяжении всей поэмы обыгрывает миф о Ленине как о существе, неподвластном смерти и забвению, в соответствии со стихом Маяковского, превратившимся в вечный лозунг: «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить!».

---

<sup>375</sup> Автор намерено искажает слова Ленина, который тот произносит в гробу: фоб – гроб, фоза – гроза, фемит – гремит.

<sup>376</sup> Пепперштейн П. Указ. соч.

Миф о Великой Отечественной Войне художник обыгрывает в *Мифогенной любви каст* через субъективное восприятие парторга Дунаева, попавшего в галлюциноз. Самое важное мировое событие, национальный эпос оказываются только бредом, галлюцинацией героя Дунаева, которую авторы показывают через призму бессознательного, при этом не только бессознательного главного героя, но и коллективного бессознательного русского народа. Любовь к Родине, национальный патриотизм, служение Отечеству, мотивы Победы и Поражения – все это переплетается с культурным кодом, заложенным в романе – с российской традицией, обычаями, фольклором. Дунаев в МЛК показан как путешественник, паломник, освободитель, который на своем пути сквозь магический лес встречается со своими союзниками, помощниками и врагами. Через свое путешествие и борьбу с фашистами он проходит инициации, превращается в волшебника, мага и возвращается домой. В этой постмодернистской эпопее заложен мономиф<sup>377</sup> о странствии героя, а героическую борьбу с реальными и вымышленными существами (многие из них принадлежат миру сказок) и метаморфозы, через которые герой проходит, можно трактовать как один из символов „повторного рождения“<sup>378</sup>. Дунаев на протяжении этой выдуманной, ремифологизированной войны превращается из существа в существо, чтобы преодолеть серьезные искушения. По ходу военных событий он превращается в плюшку, Владимира Красное Солнышко, в Колобка, в Бублик, в вампира Яна Блока, в улитку и наконец, после капитуляции фашистской Германии, превращается в Вечный Огонь на Могиле Неизвестного Солдата в Александрийском саду.

Почему автор так захвачен мифом и почему ремифологизация является одним из ключевых концептов его творчества в целом? Потому что миф представляет универсальный культурный принцип всего человечества. Миф не

---

<sup>377</sup> Типичный путь мифологического путешествия героя является усилением формулы, представленной обрядами перехода: исход — инициация — возвращение; ее можно было бы назвать атомным ядром мономифа. Слово «мономиф» заимствовано из «Поминок по Финнегану» Джеймса Джойса. Более подробно об этом в: *Кэмпбелл Дж.*, Герой с тысячью лицами. Миф. Архетип. Бессознательное. София, 1997. <http://jungland.ru/Library/KempGeroj.htm#a4>.

<sup>378</sup> Более подробно об этом в: *Мелетинский Е.*, Поэтика мифа, М., 1976.

подлежит категориям времени, длительности, законченности. Миф является живой структурой, преломленной через призму индивидуума и общества. Мифотворчество преобразуется в индивидуальную творческую энергию, и с помощью ремифологизации автор создаёт собственную мифопоэтику. Пепперштейн играет со знаками и образами и формирует символическую картину мира у зрителей и читателей. Его мифопоэтика затрагивает глубинные слои бессознательного (индивидуального и коллективного) и таким образом пересекается с юнговской концепцией мифа как архетипа коллективного бессознательного, где архетип связывается с эйдосом Платона.

Этот возврат к ключевым историческим событиям, присутствие ностальгии, эйфории и трагизма и, в конце концов, превращение истории в миф, как будто подчеркивает реальность, которая все более превращается в симулякр. Ж. Бодриар пишет по этому поводу: «Именно в этой пустоте стекаются миражи прошедшей истории, набор событий, идеологий, модных тенденций ретро – больше не столько потому, что люди в них верят или растворяют в них еще какую-то надежду, но чтобы просто воскресить время, в котором, по крайней мере, была частица истории, частица насилия (будь оно фашистским), в котором, по крайней мере, была ставка на жизнь или смерть»<sup>379</sup>.

Авторская мифопоэтика очень разнородна. Пепперштейн в своем творчестве играет с архетипами, принадлежавшим разным мифологиям. Так, например, космическое яйцо как универсальный символ сотворения мира, из которого вылупляется солнце, получает новые смыслы в мифопоэтики Пепперштейна. Оно получает новую мифическую нагрузку, превратившись в герб СССР в рассказе: *Яйцо*. Яйцо занимает важное место и в христианской символической традиции и является символом возрождения, что отражается на картинах, прославляющих Пасху.

В серии работ *A Suprematist Study of the Ancient Greek Myths*, художник, комбинируя античные мифы и супрематистские формы русского авангарда, создает новые нарративы, в которых архаическое и будущее находятся в постоянном конфликте (*The Fight between Gods and the Centaur, Gephastos is Binding Aphrodite and Ares with Special Net while they Sleep after Sex, Zeus castrating*

---

<sup>379</sup> Бодриар Ж., Симулякры и симуляция, Тула, 2013. С. 70.

*Kronos, Apollon is Killing the Lizard, Ulysses and his Son are Killing the Suitors of Penelope*). На картине *Orpheus and Eurydice* в нацсупрематическом пейзаже, в пустоте, изображена Евридика в форме белого треугольника в черном квадрате – персонификации Ада. На другой картине, *Zeus Castrating Kronos*, Пепперштейн обыгрывает миф о Кроносе, сыне Урана и Геи, который оскопил отца стальным серпом и отнял у него власть над миром. В греческом мифе Гея успела спасти Зевса от Кроноса, но Пепперштейн в своей версии показывает как Зевс пытается отомстить Кроносу – он оскопляет Кроноса серпом, как и тот сделал со своим отцом. Таким образом, Пепперштейн актуализирует миф об отцеубийстве, который появляется до формирования эдиповского комплекса в психоанализе Фрейда.

В этой бесконечной игре между архаикой и футурологией Пепперштейн как бы воскрешает Время через миф – тот миф, который, по словам М. Элиаде, „изымает человека из его собственного времени, индивидуального, хронологического, „исторического“, и переносит его, по крайней мере символически, в Великое Время, в то парадоксальное мгновение, которое не может быть измерено, так как оно лишено длительности. Иными словами, миф — это разрыв времени и окружающего мира; посредством него осуществляется возврат в Великое, священное Время<sup>380</sup>.“

На основе вышесказанного можно прийти к выводу, что эклектизм различных стилей, концепций, направлений; смешивание исторических контекстов, персонажей (реальных и мифических, сказочных и фольклорных), альтернативные истории и художники-трикстеры, говорящие от имени Другого: автора, автора-персонажа, группы людей (у Пепперштейна), или обыгрывание мифа в контексте коллективного бессознательного – все это представляет одну из основных концепций неофициальных художников и писателей.

---

<sup>380</sup> Элиаде, М. Избранные сочинения. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. Москва, 2000. С. 162.

### **5.3. КОНЦЕПТ: НАБЛЮДЕНИЕ, ИНСПЕКТИРОВАНИЕ И ЭКСПЕРИМЕНТИРОВАНИЕ**

Наблюдение является одним из главных методов теории и практики московского концептуализма, наиболее часто применяемым группами *Коллективные действия* и Инспекция „Медицинская герменевтика“. Как уже было сказано, они стояли на позиции „с краю“, на периферии общества и культуры, и с этих позиций они рассматривали происходящее в разных областях жизни: в культуре, искусстве и социуме. Важно упомянуть, что московские концептуальные художники были оторваны от международного контекста и они наблюдали искусство отрывочно и со стороны. Художники-наблюдатели регистрировали события и явления извне, а в некоторых акциях и художественных проектах они включались в определенную ситуацию, анализируя события как бы „изнутри“. М. Рыклин пишет по этому поводу на примере Кабакова: „он деконструирует любое наблюдение и самого наблюдателя, зрителя как фикцию, перечеркиваемую сцеплением речевых позиций. Зритель становится у него чистой случайностью, точкой сгущения, легко распадающейся на составляющие. Деконструируя зрительный акт как фикцию и перманентную фрустрацию в силовом поле речевой культуры, он кладет начало пустотному канону московского концептуализма.“ Наблюдаемые события художники оценивали и переоценивали, комментировали, вводя термин „Высшая оценочная категория“, под которым подразумевали спонтанное выставление оценки, которая „демонстрирует отказ от оценки и одновременно осознание невозможности такого отказа“<sup>381</sup>, что деконструирует и перечеркивает этот оценочный дискурс и превращает его в пустой центр<sup>382</sup>. Медгерменевты были знамениты своими хэппенингами, в которых экспериментировали с человеческим сознанием, точнее, с синдромом коллективного бессознательного (так, в одном из своих перформансов они достали пустую коробку из-под детского питания

---

<sup>381</sup> Словарь терминов московской концептуальной школы // Сост. А. Монастырский, М., 1999. С. 32.

<sup>382</sup> В начале 70-х годов Кабаков начал создавать картины и альбомы с пустым белым центром, в которых изображение помещалось по краям. Социальный мотив и мимезис такого рода изображения в демонстрационном поле Кабакова как поле личного результативного контекста понятен и неоднократно отрефлектирован им самим: не вылезай в центр, задавят!

«Малютка», на которой изображена женщина с младенцем, взяли стетоскоп и предложили зрителям послушать сердце малыша, которое, по их словам, бьется; в другом, они нарочно подменивали слайды, где виды Риги комментировались как виды Стамбула). Они создавали симуляцию и подменяли подлинное фальшивкой, стараясь убедить публику в точности и важности их ложной интерпретации. Симуляция, подмена подлинного фальшивым, якобы серьезное отношение к этим хэппенингам, спонтанность действия<sup>383</sup>, импровизации, философствование, развитие «специального» языка вымышленных терминов, знакомых только узкому кругу художников, загадочность, терминофилия, графомания<sup>384</sup> и логорея их интерпретационных практик – всё это является основными характеристиками их художественной деятельности. Всем этим экспериментам, для которых прежде всего была важна игра, они шокировали и провоцировали традиционную публику. В центре внимания художников (в том числе имеются в виду группы «Коллективные действия» и «Инспекция «Медицинская герменевтика») находилось восприятие, а не артефакт. Для них ключевым приемом являлся процесс и реакция публики, а не результат творчества. Б. Гройс справедливо замечает, говоря о художественной деятельности «Коллективных действий», что, „Особенностью всех этих работ является их зависимость от эмоциональной преднастроенности зрителя, их чистый „лиризм“. Все их перформансы несколько эфемерны. Они не формируют закона, по которому их надо воспринимать и судить, и отдают на себя произвол зрительского восприятия“<sup>385</sup>. Их художественные эксперименты хоть и были провокацией, все равно были рассчитаны на элитарную галерейную публику.

---

<sup>383</sup> М. Рыклин считает, что «время действия, расположение участников, соотношение речевых кусков и молчания складываются в их работах как бы сами собой. Они извлекают из случайности закономерность прямо на глазах удивленной публики, опираясь на интуицию и большой опыт аутичного письма. Если интуиция дает сбой, с неизбежностью возникает театрализация. Нечто подобное случилось во время акции "Нарезание". Тогда А. Носик кричал всякий раз, когда Ю. Лейдерман начинал нарезать буханку хлеба с помощью хлебoreзки, и это очень напоминало сцену из пьесы Ионеско». *Рыклин М.*, *Террорологиики*, Москва-Тарту, 1992. С. 109.

<sup>384</sup> Графоманию Ю. Лейдерман определил как: однородный фон текстовых связей и интерпретаций, лишенный всяких предметных опор и озабоченный лишь продуцированием само себя в цепи бесконечных версификаций. *Лейдерман Ю.*, *Словарь терминов московской концептуальной школы* // Сост. А. Монастырский, М., 1999. С. 30.

<sup>385</sup> *Гройс Б.*, *Московский романтический концептуализм* // *Журнал неофициального искусства (1979-1986)* А-Я, М., 2004.

Несмотря на то, что художественные провокации, эксперименты, хэппенинги, акции, действия, перформансы принадлежат искусству акционизма, сформировавшемуся как направление в 60-х годах XX на Западе, проявлялись они еще в первой половине XX века в футуризме, дадаизме и сюрреализме. В России акционизм как направление формировался после разрушения СССР, но элементы акционистского искусства проявлялись еще в 70-х годов в московском и ленинградском неофициальном искусстве как реакция на советскую идеологию, закрытость общества, несвободу и невозможность художественного выражения. Мы уже упоминали, что группа *Коллективные действия* уходила от урбанической среды городского пространства за город и там развивала свои художественные практики, касающиеся прежде всего экспериментов с человеческим восприятием действительности, времени и пространства, с его самосозерцанием в одиночестве или в кругу заранее определенных зрителей, находившихся в ролях наблюдателей или участников. Они на себя принимали роль „дистанционного наблюдателя“, избегая активно участвовать в политической жизни. Этим акциям не были свойственны никакой радикализм или эпатаж; они отличались интроспективностью, минимализмом и контемплативностью. И если они и формировались как протест против советской действительности, то этот протест являлся пассивным, превращаясь в какой-то метафизический резонанс в инспектировании советской действительности, в которой позиция наблюдателей и инспекторов, во всяком случае, подразумевала и критическую позицию. Этот концепт 'наблюдения' хорошо визуализировал Д. А. Пригов на своих газетах, объектах и инсталляциях с изображением зловещего и вездеприсутщего мирового глаза, что усиливало концепт присутствия Другого. (пример). Такой аполитичный подход к советской действительности все-таки содержал в себе исследование коллективного бессознательного и формирование художественных практик, для которых была характерна герметическая, изолированная среда, какой-то уклон от окружающей идеологии. С другой стороны, многие их акции рождались как ответ на абсурдную советскую действительность<sup>386</sup>. В конце 70-х и в начале 80-х годов,

---

<sup>386</sup> Так, например, акции „Комедия“, „Третий вариант“ и „Место действия“, во время которых выкапывались ямы за городом с целью семантизации пустого действия, являлись бессознательным художественным отражением земляных работ, которые велись

в ленинградском неофициальном искусстве формировалось художественное движение некрореализм вокруг Евгения Юфита<sup>387</sup>, российского художника, фотографа и кинорежиссера. Некрореалисты начали свои художественные практики с увеселительных поездок за город, в пригороды, в цирк и в зоопарк, чтобы развлекаться и экспериментировать с животными. Их художественная деятельность началась спонтанно<sup>388</sup>, и позже превратилась в радикальные художественные эксперименты, которые положили основу московскому акционизму в 90-х годах. Некрореалисты экспериментировали с физиологическим состоянием, с телом, травмами (случайными и намеренными), с разложениями мертвого тела, испытывая границу между жизни и смерти.

Некрореалисты и медгерменевты размывали границы между искусством и медициной, диагностируя симптомы болезней общества. Так, например, на третьей выставке *Клуба авангардистов* на Автозаводской под названием „Перспективы концептуализма“ московские художники представили „телесную“ сторону московского концептуализма, психопатологический дискурс и шизофреническую синдроматику. По поводу этой выставки А. Монастырский пишет: „В маленьком зале обосновалось „клиническое“ отделение, логично переходящее в демонстрационное пространства морга и кладбища. Е. Елагина представила инсталляцию „Детское“ – по виду эта работа намекает то ли на детское отделение инфекционной больницы, то ли на абортарий. И. Макаревич выставил инсталляцию, представляющую собой настоящие санитарные

---

днем и ночью на протяжении четырёх лет возле театра Космос. Дело в том, что никто не знал, почему и из-за чего все эти раскопки совершаются.

<sup>387</sup> Евгений Юфит родился в 1961 году в Ленинграде. С начала 1980-х участвовал в выставках живописи и фотографии в СССР и за рубежом. В 1984 году организовал независимую киностудию «Мжалалафильм», объединившую радикальных художников, писателей и режиссеров. Короткометражный фильм «Санитары-оборотни» — манифест некрореализма. Стажировался в киношколе Александра Сокурова. Фильмография: «Санитары-оборотни» (к/м, 1985), «Лесоруб» (к/м, 1985), «Весна» (к/м, 1987), «Вепри суицида» (к/м, 1988), «Мужество» (к/м, 1988), «Рыцари поднебесья» (к/м, 1989), «Папа, умер Дед Мороз» (1991), «Воля» (к/м, 1994), «Деревянная комната» (1995), «Серебряные головы» (1998), «Убитые молнией» (2002).

<sup>388</sup> „Эксперименты некрореалистов, как уже говорилось, не были лишь частью художественного произведения и не были лишь игрой «на публику» со сцены или с киноэкрана. Они были интегрированы в реальную жизнь каждого из членов группы и их случайных зрителей со вполне реальными последствиями для каждого из них“. *Юрчак А.* Некроутопия: политика голой жизни и вне-советский субъект // Археология русской смерти, №3/2016. С. 96.

брезентовые носилки, прислоненные к стенам, перемежающиеся пустыми грязно-зелеными поверхностями, в некоторых местах вздутыми и лопнувшими, как это бывает у трупов на первой стадии разложения<sup>389</sup>. Некрореалисты были более сосредоточены на тела, живые и неживые (тела манекенов). Они создали героя Зураба – манекена, с которым делали эксперименты, травестируя его в живое тело. «Это шокировало, многие отшатывались в ужасе, нас называли больными, на нас дико смотрели» (там же). Поезда метро были идеальным местом для подобных экспериментов, поскольку «в них днём всегда много народа, но они друг друга не знают. И до следующей остановки им деться некуда» (там же, Юрчак 2014, 48).

Они в своих проектах художественно анализировали «голую жизнь» - как способ ухода от политического пространства советской системы, как политическое противостояние государству с помощью травестирования насилия<sup>390</sup>.

Основное отличие художественных экспериментов<sup>391</sup> некрореалистов заключалось в том, что они были близки акциями, которые рассчитаны на провокацию обычных людей - прохожих, пассажиров, полицейских -, тогда как московские концептуалисты, в том числе и медгерменевты, выбирали галереи и публику, которая, приходя на их выставку, могла ожидать разные эксперименты. И именно такие неожиданные эксперименты преобразовывали стандартное экспозиционное пространство в какое-то новое, на основании непредсказуемости художественного результата. Но для обеих групп была важна провокация, которая нарушает нормы обыденного поведения, с помощью разнородных речевых

---

<sup>389</sup> *Монастырский А.*, Экспонемы концептуализма (психопатологические аспекты экспозиционной деятельности), Место печати № VIII, 1996, Москва, С. 161.

<sup>390</sup> Об этом более подробно в: *Юрчак А.* Некроутопия: политика голой жизни и вне-советский субъект // Археология русской смерти, №3/2016.

<sup>391</sup> Владимир Кустов вспоминает: «В ранние годы «наше сумасшедшее поведение невозможно было отделить от того, как мы вообще жили. Наша жизнь была пропитана этим отношением к окружающей реальности». Поэтому термин «провокация», который мы упоминали выше, не до конца раскрывает значение тех акций, которыми занималась группа. Гораздо лучше для этого описания подходит термин «эксперимент». Это были именно эксперименты, которые ставились и над публикой, и над самими собой. Жизнь членов группы в большей или меньшей степени превратилась в постоянный эксперимент, в непрекращающееся исследование советского субъекта и границ, за которыми советская политическая субъектность кончалась». *Юрчак А.* Некроутопия: политика голой жизни и вне-советский субъект // Археология русской смерти, №3/2016. С. 95.

экспериментов, стратегии ухода от логического языка и приближения к абсурду и бессмыслице.

Другое значительное различие заключается в том, что художники некрореалисты экспериментировали в основном с телом (своим, реальным) или телом манекена Зураба, которого они сделали, между прочим, одним из главных участников их экспериментов. Медгерменевты же не проявляли интерес к какой-либо телесности в своих экспериментах. Они в основном сосредотачивались на вербальных экспериментах с психическим сознанием своей публики, в какой-то степени уже готовой к их экспериментам. Их акции в том смысле более похожи на акции «Коллективных действий», в которых и те, и другие разрывали сознание зрителей, т.е. участников в КД. И если некрореалисты исследовали различные состояния на границе между жизнью и смертью, органические превращения тело-нетруп-труп, сосредоточиваясь на органическую жизнь человека, то объектом исследования Медгерменевтов являлись пограничные зоны человеческой психики. Инструментом одних было тело, инструментом других – сознание. И даже когда медгерменевты пользовались „телесностью“ в своих художественных практиках, то они все равно „тело“ подменяли „не-телом“: голова старика травестированна яблоком, головы инспекторов Медгермевтики – шаром-коломком. Таким образом, танатология медгерменевтов переходила в зону Символического, в метафизическую Пустоту, а некрореалистов – в сферу реального и органического.

#### 5.4. КОНЦЕПТ: ИНТРИГИ ТЕРМИНОФИЛИИ

*Кроме иммемуарности и противостоящих ей сдерживающих сил мормо, пассо включает в себя еще один важный компонент - своего рода "рессорную прокладку". Этот компонент мы называем "белой кошкой".*

— Инспекция МГ

Приведенный эпиграф написан медгерменевтическим языком. В тексте *Пассо и детриумфация* - первом тексте, целиком написанном в жанре дискурса, в котором автор размышляет о предметах и вещах в контексте их влияния на человека, открывая „душу“ предметов и их энергетические точки, - Пепперштейн вводит новые слова, описывающие определенные явления. Слова *иммемуарность, силы мормо, пассо, рессорная прокладка и белая кошка* – если рассматриваются вне контекста, то не имеют никакого значения. Лишь только после декодирования медгерменевтического языка читатель может приблизиться к смыслу.

В первой книге, посвященной концептуализму, Е. Бобринская пишет, что „одна из существенных особенностей московского концептуализма может быть определена как „литературный вариант“ концептуального искусства, в отличие от „лингвистического“ западного.<sup>392</sup>“. Однако художественная практика ИМГ и в частности КД в некоторой степени всё же приближаются к западной эстетике. Их работы отличаются минимализмом и неэстетичностью объектов, а их теоретические художественные практики сводятся на манипуляции с языком, свойственные для западного концептуализма - прежде всего для групп Art and Language и Fluxus, с которыми их связывает и особая шуточная и ироничная сторона языкового дискурса. Говоря о концептуализме, М. Тупицына считала что, „Концептуализм - это прежде всего антивизуальная идеология“<sup>393</sup>.

---

<sup>392</sup> Бобринская Е., Концептуализм, М., 1994. С. 16.

<sup>393</sup> Альберт Ю., Московский концептуализм. Начало. Интервью с М. Тупицыной, М. 2014.

Любой язык идеологичен. Советский – особенно. Об этом писали и говорили многие художники и теоретики московского концептуализма. Пригов написал следующее: „«Я взял советский язык как наиболее тогда функционирующий, наиболее явный и доступный, который был представителем идеологии и выдавал себя за абсолютную истину, спущенную с небес. Человек был задавлен этим языком не снаружи, а внутри себя. Любая идеология, претендующая на тебя целиком, любой язык имеют тоталитарные амбиции захватить весь мир, покрыть его своими терминами и показать, что он — абсолютная истина. Я хотел показать, что есть свобода. Язык — только язык, а не абсолютная истина, и, поняв это, мы получим свободу» (Гандлевский-Пригов 1993: 5).<sup>394</sup>“ Язык в СССР, особенно печатное слово, был безличным, анонимным, бюрократизированным, идеологизированным и принадлежал всем. Все говорили на языке идеологических штампов. Лозунги и штампы, созданные в целях массовой пропаганды советской идеологии, воздействовали на бессознательное масс. Это отразилось в московском концептуализме: „Неслучайно такое распространение у концептуалистов формы лозунгов, плакатов, объявлений, т.е. формы речений анонимных, лишенных своего субъекта<sup>395</sup>“. В поисках собственного, авто-Номного языка члены НОМЫ (особенно медгерменевты) удалялись от общественного культурологического нарратива (штампы, лозунги, бюрократические формулировки, языка СМИ) и создавали новую систему понятий во взаимной коммуникации, основанную на ироничной имитации структуры идеологического языка. Идеология, по словам В. Тупицына, рассматривалась как «замкнутый эйдос, который сам по себе структурирован настолько идеально, что он целиком гармоничен и являет тип "закрытого текста" вместе с иллюстрациями и комментариями“<sup>396</sup>.

Таким образом, московские художники создали уникальный совместный концептуальный проект - *Словарь терминов московской концептуальной школы* под редакцией А. Монастырского, составителя и идейного творца этого

---

<sup>394</sup> Гандлевский С., Пригов Д. А., Между именем и имиджем // Литературная газета, № 19. 1993.

<sup>395</sup> Бобринская Е., Концептуализм, М., 1994. С. 17.

<sup>396</sup> Тупицын В., «Другое» искусства. Москва, 1997. С. 41.

«концептуального объекта». В *Словаре* приняли участие почти все художники и писатели московского концептуального круга: А. Монастырский, И. Кабаков, Б. Гройс, В. Пивоваров, П. Пепперштейн, С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, Д. А. Пригов, В. Сорокин, М. Рыклин, С. Хенсен, С. Гундлах, В. Тупицын, М. Тупицына, В. Захаров, И. Макаревич, И. Чуйков, И. Бакштейн, Ю. Альберт. Концептуалисты не только придумывали неологизмы, но часто заимствовали слова-термины из других наук и научных дисциплин - прежде всего из медицины, психологии, психоанализа, религиоведения. У некоторых определенных терминов они меняли значение. Так, например, „авангардистами“ в 80-х годах назывались не художники авангарда, а именно художников из „Клуба Авангардистов“, т.н. КЛАВА. Другие термины они черпали из литературы, но наделяли их новой семантикой. Так, например, «Ливингстон в Африке» означало «самоопределение культурного положения и мироощущения участников школы московского концептуализма в России»; «синдром Тедди», термин, образованный от имени героя рассказа Сэлинджера *Тедди*, означал «синдром мгновенного (фантомного) понимания»; гнилые Буратино представляли «население «миров и сфер непостоянства»».

*Словарь терминов московской концептуальной школы* является своеобразной схемой знаков, в которой знак-термин через индивидуальную или коллективную символику определенного узкого круга людей (концептуального круга художников) получает свое определение, т.е. означаемое. Действие знака определяется его употреблением, т.е. частотностью использования, обозначая его прикрепление к речи и длительность существования. Таким образом, термины, составляющие *Словарь терминов московской концептуальной школы*, напоминают конструирование иероглифов у обэриутов<sup>397</sup>.

---

<sup>397</sup> Л. Липавский ввел термин для того, чего нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом – иероглиф: „Иероглиф двузачен, он имеет собственное и несобственное значение. Собственное значение иероглифа – его определение как материального явления – физического, биологического, физиологического, психофизиологического. Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, т.е. антиномией, противоречием, бессмыслицей. Иероглиф можно определить как обращенную ко мне косвенную или непрямую речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное“. *Друскин Я.*,

Эти термины объединяли визуальные и речевые знаки, идеологические, семиотико-эстетические дискурсы, отдельные синдромы, анализы художественного жеста и текста, системы и концепции. Суть „интриги терминотворчества“ состояла в том, чтобы при помощи языковой трансформации образовалась новая терминологическая сеть с ограниченным временем использования терминов и ограниченным количеством пользователей.

В центре медгерменевтических исследований, в их «небесных лабораториях» находились такие понятия как дискурс, тезисы, конспект, идеологический доклад. В теоретических произведениях Медгерменевтов мы погружаемся в стихию текста. Текст уничтожался текстом о тексте, оставляя пустое место в сознании читателя. Кажется, что они критикуют постструктуралистский дискурс постструктуралистским методом языкообразования и его декоконструкцией, одновременно фетишизируя советский идеологизированный язык. Под влиянием постструктурализма, особенно шизоанализа Делеза и Гваттари, они инспектируют идеологизацию и фетишизацию языка теми же средствами, применяя их на советской почве. В тексте *Белая кошка* мы можем проследить развитие этого в определённой мере искусственного языка. Из бесед рождается «ракурс-продуцент», который превращается в «тезисы к докладу», чтобы получился «идеологический доклад». «В качестве экспериментального поля конспектирования нашей дискурсивной практики мы взяли, как нам казалось, достаточно приятное и достаточно безопасное поле современного искусства в Москве, ограниченное пределами московской Номы»<sup>398</sup>. Их тексты скучны, однообразны, основаны на бюрократической терминологии, переполнены терминами, знакомыми только Медгерменевтам и близкому им кругу художников<sup>399</sup>. Они как бы огораживаются

---

Звезда бессмыслицы // „Сборище друзей, оставленных судьбою“, Л. Липавский, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. Т.1. М., 2000. С. 324.

<sup>398</sup> Пепперштейн П., *Белая кошка* // Место печати XI, М., 1998. С. 38.

<sup>399</sup> Об этом писала и Н. Злыднева: „Вторая тенденция времен перестройки – установка на непонятность, фиксация на персональном, приватном, психологическом – также апеллирует к слову. Речь идет об экзальтированном сверхчеловеке как главном герое группы «Инспекция Медицинская герменевтика» (С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн). *Злыднева Н.*, *Изображение и слово в риторике русской культуры XX века*, М., 2008. С. 68.

от официальной идеологии идеологией собственной, придуманной, чтобы, с одной стороны, защититься, а с другой – чтобы актуализировать свой отстраненный взгляд, и с некоторой насмешкой смотрят на все то, что происходит вокруг. В. Тупицын считал, что „идеология возникает сразу, как только ребенок, выходя из инфантильной (младенческой) фазы, начинает приобщаться к языку. Язык без идеологии невозможен, и это принцип, свойство языка. Доречевая фаза считается доидеологической, это тот самый "рай", о котором идет речь. То есть мир без метафор и других тропов, коррумпирующих сознание... Создание искусственной, или игрушечной, идеологии - это попытка "впасть в детство", вернуться на "стадию зеркала"<sup>400</sup>. Таким образом, можно прийти к выводу, что Сознание, а также и бессознательное в советском обществе было структурировано как идеология. Присутствие этой идеологии в миропонимании некоторых концептуалистов порождало появление новой идеологии, индивидуальной, и приводило к образованию нового „искусственного“ языка, на котором они общались.

---

<sup>400</sup> Тупицын В., «Другое» искусства. Москва, 1997. С. 42.

## **5.5.КОНЦЕПТ: ИСКУССТВО ВЕРБАЛИЗАЦИИ**

### **(ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И САМОИНТЕРПРЕТАЦИЯ)**

*Дело скорее идет об истолковании истолкований, нежели о толковании  
самых вещей.*

— *Монтень*

В нашем исследовании мы частично выявили инспекционную и медицинскую коннотации, присутствующие в названии группы «Инспекция «МГ». Термин герменевтика (др.-греч. ἑρμηνευτική), в свою очередь, появился в эпоху эллинизма и обозначал «искусство истолкования письменных текстов», а сама герменевтика как направление достигла пик в философии XX века в работах В. Дильтея, Г.-х. Гадамера, М. Хайдегера, Э. Бэтти, П. Рикера и др., и подразумевала теорию интерпретации литературных текстов. Инспекция МГ, наряду с инсталляциями и объектами, развивает до предела „искусство вербализации“, т.е. искусство комментирования, аналитики и самоинтерпретации.

Важно упомянуть, что беседы и дискуссии, теоретическая деятельность, конверсация и комментарии принадлежат традиции старших московских концептуалистов, собиравшихся „на кухне“, или в подвалах, в мастерских, чтобы обсуждать свою художественную деятельность. Мастерские, находившиеся в основном в центре города, представляли собой синкретичное художественное пространство, где художники выставляли свои картины, читали стихи, обсуждали созданное. Эти сакральные пространства – единственные поприща свободного художественного высказывания. Этот концепт разговоров „на кухне“ влѣк за собой комментарии, обсуждения, различные интерпретации и такой подход к искусству повлиял на развитие теоретического дискурса Инспекторов медгерменевтики. В концептуальной и в постмодернистской практиках искусство не может существовать без комментария. Из этих разговоров и развился отдельный жанр – жанр беседы. И. Кабаков вспоминает: «Свойство наших бесед было в том, что предполагался заведомо дистанционный взгляд на явления, художественные и политические, на то, что нас всех окружало в этой жизни. Мы смотрели на эту жизнь из какой-то другой точки. И каждый принимал эту точку

зрения, понимал, что и другой учитывает вот эту постороннюю точку зрения на то, что происходит. То есть, мы были жители какого-то замкнутого пространства, назовем прямо – тюрьмы, сидели на нарах, но у каждого сохранялось представление, что есть еще большой мир, где этот «нарный» мир может быть предметом описания. То есть это не были крики «Свободу!», как у диссидентов. Нет, мы уже сидели на нарах, и не было никакой мысли, что нас с этих нар куда-то отпустят или мы сами что-то можем».<sup>401</sup>

Эти беседы старших концептуалистов, свобода речи, проявляющаяся только в «дисциплинарных пространствах», и их рефлексивность в общении повлияли на формирование художественной деятельности Инспекции Медицинская герменевтика.

Такие дискурсивные игры, в которых ведется умная и интересная беседа об искусстве, философии и жизни, П. Пепперштейн и И. Кабаков представили в своей инсталляции *Игра в теннис* 1996. Игра в теннис в этом случае являлась метафорой интеллектуального соперничества<sup>402</sup>, остроумного диалога между концептуалистами, в котором вся коммуникативная деятельность строится как игра по определенным правилам и стратегиям<sup>403</sup>. Такую игру они повторили с Б. Гройсом, когда на черных досках мелом записали свои диалоги концептуалистов про искусство. Эти философские занятия рождались как приятное времяпрепровождение и таким образом напоминали диалоги софистов и обэриутов. Одна из важных характеристик этих диалогов был игровой элемент философии, содержащий в себе шутовство, мимы, фарс<sup>404</sup>. Неслучайно

---

<sup>401</sup> Альберт Ю., Московский концептуализм. Начало. Интервью с И. Кабаковым, М., 2014, С. 68.

<sup>402</sup> Такое игровое состязание в остроумии характерно для греческой манеры вести беседу. Более подробно об этом в: Хейзинга Й., Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры, Спб. 2011.

<sup>403</sup> Более подробно об этом в: Витгенштейн Л., Философские работы, М., 1994. С. 75-319.

<sup>404</sup> Пепперштейн пишет о «чрезвычайно важной для 90-х годов эстетике «ограниченного сознания»: тупости, идиотизма, причем тупости как некоего шика, как некоего варианта *glamour*. Тупость есть, в данном случае, не отказ от мышления, а способ мыслить с задержками, с разрывами, постоянно демонстрируя «честную» раздробленность памяти»,

художники выбрали именно игру в теннис. Философ В. Шестаков определяет теннис как игру, для которой характерна быстрая смена побед и поражений, а также и резкая смена контрастных эмоциональных состояний<sup>405</sup>. „Теннис – метафора идей о предопределении, свободе воли и назначении человека. Это символ человеческого существования, борьбы со своей судьбой и возрастом, борьбы за свое истинное предназначение. Великое, но бесцельное занятие. Действительно, практический утилитарный результат игры, на которую тратится так много усилий и энергии, равен нулю. С точки зрения здравого смысла игра в теннис алогична, иррациональна: огромные усилия тратятся на ничтожные цели. Очевидно, теннис нельзя понять с точки зрения утилитарной этики, он заключает в себе иной, более высокий смысл. Это аллегория человеческого предназначения“<sup>406</sup>. Беседы концептуалистов не стремились достичь любой цели, для них был важен процесс интеллектуальной игры, смена вопросов и загадок, обсуждение той или иной проблемы, касающейся как искусства, так и жизни и разнообразие интерпретаций.

Неслучайно одной из главных характеристик как художников, так и их практик была интровертность. Об этом пишет Кабаков: «в целом весь концептуализм построен на интровертах. Психический тип концептуализма – это, конечно, интроверт. Таков Монастырский, таков Пепперштейн. В данном случае мы имеем дело с восприятием мира интровертным способом, не при помощи изучения или узнавания, как в школе, а при помощи самопостижения, которое связано в огромной степени с интуицией, с бесконечным доверием и в области знания, и в области общения, и в области продуцирования. Он построен на интуитивном продуцировании, а не на манипулятивном“<sup>407</sup>. Таким образом, художественные концепции московских художников во многом опираются на

---

*Пепперштейн П.*, Глядя на водопад. Бивис и Бат-Хед на MTV // Неприкосновенный запас, 2001 (4). <http://magazines.russ.ru/nz/2001/4/pepper.html>.

<sup>405</sup> Более подробно об этом в тексте «Философия и теннис. Теннис в истории европейской культуры; философский и психологический смысл тенниса» в: В. П. Шестаков // Вопросы философии. - 2002. - № 8. - С. 42-51.

<sup>406</sup> Там же.

<sup>407</sup> Альберт Ю., Московский концептуализм. Начало. Интервью с И. Кабаковым, М., 2014. С. 75.

философию А. Бергсона<sup>408</sup>, суть которой заключается в том, что иррациональная интуиция преобладает над интеллектом. Другая важная составляющая бергсоновской философии, применяемая на концептуалистскую поэтику, касается временной длительности, т.е. неотменности самого темпорального процесса, в котором всегда рождается нечто новое. Такое разворачивание и преобразование мысленных процессов в длительности, охватывание мыслью изменчивой реальности – все это приводило к образованию интерпретативной деятельности художников. Это бесконечное число интерпретативных возможностей<sup>409</sup> Б. Гройс считает особенностью московских концептуалистов и этот прием связывает с их романтической природой: «Иначе говоря, для меня тогда под романтическим имелось в виду что-то очень определенное – это не был романтический склад человеческой природы, а переход от системы с конечным числом возможностей выбора к системе с бесконечным числом возможностей выбора. А это открытие в бесконечность, эта бесконечная перспектива мечтательности – это и есть то, что мы называем романтизмом»<sup>410</sup>.

Роман МЛК рассчитан на множественность интерпретаций, что представляет собой одну из характеристик постмодернистской литературы. Интересно отметить, что в самом романе МЛК читатель встречается с «внутренней» интерпретацией: герой Бессмертный интерпретирует стихи с листка, обретенного Дунаевым. Бессмертный, обращая внимание на почерк, приходит к заключению что, стихотворение с детским почерком было посвящено Покою, а другое, написанное другим почерком, представляло битву между Свастикой и Звездой. Это стихотворение Бессмертный анализирует, и мы снова встречаемся с внутритекстовой интерпретацией в рамках текста: «Немцы рвутся к Волге. Это и есть «влажная река». В стихах они названы Бессловесными и Немыми. Они уже прошли Украину и Дон и теперь мечтают захватить бывший Царицын, а ныне Сталинград. Если они это сделают, то сразу возьмут и Астрахань. Так, они сначала взяли Азов, а потом – Кубань и подчинили все

<sup>408</sup> Бергсон А. Избранное, Сознание и жизнь (Книга света), М. 2010.

<sup>409</sup> «Можно фантазировать по поводу акции Монастырского «Появление» в течение часа, а можно – в течение бесконечного времени». Альберт Ю., *Московский концептуализм. Начало*. Разговор с Б. Гройсом, М., 2014. С. 60.

<sup>410</sup> Там же.

казачество... Роса это Россия. «Рубин» и «пять зубов» это наша русская звезда. А «четыре угла» и «колени да локти» это фашистская свастика. Звезда убьет свастику». Такой вид интерпретации напоминает анализ сновидений или, даже галлюцинаций, что также являлось важным приемом в концептуалистских практиках, а ярче всего отразилось в сборнике теоретических текстов Мазина и Пепперштейна *Толкование сновидений*. В конце концов и весь психоаналитический дискурс, присутствующий в их творчестве, вписывается в культуру в качестве интерпретации с терапевтическим эффектом<sup>411</sup>: «Лечил его психиатр Сергей Сергеевич Литвинов. Причем – как он утверждал – не применял никаких средств: ни лекарств, ни процедур. По словам Литвинова, он вылечил Андрея Васильевича исключительно «разговорами» (392). Разнообразие интерпретационных техник касается не только анализа текстов, художественных объектов, сновидений, но и анализа галлюцинаций, что авторы назвали „психодолоанализом“<sup>412</sup>. Таким образом, терапевтический эффект творчества медгерменевтов укладывается в философскую систему Делеза и Гваттари, в которой художник характеризуется одновременно и как пациент, и как врач цивилизации, а также и „извращенец“ от цивилизации. Делез считает, что „художники – самые удивительные диагносты и симптоматологи“. По его мнению, „художники - это клиницисты...цивилизации“ (111. С. 284).

В *Словаре терминов московской концептуальной школы* С. Ануфриев вводит термин „предоставительное искусство“, подразумевавший „вид изобразительного искусства, при котором зрителю — с помощью сложного фигуративного сюжета, заложенного в произведении, — предоставляется самому интерпретировать это произведение.“

Все это указывает на то, что в искусстве московского концептуализма, в теории медгерменевтов и в литературных произведениях Пепперштейна существует смысловая множественность и бесконечное количество интерпретации, и ни одна отдельно взятая не может претендовать на истинность.

---

<sup>411</sup> Более подробно об этом, см. в: *Рикер П., Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*, М., 2002.

<sup>412</sup> *Словарь терминов московской концептуальной школы // Сост. А. Монастырский, М., 1999. С. 181.*

Это, с одной стороны, представляет одну из важных характеристик постмодернизма, но с другой такое стирание границ между философией, искусством и литературы приводит к трансгрессивности. Об этом писал и Делез, анализируя книгу Фуко *Археология знания*: «...главное достижение *Археологии знания* состоит в открытии и размежевании новых сфер, «где и литературная форма, и научная теорема, и повседневная фраза, и шизофреническая бессмыслица, и многое другое являются в равной мере высказываниями, хотя и несравнимыми, несводимыми друг к другу и не обладающими дискурсивной эквивалентностью... И наука и поэзия в равной мере являются знанием»<sup>413</sup>.

---

<sup>413</sup> Делез Ж., Фуко, Французская философия XX века, М., 1998. С. 44.

## **5.6. КОНЦЕПТ: КОЛОБКОВОСТЬ ТРЕСНУТОЙ МАТРЕШКИ**

***КОЛОБОК** - испеченный шарик теста, персонаж многих русских сказок, катящийся по дороге, постоянно убегающий от того, кто его собирается съесть: лисы, волка, медведя и т.д. Удачный образ того, кто не хочет быть опознанным, названным, прикрепленным к какой-то определенной роли, к какому-то месту, ускользающий от всего этого.*

— И. Кабаков

Одна из важнейших тем многих художников московского концептуализма – это тема неизвестного, неуловимого, вечно ускользающего, касающаяся прежде всего сознания. Опыт Монастырского, состоявший в переживании пограничных психических состояний, которые он описал в «Каширском шоссе», повлиял на большинство акций группы «Коллективные действия», а также на психоделическую поэтику Инспекции «Медицинской герменевтики», которую участники группы развивают как в своих теоретических текстах, так и в прозаических произведениях, особенно в романе «Мифогенная любовь каст».

Эту тему обе группы символически представляют фольклорным мотивом колобка, и из этого мотива создают ряд терминов, как, например, *колобковость* - «мифологическая фигура «ускользания» в эстетическом дискурсе московской концептуальной школы», или термин *Белая кошка*, который означает возможность ускользания и в то же время освежающий импульс, содержащийся в глубинах этого ускользания.

Колобковость становится одним из ключевых приемов и медгерменевтов. В своих инсталляциях три инспектора-колобка напоминают троих чистых даосского пантеона, три ипостаси дао – три есть одно, поскольку «для даоса все

явления (включая человека) сплетены в единую суть взаимодействующих сил, как видимых, так и невидимых»<sup>414</sup>.

Их метаморфозы сознания и психоделичный поток мысли связываются с даосской идеей потока – всеобщего изменения, становления. Если опираться на тезис Дж. Кошута, что «идея искусства (или произведения) и искусство суть одно и то же и может оцениваться как *искусство*, не выходя за пределы контекста искусства для какой-либо верификации»<sup>415</sup>, можно привести в качестве примера одну интересную, хоть и нереализованную идею Пепперштейна, Монастырского, Мироненко и Яворского: «Происходит сборище “богов”, каждый из которых создает себе из снега большой колобок, величиной с голову, затем все со своими снежными шарами входят в помещение, садятся за круглый стол <...> ставят перед собой эти шары и начинают просто пить чай, идет обычный для нашей среды разговор, какое-нибудь интеллектуальное обсуждение»<sup>416</sup>. Всё это было бы снято камерой. Суть задуманного эксперимента состоит в том, чтобы проследить, как растекание снежных колобков повлияло бы на процесс разговора между участниками, на их речевую артикуляцию, мысли, ощущения, на их сознание и поведение; и в какой степени постепенное превращение снежного колобка в воду воздействовало бы на участников эксперимента и привело бы к их изменению.

Здесь обыгрывается, конечно, и тема гипноза, воздействия определенного символа на человеческое сознание, которую МГ показали и на рисунке «*Театральный шепот 1992*», где показаны три ипостаси спящих даосов-инспекторов-колобков, загипнотизированных советским гербом<sup>417</sup> в руках зловещей лисы-жрицы, находящейся в психоделическом пространстве русского леса. Неизвестное здесь состоит в излучении энергии, приводящей к коллективному бессознательному.

---

<sup>414</sup> Wright A. F., A Historian reflection on the Taoist Tradition, Vol. 9, № 2-3, 1969-1970 в: Торчинов Е., Даосизм, СПб, 1993. С. 14.

<sup>415</sup> Кошут Дж. Искусство после философии, (Art after Philosophy). Искусствознание (№1, 2001).

<sup>416</sup> Пепперштейн П., Инспекция „Медицинская герменевтика“, Пустотный канон Т. 1., Вологда, 2014. С. 53.

<sup>417</sup> Земный шар в этом рисунке напоминает хрустальный шар в руках лисы-жрицы, из которого исходят энергия, устремленная на колобков. И сам земный шар представлен как своего рода колобок, но в другом контексте, в контексте „знаковой психоделики государства“. Инспекция «Медицинская герменевтика», Боковое пространство сакрального в СССР., Вена, 1992.

Колобковость и есть то неуловимое, что мелькает в дискурсивной практике Медгерменевтов. Аналитика дискурсивных практик посредством языка и новой системы артикуляции с новыми терминами, связанными только с кругом НОМЫ, создаёт новый дискурс, который на протяжении аналитическо-психоделических инспектирований то пожирает самого себя, то убегает от самого себя, оставляя „пустое место“ для формирования новых интерпретационных практик, то бывает спрятанным в иной дискурс, и таким способом получается концепт „треснутой матрешки“<sup>418</sup>. Этот процесс может продолжаться до бесконечности и порождать новые дискурсы, которые будут реконструировать или деконструировать самих себя, но конечный вывод всегда будет отсутствовать. Колобковость гарантирована, и она переносится из теоретического дискурса в литературный: „Теперь возможность детального изучения как будто бы появилась, но сознание Дунаева было не в силах сложить наблюдаемое в какую-либо цельность. Все казалось исполненным значения, но это значение оставалось неуловимым. Дунаев метался словно внутри зашифрованного текста, наталкиваясь на конспиративные уловки, на неуклюжие и дряхлые элементы некоего кода“ (94).

Концепт треснутая матрешка характерен для творчества автора в целом. В МЛК в «реальный» нарратив о Тарковском и Вострякове помещается весь психоделический роман с Дунаевым на войне; в нарративной структуре появляются и некоторые художественные объекты и инсталляции медгерменевтов - *Черная Эльза, Янтарная комната, Бить иконой по зеркалу; в Свастике и Пентагоне*; помещаются отдельные части, внутритекстовые нарративы, вроде семиотических анализов; в *Диете старика* встречаемся с автоинтерпретацией, и, в конце концов, если рассматриваем этот принцип на уровне психоделического текста, все эти путешествия в бессознательное через сновидения и галлюцинации

---

<sup>418</sup> Под термином „треснутая матрешка“ подразумевается принцип, по которому: „творческая работа» помещается внутри «исследовательской работы». Через рефлексивное» описание спецификатов «исследовательская работа» помещается внутри «творческой работы, которая сама уже представляет собой внутренний имплицитный процесс «внешнего» процесса исследования. Образуется некое «одно в другом». Эту модель предлагается называть ТРЕСНУТАЯ МАТРЕШКА, так как она представляет собой сочетание скрытого и наглядного, точнее наглядность скрывания». *Пепперштейн П.*, Белая кошка // Место печати № XI, М., 1998.

могут считаться самостоятельными матрешками внутри одной большой, которая сама является Текстом. Этот концепт тождественен концепту «одно в другом», и все эти концепты (как и термины, синдромы, явления, ипостаси) чередуются из текста в текст, из текста в инсталляцию, из инсталляции снова в текст и совместно строят одну специфическую поэтику: «Самый страшный на свете город находится в моей душе, - сказал он. – И в центре этого страшного города действительно сидит прекрасный гений и рисует виды рая. Чем хуже и кошмарнее мои картины, тем лучше и прекраснее его. Душа этого гения похожа на прекрасный город, но в центре этой души сидит толстый старый монстр, такой как я, и рисует отвратительных монстров. И так до бесконечности. Like in your fucking matrjoshkas.<sup>419</sup>». В этом ризоматическом лабиринте существуют определенные пункты смысла, вокруг которых строится пустое пространство, предназначенное для новых, бесконечных интерпретаций.

---

<sup>419</sup> Пепперштейн П., Пражская ночь, СПб, 2011. С. 50.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Основная задача нашей работы состояла в интердисциплинарном исследовании творчества Павла Пепперштейна – одного из самых известных русских художников современности, автора теоретических работ, посвященных изучению художественных стратегий московского концептуализма, литератору, соединившему в своем литературном опусе поэзию и прозу. Происходя из круга концептуалистов, Пепперштейн присваивает некоторые концептуальные стратегии, унаследованные прежде всего от своего отца В. Пивоварова, а также И. Кабакова и А. Монастырского, и развивает их в своей особой манере, придавая им свои характерные черты и личную печать. На протяжении своего 30-летнего творчества художник экспериментирует с жанрами и стилями как в изобразительном искусстве, так и в литературном творчестве. Первоначально работая в жанре альбомов и продолжая традицию В. Пивоварова и И. Кабакова, в конце 80-х годов в рамках группы Инспекция „МГ“ художник все более тяготеет к новейшим жанрам изобразительного искусства: к объектам, инсталляциям и хэппенингам, а основой его художественной поэтики того времени становится текстуальность как дискурс, что приближает Пепперштейна к западному концептуализму и определяет тот творческий период художника как наиболее концептуалистский. Минимализм и агрессивная нейтральность художественных работ, провокационные игры с публикой на выставках, анализ и интерпретация собственных и чужих как визуальных работ, так и произведений мировой литературы – представляют стержень его поэтики конца 80-х и начала 90-х годов. В то же время Пепперштейн развивает свою литературную деятельность, начав с поэзии, которую комбинирует с прозаическим произведением, что является одной из основных характеристик его последующего литературного творчества, определяемого как психоделический реализм. Психоделика в творчестве автора является связующим звеном, соединяющем его изобразительную, литературную, кинематографическую и теоретическую деятельности, и одновременно является и темой, и концептом. Мы попытались отразить это и в структуре нашей диссертации, посвятив ей отдельную главу *Психоделическая революция в России – фантасмагорические девяностые*. Элементы психоделического рисунка наблюдаются еще с первых альбомов художника в подчеркнутой детализации,

гиперреализме, цветовой разнообразности и использовании разнообразной перспективы. Автор вовлекает нас в свой психоделический мультиверсум, в котором логика, правила, норма и ожидаемость не существуют, поскольку в центре его исследования, наблюдения и рассматривания находится индивидуальное и коллективное бессознательное, проявляющееся в виде противоборствующих эмоций, фантазий, мечтаний и импульсов, что и представляет главную характеристику его онирических путешествий. В этом бесконечном метапространстве, где время растягивается от давнего прошлого до далекого будущего, литературные герои собираются в „касты“ сверхлюдей и богов, гномов и роботов, деревянных игрушек и сакральных предметов, человекооблаков и болотных существ и сталкиваются в психоделической лаборатории Пепперштейна, в которой время и пространство теряют свои универсальные характеристики. Автор мастерски движется сквозь эти неосвоенные разумом миры, переплетая концептуальные стихотворения с частушками, сказки с легендами и мифами, эпопею с road-fiction, детективные рассказы с магическим реализмом, а сам занимает позицию наблюдателя, который иронично и с насмешкой рассматривает постсовременное состояние Универсума.

В его теоретических статьях и в диалогах с художниками и Инспекторами МГ наблюдается использование не только интеллектуально-рациональных, но и иррациональных, „художественных“ способов философствования. Влияние постструктуралистского мировоззрения, философия интуиции Бергсона, теории интерпретации и деконструкции языка и знака – все это формирует его поэтику, в которой стираются границы между философией и литературой. Это наиболее заметно в его теоретических текстах, а также в первом сборнике рассказов *Диета старика*. В своем объемном литературном арсенале Пепперштейн проходит путь от элитарной литературы до массовой, но все время настаивает на плюралистическом типе мышления, эклектическом смешиванию жанров и на текстуальной изобразительности и выразительности, что, по нашему мнению, является его личной печатью, особенностью, которая разоблачает уникального художника и мастера рисунка, вызывающего яркое сопереживание и эмоциональный отклик в душе читателя. Вовлекая его в интерпретационную игру,

насыщенную знаками, символами и мифами, художник/писатель расчищает пространство для интеллектуальной битвы со смыслами, не имеющей победителя. В начале нулевых, после распада Инспекции „МГ“, художник возвращается к станковой живописи и к основам советской иллюстрации, комбинируя темперные и акварельные краски и гуашь с живописью тушью – техникой распространенной на Дальнем Востоке, что отражается и в его раннем творчестве, в т.н. „быстром рисунке“, напоминающем китайских и японских мастеров живописи. В тот период художник работает в стиле нацсупрематизма, комбинируя стилистику авангарда, особенно стиль К. Малевича и Э. Лисицкого, с плакатным искусством и элементами поп-арта и соц-арта. Его выставка *Святая политика (2014)* провозглашена проектом года, а Пепперштейн получает премию Кандинского (Kandinsky Prize). *Иконографию нацсупрематизма* вместе с его ключевыми темами и мотивами - утопии и катастрофы, альтернативных вселенских войн, телесных метаморфоз, сакрализации предметов, языковых игр, детскости, знаков и символов, иконичностью и пустотой – мы рассматривали в рамках третьей части этой диссертации под названием *Мифопоэтика Павла Пепперштейна*.

На основании всего вышесказанного можно прийти к выводу, что разные интерпретационные модели, категория игры, деконструкция, демитологизация и ремитологизация культурных мифов, в которых, с одной стороны, выявляется бессознательное либидо социально-исторического процесса, альтернативные истории а с другой - антипсихологизм, непосредственное восприятие литературной „реальности“, ассоциативные ряды, дисконтинуитет в нарративе, ризоматическая структура и эластичная текстуальная фактура, либидозность текста и нарушение каузальных связей – все это указывает на постмодернистские характеристики его литературы.

В нашей диссертационной работе мы попытались сосредоточиться на тех ключевых темах и концептах, вокруг которых строится гиперпродуктивное творчество П. Пепперштейна. Структура нашей диссертации, некоторым образом, напоминает один из основных концептов автора – концепт „треснутой матрешки“, в котором не даются ответы „здесь и сразу“ (here and now), но медленно и частично освещаются на протяжении всей работы.

Пути дальнейшего исследования могли бы пойти в разных направлениях: по нашему мнению, было бы интересно провести интертекстуальный анализ его литературного творчества и обратить особое внимание на фантастику и мистицизм в его произведениях. С другой стороны, было бы интересно рассмотреть влияние восточного культурного кода на творчество автора (имеются прежде всего в виду буддийские философские и литературные тексты, оказавшие влияние на формирование авторского мировосприятия), а также обратить внимание на фантастико-сатирический роман *Путешествие на Запад* У Чэнъэня, который значительно повлиял на тематику и структуру романа *Мифогенная любовь* каст С. Ануфриева и П. Пепперштейна. В-третьих, мы обошли вниманием многочисленные стихотворения, появляющиеся как в отдельном сборнике *Великая Победа* и *Великий Отдых*, так и в романе *МЛК* и в романе *Пражская ночь*. Совсем недавно, в 2017-ом году Пепперштейн опубликовал еще два сборника рассказов, *Предатель Ада* и *Эпоха аттракционов*, которые, скорее всего, послужат для исследователей вдохновением для дальнейшего анализа его творчества.

## **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. [Аноним], Павел Пепперштейн придумал новый стиль – «нацсупрематизм»  
Сноб.15.12.2008, [электронный ресурс]: URL:  
<https://snob.ru/selected/entry/1222>.
2. Айзенберг М., Взгляд на свободного художника, М., 1997.
3. Альберт Ю., Московский концептуализм. Начало. Интервью с В. Комаром,  
М., 2014.
4. Ануфриев С., Пепперштейн П. Мифогенная любовь каст. М., 2010.
5. Ануфриев С., Пепперштейн П., Девяностые годы, М., 1999.
6. Ануфриев С., Пепперштейн П., Триада Рамка, Шкурка, Секретер. // Пустотный канон, Т.1., Вологда, 2014.
7. Ануфриев С., Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. А. Монастырский, М., 1999. С.
8. Бабинцева Н., Гаврилов А., Интервью с П. Пепперштейном: «В России тайны больше нет» // Независимая газета, 04.11.1999. [электронный ресурс]: [http://www.ng.ru/person/1999-11-04/1\\_nomorenigma.html](http://www.ng.ru/person/1999-11-04/1_nomorenigma.html).
9. Бакштейн И., Кабаков И., Монастырский А. Триалог о комнатах / Сборники МАНИ. Вологда, 2010.
10. Барт Р., Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
11. Барышникова Д., «Амортизация бреда»: советский дискурс в психоделическом реализме / Русская антропологическая школа, Труды, Выпуск 11. М., 2011.
12. Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 2015.
13. Бергсон А., Избранное, Сознание и жизнь (Книга света), М., 2010.
14. Бердяев Н., Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. М., 1991.
15. Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М., 2013.
16. Бобринская Е., Концептуализм как бренд, Искусство №2-3., 2011.
17. Бобринская Е., Концептуализм, М., 1994.

18. *Бодрияр Ж.*, Символический обмен и смерть, М., 2000. [электронный ресурс]:[https://royallib.com/book/bodriyyar\\_gan/simvolicheskiy\\_obmen\\_i\\_smert.html](https://royallib.com/book/bodriyyar_gan/simvolicheskiy_obmen_i_smert.html)
19. *Бодрияр Ж.*, Симулякры и симуляция, Тула, 2013.
20. *Бодрияр Ж.*, Система вещей, М., 2001.
21. *Булатов Э.*, Горизонт, Вологда, 2013.
22. *Великанов А.*, Социально-художественная акция "Бассейн Москва" 27 мая 1994 г., Каталог *Бассейн Москва*, 1995.
23. *Вернадский В.* Несколько слов о ноосфере // *Вернадский В.И.* Научная мысль как планетное явление. М., 1991.
24. *Витгенштейн Л.*, Философские работы, М., 1994.
25. Газета «Правда», 30.01.1924.
26. *Гандлевский С., Пригов Д.*, Между именем и имиджем // Литературная газета, 1993.
27. *Гланц Т.*, Искусство как шпионаж // Место печати №XIV, М., 2003.
28. *Гланц Т.*, Литература и измененные состояния сознания // *Die Welt der Slaven* LVI, 2011. 270-296.
29. *Гланц Т.*, Психоделический реализм. Поиск канона // Электронный журнал «Журнальный зал». НЛЮ 2001, №51.
30. *Григорьев В.П.*, Словотворчество и смежные проблемы языка поэта, М., 1986.
31. *Григорьева Н.*, Павел Пепперштейн. Мифогенная любовь каст // Критическая масса, 2003, №2.
32. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013.
33. *Гройс Б.*, Die Erfindung Russlands. Hanser, Munchen, 1993.
34. *Гройс Б.*, Из статьи "Медицинская герменевтика, или лечение от здоровья". // Утопия и обмен. М., 1993.
35. *Гройс Б.*, Инспекция „Медицинская герменевтика“ // Пустотный канон, Т. 2., Вологда, 2014.
36. *Гройс Б.*, Московский романтический концептуализм // Журнал Неофициального русского искусства 1979-1986. „А-Я“, М., 2004.
37. *Гроф С.* За пределами мозга. М., 2000.

38. *Гурджиев Г.*, Человек – это многосложное существо, Лондон, 1922.
39. *Гурьянова Н.*, Ольга Розанова и ранний русский авангард, Москва, 2002.
40. *Гутов Д., Пепперштейн П.*, Массовая культура – тотальна, Дмитрий Гутов и Павел Пепперштейн // Художественный журнал № 60., 2005.
41. *Данилин А.*, LSD. Галлюциногены, психоделия и феномен зависимости, М., 2001. [электронный ресурс], URL: <http://znanie.podelise.ru/docs/33956/index-979.html>.
42. *Данилкин Л., Брашинский М., Волхв* // Афиша, 20.01.2003. <http://www.guelman.ru/culture/reviews/20030131/brashanilkin200103/>.
43. *Делез Ж.*, Фуко, Французская философия XX века, М., 1998.
44. *Достоевски Ф.*, Идиот, СПб., 2005.
45. *Друскин Я.*, Звезда бессмыслицы // „Сборище друзей, оставленных судьбою“, Л. Липавский, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. Т.1. М., 2000.
46. *Дюхтинг Х.*, Василий Кандинский. Революция в живописи. М., 2002.
47. *Ельшевская Г.*, «А-Я»: Опыт второго чтения // Журнал Неофициального русского искусства 1979-1986. „А-Я“, М., 2004.
48. *Ерофеев А.*, Звезда «МГ», персональный сайт А. Ерофеева <http://www.aerofeev.ru/> [дата обращения: 28.05.2016.].
49. *Ерофеев А.*, Разговор с П. Пепперштейном по поводу создания новой версии серии работ «Пустые иконы» (март 2012 г., Москва). URL: <http://tsukanovartcollection.com/picture.html?id=295> (дата обращения: 25.11.2015).
50. *Жаккар Ж.-Ф.*, От физиологии к метафизике: видеть и ведать. „Расширенное смотрение“, „вне-сетчатое зрение“, „ясновидение“ // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство // Литературный журнал «Ренесанс» №2, 2012.
51. *Злыднева Н.*, Изображение и слово в риторике русской культуры XX века, М., 2008.
52. *Инспекция “Медицинская герменевтика“*, Распад в единство // Место печати № III, М.-СПб., 1993.

53. Инспекция “Медицинская герменевтика” (С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн) // Идеотехника и рекреация, М., 1989.
54. Инспекция „Медицинская герменевтика“, Пустотный канон, Т. 1., Вологда, 2014.
55. Инспекция «Медицинская герменевтика», (С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн), Боковое пространство сакрального в СССР., Вена, 1992.
56. Инспекция «Медицинская Герменевтика», Пепперштейн П., С. Ануфриев, П. Пепперштейн, Девяностые годы, М., 1999.
57. Инспекция «Медицинская герменевтика», Пустотный канон. Т.2., Вологда, 2014.
58. Интервью П. Пепперштейна журналу *Афиша* «Своим ироническим пальцем я ткнул в некие точки»: П. Пепперштейн про Крым. [электронный ресурс] URL: <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/people/svoim-ironicheskim-palcem-ya-tnul-v-nekie-tochki-pavel-peppershteyn-pro-krum/>.
59. *Ичин К.*, Супрематические размышления Малевича о предметном мире // *Вопросы философии*, №10, 2011.
60. *Кабаков И.*, НОМа, Kunsthalle Hamburg, 1993
61. *Кабаков И.*, „О художнике-персонаже“ // *Зеркало* №21-22., 2003.
62. *Кабаков И.*, «Персонажный автор», 1984, // *Журнал «А-Я»*, 1985.
63. *Кабаков И.*, 60 – 70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве, М., 2008.
64. *Кабаков И., Гройс Б.*, Диалоги. Вологда, 2010.
65. *Кабаков И., Кабакова Э.* Памятник исчезнувшей цивилизации. Red October gallery. 27.12.2012. [электронный адрес] URL: <http://www.redoctobergallery.com/?p=244>.
66. *Кабаков И.*, Тексты. Текст как основа изобразительности, Вологда, 2010.
67. *Кабаков И.*, Три инсталляции. М., 2002.
68. *Кайуа Р.*, Миф и человек. Человек и сакральное, М., 2003.
69. *Кастанеда К.*, "Колесо времени" [электронный ресурс]: <https://www.libfox.ru/25910-karlos-kastaneda-koleso-vremeni.html>.
70. Керлот Х. Э., Словарь символов, М., 1994.
71. *Кобрин К.*, Желтое и Желтый в: *Пивоваров В.*, Едоки лимонов, М., 2006.

72. *Ковалев А.*, Российский акционизм 1990–2000 // WAM №28/29.
73. *Ковалев А.*, Сорок лет вместе // Место печати, № XIV, М., 2003.
74. *Козлов Д.* «Клином красным бей белых». Геометрическая символика в искусстве авангарда. СПб., 2014.
75. *Кошут Дж.* Искусство после философии, (Art after Philosophy) // Искусствознание №1, 2001.
76. *Кэмпбелл Дж.*, Герой с тысячью лицами. Миф. Архетип. Бессознательное. София, 1997. [электронный ресурс]: <http://jungland.ru/Library/KempGeroj.htm#a4>.
77. *Лао-цзы*, Основы ДАО и ДЭ или Канон выявления изначального, Сергиев посад, 1994., (XI). Перевод выполнен по тексту *Чжуцзы цзичэн*, Собрание трактатов древних мыслителей, т. 3, Шанхай, 1954. [электронный ресурс]: URL: <http://www.ligis.ru/librari/3493.htm>.
78. *Лебон Г.* Психология народов и масс, М., 1995.
79. *Леви-Строс, К.*, Мифологии, Сырое и приготовленное, М., 2006.
80. *Лейдерман Ю.*, Песня „Товарищ“, НИГЛИСТ Продуктивна Руйнація, <http://www.nihilist.li/2015/11/22/pesnya-tovarishh/>, [дата обращения: 28.05.2016.]
81. *Лейдерман Ю.*, Словарь терминов московской концептуальной школы // Сост. А. Монастырский, М., 1999.
82. *Липовецкий М.*, Трансформация (пост)модернистского дискурса в культуре 1920-2000-х годов, Москва., 2008.
83. *Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры. Избранные статьи в трех томах. - Т.1 Статьи по семиотике и топологии культуры, Таллин, 1992.
84. *Мазин В., Пепперштейн П.*, Кабинет глубоких переживаний, М., 2000.
85. *Мазин В., Пепперштейн П.*, Толкование сновидения, М., 2005.
86. *Мазин В., Пепперштейн П.*, Толкование сновидений, М., 2005.
87. *Мазин В.*, Пять парадоксов. Виктор Мазин об актуальности психоанализа Делёза и Гваттари // Критическая масса №4, 2004.
88. *Малевич К.*, О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А., Rarus's Gallery [электронный ресурс]: URL: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2411-malevich-new-systems.html>.

89. *Малевич К.*, Собрание сочинений в пяти томах, Т.5. Произведения разных лет, М., 2004. Библиотека русской классики [электронный ресурс]: URL: <http://ruslit.traumlibrary.net/page/malevich-ss05-05.html>.
90. *Малевич К.*, Супрематизм, Сайт некоммерческого партнерства „Немчиновка и Малевич“, [электронный ресурс]: URL: <http://www.nemchinovka-malevich.ru/>.
91. *Мелетинский Е.*, Поэтика мифа, М., 1976.
92. *Монастырский А.*, Экспонемы концептуализма (психопатологические аспекты экспозиционной деятельности) // Место печати № VIII, М., 1996.
93. *Монастырский А.* в диалоге с В. Захаровым и Ю. Лейдерманом: О терминологии московского концептуализма // Художественный журнал №70, декабрь 2008., [электронный ресурс]: <http://xz.gif.ru/numbers/70/on-terms/>.
94. *Монастырский А.* в диалоге с Й. Бакштейном. Сборник МАНИ, *Комнаты*. 1987.
95. *Монастырский А.*, Батискаф концептуализма // Московский концептуализм, WAM, №15/16, М., 2005.
96. *Монастырский А.*, ВДНХ – столица мира // Эстетические исследования, М., 2009.
97. *Монастырский А.*, Каширское шоссе // Эстетические исследования. М., 2009.
98. *Монастырский А.*, Коллективные действия. Поездки за город, Т.2-3., Вологда, 2011.
99. *Монастырский А.*, Комментарий к объектам начала 80-х годов. Персональный сайт Сергея Летова: Московский концептуализм, [электронный ресурс]: URL: <http://conceptualism.letov.ru/AM-kommentarii-k-obj-80x.html> (дата обращения: 25.11.2015).
100. *Монастырский А.*, Перегоны и стоянки // Московский концептуализм, WAM №15/16, 2005.
101. *Монастырский А.*, Предисловия к томам «Поездки за город», Предисловие к первому тому, Вологда, 2011.

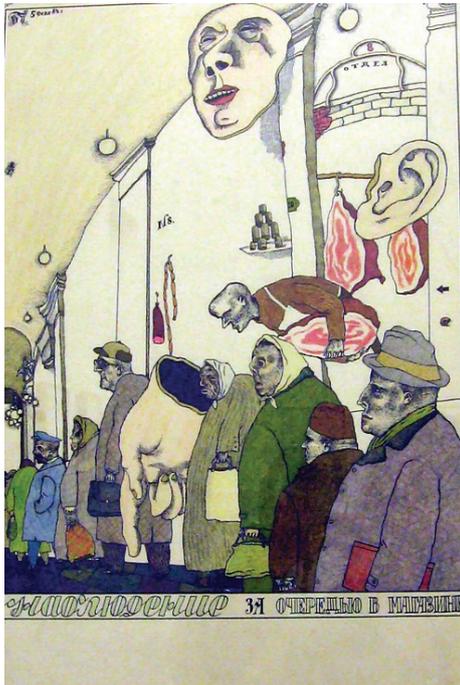
102. *Монастырский А.*, Пространство съедено медведями вместе с нами. Персональный сайт Сергея Летова: Московский концептуализм, [электронный ресурс]: URL: <http://conceptualism.letov.ru/137/Monastyrski-o-137.html> (дата обращения: 25.11.2015).
103. *Морев Г.*, Беседа с П. Пепперштейном «Без постсоветского Голливуда не будет российской культуры» // Критическая масса №2, 2003.
104. *Моржухин В. А.*, Специфика психоделического дискурса в прозе Павла Пепперштейна, Ярославский педагогический вестник №2, 2011.
105. *Ожегов С., Шведова Н.*, Толковый словарь русского языка, М., 1998.
106. *Пепперштейн П.*, Пражская ночь, СПб., 2011.
107. *Пепперштейн П.*, Белая кошка // Место печати № XI, М., 1998.
108. *Пепперштейн П.*, Беседа Б. Гройса и П. Пепперштейна на тему «Наше будущее» // Пастор №4, М., 1994.
109. *Пепперштейн П.*, Битвы // Интернет-портал «Московский концептуализм», 2003. [электронный ресурс]: URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1183> (дата обращения 11.03.2014).
110. *Пепперштейн П.*, В тени зеркала // Зеркало, №46., Тель-Авив, 2015.
111. *Пепперштейн П.*, Великая Победа и Великий Отдых, М., 1993.
112. *Пепперштейн П.*, Весна, М., 2010.
113. *Пепперштейн П.*, Военные рассказы, М., 2006.
114. *Пепперштейн П.*, Вступительный текст в каталоге *Виктор Пивоваров, Книга I. Artguide editions, Музей МАГМА, 2014.*
115. *Пепперштейн П.*, Глядя на водопад. Бивис и Бат-Хед на MTV // Неприкосновенный запас, 2001.
116. *Пепперштейн П.*, Глядя на водопад. Бивис и Бат-Хед на MTV, Неприкосновенный запас №4, 2001, <http://magazines.russ.ru/nz/2001/4/pepper.html>.
117. *Пепперштейн П.*, Гнилые годы юности моей // Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР / Сост. Георгий Кизевальтер, М., 2004.

118. *Пепперштейн П.*, Диета старика, М., 1998, [электронный ресурс]: [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).
119. *Пепперштейн П.*, Дракон и колонна, в: *Ануфриев С., Пепперштейн П.*, (Инспекция “Медицинская герменевтика”), Девяностые годы. М., 1999.
120. *Пепперштейн П.*, Икона. Образы потустороннего. Персональный сайт Андрея Ерофеева [электронный ресурс]: URL: [http://www.aerofeev.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=96:53&Itemid=67](http://www.aerofeev.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=96:53&Itemid=67).
121. *Пепперштейн П.*, Интервью журналу «Афиша», 20.01.03.
122. *Пепперштейн П.*, Каталог к выставке «Город Россия», галерея «Риджина», М., 2008.
123. *Пепперштейн П.*, Нома, в: *С. Ануфриев, П. Пепперштейн* (Инспекция Медицинская герменевтика) Девяностые годы, Москва, 1999.
124. *Пепперштейн П.*, Открытое письмо Президенту Российской Федерации Путину В.В., Губернатору Санкт-Петербурга Матвиенко В.И., Мэру Москвы Лужкову Ю.М. / Каталог к выставке Город „Россия“, М., 2008.
125. *Пепперштейн П.*, Свастика и Пентагон, М., 2006.
126. *Пепперштейн П.*, Свастика и Пентагон, М., 2006.
127. *Пепперштейн П.*, Тело, текст, препарат, [электронный ресурс]: URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/peppershtejn-telo-tekst-preparat.htm>.
128. *Пивоваров В.* Влюбленный агент, М., 2001.
129. *Пивоваров В.*, Альбом «Едоки лимонов», М., 2006.
130. *Пивоваров В.*, Альбом «Сакрализаторы», М., 1979.
131. *Пивоваров В.*, Книга I. Artguide editions, Музей МАГМА, 2014.
132. *Пивоваров В.*, Проект биографии одинокого человека / Из проектов для одинокого человека // Влюбленный агент, М., 2001.
133. *Пивоварова И.*, Круглое окно, М., 1997.
134. *Пирогов Л.*, Зомби тоже могут играть в баскетбол // [электронный ресурс]: <http://www.guelman.ru/slava/kust/pirogov.html>.

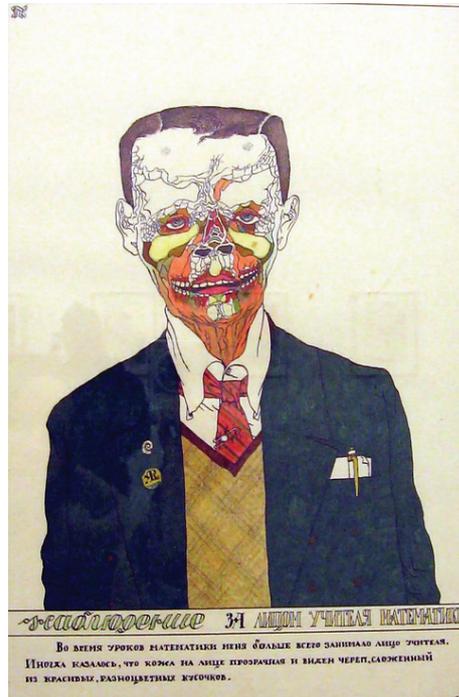
135. *Платон., Филеб* // Полное собрание творений Платона в 15 томах. Т. 4. Парменид, Филеб, Л., 1929.
136. *Плуцер-Сарно Я., «В поисках трансцендентного»: Неформальный разговор с Виктором Пивоваровым.* [электронный ресурс]: <https://plucer.livejournal.com/77225.html>.
137. *Подорога В., Феноменология тела,* 1995.
138. *Пригов Д. А., Пространства (высказывания и выживания)* // Художественный журнал, № 58/59, сентябрь 2005.
139. *Пригов Д., Словарь терминов московской концептуальной школы. / Сост. Монастырский А. М., 1999.*
140. *Пригов Д.А. Боковой Гитлер* // [электронный ресурс]: [http://www.libok.net/writer/12956/kniga/55448/prigov\\_dmitriy\\_aleksandrovich/bokovoy\\_gitler](http://www.libok.net/writer/12956/kniga/55448/prigov_dmitriy_aleksandrovich/bokovoy_gitler) (дата обращения 11.03.2014).
141. *Пригов Д.А. Монады.* М., 2013.
142. *Руднев В, Словарь безумия,* М., 2005.
143. *Руднев В. Словарь культуры XX века,* М., 1997.
144. *Руднев В., Странные объекты, Феноменология психотического мышления,* М., 2014.
145. *Рыклин М., «Sack to Moscow, sans the USSR»,* в книге «Жак Деррида в Москве. Деконструкция путешествия», М., 1993.
146. *Рыклин М., Пешки, ложки, кресты* // НГ Exlibris, № 25 (290), 24 июля 2003, [электронный ресурс]: <http://www.tamastar.com/russia/pepper~1/ryklin~1.sht>.
147. *Рыклин М., Предисловие в: Пенперштейн П., Диета старика,* М. 1998. [электронный ресурс]: [http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta\\_starika.txt](http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt).
148. *Рыклин М., Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. А. Монастырский, М., 1999.*
149. *Рыклин М., Террорологии,* Москва-Тарту, 1992.
150. *Соков Л. Интервью для журнала «Архроника»* // Архроника №2, 2009.

151. *Сорокин В.*, Убойное сало: «Я хотел наполнить русскую литературу говном» / Беседовала Оксана Семенова // МК-Воскресенье. 2002. 21—21 июля. С. 4.
152. *Степин В.*, *Новая философская энциклопедия: В 4 тт., М., 2001.* [электронный ресурс]: URL: [http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc\\_philosophy/](http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_philosophy/).
153. *Стоикита В.* Краткая история тени. СПб, 2004.
154. *Топоров В.Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе. Аequinox. М., 1993.
155. *Торчинов Е.*, Даосизм. Дао-дэ-цзин, СПб, 2004.
156. *Трюффо Ф.*, Кинематограф по Хичкоку, М., 1996.
157. *Тупицын В.*, Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. М., 1998.
158. *Тупицын В.* Глазное яблоко раздора. Беседы с Ильей Кабаковым, М., 2006.
159. *Тупицын В.*, «Другое» искусства. М., 1997.
160. *Тупицын В.*, Фарворовая сломатка / Картины мира, СПб., 1998.
161. *Федоров Н. Ф.*, Собрание сочинений в 4-х тт. Т.1 – 1995.
162. *Флоренский П.*, Иконостас. Избранные труды по искусству, СПб., 1993.
163. *Флоренский П.*, Столп и утверждение истины, [электронный ресурс]: <https://azbyka.ru/stolp-i-utverzhdenie-istiny/2>.
164. *Фрейд З.*, Я и Оно. (1923). [электронный ресурс]: <http://freudproject.ru/?p=1115>.
165. *Фрейденберг О.*, Утопия // Вопросы философии №5., 1990.
166. *Ханзен-Леве А.*, Мифопоэтический символизм, СПб., 2003.
167. *Хармс Д.*, Полное собрание сочинений, Записные книжки 1,2. СПб., 2002.
168. *Хейзинга Й.*, Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры, СПб. 2011.
169. *Черный Г.*, Введение в теорию психоделики, [электронный ресурс]: [http://www.netslova.ru/b\\_georg/psychodelic-theory.html](http://www.netslova.ru/b_georg/psychodelic-theory.html).

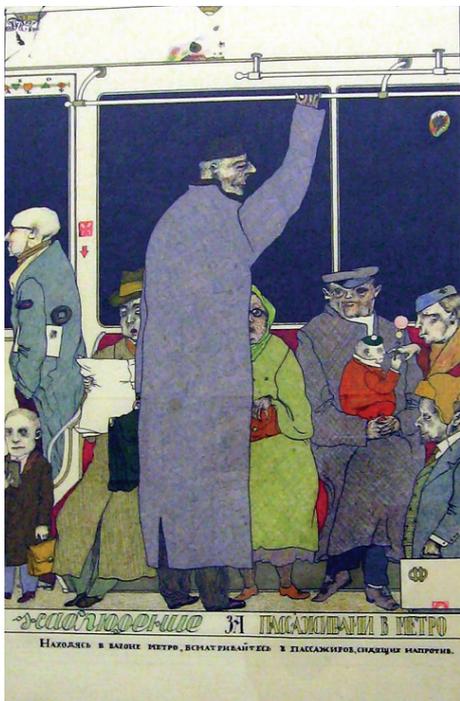
170. Эванс Д., Вводный словарь лакановского психоанализа, Лондон и Нью-Йорк, 1995.
171. Элиаде М., Шаманизм: архаические техники экстаза, Киев, 2000.
172. Элиаде, М. Избранные сочинения. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. Москва, 2000.
173. Эпштейн М., Проективный философский словарь: Новые термины и понятия /Под ред. Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна. - СПб., 2003., 2003.
174. Юнг К., Нойман Э., Психоанализ и искусство. М., 1998.
175. Юнг К., Очерки по психологии бессознательного (К. Г. Юнг. Сочинения). М., 2010.
176. Юнг К.-Г. К вопросу о подсознании // Человек и его символы. М., 1998.
177. Юнг К.Г., Символы трансформации, М., 2008.
178. Юрчак А., Некроутопия: политика голой жизни и вне-советский субъект // Археология русской смерти, №3/2016.
179. Ямпольский М. Пригов и концептуализм. Модус транзитности. М., 2014.
180. Ямпольский М., «Наблюдатель, Очерки истории видения», СПб., 2012.
181. Яффе А., Символы в изобразительном искусстве в: Юнг К.Г. Человек и его символы. [электронный ресурс]: Jungland URL: <http://jungland.net/node/1909>.
182. Glanc T., Memory is over, P.25.
183. Lewitt Sol, Paragraphs on Conceptual Art, // Artforum, June, 1967.
184. Wright A. F., A Historian reflection on the Taoist Tradition, Vol. 9, № 2-3, 1969-1970 в: Торчинов Е., Даосизм, СПб, 1993.



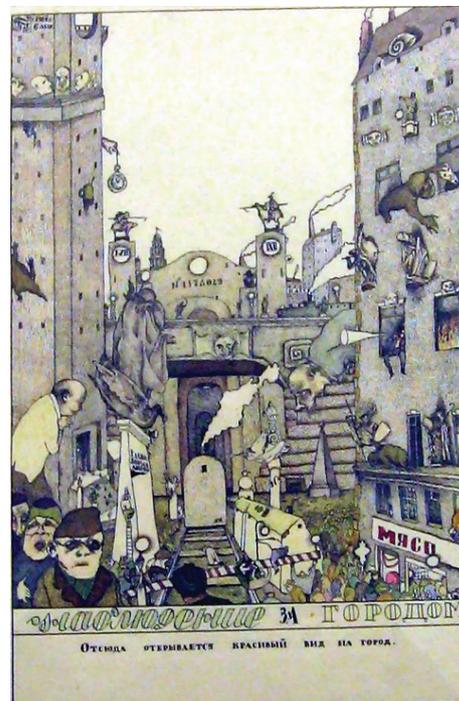
Илл. 1. П. Пепперштейн  
Из альбома *Наблюдения* (1982-1986)



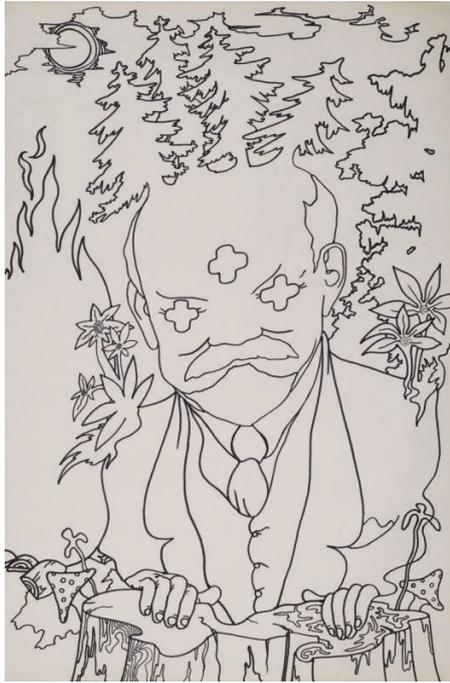
Илл. 2. П. Пепперштейн  
Из альбома *Наблюдения* (1982-1986)



Илл. 3. П. Пепперштейн  
Из альбома *Наблюдения* (1982-1986)



Илл. 4. П. Пепперштейн  
Из альбома *Наблюдения* (1982-1986)



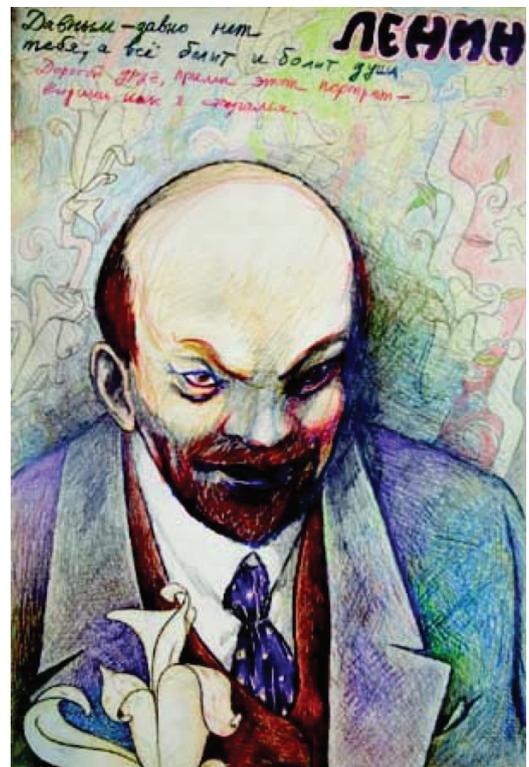
Илл. 5. П. Пепперштейн  
Из альбома *Ленин* (1985-86)



Илл. 6. П. Пепперштейн  
Из альбома *Ленин* (1985-86)



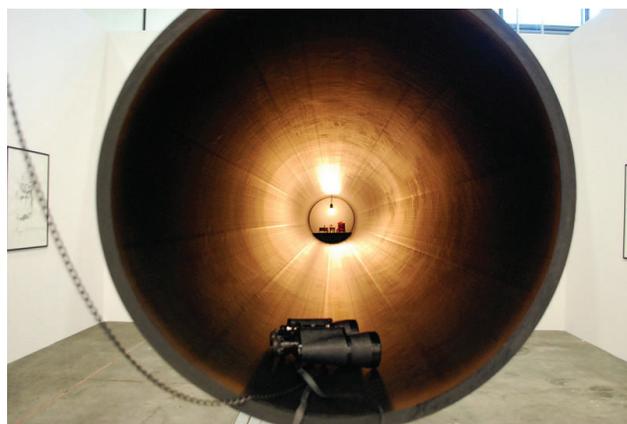
Илл. 7. П. Пепперштейн  
Из альбома *Ленин* (1985-86)



Илл. 8. П. Пепперштейн  
Из альбома *Рисунки Сталина* (1985-86)



Илл. 9. С. Ануфриев  
*Шанка Невидимка* 1997



Илл. 10. Инспекция «МГ»  
*Труба, или Аллея долголетия* 1995



Илл. 11. Инспекция «МГ»  
*Труба, или Аллея долголетия* 1995



Илл. 12. П. Пепперштейн *The Malevitch Tower* 2007



Илл. 13. П. Пепперштейн *Гора-небоскреб „Пьяница“* 2007



Илл. 14. Инспекция «МГ»  
*Янтарная палата* 1992 (фрагмент)



Илл. 15. Инспекция «МГ»  
*Янтарная палата* 1992 (фрагмент)



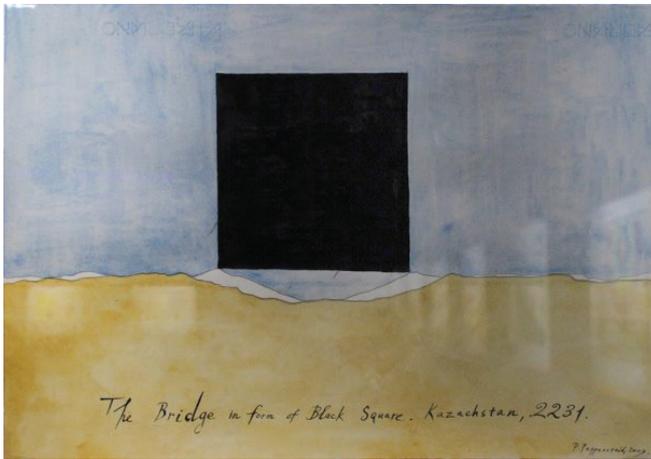
Илл. 16. Инспекция «МГ»  
*Янтарная палата* 1992 (фрагмент)



Илл. 17. Инспекция «МГ»  
*Klinger's Boxes Cold Reduction 1991*



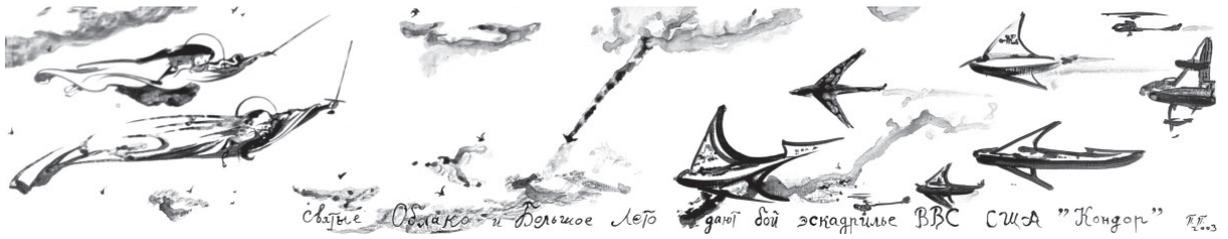
Илл. 18. П. Пепперштейн  
*Trip across Camps and Cloisters 2015*



Илл. 19. П. Пепперштейн  
*The bridge in form of Black Square.  
Kazachstan 2231 2007*



Илл. 20. П. Пепперштейн *Шар русской духовности над городом Россия 2007*



Илл. 21. П. Пепперштейн *Святые Облака и Большое Лето с эскадрилей США "Кондор"* 2003



Илл. 22. П. Пепперштейн *The Fight Between Gods and the Centaur* 2009



Илл. 23. П. Пепперштейн *Zeus castrating Kronos* 2009



Илл. 24. П. Пепперштейн *Birth of the red triangle* 2013



Илл. 25. П. Пепперштейн *Stand still don't move* 2013



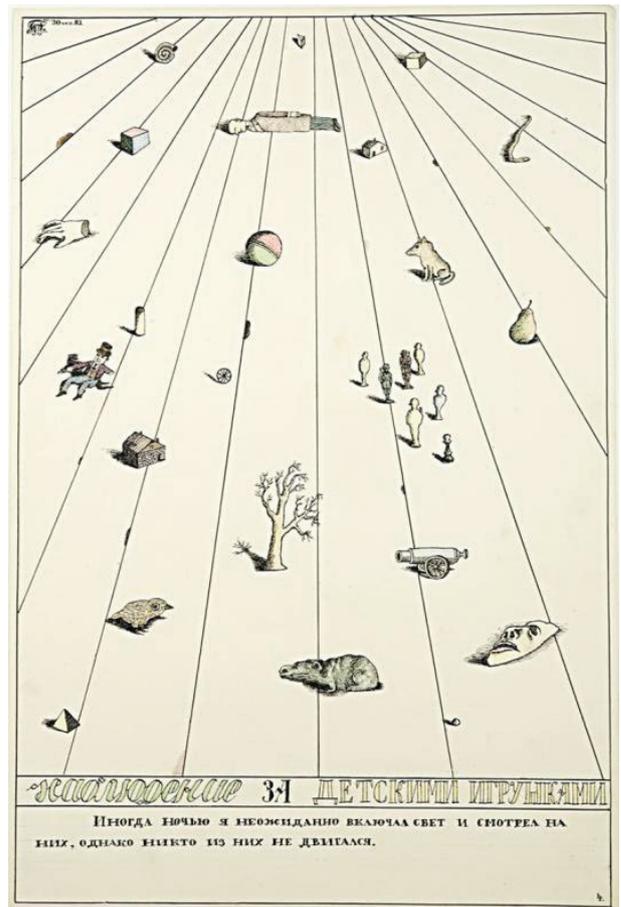
Илл. 26. П. Пепперштейн *CH/e/G* 1993



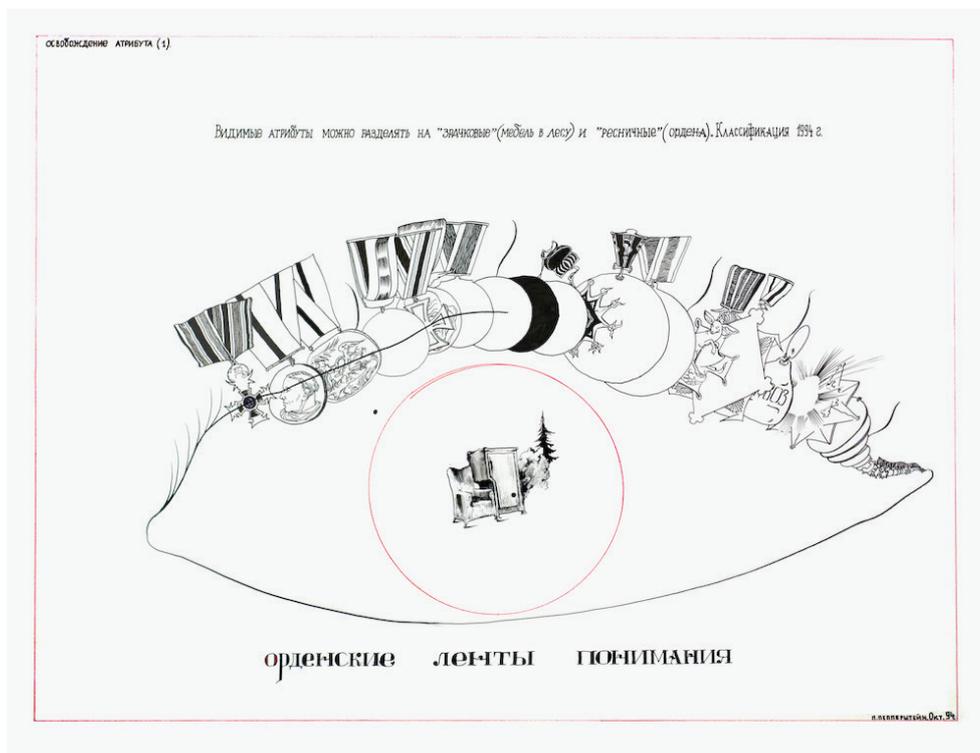
Илл. 27. П. Пепперштейн *Political hallucination 14*, 2002



Илл. 28. П. Пепперштейн *ОВАМА-МАМА* 2008



Илл. 29. П. Пепперштейн  
Из альбома *Наблюдения* (1982-1986)



Илл. 30. П. Пепперштейн  
Из альбома *Освобождение атрибута* 1994



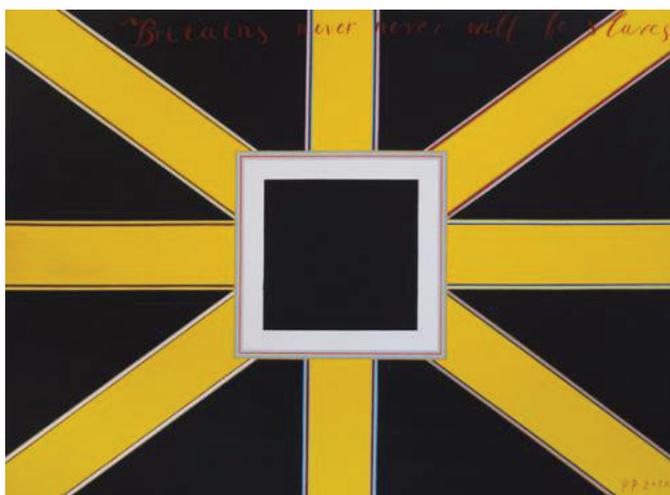
Илл. 31. П. Пепперштейн  
Из серии картин *Гипноз* 2004



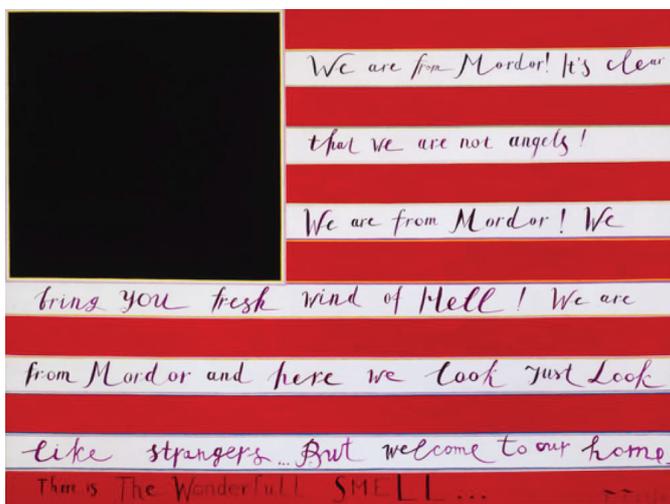
Илл. 32. П. Пепперштейн  
Из серии картин *Гипноз* 2004



Илл. 33. П. Пепперштейн  
Из серии картин *Гипноз* 2004



Илл. 34. П. Пепперштейн  
*Britains never never be the slaves.*  
English square 2010



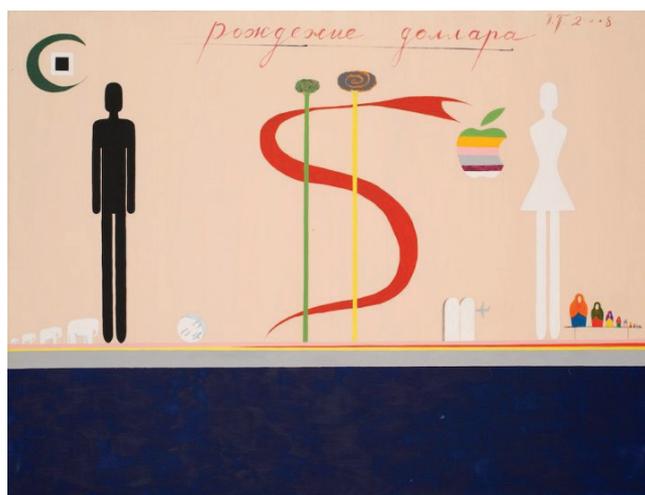
Илл. 35. П. Пепперштейн  
*Американский квадрат* 2010



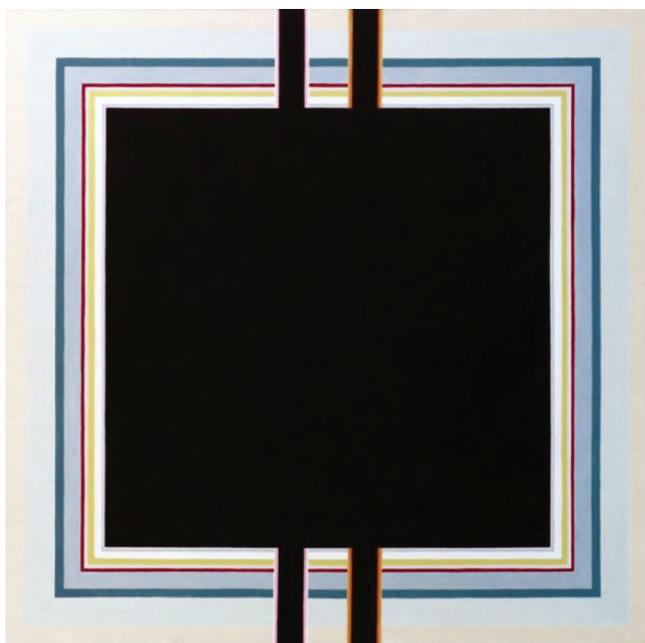
Илл. 36. П. Пепперштейн  
*Ель* 2010



Илл. 37. П. Пепперштейн *Умирающий гангстер* 2010



Илл. 38. П. Пепперштейн *Рождение доллара* 2008



Илл. 39. П. Пепперштейн *Конвертируемый Черный квадрат* 2010



Илл. 40. П. Пепперштейн *Нравится этот рисунок?...?* 2006



Илл. 41. Инспекция «МГ» Пустые иконы 1993



Илл. 42. Инспекция «МГ» Пустые иконы 1993



Илл. 43. Инспекция «МГ» Пустые иконы 1995



Илл. 44. П. Пепперштейн  
Из серии картин *Офелия* 2012



Илл. 45. П. Пепперштейн *The Great Pan* 2009



Илл. 46. П. Пепперштейн *Великое Пасхальное Яйцо* 2008



Илл. 47. П. Пепперштейн *Матрешка* 2010

## БИОГРАФИЈА

Јелена Кусовац рођена је 07.02.1979. године у Београду, дипломирала 2005. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду на Катедри за руски језик и књижевност. Исте године уписала је двогодишње постдипломске студије на смеру Наука о књижевности.

У току студија у оквиру курса из Руске драме 20. века написала је драму «Попытка пьесы... или только Попытка» на руском језику, која је 2005. године објављена у Санкт Петербургу.

На конкурс у Руском Дому у Београду 2005. године под називом «Русија – култура, историја и политика» учествовала је с радом на тему *Пропаганда уметности или уметност пропаганде: совјетски плакат 20 – 40-их година*, и добила II награду.

За време студија четири пута је добила стипендију за усавршавање руског језика.

Школске 2006/2007 хонорарно је запослена на Филолошком факултету као демонстратор на предмету Преглед историје руске културе.

Од 2008. до 2010. године, радила је као сарадник у настави на предметима: Руска драма 20. века, Руска књижевност као друга словенска књижевност, Превођење.

Новембра 2010. године Јелена Кусовац одбранила је магистарски рад под називом *Филозофеме „бивствовање“ и „апсурд“ у драми „Јелизавета Бам“ Данила Хармса*, пред комисијом у саставу: проф. др Корнелија Ичин - ментор, проф. др Ирина Антанасијевић, проф. др Сињичи Мурата.

Од децембра 2010. године ради као асистент на предметима Руска књижевност 6, Превођење 1, Превођење 2, Руска књижевност као друга словенска књижевност 2, Руска књижевност као друга словенска књижевност 4.

У децембру 2012. године пријављује тему докторске дисертације под насловом *Концептуално искусство Павла Пепперштейна (Концептуална уметност Павла Пеперштајна)*, која јој бива одобрена 2013. године.

Јелена Кусовац је учествовала на бројним међународним научним конференцијама и објављивала студије у домаћим и страним часописима попут *Зборника Матице српске за славистику, Славистика, Slavic Almanac, Russian Literature, Ligeia dossiers sur l'Art*, и зборницима: *Авангард и идеологија : рускије примере, Метаморфозе руске литературе, Научне концепције XX века и руске авангардне искусство, Искусство супрематизма, И после авангарда – авангард*, и др. Преводила је прозу Д. Хармса, теоријске текстове руских авангардних уметника (Бог није збачен: Сабрана дела Казимира Маљевича) и поезију Ј. Фанајлове и А. Монастирског (*Руски алманах*).

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а ЈЕЛЕНА В. КУСОВАЦ

број уписа \_\_\_\_\_

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

КОНСУЛТАЦИОНА УМЕТНОСТ ПАВЛА ПЕПЕРШТЕЈНА

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 26. XII 2017.

Јелена Кусовац

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Јелена В. Куровац

Број уписа \_\_\_\_\_

Студијски програм \_\_\_\_\_

Наслов рада КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ ПАВЛА ПЕРСРШТЕЈНА

Ментор Проф. др Корнелија Ичин

Потписани Јелена Куровац

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 26. XII 2017.

Јелена Куровац

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ ПАВЛА ПЕПЕРШТЕЈНА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 26. XII 2017.

Потпис докторанда

Телена Кусовац