И. А. Афанасьева
ORCID: 0000-0002-5109-5949
✉ *iaafanaseva@hse.ru*
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
(Россия, Москва)

Лингвистическое поколение: логоцентричные практики в произведениях современных российских художников (2010–2022 гг.)

Аннотация. Статья посвящена исследованию художественного феномена текстуальности в современном российском искусстве с 2010 по 2022 г. В работе анализируются произведения современных художников (Ивана Симонова, Тимофея Ради, Владимира Абиха, Владимира Логутова, Семена Мотолянца, Маяны Насыбулловой), в творческой практике которых текст, фразы, слова, высказывания играют первостепенную роль. Работы этих художников еще подробно не исследовались искусствоведами, однако сегодня они широко представлены на российских и зарубежных выставочных площадках, аукционах, в музеях и частных коллекциях. В статье особое внимание уделено различным художественным формам и медиа — от живописи до инсталляции, от фотографии до стрит-арта и перформанса. Автор приходит к выводу о том, что вербально-визуальное искусство — это состоявшееся направление на российской художественной сцене, тесно связанное с московским концептуальным кругом.

Ключевые слова: современное искусство, актуальное российское искусство, логоцентричность, визуальная риторика, визуальное искусство, изовербальный текст, концептуализм, слова в искусстве, нарратив

Для цитирования: *Афанасьева И. А.* Лингвистическое поколение: логоцентричные практики в произведениях современных российских художников (2010–2022 гг.) // Шаги/Steps. Т. 9. № 3. 2023. С. 218–238. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-3-218-238.

Статья поступила в редакцию 8 декабря 2022 г.
Принято к печати 16 января 2023 г.

© И. А. АФАНАСЬЕВА

I. A. Afanaseva
ORCID: 0000-0002-5109-5949
✉ *iaafanaseva@hse.ru*
National Research University Higher School of Economics (Russia, Moscow)

The linguistic generation: Logocentric practices in the works of contemporary Russian artists (2010–2022)

Abstract. The article is devoted to a study of the artistic phenomenon of textuality in contemporary Russian art from 2010 to 2022. The works of contemporary artists (Ivan Simonov, Timofey Radya, Vladimir Abikh, Vladimir Logutov, Semyon Motolyants, Mayana Nasybullova), whose creative practices give the text, phrases, words, statements a lead role, are analyzed here. The works of these artists have not yet been studied in detail by art historians, art critics, and culturologists, but nowadays their creations are widely featured at Russian and foreign exhibition halls, auctions, museums and private collections. The article pays special attention to the various art forms and medias — from painting to installation, from photography to street art and performance. It considers various types of connections between the word, its image, object and semantic meanings, and analyzes the dialogues between the verbal and the visual in the Russian contemporary art. Contemporary artists often work with narratology and visual language, subtle linguistic and pictorial categories. The semantic content of many artworks is multilayer and polysyllabic. The author comes to the conclusion that verbal-visual art is an established trend on the Russian art scene, closely related to the Moscow conceptual circle (Ilya Kabakov, Victor Pivovarov, Eric Bulatov, Andrey Monastyrski, Vitaly Komar and Alexander Melamid).

Keywords: contemporary art, contemporary Russian art, logocentricity, visual rhetoric, visual art, isoverbal text, conceptualism, words in art, narrative

To cite this article: Afanaseva, I. A. (2023). The linguistic generation: Logocentric practices in the works of contemporary Russian artists (2010–2022). *Shagi / Steps, 9*(3), 218–238. (In Russian).https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-3-218-238.

Received December 8, 2022
Accepted January 16, 2023

© I. A. AFANASEVA

Введение: постановка проблемы

Лингвистический поворот, произошедший в 1970–1980-е годы, породил новые перспективы в гуманитарных исследованиях. Широкое распространение книг, газет, журналов во второй половине XX в. способствовало лингвоцентризму в трактовке общественного сознания и в способах познания мира. Нарратив в это время превратился в важную концептуальную схему [Борисенкова 2010: 327]. Если структуралисты 1960-х годов (Р. Барт, Ж. Женетт, К. Бремон) анализировали исключительно тексты, то нарратология и лингвистический поворот утверждают повествовательную природу невербальных объектов (в том числе и произведений изобразительного искусства) [Kreisworth 1992: 630]. Знание рассматривается как совокупность текстов, а предметом изучения становятся формы повествования и метафоры письма. Самая известная формулировка текстуальной традиции была предложена французским философом Ж. Деррида: «Вне текста не существует ничего» [Деррида 2000: 318]. Природа, культура, общество, личность, история — все имеет текстуальную природу. Произведения современного искусства перестают выполнять функцию окна или зеркала, как это было характерно для предшествующих эпох, но становятся своего рода планшетом, на котором собирается, регистрируется и сканируется разнообразная информация. Весь мир, и в том числе человек, воспринимается как текст, сложно сконструированная семиотическая система, поскольку, согласно Деррида, все его действия и поступки предопределены текстуальным и культурным опытом. Как следствие, сфера искусства может включать в себя разнообразную палитру жизненных явлений.

Середина 1960-х годов в западноевропейском искусстве тесно связана с появлением нового направления — концептуализма. Американские художники Дж. Кошут, Л. Вайнер, Р. Берри и английская группа «Искусство и язык» (Art and Language: Т. Аткинсон, Д. Байнбридж, М. Балдуин, Х. Харелл) стали ярчайшими представителями концептуализма. Философия логического позитивизма, структурализм, герменевтика, лингвистика и теория информации стали той научной базой, на которую опиралось это направление. Характерное для концептуализма восприятие языка как явления, опосредующего деятельность человека, а также постановка общих вопросов искусства исключительно как проблем языка на основе постмодернистской теории языковых игр философа Л. Витгенштейна, во многом определили направления поисков концептуалистов. «Ничего нельзя сказать вне языка», — гласит ключевой парадокс концептуализма [Бобринская 1994: 16].

Исследователь концептуального искусства, искусствовед Е. А. Бобринская отмечает: «Как и почти все “измы”, в искусстве XX века концептуализм стал движением интернациональным. В 70-е годы он получил распространение и различные преломления в Италии, Германии, Франции, во многих странах Восточной Европы, в Японии и Латинской Америке» [Бобринская 1994: 9]. С начала 1970-х годов концептуализм сформировался в московской неофициальной культуре[1]. В советском искусстве он стал первым художественным

[1] Важно отметить, что в других регионах СССР концептуализм как направление практически отсутствовал.

направлением, стадиально совпадающим с аналогичными европейскими. Как заметил искусствовед и художественный критик И. М. Бакштейн, концептуализм стал первым направлением русского искусства, понятым в контексте искусства западного [Бакштейн 2015: 79]. Однако, в отличие от западного концептуального искусства (где концептуализм в начале 1980-х годов сменился другими направлениями), в СССР московский концептуализм не переживал кризиса и активно реализовывался в различных видах пластических искусств и в литературе. Можно предположить, что он стал внутренней традицией, которую непременно учитывали новые поколения художников. Это направление прижилось в творческой среде и сложилось в самостоятельную школу с собственной теорией и стилистикой. Данный факт также связан с тем, что ориентация на повествовательность, литературоцентричность концептуализма связывают его с внутренней традицией русского искусства. Отечественное изобразительное искусство с начала XIX в. активно работает с феноменом нарратива. Логоцентричность отечественной культуры подтверждают отдельные работы передвижников (например, «Русалки» (1871) И. Н. Крамского, «Суд Пугачева» (1879) В. Г. Перова, «Черный собор» С. Д. Милорадовича (1885)), идеи которых были навеяны произведениями русских писателей. Художники русского авангарда, реализовав метафору «поэт в России больше, чем поэт», в 1920-е годы создали при помощи эмоционально-интуитивных конструкций «заумный язык» футуризма. Логоцентричность характерна для ранних работ К. С. Малевича, Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова, И. А. Пуни и др. Далее, уже в 1970-е годы, московские художники построили на стыке изобразительного искусства и литературы собственную систему концептуализма , основанную на исторической и культурной традициях. Как позже отмечал И. И. Кабаков, «слово “концептуализм” спустилось к нам, и мы открыли в себе нечто, давно существовавшее внутри нас, нечто, что мы уже прекрасно знали и использовали: оказалось, что уже долгое время мы разговариваем прозой» (цит. по: [Бакштейн 2015: 75]). Основные компоненты концептуализма — комментарий, интерпретация и автоинтерпретация — давно сопутствовали русскому искусству[2]. Кроме того, причиной близости концептуализма традициям русского искусства можно считать его идеологическую природу [Бакштейн 2015: 75]. Московский концептуальный круг тесно связан с областью литературы, пространственным текстом, литературными комментариями к произведению искусства.

Представитель московской концептуальной школы И. И. Кабаков описывал советскую действительность в рамках витгенштейновской традиции языковых игр: «Мы как бы все живем внутри единого Текста. ‹…› Все у нас становится “языком”, многими звучащими, пересекающимися в разных уровнях языками» [Кабаков 2008: 161]. «Концептуализм в Советском Союзе — это вещь не случайная, — подтверждает один из родоначальников московского

[2] Стоит отметить, что в СССР сформировалось два направления, связанных с концептуальной эстетикой. Первое — «московский романтический концептуализм» (И. И. Кабаков, В. Д. Пивоваров и др.), второе — соц-арт (В. А. Комар и А. Д. Меламид). Их отличие заключается в том, что соц-арт представляет движение деидеологизации — заимствует элементы официальной идеологии, переосмысливает их, предлагает новую версию культурных парадигм [Tupitsyn 1986].

концептуализма А. В. Монастырский, — она соприродна нашей системе, нашей социальной сфере, где место предметности очень маленькое. Мы, собственно, живем в концептуальном пространстве» [Бакштейн и др. 2015: 234]. Связь концептуализма с иным способом восприятия ярко сформулировал и теоретик современного искусства В. Тупицын: «Под концептуальным искусством позволительно понимать многообразие художественных манифестаций, в которых текстуальность действует как темпоральность или является ее наместником, ее демиургическим симулякром. Концептуальное искусство можно также обсуждать в терминах “отсроченной визуальности”, учитывая, что его метаболизм обеспечивается в основном транзитными формами письма и мышления» [Тупицын 1998: 99]. Концептуализм требует от зрителя не столько знаний по истории искусства, сколько определенных аналитических и психологических усилий.

В настоящее время большинство современных российских художников работают с текстом. Современные художники видят текст во многих феноменах природы и культуры. Значение эстетического образа зачастую смещается в область интерпретации и комментариев[3]. В качестве ключевого объекта настоящего исследования было выбрано творчество современных российских художников, родившихся с 1980 по 1991 г. («поколение Y»). Технологическая и культурная эволюции, глобализация, экономические и политические реформы сформировали общие векторы, характерные для этого поколения со всего мира. В связи с этим становится важным рассмотреть особенность этого поколения в творческом, художественном контексте.

В развитии современного российского искусства период с 2010 по 2022 г. представляет особый исследовательский интерес, поскольку напрямую отражает сложные переплетения актуальных социальных, культурных, психологических и аксиологических характеристик российского общества. Очевидно, что направление, созданное художниками в этот период, в настоящее время имеет незавершенный характер и представляет своего рода культурный срез, зафиксированный на определенном промежуточном этапе. Поскольку пик творческой активности для многих из них еще не пройден, эволюция их художественного пути будет продолжаться в 2030-е и 2040-е годы. Некоторым из них еще только предстоит сказать свое ключевое слово в изобразительном искусстве. Как отмечал известный философ, теоретик современного искусства Б. Е. Гройс: «Сегодня термин “современное искусство” не просто обозначает искусство, создаваемое в наше время. Скорее, сегодняшнее современное искусство демонстрирует способ, которым современность представляет свою сущность, — акт презентации настоящего» [Гройс 2006: 10].

Несмотря на рост интереса к феномену нарратива в современном российском искусстве, примеры исследований изовербальных текстов современных

[3] За последнее десятилетие в России прошли выставки «Тебя не узнать» (9 октября — 6 ноября 2022 г., Дом Гоголя), «Между строк. Текстуальное в визуальном» (8 сентября — 9 октября 2022 г., галерея «Триумф»), «Архитектура слова» (8 апреля — 11 сентября 2022 г., ЦСИ «Винзавод»), «Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве» (4 марта — 28 июня 2021 г., Государственный Русский музей), «Поколение XXI. Дар Владимира Смирнова и Константина Сорокина» (3 июля — 6 сентября 2020 г., Государственная Третьяковская галерея), «Введите свой текст…» (3–9 июня 2017 г., Бертгольд Центр), «Интертекст» (13 ноября 2015 г. — 18 января 2016 г., Эрарта), «Изображение как слово. Медиапоэзия как метод» (18 января — 20 марта 2016 г., проект «Этажи») и др.

российских художников единичны. В данной статье мы постараемся решить ряд инструментальных задач: 1) определить, почему современные российские художники прибегают к использованию текста в своих работах; 2) выяснить, служит ли текст в изовербальных практиках современного искусства средством восполнения ограниченности изобразительных приемов или, напротив, он выполняет служебную роль иллюстрации по отношению к тексту; 3) выявить специфику творческого метода каждого из рассматриваемых авторов и характерные черты их художественного стиля; 4) проанализировать причины интереса современных художников к стратегиям повествовательности.

В исследовании произведения современного российского вербально-визуального искусства рассматриваются в контексте междисциплинарного направления визуальных исследований (visual studies) — критического проекта, который должен преодолеть разрыв между дисциплинарным и методологическим подходами, в частности между филологией и искусствоведением [Митчелл 2017: 65]. В работе используются методы культурно-исторического и формально-стилистического анализа, а также подходы семиотики [Лотман 2000] и социальной истории искусства.

Роль слова в современном российском искусстве

«Московский романтический концептуализм» получил распространение только в одном городе — Москве, а сегодня мы видим большое количество художников, работающих с нарративом, в разных городах России. Композиции из букв и слов создают художники из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Серова, Самары и др. Специфика актуального вербально-визуального искусства заключается в том, что его целью является не профессиональное совершенствование художника, а авторское высказывание. Современный концептуализм, объединяя процессы зрительского исследования и творчества, придает исключительное значение мышлению, взаимодействует с наукой, литературой, философией. Современные художники видят текст во многих феноменах природы и культуры, подтверждая тезис Л. Витгенштейна «О чем невозможно говорить, о том следует молчать». Любое художественное высказывание (картина, арт-объект, инсталляция, перформанс), как и в предшествующем концептуальном искусстве, старается избегать однозначности формулировок и сохраняет неопределенный, условный, ускользающий характер. Текст и авторское изовербальное высказывание становятся основным предметом изображения, и именно это объединяет современный концептуализм с предшествующим концептуальным искусством.

Современный российский художник Иван Симонов (род. в 1991 г.) переосмысливает в своем творчестве проблемы взаимодействия человека с окружающим пространством. Характерный стиль художника — сочетание текста и собственных документальных фотографий, на которых запечатлены остросоциальные проблемы. Он говорит:

> Я работаю с окружающим меня пространством, анализируя информационное поле, в котором существую, и проблемы, с которыми сталкиваются люди. Используя фотографию, я акцентирую внима-

ние зрителя на конкретных персонажах и предметах, с которыми зритель может проассоциировать себя, тем самым вовлекаясь в контекст работы. Нарочито непрочные и простые материалы помогают в создании эффекта рукотворности и доступности искусства, а использование текста позволяет кратко и ясно изложить основную идею. Таким образом работы становятся своего рода маяком или сигналом, призванным обратить внимание на то или иное явление [Симонов б. д.].

Работа «Курение запрещено» (2019) из серии «Маленькие люди» посвящена желанию молодежи обходить правила: на фоне таблички «Курение запрещено» запечатлены курящие школьники. В картине «Вас так легко заманить текстом» (2021) на написанный от руки текст слетелась стая мух. Работа «Скатертью дорожка» (2023) (ил. 1) в буквальном смысле иллюстрирует старинный фразеологизм.

Ил. 1. *Иван Симонов. Скатертью дорожка. 2023*
Ткань, машинная вышивка 50 × 270. Частная коллекция

Fig. 1. *Ivan Simonov. Good riddance. 2023*
Fabric, machine embroidery 50 × 270. Private collection

URL: https://artandyou.ru/interview/artists/ivan-simonov-ya-vdohnovlyayus-uliczej-a-potom-perenoshu-svoi-opyt-v-prostranstvo-galerei

В произведениях «А туда ли мы идем, мама» (2019), «Это было вчера» (2019), «Маленькие люди или люди маленького сорта?» (2019), «Социальная дистанция» (2020), «Как говорила моя бабушка» (2021), «Чтобы продать что-нибудь ненужное, надо сначала купить что-нибудь ненужное» (2021), «А что случилось?» (2022), «Лес возможностей» (2022) черно-белые фотографии, распечатанные на принтере и вырезанные на бумаге в сочетании с напеча-

танными или написанными от руки устойчивыми словосочетаниями представляют интерпретацию художником городской среды. Во многих работах заметна дословная иллюстрация фразеологизмов. Вероятно, стилистические особенности этих композиций были подсказаны И. А. Симонову массовой печатной графикой и комиксами. Дети, молодежь, пожилые люди, невзрачные или неблагополучные явления из жизни «маленьких людей» привлекают особое внимание художника. Эти изовербальные образы, создающие своего рода диалог между фотографией, картиной и зрителем, подчеркивают хрупкость и эфемерность человеческой жизни. Художник признаётся:

> У меня такая техника: я хожу по городу, ищу интересных людей, фотографирую их, а потом вырезаю их фотографии и клею в городе. Рядом пишу какие-то сопроводительные тексты. И моя задача — в первую очередь, отразить жизнь именно таких людей [Талызина 2021].

И. А. Симонов работает не только с визуальными, но и словесными клише, с социальными и поведенческими моделями.

Серия И. А. Симонова «Объекты / объедки» (2018), состоящая из 13 работ, представляет меткие соотнесения слова и образа. Изображения, запечатлевающие различные виды мусора, в сочетании с игрой слов приобретают сложный, отчасти философский смысл: жизнь — сахар (ср. фразеологизм *жизнь не сахар*), истина — вино (ср. *истина в вине*, перевод известной латинской сентенции *in vino veritas*), рай — огрызок яблока (яблоко — запретный плод, вкусив который, Адам и Ева были изгнаны из рая) хрупкость — цветы (хрупкость цветов символизирует недолговечность жизни) (ил. 2) и т. д. Отражая тенденции повседневности, изображения вовлекаются в определенную систему условных отношений. В пространстве его работ отдельные слова и предметы сосуществуют на равных правах. Постулировать служебную, подчиненную, иллюстративную функцию текста здесь невозможно. Произведения принадлежат одной культурной и текстовой реальности. Художник работает не с теми или иными элементами языка, но с условиями его восприятия, ассоциативной связью слова и изображения. Он целенаправленно манипулирует сознанием зрителя.

В проекте «Продано» (2019) Иван Симонов акцентирует внимание зрителя на проблемах

Ил. 2. *Иван Симонов. Хрупкость (из серии «Объекты / объедки») 2018 Аппликация, чернила. 35 × 45. Частная коллекция*

Fig. 2. *Ivan Simonov. Fragility (from the series "Objects / Scraps"). 2018 Application, ink. 35 × 45. Private collection*

URL: https://ivansimonov.com/objects-prints-on-canvas

расточительного отношения к окружающему миру. Используя в своих арт-проектах скотч с надписью «продано», художник апроприирует городское пространство. Работы «Любовь вечная», «Машина», «Братство», «Свобода», «Равенство», «Искусство», «Красота», «Москва» устанавливают на улицах города возможность нового интермедиального диалога, рефлексии. Многие дизайнеры используют уличные объекты в коммерческих целях (для рекламы, продвижения товаров и услуг, самопрезентации). И. А. Симонов, создавая слова из скотча на городских объектах, стремится возвратить улице возможность творческого диалога со зрителем. По признанию художника, источниками его вдохновения стали современные представители стрит-арта (Кирилл Кто, Владимир Абих, Тимофей Радя) и мастера, работающие с текстом (Иван Найнти, Марат Морик) [Талызина 2021]. Тему изучения современного мира и человека, вслед за серией «Маленькие люди», продолжает серия произведений Симонова «Сопоставления» (2020), состоящая из работ «Напряжение», «Сахар», «Одноклассница», «Игра», «Раскрепощение», «Настоящее», «Декорация», «Скрепы», «Оберег», «Фетиш». Пары слов и изображений построены по принципу многозначности, ассоциативности или антиномичности. Так, напряжение может быть и электрическим, и психологическим, а реальность может отражать как настоящий, так и виртуальный мир (virtual reality). Отдельные работы из этой серии связаны с историческим контекстом или личной биографией художника. «Я придумал, что “водка” — это “рас**креп**ощение”, а затем стал думать, какая это водка. Потом стал смотреть по этикеткам и нашел “Царскую водку”. Идея скрещивания заключается в том, что царь рас**креп**остил **крест**ьян. Слова связаны с историческим контекстом, который скрыт в поэтических связях. Причем “ра**скреп**ощение” и “**скреп**ы” тоже связаны между собой по форме», — так объяснил художник концепцию этой серии в интервью[4]. Серия «Сопоставления» Ивана Симонова, созданная на основе увлекательного сочетания слова и образа, отчетливо напоминает серию «Гойя» (1997) известного американского концептуалиста и изобретателя новых жанров в искусстве Д. Балдессари (1931–2020). Творчество двух художников объединяет интерес к парам черно-белого фотографического изображения обычного предмета и подписи. Концептуалисты противостоят естественному приоритету изображения над текстом: вместо того чтобы сначала смотреть, а потом читать, зритель читает и смотрит одновременно. Именно на стыке вербального и визуального рождается визуальная загадка — некий дополнительный смысл, новая система идейных координат. Совмещая в едином словесный и изобразительный образ, художники совмещают различные виды повествования. Отказываясь от роли пассивного наблюдателя, зрители вынуждены искать собственные ассоциации. Мастерски комбинируя текст и изображение, Иван Симонов, как и художники-концептуалисты предшествующей эпохи, обращается к личной истории зрителя.

Доминирование языка и потенциал нарративности привлекают внимание в работах одного из самых ярких современных уличных художников Тимофея Ради (род. в 1988 г.). «Есть мой внутренний пейзаж, состоящий, в первую очередь, из текстов, которые я читаю или пишу, и мест, которые я вижу»

[4] Интервью Ивана Симонова автору статьи. Январь 2023 г. Полужирным шрифтом даны части слов, которые интервьюируемый выделяет интонационно.

Ил. 3. *Тимофей Радя. Возвращайся (из серии «Превыше всего»)*
2012. Стрит-арт. Екатеринбург

Fig. 3. *Timofey Radya. Come Back (from the series "Above All")*
2012. Street art. Ekaterinburg

URL: https://above.t-radya.com

(цит. по: [Вагнер 2019]), — говорит художник в интервью. Тимофей Радя окончил философский факультет Уральского государственного университета. Возможно, именно поэтому его произведения, в которых автор обращается к поэтике повседневного языка, включают множество смыслов и поднимают остросоциальные темы.

Произведения Тимофея Ради «Маяковский» (2010), «Бродский» (2011), созданные в Екатеринбурге и построенные на взаимодействии изображения и словесных форм, используют определенный пластический язык. Портреты известных писателей составлены из книг в технике коллажа. Зрители могут свободно открывать и читать приклеенные к стене книги. Т. В. Радя связывает свои идеи с традициями русского искусства, философии, эстетической мысли. Показательно, что интерес к взаимодействию словесного и визуального в жанре книг-объектов реализовывался и в московском концептуализме. В 1970-е годы подобные произведения создавали В. Н. Некрасов, Р. А. и В. М. Герловины, А. В. Монастырский, В. А. Бахчанян, Н. С. Панитков, Д. А. Пригов, группа «Медицинская герменевтика» и др. В качестве примера можно привести работу Р. А. и В. М. Герловиных «Любовь» (1974), где книги принимают формы сердца. Эти произведения являются фактами именно визуального искусства, поскольку используют текст машинного самиздата. Кроме того, арт-объекты, составленные или вырезанные из книг, связаны с традицией визуальной по-

эзии авангарда. Особое значение для всех этих художников приобретает работа с обликом и структурой книги. Книга выступает целостным объектом, равные права в котором имеют обложка, форма, текст, изображение, фактура, свойства бумаги и т. д. Книга в концептуализме наделяется символической значимостью — как хранилище знаний, отражающее формы мыслительной деятельности человека [Бобринская 1994: 24]. Современные художники активно продолжают тенденцию визуализации нарратива и замены его изобразительной формой.

Проект «Первые полосы» (2010), приуроченный ко Дню космонавтики, представляет собой текст на крыше дома «Спасибо, Юра, космос наш». Кроме того, в рамках этого проекта Радя создал специальные плакаты из заголовков и заметок газет, которые вышли сразу после полета Ю. А. Гагарина, и развесил их по улицам Екатеринбурга. Особое внимание привлекает серия работ «Превыше всего» (2012). На поверхностях крыш жилых домов в Екатеринбурге художник крупными буквами написал обычные, но запоминающиеся фразы: «Возвращайся», «Благодарю», «Помню», «Под одной крышей», «С любовью», «Превыше всего» (ил. 3). Для своих работ художник выбирает краткие высказывания, близкие любому зрителю. Эти этикетные формулы адресованы всем жителям и гостям, пролетающим над городом.

> «Превыше всего» стал для меня очень важным проектом, потому что по картинкам этого не видно, но на самом деле эти крыши видит какое-то потрясающе большое количество людей. Они так расположены, чтобы быть не очень навязчивыми, а с другой стороны, их хорошо видно с земли, —

говорит художник (цит. по: [Савина 2013]). Будто бы парящие над землей слова Тимофея Ради позволяют увидеть в процессе апроприации городского пространства полноценное художественное высказывание. Пустые конструкции и крыши домов художник сравнивает с чистыми листами, на которых не хватает слов. Мастер стрит-арта снимает институциональные барьеры на пути развития новых форм творчества:

> Я полюбил крыши, как только начал их замечать, произошло это не так давно. Меня удивили крыши, построенные со скатом. Такая крыша хорошо видна как с земли, так и с высоты. ‹…› Кроме того, превыше всего слова. Отдельное слово обладает каким-то особенным свойством — оно остановилось между тишиной и звуком, между молчанием и разговором. Можно сказать многое, хотя слово всего одно (цит. по: [Шминке 2012]).

Арт-объекты «Я бы обнял тебя, но я просто текст» (2013), «Я, конечно, мало знаю о тебе, а ты — обо мне, но теперь у нас есть кое-что общее» (2014) отсылают воображение зрителя к остроумным визуально-языковым играм Рене Магритта. Как и легендарная работа Р. Магритта «Это не трубка», произведения Тимофея Ради свидетельствуют о том, что текст и его образ не могут быть отождествлены друг с другом. Современный представитель стрит-арта

играет с лингвистическими и изобразительными категориями — текстом, его визуальным образом и семантическим значением.

Творчество Тимофея Ради широко известно не только в России, но и за рубежом: в казахстанском Алматы («Чем больше света, тем меньше видно», 2015), французском Безансоне («Make Love Not Walls», 2014) и норвежском Будё («Ты — то, что называешь своей жизнью, ты — временное, случайное сцепленье частиц», 2016) и др. Яркая, светящаяся работа «Чем больше света, тем меньше видно», созданная на крыше жилого многоэтажного дома в Казахстане, содержит не только буквальный смысл (буквы видны при электрическом свете ночью, а днем практически не заметны), но и скрытый (в городах ночью при большой засветке видно меньше звезд на небе, чем за городом). «Меня завораживает этот образ — текст, источающий свет. В нем есть какая-то правда, особенно если это очень тусклый свет, а не яркий, как вывеска», — говорит художник [Вагнер 2019].

Светящаяся неоновая инсталляция «Они ярче нас» (2016), расположенная на стреле башенного крана, была выполнена Тимофеем Радей для выставки «Обсерватория», которая проходила в 2016 г. в Карачаево-Черкесии в Специальной астрофизической обсерватории РАН. Звездное небо здесь стало настоящим природным фоном для арт-проекта и логично акцентировало посыл автора об идеях вечности и сиюминутности. Инсталляция «Все это не сон» (2018), созданная в заброшенном лесопарке «Посадка» в г. Выкса Нижегородской области, призвана подвергнуть осмыслению «темное место» и помочь осознать контекст леса как точку микромасштаба. Как отмечает сам художник, «…сон, будь он кошмарным или прекрасным, остаётся заблуждением. И мне часто кажется, что город — это самый темный лес, который обманывает человека, заставляет блуждать в себе долгие годы. Поэтому нужно противоядие, короткое, сияющее, нигилистическое заклинание» [Радя 2018]. Проекты Тимофея Ради отчасти напоминают перформансы группы «Коллективные действия», возглавляемой А. В. Монастырским. Художественные акции устраивались группой главным образом за городом, где зрителей приглашали участвовать в действе, сюжет которого им заранее не был известен. Перформансы группы «Коллективные действия» стремились отделиться от окружающего пейзажа и почти незаметно раствориться в нем. Многие художники-концептуалисты рассматривают контекст как часть произведения. Сходство между работами Тимофея Ради и произведениями художников-концептуалистов состоит в использовании кинематографических приемов, создании напряжения между образом и окружающей пейзажной средой. Радя, как и группа «Коллективные действия», работает с категорией психического, конструируя не конкретное произведение или явление, но его восприятие [Деготь 2000: 190].

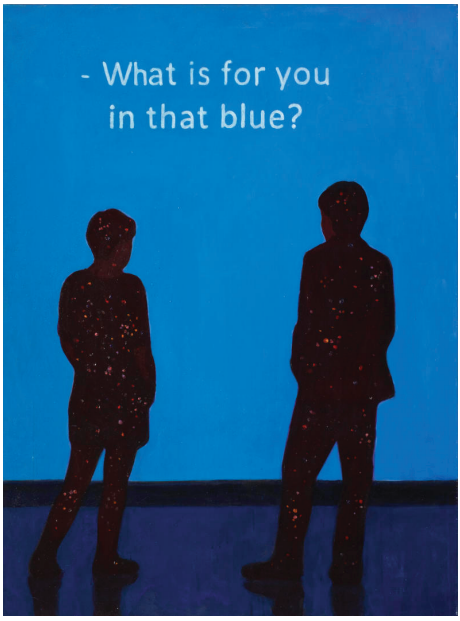
Важное место в структуре концептуализма занимает перформанс. Искусство действия дает возможность наиболее четко реализовать установку концептуального направления на дематериализацию, отрыв от материального носителя, позволяя в совершаемых событиях воплощать художественные идеи, не прибегая к пластической фиксации, актуализируя самоценность действия. Тимофей Радя и Владимир Абих в одноименных проектах «Future» (2020) сжигают огромные буквы «F», «U», «T», «U», «R», «E» как визуальную метафору будущего. Ключевыми элементами перформансов выступают ланд-

шафты. Земля, небо, дым, огонь, линия горизонта становятся неотъемлемыми элементами произведений. Художников интересует существование текста в пространстве [Афанасьева 2022: 30]. В процессе переориентации искусства с задач изображения на интерпретацию самого высказывания важную роль играет разрушение субъекта высказывания. Как правило, концептуальный перформанс работает с абстрактными категориями: временем, пространством, позициями созерцателя, расстоянием, длительностью.

Владимир Логутов (род. в 1980 г.) также выразительно экспериментирует с текстом. Художник активно использует прием «картины в картине», располагая в пространстве работ и зрителей, и еще одно произведение. В серии «Встречи» (2013–2014) он представляет идею картинного пространства. Произведения построены по принципу рекурсии, тавтологического утверждения: на картине изображена картина с текстом, на которую смотрят зрители. В результате произведения Логутова оказываются метафорой языка. Границы искусства и неискусства, фрагментов реальности постепенно размываются. Рефлексируя над феноменами выставки, взаимодействия объекта искусства и зрителя, их умножения, художник создает вложенные друг в друга пространства — захватывающий нарратив, в котором произведение искусства становится центральным объектом и субъектом экспозиции. Пространство в буквальном смысле выходит за пределы картины, изобразительности, а зритель легко идентифицирует себя с запечатленными фигурками-зрителями, внимательно всматривающимися в полотна. В картине «What is for you in that blue?» (2015) (ил. 4) два темных человеческих силуэта из пикселей стоят на голубом фоне, напоминающем цвет экрана. Надпись на экране задает риторический вопрос, отсылающий воображение зрителя и к режиму ожидания, и к метафоре цифровизации. «Не картина на выставке, а выставка на картине» (2015), — гласит надпись на другом произведении Логутова. В его творчестве очень важны местонахождение зрителя (внутри и снаружи картины), границы материального и духовного. Именно точка их сближения и является местом встречи. Философские тексты «То, что сейчас происходит, переворачивает все, что мы делали», «What kind of painting can be now?» на нейтрально-белых поверхностях придают произведениям образ настоящих концептуальных объектов.

Использование текста в самых разнообразных медиумах — отличительная черта творчества художника Семена Мотолянца (род. в 1982 г.). Семен Мотолянец — лауреат премии «Инновация-2009» — работает в разных жанрах: живопись, скульптура, инсталляции, фотографии, перформансы. Живописец в поисках новых визуальных характеристик текста экспериментирует с различными техниками и медиумами. Художественные люстры Мотолянца с причудливыми названиями «Широкий простор для семьи и для жизни» (2014), «Источник искусственного освещения — звезда» (2014), «Арабская семерка» (2014), «Малевич» (2014–2015), «Татлин» (2015), «Художник — лишь машина для производства искусства» (2017) — вербально-визуальные метафоры, в которых искусство отождествляется с источником света. Люстры созданы в смешанной технике. Они состоят из металлических или вырезанных из фанеры букв, авторских изображений, эмалевых и алюминиевых вставок. Важную роль во всех этих работах играет светотень. Отбрасываемые предметами и металлическими буквами тени на стене представляют удиви-

тельную художественную ценность. Необычный характер теней в сочетании с разнообразными ракурсами, формами, фактурами и светом привлекает внимание зрителя своей новизной и философским смыслом. Подобный прием (игру света и тени) часто использует в своем творчестве современный косовский художник-визуалист Петрит Халилай (например, в работе «Abetare», 2015). Со светом и тенью сегодня также работают азербайджанский живописец Р. Алакбаров, греческий мастер Т. Ауреа, японская художница К. Ямашита и др. Игра света и тени создает на стене таинственное кружево граффити, формируя хрупкое, эфемерное, как сон, магическое пространство.



Ил. 4. *Владимир Логутов. What is for you in that blue? 2015*
Холст, масло. 141 × 106. Частная коллекция

Fig. 4. *Vladimir Logutov. What is for you in that blue? 2015*
Oil on canvas. 141 × 106. Private collection

URL: https://vladey.net/ru/artwork/7354

Серия Семена Мотолянца «Световые лозунги» (2018) продолжает вербально-визуальные эксперименты художника. На протяжении веков в мировой культуре символике света придавалось особо значение. Изовербальные работы Мотолянца, созданные из велосипедных шин и ламп дневного света, содержат философские высказывания о категории света: «Если не сгорает, значит, не светит», «Закрываешь глаза, свет внутри тебя», «Средней позиции нет, можно или включать, или не включать». Эти произведения продолжают поиски известного американского концептуалиста Й. Кошута[5] (род. в 1945 г.). Эффектное сочетание световых, визуальных и текстовых составляющих не только создает выразительный эстетический образ, но и апеллирует к аналитическому восприятию, интеллектуальной деятельности, логике и познанию. Современное российское искусство примеряется к европейскому и американскому художественному контексту и одновременно дистанцируется от него. В серии Мотолянца «Антифорточки» (2015) вербальный текст связан с архетипом предмета. Все произведения подчеркнуто трехмерны. Помимо изображений и слов, написанных белыми буквами, в пространстве рамы форточек присутствуют числа (−1, 0, 5, ½, √4), что создает иллюзию ирреального пространства, которое буквально манит зрителя. Можно предположить, что художник переосмысливает известную метафору Л. Б. Альберти о том, что

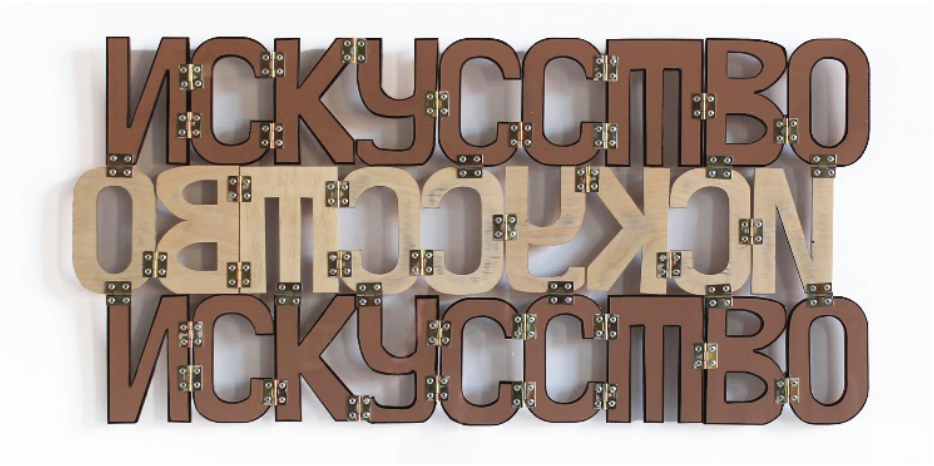
[5] См. работы Й. Кошута «Five Words in Green Neon» (1965), «Four Colors Four Words» (1966), «Here is an example» (1987), «The wake» (2012).

«картина подобна окну, через которое мы смотрим на часть видимого мира» (цит. по: [Дюрер 1957: 25]). Слова, нанесенные на стекла форточек: «Еда», «Идут», «Братья», «Друг», «Враг», «Один», «Сквозь», «Левее», «D. Damage», «Evening», «Facebook» «O. N. Lacuna», «R. Regret» — в сочетании с изображениями-иллюстрациями, окрашенными в одну цветовую гамму, создают единый концептуальный замысел. При помощи текста происходит трансформация художественных приемов. Текст и рама форточки очерчивают границы восприятия, сбивая зрителя, возвращая его в привычный круг понятий, давая строгие и точные координаты. При этом сами запечатленные сценки из повседневной жизни вырываются из замкнутого круга и являются самодостаточными. Они изображают привычные действия горожанина — чтение книги, обед в ресторане, прогулку по городу, работу за компьютером, просмотр новостей в интернете.

Интересно заметить, что проблема картины как окна и картины как экрана была актуальна и для московского концептуализма. Так, Э. В. Булатов и О. В. Васильев в своем творчестве рассматривают картину как окно, видя в ней утопическое пространство индивидуальной свободы [Деготь 2000: 175]. И. И. Кабаков в 1970–1980-е годы решает дихотомию окна-экрана и окна-картины иначе: он полагает, что искусство представляет форму экрана, и обнаруживает в нем неожиданные зоны свободы [Там же: 175]. Третья стратегия отношения к феномену окна была предложена И. С. Чуйковым. В его живописной стратегии картина-окно представляет своего рода условность. Трехмерные объекты в виде окна, на поверхности которого написано произведение, утверждают эстетику игры. Чуйков доводит до предела конфликт между пространственной реальностью за окном и на его поверхности [Тупицын 1998: 62]. Каждую из подобных работ можно воспринимать как афишу спектакля — это презумпция простирающейся за окном «дионисийской реальности», помогающей абстрагироваться от бытовых ассоциаций [Там же: 62]. «Окна» и «панорамы» Семена Мотолянца, как и работы И. С. Чуйкова, напоминают настоящие реди-мейды.

Тексты-ширмы Семена Мотолянца «Бесцветный белый» (2012), «Изображение» (2012), «Исключительно» (2021), «Искусство, искусство, искусство» (2021) (ил. 5), «Работа» (2021) представляют собой материализованные трехмерные буквы, скрепленные металлическими форточными петлями. По задумке художника, каждому слову соответствует определенный цвет. Можно предположить, что произведения Мотолянца выявляют языковую природу запечатленного изображения. Так, ширма «Sold. Sold. Sold. Sold» (2021), вслед за работами Ивана Симонова из проекта «Продано», посвящена проблеме коммерциализации и потребления. Буквы вырезаны из фанеры, сцеплены между собой форточными петлями и обклеены дублированной газетой. Произведение о тотальной распродаже культуры, идей, новостей, текстов символизирует необходимость переосмысления традиционных экономических отношений. По словам художника, эти работы демонстрируют то, «чем завершает свой труд “Письмо и различие” Жак Деррида: “Бытие говорит повсюду и всегда через всякий язык”. Поэтому успех этой работы не в “эффекте” многочисленных текстовых работ, способных поразить остроумием или графическим эффектом. Мне было важнее обнаружить различия в знаках и их соединениях»

[Мотолянец 2021]. Текст в произведениях Мотолянца как источник содержания становится основным предметом изображения, и именно это объединяет произведения современного художника с концептуальным искусством.



Ил. 5. *Семен Мотолянец. Искусство, искусство, искусство (из серии «Тексты ширмы»). 2021. Фанера, эмаль, оконные петли, авторская рама. 73 × 92. Частная коллекция*

Fig. 5. *Semen. Motolyanets. Art, Art, Art (from the "Screen Texts" series) 2021. Plywood, enamel, window hinges, author's frame 73 × 92. Private collection*

URL: https://vladey.net/ru/artwork/7985

Произведения Семена Мотолянца «Большие картины решают большие вопросы» (2015), «Закат» (2015), «Кировский завод — метро» (2015), «Очевидно, что в этом случае значение слов не менее важно, чем значение людей» (2018) вовлекают сознание зрителя в ироничную игру. Концептуальный замысел художника незаметно восстанавливает границы языка и одновременно подчеркивает непрозрачность и контурность его смыслов. Обмена визуальности на нарратив, конвертируемости одного в другое не происходит. Художник видит необходимость создания конфликта между текстом, изображением текста и самим изображением. Ему важно, чтобы произведение не стало простой иллюстрацией с подписью. Мотолянец стремится создать препятствия для зрения, которое стремится все обозначить. Высказывания, написанные образцовым почерком школьных прописей поверх изображений, — «Царству рабочих и крестьян не должно было быть конца, теперь ясно, всё пошло не так», «В этот вечер стало ясно, однозначных ответов на мои вопросы не будет», «Никогда ничего не было», «Как жить в этом симметричном мире», «Художественное изделие с 10-% содержанием искусства», — не совпадают с запечатленными образами. Так, на картине «Как жить в этом симметричном мире» запечатлен подъезд жилого многоэтажного дома. Работа «Никогда ничего не

было» представляет ванную комнату с зеркалом, раковиной, стиральной машиной и душем. В произведении с надписью «Художественное изделие с 10-% содержанием искусства» показан учебный городской трамвай. По признанию Мотолянца, источниками его вдохновения стали И. И. Кабаков, немецкий живописец Й. Бойс, американский представитель поп-арта Э. Рушей, немецкий мастер Г. Рихтер и французская художница С. Калль [Герасименко 2019]. При взгляде на эту серию картин художника вспоминаются слова Кабакова: «Важнейшая роль принадлежит тексту, включенному в ряд других изображений на картине. Он не позволяет оторвать произведение от сознания, он ставит его в неопределенное, скользящее положение по отношению ко внутреннему полю суждения. Текст обращает, “защелкивает” произведение “внутрь”, а предметы относят его наружу. Получается, как с кошкой у Хармса, которая “отчасти идет по дороге, отчасти по воздуху плавно летит”. Эта неопределенность, неясность, куда отнести картину — внутрь или наружу, — и составляют притягательные возможности “картины с текстом”, поскольку всегда остается выбор, хотя, конечно, иллюзорный, как в любой игре» [Кабаков 1982: 35].

Для современных российских художников, как и для представителей московского концептуализма, абсурд — один из основных компонентов, определяющих своеобразие проблематики и стилистики произведения. Абсурдные произведения представляют своего рода мир, в котором отпущенное на свободу слово обнаруживает свою иррациональность [Бобринская 1994: 34]. Как обратная сторона установки концептуализма на не опосредованное рациональностью языка восприятие (т. е. установки на чистое созерцание), произведения современного искусства представляют собой своеобразные визуальные исследования.

Концептуальные произведения — объекты, наделенные зачастую парадоксальными и алогичными свойствами. Инсталляции новосибирской художницы Маяны Насыбулловой (род. в 1989 г.) «Опять ничего не происходит!» (2020) (ил. 6) и «Опять всё происходит» (2022) представляют пышные облака из ваты с надписями белыми буквами на красных лентах. Исследователи относят ее творчество к направлению «сибирского иронического концептуализма», созданному в противовес серьезному «московскому романтическому концептуализму» [Шабуров 2014: 6]. Игровой момент очень важен для концептуального искусства. Игра в концептуализме представлена как форма деятельности, позволяющая нейтрализовать гегемонию нарратива. Интересной попыткой осмысления феномена памяти является проект Насыбулловой «Актуальный янтарь» (2013–2018). В искусственно созданные камни из смолы вмонтированы фрагменты прошлого: дневник «Russian diary», крышка с надписью «Легенда Кавказа. Кубай», фотография с надписью «The last picture», обертка от жвачки «Love is...» и др. Исследуя механизмы личной и коллективной памяти, художница фиксирует тенденции современности. Подобная система знаковых символов советского прошлого и современной России складывается в целостную серию символических, мемориальных предметов, подчеркивая «общие места» в культуре и человеческом сознании. Метод «мифологического методизма», используемый художницей, вводит в свою структуру известные массовому сознанию символы, которые переосмысливаются современными художниками в спекулятивном ракурсе [Бондаренко 2012: 136]. Важным ста-

новится значение границ, обозначающих начало искусства. Современные художники акцентируют свое внимание на промежуточных моментах входа в изобразительное искусство.

Ил. 6. *Маяна Насыбуллова. Опять всё происходит. 2022*
Ткань, веревка, камень, бумага, вата. 500 × 150. Фото автора

Fig. 6. *Mayana Nasybullova. Everything is happening again. 2022*
Fabric, rope, stone, paper, cotton wool. 500 × 150. Photo by the author

Заключение

Таким образом, языковая, точнее, лингвистическая проблема занимает важное место в современном российском искусстве. Творчество многих современных живописцев имеет повествовательную природу. Современное российское изовербальное искусство часто отсылает зрителя к языковым парадоксам, к гештальтам массовой культуры. Главным героем произведений становится визуальный язык, его система означаемых и означающих. Для современных российских художников зачастую важен характер почерка: зрительный образ в отечественном искусстве не нейтрален и включает различные семантические поля шрифта. Воспоминания о характере шрифта создают настрой и цепочку зрительных ассоциаций. Изовербальные тексты современных российских художников служат средством определения границ языка. Актуальные живописцы задаются следующими вопросами. Может ли современное искусство освободиться от языкового способа существования? Как актуаль-

ное искусство взаимодействует с поэзией? Кто определяет рамки искусства? Рассматривая язык как основу и условие для существования культуры, современные российские художники стремятся преодолеть гегемонию слова и выйти за его пределы.

Источники

Вагнер 2019 — *Вагнер Е.* Тимофей Радя: «Город — это сильный растворитель» // The Art Newspaper Russia. № 72. 2019. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/6865.

Герасименко 2019 — *Герасименко П.* Семён Мотолянец: «Мне интересны маленькие истории» // Masters Journal. 2019. 9 июля. URL: https://journal.masters-project.ru/semyon-motolyanec-mne-interesny-malenkie-istorii.

Дюрер 1957 — *Дюрер А.* Дневники. Письма. Трактаты / Пер. с ранневерхненем., вступ. ст. и коммент. Ц. Г. Нессельштраус. Т. 1. Л.; М.: Искусство, 1957.

Мотолянец 2021 — *Мотолянец С.* Работа, работа, работа, работа из серии «Тексты ширмы». 2021 // VLADEY. Художники. Торги. Артхиты. URL: https://vladey.net/ru/artwork/7986.

Радя 2018 — *Радя Т.* Всё это не сон // Art of Vyksa — Современное искусство в Выксе. 2018. URL: https://artvyksa.ru/project/vsyo-eto-ne-son.

Савина 2013 — Художник Тима Радя о стрит-арте / Интервью А. Савиной // Look at Media. 2013. 3 апр. URL: http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/191153-radya.

Симонов б. д. — *Иван Симонов* // Коллекция Дениса Химиляйне. [Б. д.]. URL: https://deniscollection.com/ivan-simonov.

Талызина 2021 — *Талызина А.* Большие маленькие люди Ивана Симонова // Кто главный. Ростов. 2021. 1 апр. URL: https://kg-rostov.ru/premiere/bolshie-malenkie-lyudi-ivana-simonova.

Шминке 2012 — *Шминке С.* Люди Превыше Всего: Новые стрит-арт объекты от Ради // Уралнаш. 2012. 16 окт. URL: https://ural-n.ru/p/prevyshe-vsego.html.

Литература

Афанасьева 2022 — *Афанасьева И. А.* Рецепции русского авангарда в творчестве современных российских художников // Артикульт. 2022. № 4(48). С. 27–35.

Бакштейн 2015 — *Бакштейн И.* Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Нов. лит. обозрение, 2015.

Бакштейн и др. 2015 — *Бакштейн И., Кабаков И., Монастырский А.* Триалог о комнатах // Бакштейн И. Внутри картины: статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Нов. лит. обозрение, 2015. С. 197–238.

Бобринская 1994 — *Бобринская Е.* Концептуализм: Альбом. М.: Галарт, 1993.

Бондаренко 2012 — *Бондаренко Л. К.* Основные тенденции в российском современном искусстве на рубеже XX–XXI вв. (1991–2011 гг.). Краснодар: Изд. Дом-Юг, 2012.

Борисенкова 2010 — *Борисенкова А.* Нарративный поворот и его проблемы // Новое литературное обозрение. 2010. № 3. С. 327–332.

Гройс 2006 — *Гройс Б.* Топология современного искусства // Художественный журнал. № 61/62. 2006. С. 10–11.

Деготь 2000 — *Деготь Е.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.

Деррида 2000 — *Деррида Ж.* О грамматологии / Пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.

Кабаков 2008 — *Кабаков И.* 60–70-е...: Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Нов. лит. обозрение, 2008.

Кабаков 1982 — *Кабаков И.* 60-е годы. [М.:] [самиздат], 1982.

Лотман 2000 — *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб.: Искусство–СПБ, 2000.

Митчелл 2017 — *Митчелл У. Дж. Т.* Иконология. Образ. Текст. Идеология / Пер. В. Дрозд. М.: Кабинетный ученый, 2017.

Тупицын 1998 — *Тупицын В.* Коммунальный (пост)модернизм: Русское искусство второй половины XX века. М.: Ad Marginem, 1998.

Шабуров 2014 – *Шабуров А.* Сибирский иронический концептуализм. Жизнеописание наиболее знаменитых новосибирских художников и пересказ их произведений // Соединенные Штаты Сибири: Сибирский иронический концептуализм: Каталог выставки / Под ред. С. Самойленко. Томск: Сиб. филиал Гос. центра современного искусства, 2014. С. 8–73.

Kreisworth 1992 — *Kreisworth M.* Trusting the tale: The narrativist turn in the human sciences // New Literary History. Vol. 23. No 3. 1992. P. 629–657.

Tupitsyn 1986 — *Tupitsyn M.* Ilya Kabakov // Flash Art. No 126. 1986. P. 67–69.

References

Afanaseva, I. A. (2022). Retseptsii russkogo avangarda v tvorchestve sovremennykh rossiiskikh khudozhnikov [Receptions of the Russian avant-garde in the works of contemporary Russian artists]. *Artikul't, 2022*(4, no. 48), 27–35. (In Russian).

Bakshtein, I. (2015). *Vnutri kartiny: Stat'i i dialogi o sovremennom iskusstve* [Inside the painting: Articles and dialogues about contemporary art]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Bakshtein, I., Kabakov, I., & Monastyrskii, A. (2015). Trialog o komnatakh [Trialogue about rooms]. In I. Bakshtein. *Vnutri kartiny: Stat'i i dialogi o sovremennom iskusstve* (pp. 197–238). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Bobrinskaia, E. (1994). *Kontseptualizm: Al'bom* [Conceptualism: An album]. Galart. (In Russian).

Bondarenko, L. K. (2012). *Osnovnye tendentsii v rossiiskom sovremennom iskusstve na rubezhe XX–XXI vv. (1991–2011 gg.)* [Main trends in Russian contemporary art at the turn of the 20th–21st centuries (1991–2011)]. Izd. Dom-IUg. (In Russian).

Borisenkova, A. (2010). *Narrativnyi povorot i ego problemy* [Narrative turn and its problems]. *Novoe literaturnoe obozrenie, 2010*(2), 327–332. (In Russian).

Degot', E. (2000). *Russkoe iskusstvo XX veka* [Russian art of the 20th century]. Trilistnik. (In Russian).

Derrida, J. (1967). *De la grammatologie.* Les Éditions de Minuit. (In French).

Grois, B. (2006). Topologiia sovremennogo iskusstva [Topology of contemporary art]. *Khudozhestvennyi zhurnal, 61/62*, 61–62. (In Russian).

Kabakov, I. (2008). *60–70-e...: Zapiski o neofitsial'noi zhizni v Moskve* [60–70s...: Notes on unofficial life in Moscow]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Kabakov, I. (1982). *60-e gody* [60s] (Samizdat). (In Russian).

Kreisworth, M. (1992). Trusting the tale: The narrativist turn in the human sciences. *New Literary History, 23*(3), 629–657.

Lotman, Yu. M. (2000). *Semiosfera* [Semiosphere]. Iskusstvo–SPB. (In Russian).

Mitchell, W. J. T. (1987). *Iconology. Image, text, ideology*. Univ. of Chicago Press.

Shaburov, A. (2014). *Sibirskii ironicheskii kontseptualizm. Zhizneopisanie naibolee znamenitykh novosibirskikh khudozhnikov i pereskaz ikh proizvedenii* [Siberian ironic conceptualism.

Biographies of the most famous Novosibirsk artists and retelling of their works]. In S. Samoilenko (Ed.) *Soedinennye Shtaty Sibiri: Sibirskii ironicheskii kontseptualizm: Katalog vystavki* (pp. 8–73). Sibirskii filial Gosudarstvennogo tsentra sovremennogo iskusstva. (In Russian).

Tupitsyn, M. (1986) Ilya Kabakov. *Flash Art, 126,* 67–69.

Tupitsyn, V. (1998). *Kommunal'nyi (post)modernizm: Russkoe iskusstvo vtoroi poloviny XX veka* [Communal (post)modernism: Russian art of the second half of the 20th century]. Ad Marginem. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Ирина Анатольевна Афанасьева
магистр искусств
аспирант, стажер-исследователь, факультет креативных индустрий, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Россия, 109028, Москва, Покровский бульвар, д. 11
*Тел.: +7 (495) 772-95-90 *12471*
✉ *iaafanaseva@hse.ru*

Information about the author

Irina A. Afanaseva
MA
PhD Student, Trainee Researcher, Faculty of Creative Industries, National Research University Higher School of Economics
Russia, 109028, Moscow, Pokrovsky Boulevard, 11
*Tel.: +7 (495) 772-95-90 *12471*
✉ *iaafanaseva@hse.ru*