

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет»
Факультет исторический
Кафедра культурологии

Выпускная квалификационная работа

**«Черный квадрат» от Малевича до Пригова: повторение или
трансформация?**

Работу выполнила:
Студентка Z953 группы
направление 035400.62 «История
искусств» профиль «История
русского искусства»
Коробейникова Мария Андреевна

(подпись)

«Допущена к защите в ГЭК»
Зав. кафедрой культурологии
Игнатьева О.В.

(подпись)

Научный руководитель:
Зав. кафедрой культурологии,
кандидат ист. наук, доцент
Игнатьева Оксана Валерьевна

(подпись)

«__» _____ 2017 г.

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Визуальное искусство XX в. от миметического к немиметическому	8
1.1.Философские, культурные, искусствоведческие предпосылки абстрактного искусства.....	8
1.2. Черный квадрат как символ в искусстве XVII – XIX вв.....	15
1.3. Феномен «Черного квадрата Малевича»: предпосылки и обоснование	19
Глава 2. Дмитрий Пригов и концептуальное искусство XX века.....	27
2.1. Формирование концептуализма в российском искусстве XX в.	27
2.1.1.Московский романтический концептуализм	27
2.1.2. Концептуалистическая эстетика Дмитрия Пригова.....	33
2.2. «Черные квадраты» Дмитрия Пригова.....	40
2.3. Сопоставительный анализ репрезентации концепта "Черного квадрата" Казимира Малевича и Дмитрия Пригова	43
Заключение	50
Список источников и литературы	53
Приложение 1. Роберт Фладд «Великая тьма» (1617 г.)	58
Приложение 2. Гюстав Доре «История Святой Руси» (1854 г.)	59
Приложение 3. Фрагмент экспозиции футуристической выставки «0'10» 17.12.1915 г.	60
Приложение 4.	61
Приложение 5.	62
Приложение 6.	63
Приложение 7.	64
Приложение 8.	65
Приложение 9.	66
Приложение 10.	67
Приложение 11.	68

Введение

Период конца XX - начала XXI века стал временем осмысления творческого наследия модернизма и постмодернизма, временем подведения итогов и открытия тех страниц авангарда в искусстве XX века, которые вновь приобрели актуальность на рубеже нового тысячелетия.

На сегодняшний день мы можем наблюдать новую волну интереса к «Черному квадрату» как к своеобразному «бренду современного искусства». В заметках и статьях о творчестве Казимира Малевича отмечается, что его живопись вносит новую струю в духовную атмосферу не только своего времени, но и современности, обновляет форму искусства.

Тем не менее, отдельные искусствоведческие аспекты творчества художника остаются несогласованными между собой, вокруг них ведётся острая полемика, что свидетельствует об отсутствии единого искусствоведческого контекста восприятия его творчества. Интеллектуальная публика зачастую оценивает его именно как концептуалиста.

Эстетическое своеобразие концептуализма, получившего свое развитие в конце XX в. также до сих пор является предметом разногласий среди критиков, литераторов искусствоведов. Даже сами авторы, представляющие поэтический концептуализм, сами активно участвовали в теоретических спорах, подвергали критической рефлексии собственные произведения. Сам Дмитрий Александрович Пригов писал: «Мои стихи — это не просто критика и разоблачение, это критика самого себя в процессе критики»¹.

Концептуализм активно впитывает эстетику стилей предшествующих эпох, трансформируя и приспособляя ее к своим целям. Руководствуясь пониманием супрематизма и концептуализма как целостных эстетических систем, мы сможем понять творческие задачи Малевича и Пригова, транслируемые через форму «Черного квадрата».

¹ Пригов, Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам [Текст] / Д. А. Пригов. - М.: Изд. фирма "Ad Marginem", 1996. - С. 146.

В данной работе впервые проведен сравнительный анализ философских концептов супрематизма и концептуализма, выраженных в одной визуальной форме: предложен ряд критериев для сравнения и систематизации результатов и обоснована необходимость проведения данной работы.

Цель работы: проследить трансформацию визуальной идеи «Черного квадрата» от супрематизма до концептуализма.

В соответствие с целью работы были поставлены следующие **задачи**:

- проследить основные этапы истории «Черного квадрата» в визуальном искусстве;
- дать обоснование концепции «Черного квадрата» Малевича;
- раскрыть основные положения концептуалистической эстетики Дмитрия Пригова;
- провести сопоставительный анализ в репрезентации концепта «Черного квадрата» у Малевича и Пригова.

Объект исследования: искусство XX века как носитель философских концептов супрематизма и концептуализма.

Предмет исследования: содержание концептов «Черного квадрата» Казимира Малевича и Дмитрия Пригова.

Природа абстрактного искусства такова, что занимаясь вопросом интерпретации таких произведений, приходится обращаться, прежде всего, к вербальным текстам самих художников. Основные положения теории супрематизма были изложены Малевичем в его статье-манифесте 1916 г. «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм». Основой для понимания эстетики Дмитрия Пригова послужили его многочисленные статьи и интервью для «Художественного журнала» и телевидения.

Основные идеи эстетики абстрактного «беспредметного» искусства изложены в книгах Василия Кандинского «О духовном в искусстве», «Точка и линия на плоскости».

Книга Альфреда Джеймса Барра интересна тем, что соединяет рассуждения об общих вопросах природы абстрактного искусства, его эстетических теориях, истоках и даже отношении к политическим движениям, с подробным фактологическим разбором различных стилей.

Рассматривая абстрактное искусство, мы не можем не обращаться к философии. В частности, философии концептуализма. Совместная работа Жиль Делеза и Феликса Гваттари «Что такое философия»² рассматривает следующие темы: концепты, концептуальный персонаж и дружба, становление, образ мысли, философия и нефилософия, неразличимость, эмпиризм.

Говоря об особенностях развития концептуального искусства в России, здесь в качестве основного информационного источника были использованы статьи Бориса Гройса, в частности статьи «Московский романтический концептуализм»³ и «Истина искусства»⁴.

Необычный взгляд на творчество Дмитрия Пригова предлагает книга Михаила Ямпольского «Пригов. Очерки художественного номинализма» 2016 года. Ямпольский пытается показать, что за концептуальным фасадом скрывается полноценный художественный мир, совершенно не сводимый к концептам и игре идей. Отсюда критика самого понятия концептуализма и пристальный интерес к поэтике приговских текстов.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложений.

В первой главе рассматриваются основные предпосылки развития абстрактного искусства и дается обзор истории «Черного квадрата» как символа в визуальном искусстве: сначала рассматриваются работы авторов,

² Жиль Делез. Что такое философия? [Текст]: монография/ Жиль Делез, Феликс Гваттари. - М.: Изд-во – АЛТЕИЯ, 1998.

³ Гройс, Б. Е. Московский романтический концептуализм [Текст]/ Б.Е. Гройс// «А-Я». – 1979. - № 1. – С. 4-5

⁴ Гройс, Б. Е. Истина искусства [Текст]/ Б.Е. Гройс// Художественный журнал. – 2015. - № 96. – С.14-24.

которые обратились к форме «Черного квадрата» еще задолго до Малевича, и затем уже более подробно дается описание концепции супрематизма.

Во второй главе внимание уделяется эстетике Дмитрия Пригова в рамках такого направления, как московский романтический концептуализм. Рассматривается его поэтическая и художественная деятельность и проводится сопоставительный анализ его репрезентации черного квадрата и репрезентации Малевича.

В заключении дана краткая характеристика проделанной работы, подведены итоги и дана оценка достижения цели.

Работа осуществлялась по средствам методов систематизации, интерпретации, историко-культурного, структурно-семиотического и сравнительного анализа.

Глава 1. Визуальное искусство XX в. от миметического к немиметическому

1.1.Философские, культурные, искусствоведческие предпосылки абстрактного искусства

Прежде чем начать разговор о непосредственных причинах появления и укоренения абстрактного художественного метода в искусстве, следует обратиться к понятиям миметического и немиметического принципов в искусстве.

Эстетическая концепция мимесиса принадлежит Аристотелю. Она включает в себя следующие категории⁵:

- адекватное отображение действительности: изображение вещей такими, «как они были или есть»;
- деятельность творческого воображения: изображение вещей такими, «как о них говорят и думают»;
- идеализация действительности: изображение вещей такими, «какими они должны быть».

Цель мимесиса в искусстве, по Аристотелю, – приобретение знания и возбуждение чувства удовольствия от воспроизведения, созерцания и познания предмета.

Немиметический образ (который в философии Платона обозначен термином «симулякр») - это образ, который не имеет прототипа в реальном мире⁶. Подобные образы сообщают нам о явлениях, которые не наступили и, возможно, никогда не наступят, но которым следовало бы иметь место. Постмодернисты, в частности Ж.Бодрийяр, первоначально понимали их как «пустые формы», «псевдовещи».

⁵ Бычков, В. В. Эстетика [Текст]: учеб. для вузов / В. В. Бычков. - М.: Гардарики, 2004. - С. 447.

⁶ Ивин, А.А. Современная аксиология: некоторые актуальные проблемы [Текст] / Ивин А.А. // Философский журнал. - 2010. - № 1. – С. 10

В целом в визуальных искусствах с древнейших времен до начала XX в. миметический принцип был главенствующим, так как практика подражания – создания копии, подобия, отображения скоропреходящих материальных объектов и явлений, стремление к преодолению времени путем увековечивания их облика в более прочных материалах искусства генетически присуща человеку.

В XX в. большинство направлений авангардного и модернистского искусства уже сознательно отказываются от миметического принципа в визуальных элитарных искусствах. Немиметический, или, как его еще называют, непрезентативный принцип лег в основу абстрактного художественного метода.

Определение понятия «абстрактное искусство» достаточно сложная задача. Множество определений абстрактного искусства встречается в литературе.

В словаре В. Власова «Абстрактивизм» (франц. *abstractivisme*, от лат. *abstractio* - отвлечение) - это тенденция художественного мышления к абстрагированию, отвлечению изобразительных образов от конкретных материальных объектов. В своем крайнем выражении она приводит к геометризации, превращая в декоративном искусстве изображение в орнамент, а в станковом - в абстрактную картину⁷.

Другое мнение, что «абстрактное искусство - нерепрезентационное искусство, возникшее в Европе в 1910 - 20 гг., где два подхода породили различные абстрактные стили:

- изображение образов, которые были извлечены из мира природы и больше не отображают традиционную реальность;
- беспредметные, «чистые» формы искусства, без всяких намеков на предметный мир.

Таким образом, абстракция - это художественная система, использующая беспредметные образы в своем языке, и, согласно концепции

⁷ Власов, В.Г. Стили в искусстве [Текст]: словарь / В. Г. Власов. - СПб.: Лита, 1998. — С.7

абстрактного метода, передающая неприсущую реальности и объектному миру информацию отвлеченными изобразительными средствами.

История абстрактного искусства - это история отражения одной из проблем художественного творчества в целом: проблемы «выражения невыразимого», стоящей у основания понимания абстрактного метода художественного мышления.

Уже в Средневековье можно увидеть примеры обращения мастеров к иррациональному и божественному, но главный парадокс существования абстрактного метода берет свое начало с появлением масляной живописи, ставшей в XX веке первой «абстрактной» техникой. Масляная живопись усилила противоречие между реальным и иррациональным, будучи изначально техникой реалистического искусства.

С периода Возрождения и Нового времени многие живописцы подходят к использованию художественного языка, близкого к абстрактному, который они используют пока как художественно-выразительный прием.

К примеру, поздние картины Тициана дают об этом яркое представление. Пытаясь передать чувство страдания, художник помещает «Святого Себастьяна» в лишенное перспективы пространство, где привычных художникам отношений пространства, формы, света. Он старается запечатлеть напряжение и перейти грань, разделяющую предметную изобразительность и иррациональный духовный поиск.

Художники-маньеристы, используя ритмичность и деформацию формы, наполняя произведения беспорядочным движением, делают нас ближе к пониманию того способа выражения, который мы назвали абстрактным методом художественного мышления и с которым мы сталкиваемся во многих направлениях искусства XX века.

Острое и всеобъемлющее внимание к субъективному имеет истоком искусство романтиков, рожденное воображением, для которого были условны и жанровые, и стилистические, и тематические границы. Эстетика романтиков, во многом предопределившая направление поисков в искусстве,

философии и психологии XX столетия, была еще далека от отрицания фигуративности целиком. Но именно тогда зарождаются идеи, которые стали решающими для последующих поисков в искусстве. Ф. Шеллинг в «Философии искусства» пишет: «искусство не стремится в своих пластических произведениях состязаться с соответствующими порождениями природы во всем том, что касается реального...художник должен снять покров с недр природы»⁸.

Для преодоления границы между фигуративностью и абстракцией был проделан глобальный интеллектуальный труд в Европейских странах. В XX веке на теорию и практику абстрактного искусства влияют экзистенциализм Сартра и теория психоанализа Фрейда, а позже - структурализм и «текстовая» теория культуры. Иначе говоря, психоанализ, экзистенциализм и теоретическое наследие сюрреализма подготовили почву для возникновения мощной традиции абстрактной живописи века, шедшей к человеку, а не от него.

Безусловно, повышенное внимание к человеку в XX веке не могло не повлиять на то, что искусство стало пониматься как отражение внутреннего мира автора. Слова К. Юнга о том, что художественное творчество «снизу доверху раздирает завесу, расписанную образами космоса, и дает заглянуть в непостижимые глубины становящегося и еще не ставшего» могли быть написаны уже в то время, когда природа искусства и природа человека были кардинально пересмотрены. Именно отсюда усиленный интерес к субъективному, все более превалирующее над реальностью - единственным предметом искусства на протяжении столетий - и в XX веке занимающее доминирующее положение⁹.

О новом предназначении художника возвещает Ф. Ницше: «...Художник уже свободен от своей индивидуальной воли, и стал средой, через которую истинно-сущий субъект празднует свое освобождение в

⁸ Шеллинг, Ф.В. Философия искусства [Текст]: монография. - М: Мысль, 1966. – С.76

⁹ Бажанов, Л.А. Абстрактное искусство. Опыт реэкзаменации [Текст]: монография / Л. А Бажанов, В.С. Турчин. - М.: Советское искусствознание, 1991. – С.21

иллюзии...»¹⁰. Он, «затосковавший по мистерии и органичности», больше не противопоставляет себя окружающему миру, подобно романтикам-бунтарям, а впитывает в себя мир, соединяется с ним, прислушивается к своим ощущениям изнутри.

По своему позиции творца трактовал М. Хайдеггер: «...в искусстве художник что-то безразличное по сравнению с творением. Он подобен уничтожающемуся по мере созидания проходу, по которому происходит творение...»¹¹. Так или иначе, понимание творчества как органичного действия процесса мироздания, в котором понятия «творение» и «творчество» переплетаются, а искусство более не украшает или объясняет, а скорее открывает человеку истинную сущность вещей, пронизывает многие художественные направления начала XX века.

Все это не могло не отразиться на формировании языка абстрактного искусства. Новое время, охваченное утопическими идеями и верой в технический прогресс, не могло не изобрести принципиально новой формы. Значение технического прогресса в развитии искусства абстракции подчеркивает известный английский искусствовед и эстетик Герберт Рид. Рид стремится подробно обосновать закономерность стремления к абстракции тем, что оно вызывается и питается материальными условиями, характерными для всего нашего окружения. Это, во-первых — всеобщая механизация процессов производства. Рид считает, что поиски «современного» и прежде всего абстрактного искусства во многом схожи с исканиями и изменениями в сфере техники, с конструктивным рационализмом нашего времени. В качестве примера он приводит творчество таких футуристов и конструктивистов, как Габо, Татлин, Певзнер. Рид даже делает уклон в сторону Маркса, говоря, что Маркс первым обозначил реакцию людей на материальные условия как отчуждение. Картина мира

¹⁰ Кутлуни, А.К.- Эстетизм как способ понимания жизни в философии Ницше [Текст] / А. К. Кутлуни, М. Ф. Малышев // Философские науки. – 1990. - №9. – С. 15.

¹¹ Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения [Текст]/ Мартин Хайдеггер. – М.: Академический Проект, 2008. — С. 113.

серьезно изменилась, как только человечество стало с огромной скоростью отдаляться от мира природного, расширяя искусственное пространство городов, полностью созданных человеком, пользуясь вещами, созданными людьми и размышляя о понятиях, недоступных сознанию человека, жившего веком ранее.

Из XIX века были взяты и идеи о взаимосвязи «абстракции» в живописи с музыкой и некоторыми теориями природы света из физики. Импрессионисты в конце XIX века первыми начинают вглядываться в мимолетное, переходное, а формальная сторона произведения начинает преобладать над классической композицией. У Мане, Тернера и Э. Писсаро пейзаж растворяется в свете, приближаясь к такой грани, когда не остается ничего, кроме ясного наслаждения живописной поверхностью. О «музыкальности» много говорил и писал Кандинский, предлагая создавать живопись, которая бы «не иллюстрировала музыку», но брала за основы «её ритмы и формы».

В России художники-абстракционисты первой половины века активно интересуются наукой и оккультизмом: теорию четвертого измерения П. Успенского изучал серьезно М. Матюшин, многие представители русского авангарда живо интересовались антропософским учением Р. Штайнера, космологией Е. Блаватской, что не мешало им увлекаться физикой А. Эйнштейна. Ссылаясь на теорию относительности, беспредметники говорили о стремлении средствами искусства выразить идею четырехмерного пространства.

По выражению итальянского искусствоведа Марко Валсекки, абстрактное искусство рождается «как завершение процесса отрыва от действительности, более или менее заметные проявления которого можно наблюдать в движениях 1905—1910 годов, и его начальная история является как раз историей этой эволюции, которую можно определить в двух больших направлениях: с одной стороны, это эволюция, которая основывается главным образом на эмоциональности цвета и, следовательно, происходит из

фовистской и экспрессионистской живописи. С другой стороны, эволюция, которая основывается на интеллектуальном факторе и постоянной значимости геометрии и, следовательно, происходит из кубизма и футуризма»¹².

С 1960-х годов наблюдается возвращение искусства к романтической системе «Я» как творческого центра мироздания. Интересно суждение М. Лифшица по этому поводу, который считает, что «модернистские течения постоянно колеблются между крайностями бунта и восстановлением жесткой дисциплины духа, между новаторством и возвращением к средневековой и первобытной соборности, между абстрактным экспрессионизмом и мнимым возвращением к действительности, к мещанскому вкусу в поп-арте»¹³.

Таким образом, абстракция, как уникальное художественное течение, проявляется в XX веке с четкой программой, выражая максимально те искания, которые были свойственны культуре на протяжении веков. Выражение «иррационального», «скрытого» было объединяющей позицией многих философских исканий, начиная с античности.

Также, возникновение абстрактного искусства было подготовлено направлением теоретических исследований XIX-XX веков. XX век, благодаря новым открытиям в психологии и философии творчества, становится тем временем, когда поиски и условия для визуального выражения иррационального полностью сформировались и становятся художественной реальностью. Как художественное направление абстрактное искусство было представлено тремя самыми значительными школами - русской, европейской и американской, которые, не смотря на единство формального языка, были различны в своих подходах и внутренней философии творчества. Используя абстрактный метод как базис, абстрактное искусство в XX веке развивается в нескольких направлениях, выходя в результате за рамки живописи как таковой. Но говоря именно о

¹² Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий. М.: Искусство, М., 1964, с. 44.

¹³ Лифшиц М.А. Почему я не модернист? М.: Искусство - XXI век, 2009, с. 83.

беспредметной живописи, следует заметить, что здесь в первой половине XX века различаются две тенденции - абстракция, тяготеющая к интуитивному, экспрессивному, спонтанному выражению или лирическая (В. Кандинский, В. де Куннинг, Дж. Поллок), ставшая концептуальной основой американского абстрактного экспрессионизма и геометрическое, аналитическое направление (П. Мондриан, М. Ротко, Б. Ньюмен). В России определить границы той или иной тенденции достаточно сложно, так как в творчестве многих художников, таких как К. Малевич, А. Родченко, В. Татлин, М. Матюшин, они синтезируются.

1.2. Черный квадрат как символ в искусстве XVII – XIX вв.

Для возможности грамотной интерпретации и выявления основных предпосылок к появлению «феномена черного квадрата», следует обратиться к работам тех художников, кто визуализировал свою идею через квадрат еще задолго до Малевича.

Прежде всего, обратим свое внимание к философии XVII века. В Западном мире она рассматривается, в основном, как начало философии Нового времени, и отступление от средневекового подхода, в особенности от схоластического.

Задачи систематизации знания, а также проблемы в сфере общественной жизни дали толчок развитию гуманитарных наук, не исключая философию. Учение о познании рассматривается в философии того времени как ее наиболее важный раздел. Рассмотрение опытного естествознания как эталона получения достоверного знания породило эмпиризм, тяготеющий к материализму¹⁴.

Большой известностью пользовались труды английского философа Роберта Фладда (1574-1637 гг.). В философии Фладда столько разнообразных

¹⁴ Кузнецов, В. Н. Западноевропейская философия XVII века [Текст]: учеб. пособие / В. Н. Кузнецов, Б. В. Мееровский, А. Ф. Грязнов. – М.: Высшая школа, 1986. – С. 48.

элементов и они переплетены столь искусственным образом, что автор чувствовал постоянную необходимость в наглядном изображении своих отвлеченных воззрений; поэтому его сочинения сопровождаются художественными аллегориями. Он выдвигает собственную теорию возникновения Вселенной и метафизических принципов, управляющих ею. Чтобы проиллюстрировать свою теорию, он создает шесть рисунков, отражающих процесс развития космоса от первозданного хаоса до появления живой материи (Прил.1).

На первом рисунке - изображение черного квадрата, ограниченного со всех сторон белыми полями, на которых надпись по латыни: «И так до бесконечности». Согласно теории Фладда, мир и все в нем содержащееся возникает из взаимодействия света и тьмы: «Что существовало до Творения? Некое первое состояние несформированной материи (*materia prima*), без размера или качества, не малое и не огромное, без свойств и склонностей, не движущееся и не покоящееся на месте. Парацельс называет таковое состояние Великой Тайной (*Mysterium Magnum*), о коей говорит как о несотворенной; другие утверждают, что сие и было первым Творением Божьим».

Фладд оставляет нас выбирать между двумя этими мнениями, и изображает темную пелену облаков, темнейшую бездну, что тянется от бесконечности и до бесконечности.

Таким образом, иллюстрацию Роберта Фладда можно считать первым появлением черного квадрата, как некоего художественного образа, выступающего, в данном случае в ипостаси бездны, тьмы, первоисточника всего существующего.

В 1843 году известный французский карикатурист, портретист и иллюстратор Берталь создает произведение «Вид на Ла-Хог (ночной эффект), Жан-Луи Пети», представляющее черный прямоугольник в горизонтальной позиции. Ла-Хог – место на полуострове Котантен, рядом с которым в мае 1692 г. произошло сражение между голландско-английским флотом и

французским флотом Людовика XIV. После тяжелых потерь с обеих сторон исход битвы решен в пользу голландско-английского флота. Французские корабли были повержены, с минимальными для англичан потерями. Вместе с ними были потеряны все надежды на вторжение в этом году. В Париже возникли пораженческие настроения.

Жан-Луи Пети, упоминаемый в названии картины, являлся выдающимся французским военным хирургом и изобретателем винтового турникета для остановки кровопотерь, главой первой Хирургической академии. 1692 г., год сражения близ Ла-Хога, был печально известен в мире «охотой на ведьм». Хирурги в те времена были также в числе реальных и потенциальных жертв «охоты на ведьм» и колдунов, поскольку преступали церковные запреты и препарировали трупы в научных, а не религиозных целях.

Трудно с точностью определить предпосылки появления данного произведения, учитывая, что в изобразительном искусстве Франции этого времени господствовали романтизм и критический реализм.

Берталь обращается к национальному прошлому через чувственное восприятие двух фактов французской истории и объединяет их одним символом. Черный прямоугольник, в данном случае, выступает как олицетворение траурности, безысходности, безнадежности и несправедливости.

Еще один французский художник, гравер, иллюстратор, карикатурист Густав Доре (1832 г. – 1883 г.) широко известен по иллюстрациям к книгам «Озорные рассказы» Бальзака, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле и сказкам Шарля Перро.

В 1882 году молодой французский писатель и издатель Жюль Леви основал группу "Салон непоследовательных," которая состояла из художников, писателей, поэтов и других представителей парижской богемы конца XIX века. Объединение это не преследовало никаких политических целей. Лозунгом группы была фраза "Искусство непоследовательно",

придуманная Леви в пике расхожей фразе "les arts decoratifs". "Салон непоследовательных" насмехался над официальными ценностями через сатиру, юмор, а иногда и грубую шутку. Картины, которые демонстрировались на выставках Салона, были вовсе не "картины" в традиционном понимании. Это были смешные карикатуры, абсурдные кошмары, рисунки, как будто бы нарисованные детьми.

В 1882 "Салон непоследовательных" открывает в Париже выставку с причудливым названием "Искусство непоследовательных". На выставке были представлены работы шести авторов, которые можно считать предтечей сюрреализма, заявившего о себе 40 лет спустя.

Самой вызывающей среди картин было одноцветное, абсолютно черное изображение, нарисованное поэтом Полом Билхodom, и называлось оно "Ночная драка негров в подвале". Полотно, далекое от мистики и эзотерики, носило сугубо карикатурный характер. Пол Билход не делал никаких заявлений о концептуальном смысле картины. Никакого предложения взглянуть и найти скрытый смысл черного прямоугольника. Просто шуточная картина. Причем шутка не в картине даже, а в ее названии.

Сатирическую линию поддерживает в дальнейшем Альфонс Алле (1854-1905 гг.) - французский журналист, эксцентричный писатель и чёрный юморист. В 1893 год он создает картину под названием «Философы ловят черную кошку в темной комнате» (Рис.4), совершенно не скрывая своего юмористического отношения к этим «творческим исследованиям нематериальных реальностей».

Оглядываясь на данные работы, мы можем сделать выводы, что сущность черного квадрата, как художественного образа, не смотря на лаконичность формы, может быть довольно противоречивой: это одновременно начало всего существующего и своеобразная «могильная плита», шутка и повод для глубоких размышлений.

Но эти появления в истории искусства можно назвать эпизодическими, по сравнению с тем значением, с тем вызовом, который олицетворял собой квадрат Малевича.

1.3. Феномен «Черного квадрата Малевича»: предпосылки и обоснование

Прежде, чем перейти непосредственно к черному квадрату, следует рассмотреть, чем характеризуется природа абстрактного искусства начала XX века целом.

Абстрактное искусство появилось в 1910-е годы, ознаменовав новую традицию, не связанную с изображением. Отказ от концепции мимесиса, освободил искусство от необходимости подражать реальности и открыл возможности для экспериментов с формой и цветом, что осуществляли представители авангарда.

Отбрасывая или существенно искажая естественные природные формы, абстрактный живописец производит суждение об окружающем мире. Он говорит, что такие-то и такие-то аспекты опыта чужды искусству и высшей реальности формы; он находит их непригодными для использования в искусстве.

Когда личность, чувства и формальная чувствительность абсолютизируются, ценности, которые стоят за такими подходами или вытекают из них.

Основоположником и теоретиком абстрактного искусства был В.В. Кандинский. Центральной работой, его идейным стержнем является работа «О духовном в искусстве» (1912 г.).

В своей книге «О духовном в искусстве», опубликованной в 1912, художник Кандинский, одним из первых начавший писать совершенно абстрактные картины, постоянно говорит о внутренней необходимости, которая одна определяет выбор элементов, также как внутренняя свобода,

сообщает он нам, есть единственный этический критерий. Он не говорит, что изобразительность исчерпала себя, но что материальный мир иллюзорен и чужд духу; его искусство—восстание против «материализма» современного общества, к которому он причисляет науку и социалистическое движение. «Когда потрясены религия, наука и нравственность (последняя сильной рукой Ницше) и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего внутрь самого себя». Сам он отдает предпочтение оккультизму, теософии, культу примитивного и экспериментам с синестезией, как созвучным его собственным интересам и имеющим сходную мотивацию.

Цветной слух значим для него, поскольку таким образом восприятие размывается и локализуется внутри зрителя, а не связывается с внешним источником. Его более эстетические комментарии, как правило, связаны с этим подходом. «Так зеленое, желтое, красное дерево на лугу есть только материальный случай, случайно материализовавшаяся форма дерева, которую мы чувствуем в себе, когда слышим слово дерево». Описывая одну из первых своих абстрактных картин, он пишет: «Все это описание—в основном, анализ картины, которую я написал скорее бессознательно, в состоянии сильного внутреннего напряжения. Я так сильно чувствовал необходимость некоторых форм, что помню, как вслух давал сам себе указания, например: «Углы должны быть тяжелее!»¹⁵. Зритель должен научиться смотреть на картину как на графическое изображение настроение, а не как на изображение предметов». Таким образом, говорить, что абстрактная живопись суть просто реакция на исчерпавшее свои возможности подражание природе, или что она есть открытие абсолюта или чистого формального поля, значит не замечать позитивного характера искусства, стоящих за ним энергий и движущих сил. Кроме того, движение абстрактного искусства слишком всеобъемлюще, оно слишком давно подготавливалось и слишком тесно связано с аналогичным движением в

¹⁵ Кандинский, В. В. О духовном в искусстве [Текст]: монография. - М: Архимед, 1992. - С. 69.

литературе и философии, которые развиваются в довольно сильно отличающихся технических условиях, и, наконец, слишком разнятся в зависимости от места и времени, чтобы считать его самообусловленным движением, ведомым неким родом внутренней логики, вытекающей непосредственно из эстетических проблем. В каждый момент своего развития оно несет в себе следы изменений материальных и психологических условий, окружающих современную культуру.

Переход к абстракции сопровождался сильным напряжением и эмоциональным подъемом. Живописцы ищут себе легитимацию в этических и метафизических положениях, или, защищая свое искусство, нападают на предшествующие стили как на пособников отвратительной этим художникам социальной или моральной позиции. Исчерпались не процессы подражания природе, изменилась оценка природы как таковая.

Малевич описывал свое искусство в проясняющих терминах: «Под Супрематизмом я понимаю супрематию чистого ощущения в изобразительном искусстве. В 1913 году в отчаянной борьбе за освобождение искусства, я пришел к форме Квадрата и выставил картину, которая была не более и не менее, чем черный квадрат на белом фоне... Я выставил не пустой квадрат, но опыт беспредметности»¹⁶.

В соответствие с эстетическими принципами Малевича, «мир как факт суждения» является «предметным» миром, а «мир как факт за суждением» – беспредметным. Суждение же у Малевича в данном случае аналогично осознанию, мышлению, разуму. В итоге, неосознаваемый мир, мир вне познающего его разума и является беспредметным миром. «Чистая работа организма – работа вне сознания, безобразна, беспредметна». К возможностям же разума и сознания Малевич относился со скепсисом, как художник, чувствуя их явную ограниченность, а отсюда беспредметность выступает у него как онтологическое основание бытия.

¹⁶ Малевич, К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму [Текст] / К. С. Малевич. – М.: Тип. «Общественная польза», 1916. – С. 15.

В самом общем плане под беспредметностью в искусстве Малевич понимал его эстетичность ценностью без связи с какими-либо иными внехудожественными (преходящими) функциями. Ею обладает любое стоящее Искусство, но только со времени импрессионистов к художникам пришло понимание, что Искусство следует освободить от внехудожественного балласта. Моне, Сезанн, кубисты, футуристы, русские кубофутуристы – главные вехи, по Малевичу, на пути этого освобождения. И он сам делает следующий и последний главный шаг – супрематизм.

Здесь необходимо подчеркнуть, что сам термин никак не отражает сущности данного направления или творческого метода. По факту, в понимании Малевича это его оценочная характеристика. Супрематизм – высшая степень развития искусства на пути освобождения от всего внехудожественного, на пути предельного выявления беспредметного, как сущности любого искусства.

Черный квадрат – знак экономии, «последняя супрематическая плоскость на линии живописи, цвета, искусств, эстетики, вышедшая за их орбиту». Стремясь оставить в искусстве только лишь сущность, беспредметное, исключительно художественное, он выходит «за их орбиту», пытаясь в процессе понять куда именно. Сведя до абсолютного минимума вещьность, телесность, изобразительность живописного строя, художник оставляет только пустой элемент – непосредственно пустоту (черную или белую) как знак-приглашение к бесконечному углублению в нее – в Нуль, в Ничто; или – в себя. Он уверен, что не следует искать ничего ценностного во внешнем мире, поскольку его там нет. Все благое – внутри нас, и супрематизм способствует концентрации духа. Черный квадрат – приглашение к медитации.

Черный квадрат был представлен публике 17 декабря 1915 года на футуристической выставке «0'10» (Приложение 3). Картина была помещена в красном углу зала, где по традиции помещают иконы. На данной экспозиции художник демонстрировал главный модуль новой пластической

системы. «Чёрный квадрат» демонстрировал стилеобразующий потенциал супрематизма.

Воображаемое движение чёрного квадрата — его вращение в пространстве, или переставление клеток чёрного и белого цвета рождали новые супрематические формы — круг и крест, которые, в свою очередь, также становились эталонами, стимулируя дальнейшее усложнение супрематической системы. «Чёрный круг» и «Чёрный крест» были созданы одновременно с «Чёрным квадратом», были продемонстрированы на той же выставке «0.10» и составляли вместе с квадратом основной блок супрематической системы.

Фоном супрематических композиций является всегда белая среда — ее глубина, ее емкость неопределенны, но явственны. Необычное пространство живописного супрематизма, как говорил о том и сам художник, и многие исследователи его творчества, ближайшим аналогом имеет пространство русских икон, неподвластное привычным физическим законам. Но супрематические композиции, в отличие от икон, никого и ничего не представляют, они — порождение свободной творческой воли — свидетельствуют только о собственном чуде: «Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творчески пункты вселенной кругом себя»¹⁷, — писал живописец.

Критики отнеслись к работе неоднозначно. Один из критиков, основатель объединения «Мир Искусства», Александр Бенуа писал: «Несомненно, это и есть та икона, которую господа футуристы ставят взамен мадонны... «Черный квадрат в белом окладе — это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а один из актов самоутверждения того начала, которое имеет

¹⁷ Малевич, К. С. Черный квадрат [Текст]: манифесты, декларации, статьи / К. С. Малевич. — М.: Азбука, 2015. — С. 19

своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного приведет всех к гибели»¹⁸. сноска

«Левая» сторона критиков приняла появление «Черного квадрата» положительно. М.О. Гершензон, автор «Судеб еврейского народа», относился к последним. Андрей Белый в своих мемуарах писал: «...однажды М.О., поставив меня перед двумя квадратами супрематиста Малевича (черным и красным) заклокотал, заплевал; и – серьезнейше выпалил голосом лекционным, суровым:

– История живописи и все эти Врубели перед такими квадратами – нуль!»¹⁹.

Каждый в геометрической картине видел свое. Очевидно, что Малевич в черном квадрате воплотил свое собственное мировоззрение и видение веры. Его отношение к религии было неоднозначным. В данном аспекте у Малевича нет ясной позиции, и его суждения и утверждения в разные периоды колебались от материалистически-атеистического отношения к Церкви и особенно к конкретной деятельности церковников до мистического понимания Бога. Личный внерациональный духовный и художественный опыт подвел создателя супрематизма к особой границе бытия, за которой его внутреннему взору открылась некая реальная умонепостигаемая бездна сущности, пустыня небытия, Ничто.

Относительно «Черного квадрата» он говорил, что тот был ему «не дан, а задан». Много лет Малевич стремился постичь и облечь в слово смысл своего главного произведения. В одном из витебских писем он так определил этот процесс: «На выходе еще одна тема о супрематическом четырехугольнике, на котором нужно было бы остановиться, кто он и что в нем есть. Никто над этим не думал, и поэтому я, занятый вглядыванием в

¹⁸ Толстая Т.Н. Квадрат [Текст]/ Т. Н. Толстая // Река Оккервиль: сборник рассказов. – М.: Подкова, 1999. – С. 349.

¹⁹ Белый А. Между двух революций [Текст]: биография / А. Белый. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 343.

тайну его черного пространства, которое стало какой-то формой нового лика супрематического мира, сам возведу его в дух творящий...Вижу в этом то, что когда-то видели люди в лице Бога, и вся природа запечатлела образ его Бога в облике, подобном человеческому, но если бы кто седой древности проник в таинственное лицо черного квадрата, может быть увидел то, что я в нем вижу»²⁰.

Выводы к первой главе:

1. В истории искусства существует несколько фактов репрезентации определенной идеи через черный квадрат, как символ. В разное время в работах разных художников черный квадрат предстает в качестве:
 - наглядного изображения «бездны», как части теории возникновения Вселенной;
 - чувственного отображения реакции на определенные исторические события;
 - приема политической сатиры, фарса, иронии.
2. «Черный квадрат» Малевича стал сдвигом в истории искусства, в связи с тем, что положил начало новой философской концепции – супрематизма. Основные принципы супрематической теории Малевича:
 - *онтологичность*: супрематизм понимается как философия высшего порядка, способная проникнуть в основы мироздания, которая стремится познать универсальные законы мира посредством творческой интуиции;
 - *утилитарность*: интерес к жизненным реалиям и поиск универсального способа гармонизации мира через его переустройство. Сближение искусства и жизни

²⁰ Малевич, К. С. Черный квадрат [Текст]: манифесты, декларации, статьи / К. С. Малевич. – М.: Азбука, 2015. – С.10

происходит через символ. Доминирующее значение обретает форма;

- *экономия и эстетичность*: эстетическое начало в предмете связано с понятием о конструкции формы. Экономия дает возможность освободить форму от лишнего и представить ее в «исчерпывающем» виде. Эстетическое - эквивалентно конструктивному;
- *беспредметность*: беспредметность олицетворяет собой идеальный мир форм вне миметической образности. Значение подобного миропонимания сконцентрирована в черном квадрате. С одной стороны, черный квадрат как супрематический знак несет смыслы, связанные с представлением о мироздании. С другой стороны, квадрат, будучи основой всех супрематических форм, имеет возможность перехода из «чисто познавательной системы» в другую – прикладную (техническую, социальную), так как содержит в себе потенциал всевозможных предметных форм.

Глава 2. Дмитрий Пригов и концептуальное искусство XX века

2.1. Формирование концептуализма в российском искусстве XX в.

2.1.1. Московский романтический концептуализм

Концептуализм сформировался в рамках феномена постмодернизма в 1960–1980-е.

С латинского языка *conceptus* переводится, как «мысль». Художниками была впервые осуществлена попытка поставить смысл и идею произведения вперед формы и даже больше – абсолютно отказаться от ее значимости.

Возникновение «модернизма», или искусства «авангарда», разрушило явную узнаваемость произведений искусства как некоторых вещей или текстов среди других вещей или текстов. Художники стали аналитиками: их анализ был направлен теперь на то, чтобы найти не сходство между произведением искусства как «представляющим» и объектом как «представленным», а различие между произведениями искусства как присутствующим в мире объектом и другими объектами, присутствующими в мире на равных правах с ним.

Постмодернистское искусство XX в. все больше превращается в арт-деятельность, функционирует как производство, создающее арт-объекты – некие музыкальные, информационные, художественные и литературные «продукты», содержащие в себе интеллектуальный замысел, логическую рефлексию и элементы непосредственно художественного произведения. Личность художника деперсонифицируется. Субъект, порождающий произведение, исчезает, его место занимает своего рода арт-инженер, предлагающий конструктивно-концептуальное «решение» художественного объекта.

Как течение концептуализм оформился в конце 1960-1970-х среди художников Америки, Великобритании, Италии, Нидерландов, Франции, Советского Союза.

Джозеф Кошут, один из основоположников течения, писал в статье «Искусство после философии» (1969): «Основное значение концептуализма, как мне представляется, состоит в коренном переосмыслении того, каким образом существует произведение искусства – или, как функционирует культура: как может изменяться смысл, даже если материал не меняется. Физическая оболочка должна быть разрушена, т.к. искусство – это сила идеи, а не материала».²¹

Наиболее известная работа Кошута – композиция «Один и три стула», включавшая в себя, кроме настоящего стула, его фото и описание из словаря (Прил.4). Данная композиция – это своеобразная предметная интерпретация сущности произведения искусства. То есть настоящий стул, как непосредственный художественный предмет; фотография стула, как визуальное представление об этом предмете; пояснение из словаря, как вербальные идеи и мысли, выраженные словами об этом стуле.

Переходя к разговору о формировании российского концептуализма, следует отметить, что ему, в отличие от планомерно развивающегося искусства за рубежом, свойственна собственная своеобразная линия развития. Поэтому, в истории современного искусства принято различать такие понятия, как: «концептуальное искусство» и «московский романтический концептуализм».

Впервые термин «московский романтический концептуализм» предложил теоретик искусства Борис Гройс. В своей статье он размышляет над понятием концептуализма, как в России, так и во всем мире, пытаясь дать объяснение возникновению подобного вида искусства и особенности именно современного московского искусства. В своей статье он обращает внимание на наиболее значимых, по его мнению, художников: Андрее Монастырском,

²¹ Кошут Джозеф. Искусство после философии [Текст]/ Джозеф Кошут // Искусствознание. - 2001. - №1. – С. 19.

Льве Рубинштейне, Иване Чуйкове, и Франциско Инфантэ. Интересно проследить, как истолковывает Гройс термин «романтический» и почему именно его он применяет к характеристике русского концептуализма.

Сначала, обратимся к тому, как вообще Б. Гройс понимает природу концептуального искусства: «при широком понимании «концептуализм» представляет собой любую попытку отойти от создания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки и перейти к выявлению и созданию особых условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем»²².

Подобные попытки «переоценки» искусства представляют собой эксперименты, которые можно сравнить с научными. Предполагается, что проект современного концептуального искусства в сознании зрителя должен быть прозрачным и ясным, чтобы он мог его повторить, как научный эксперимент. Но, если в Англии и Америке, где, собственно зародилось концептуальное искусство, прозрачность – это эксплицитность научного эксперимента, которая делает наглядными границы нашей познавательной способности, то в России мистический опыт представляется не менее понятным и прозрачным, чем научный. Без увенчания мистическим опытом творческая активность кажется неполноценной.

С мистической религиозностью связан специфический «лиризм» искусства. Вот это единство общемосковской «лирической» и «романтической» эмоциональной жизни, все еще противопоставленное официальной сухости, делает возможным феномен романтического и лирического концептуализма, обладающего достаточной (или почти достаточной) новостью в эмоциональной жизни Москвы.

Собственно, весь концептуализм в Европе фокусируется вокруг предмета, его идеи или изображения, тогда как «московский романтический» обыгрывает не только значение предмета, но и подчас обстоятельства, в которых живет этот предмет или другие предметы во взаимодействии.

²² Гройс, Б. Е. Московский романтический концептуализм [Текст]/ Б.Е. Гройс// «А-Я». – 1979. - № 1. – С.5.

Концептуальное искусство очень характерно для России, так как русскому человеку свойственно не только любоваться произведениями искусства, но и подходить к ним с более практической стороны. В русском искусстве как нигде актуальны вопросы: «Для чего это создано? Что хотел сказать этим художник?». А концептуальное искусство, по своей природе, старается ответить на эти вопросы.

В одном произведении сталкиваются сразу несколько различных языков, что приводит к усилению непосредственного влияния на зрителя, на которого собственно и направлен смысл произведения. Если произведение искусства может существовать в себе, то произведение концептуального искусства требует внятного осмысления и описания. Именно эту сторону концептуально искусства четко определил Илья Кабаков: «Художник начинает мазать не по холсту, а по зрителю»²³.

Концептуализм, оставаясь в поисках сути, переносит эти «обязанности» не на существующих людей и факты, а на некоторых общих универсальных персонажей, действующих в обычных условиях современного им времени. Нередко в произведениях художников-концептуалистов также сквозит ирония, которая была свойственна романтикам. Тем не менее, это можно уже отнести не к планомерному развитию российского искусства, а к надвигающейся эпохе постмодернизма, для которой комизм, сатира и особенно ирония станут неотъемлемой частью.

Также не лишним будет подчеркнуть, что «московский романтический» концептуализм очень привязан к вербальным литературным источникам, которые нередко являются выражением и носителем той самой идеи, лежащей в основе. Эта особенность сближает концептуальное искусство с традиционным русским, поскольку повествовательная

²³ Деготь, Е. М. Московский концептуализм [Текст] / Е. М. Деготь, В. В. Захаров. – М.: WAM, 2005. – С. 151.

литературная форма всегда была наиболее близка отечественному искусству²⁴.

После этого введения об общей «ценности» концептуального искусства, следует уделить внимание непосредственно его частным представителям. Первым в ряду этих художников отметим Илью Иосифовича Кабакова. Он был одновременно и известным книжным иллюстратором, представителем советского официального искусства, но также был известен как один из лидеров искусства подпольного, новатором в мире неофициального искусства.

Одно из произведений, которое принесло Кабакову известность - работа «Чья это муха?» (1987 г). Она представляет собой прямоугольный кусок фанеры, выкрашенный в голубую краску (Прил.5). В центре помещено изображение мухи, а в верхних углах выдержки из диалога:

«Анна Борисовна Стоева:

— Чья это муха?

Николай Маркович Котов:

— Это муха Ольги Лешко».

В данном произведении обыгрывается явление социальной жизни в коммунальной квартире, когда все предметы присваиваются живущим в ней людям. Он доводится до гипертрофии, когда даже живое существо становится чьей-то собственностью. Так достигается абсурдность всего произведения. Илья Кабаков: «Это абсурдный вопрос, абсурдный потому, что у мухи нет хозяина, да и самой мухи нет. А когда вообще ничего нет, то нет и автора». Тему «ничейности» произведений или, наоборот, их принадлежности любому затронет творчество художника в его поздних работах. Кабаков даже придумает собственное альтер-эго Шарля Розенталя – некоего универсального художника-авангардиста начала XX века.

²⁴ Ельшевская, Г. В. Концептуализм и соц-арт/ Г.В. Ельшевская// Русское искусство XX века – «Арзамас». – 2014 г. - (<http://arzamas.academy/materials/1206>)

Еще один знаковый представитель московского романтического концептуализма - Виктор Дмитриевич Пивоваров. Несомненно, он был тесно связан с творчеством Кабакова, преследуя аналогичные цели в своих произведениях. Мимо него также не прошли мимо социальность жизни в коммунальной квартире и интерес ко всему маргинальному, но Пивоваров действует в своих работах более глубоко. При всей интеллектуальности концептуализма его произведения выполнены в явном лирическом ключе. Название серии альбомных листов «Проекты для одинокого человека» (1975) уже говорит само за себя (Прил. 6). Все работы Пивоварова концентрируются на одиночестве человека среди таких же, как он, одиноких людей. Материалистической иронии и смеха автора практически не видно, их заменила мистическое осознание невыносимой безысходности бытия.

Из всего вышесказанного можно заключить, что московское концептуальное искусство вполне вписывалось в общую американско-европейскую линию развития концептуализма, однако, в то же время, имеет и ряд особенностей. Само понятие концептуализма предполагает под собой то, что художник должен обладать проектным мышлением. Произведение концептуализма несет на себе отпечаток сразу нескольких языков, которыми играет художник.

Московская же школа отдает предпочтение именно вербальному языку, так как русское искусство традиционно характеризовалось повествовательностью и нарративностью. Еще одна черта непосредственно русского концептуализма - серьезность восприятия произведения. В американском варианте практически всегда прослеживается ирония и комизм по отношению к зрителю и наоборот, к идее, которая обыгрывается художником. Московская школа, наоборот, наточена именно на философское восприятие произведения, так как менталитет русского человека не может просто свыкнуться с фактом существования предмета. Ему необходимо доподлинно узнать, зачем и какую цель преследовал художник, создавая свое

произведение. Именно эту особенность российского восприятия так умело обыгрывали концептуалисты московской школы.

2.1.2. Концептуалистическая эстетика Дмитрия Пригова

И, переходя к разговору о Дмитрии Пригове, прежде всего, следует отметить, что в отличие от таких представителей русского концептуализма, как Илья Кабаков и Дмитрий Пивоваров, которые соединяли в своем творчестве сразу несколько языков, в том числе и вербальный, то Дмитрий Александрович Пригов отдавал предпочтение именно последнему.

Хотя, по утверждению самого художника, через вербальный текст он лишь пытался выразить свои визуальные идеи. Для того чтобы разобраться в этом, для начала рассмотрим основные положения его философии в рамках культурно-исторического пространства и затем перейдем к более конкретному рассмотрению его поэтической и художественной деятельности.

Творчество Пригова складывалось не только под влиянием Бориса Гройса, но и под сильным воздействием чрезвычайно влиятельной тогда в России семиотики, усматривавшей повсюду иерархию знаковых систем²⁵.

Например, некие объекты описываются в языковой системе, которую можно условно назвать, например, реалистической. Проходит время, такой язык повествования устаревает и сам становится объектом описания внутри пародийного текста в рамках новой культурной парадигмы. Иерархия тут упоминается потому, что мы привыкли считать первичный язык описания иерархически более низким, чем язык, описывающий сам этот язык. И вся эволюция культуры движется таким образом через механизм обратного

²⁵ Бокова Я. М. Литературный андеграунд на примере творчества московского поэта-концептуалиста Дмитрия Александровича Пригова // Молодой ученый, 2015, №1, с. 388-390.

эволюционного перемещения языка описания с более высокого уровня на более низкий.

Концептуализм у него – это зеркало эволюции, времени, неактуального отношения с современностью.

Мы, несомненно, существуем в эпоху окончания четырех больших европейских социокультурных проектов. Возрожденческого – с его пафосом титанизма и образом автора-героя. Просвещенческого – с манией высокого, глобального и преображающего искусства и образа автора – воспитателя и учителя. Романтического с его образом автора – пророка и духовидца, посредника между небом и землей. И, наконец, проекта Авангардного с идеей перестраивания мира и автором – постоянным и непримиримым новатором. Доминирующий сегодня постмодернизм удачно эксплуатирует энергию умирания всех этих проектов посредством смешения их стилистических черт, объявляя свободу – мобильность манипулирования основным способом существования современного художника²⁶.

В некоторых текстах Пригова словесное творчество описывается как погружение словесной массы в определенное пространство, организующее слова в ряды в соответствии с пронизывающими его силовыми потоками: «Я пишу не отдельные стихи. Я пишу поэтическое пространство». При этом вербальное пространство у Пригова имеет самый что ни есть «реалистический» характер. Это не просто умозрительная конструкция, это именно силовое поле, организующее смыслы так же, как окружающий нас мир организует своим силовым полем смыслы, которые мы в нем видим.

Поэзия Пригова полностью имперсональна. Пригов создал литературного псевдоавтора, которого назвал собственным именем Дмитрий Александрович Пригов. Но реальный Пригов во всем противостоит своему персонажу. Дмитрий Александрович Пригов как продукт концептуальной

²⁶ Ямпольский, М. Б. Пригов: очерки художественного номинализма [Текст]: монография. - М.: Новое литературное обозрение, 2016. — С. 39.

деятельности писателя / художника / теоретика Пригова — пародия на настоящего писателя: выразитель нормативных представлений о жизни и литературе, целеустремленный «воспитатель масс» / графоман. И если сам Пригов — продукт неофициальной культуры, то Дмитрий Александрович Пригов маркирован как явление культуры официальной.

«Меня волнуют не слова сами по себе, а некие культурологические грамматики, большие идеологические блоки... Я работаю с имиджем XIX века в нынешнем поп-сознании»²⁷.

Реальный Пригов в своем творчестве стремился через трансформацию языка социалистического реализма и заезженных советских штампов, показать бессмысленность и фальшь декларируемых в стране идей. Советские люди произносили большое количество пустых, ничего не значащих громких речей. Они забыли разнообразие и красоту родного языка. Эпштейн говорил: «Словесная образность концептуализма неряшлива, художественно неполноценна, разорвана, поскольку задача этого направления — показать обветшалость и старческую беспомощность словаря, которым мы осмысливаем мир. Это не значит, что только общественно-политические идеи образуют сюжет концептуального творчества — сюда входит «идейность» как таковая, проявляющая себя во всякой маниакальной одержимости, «предрассудках любимой мысли» — гуманистических, моралистических, национально-патриотических, обиходно-массовых, философско-космических и пр.»²⁸.

Таким образом, Пригов сначала заставлял сочинять стихи настоящего «поэта-патриота» Дмитрия Александровича Пригова, который своим творчеством демонстрировал преданность и верноподданничество, а после смеялся над литературным языком псевдоавтора, в котором отсутствовала индивидуальная неповторимость и уникальность.

²⁷ Пригов ДА. Искусство предпоследних истин: Беседа с Дмитрием Приговым // Панорама. 1989. 17—24 февраля, с. 18.

²⁸ Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. Учебное пособие для вузов. — М., 2005.

Течет красавица Ока
Среди красавицы Калуги
Народ-красавец ноги-руки
Под солнцем греет здесь с утра
Днем на работу он уходит
К красавцу черному станку
А к вечеру опять приходит
Жить на красавицу Оку
И это есть, быть может, кстати
Та красота, что через год
Иль через два, но в результате
Всю землю красотой спасет²⁹.

Здесь Пригов пытался разоблачить устоявшийся концепт, согласно которому «народ-красавец» живет в стране «легко и весело». Кроме того, автор дает понять, что заболтанная и опошленная в советские годы идея Достоевского («красота спасет мир») стала обозначать нечто противоположное своему первоначальному смыслу.

Самым ярким воплощением Власти в поэзии Пригова стал Милиционер. А. Зорин сравнивал приговского Милиционера с мифологическим культурным героем, «восстанавливающим поруганные гармонии и порядок бытия»:

Вот придет водопроводчик
И испортит унитаз
Газовщик испортит газ
Электричество — электрик
Но придет Милиционер Скажет им: Не баловаться!

Могущество Милиционера определяется тем, что он принадлежит создаваемой Властью реальности чистых идей, где главенствует Порядок, где

²⁹ Пригов, Д. А. Написанное с 1975 по 1989 [Текст]/ Д.А. Пригов. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – С. 171.

нет места хаотичному. Он мифологический медиатор, представляющий реальность более высокого порядка в несовершенном хаотическом мире, где «прописан» маленький человек.

Пригов отмечает, что наряду с Приговым-персонажем и Приговым-драматургом следует ввести еще и третьего Пригова, который будет смотреть на все происходящее с точки зрения зрителя, наблюдающего извне. Такая точка зрения замкнет действие в единстве пространства и времени и организует замкнутую сценическую коробку вместо первоначальной неопределенности.

Тот факт, что пространство у Пригова всегда первостепенно, а фигуры целиком от него зависят, придает неожиданный характер отношению видимого и невидимого в его художественной деятельности. Пригов всегда постулирует наличие видимого и невидимого. При этом видимое часто, как в его воображаемых инсталляциях, помещается внутрь некоего условного куба, внутри которого явное зависит от невидимых силовых потоков.

Художник любит подчеркивать границы зон и вводит в свою графику рамочные конструкции. Феноменальное видимое начинает зависеть от невидимого, которому Пригов часто приписывает метафизические и теологические черты.

Пустота перспективы ничего не добавляет к реально видимому, поскольку она выводит его на сцену. Без разделяющей невидимой пустоты мы не смогли бы распознать поверхности цветowych пятен, собранных без особого порядка или смысла, плотно нагроможденных друг на друга.

Для примера остановимся на графическом цикле «Бог: пророки» (1994) (Прил.7). Цикл состоит из 17 листов, в верхней части каждого из которых изображено расплывчатое черное пятно, на котором видна белая надпись «GOD». Внизу листа Пригов ненавязчивой штриховкой создает подобие тени от пятна, его штриховой двойник и одновременно парадоксальный указатель на материальность пятна, явно не имеющего физической природы. В левом

углу рукой художника написано имя пророка. Один лист подписан как «Пригов».

Черное пятно у Пригова, как правило, означает проступание, проникновение сквозь экран, завесу, медиум. Масляная краска не проникает в холст, она закрывает его слоем, делающим, таким образом, холст непроницаемым. Отсюда необходимость в создании иллюзии глубокого пространства. Отсюда идет и знаменитая ассоциация холста с окном, принадлежащая Альберти. Отношение бумаги и чернил иное. Чернила впитываются в бумагу, проникают в нее и могут проступить на оборотной стороне.

В случае с именем Бога эта ситуация проникновения имеет существенное значение. Бог никогда не может быть прочувствован нашими органами чувств. Он всегда находится на «обратной стороне» о листа, к нам же от него приходит имя, в котором содержится энергия Бога. Эта энергия обеспечивает прохождение имени сквозь завесу.

Иерархии, о которых мы говорили ранее, позволяют подняться по лестнице творений и имен и приблизиться к Богу, выйти вновь из этого мира в трансцендентность. Пригов создал целую серию эскизов инсталляции с лестницами, проникающими внутрь условно обозначенной призмы из черных люков, открывающихся в загадочное вонне (Прил. 8).

Не смотря на присутствие теологических мотивов в Приговской графике, сам художник, разъясняя принципы современного концептуального искусства, говорит о том, что современное искусство - не есть религия, оно занимается «предпоследними вещами». Искусство – не духовная, а культурная деятельность. Данный процесс можно охарактеризовать как «дегуманизация искусства», то есть искусство отказывает человеку в его божественности.

В поддержку данного тезиса выступает Борис Гройс в своей статье «Истина искусства»: «современный художник не ждет, что кто-то преклонится перед его работой и будет молиться, ожидая от нее помощи или отвращения беды. Гегель в начале XIX века диагностировал эту потерю

общей веры в физические, видимые воплощения божественной силы как причину того, почему искусство лишилось своей истины: согласно Гегелю, истина искусства осталась в прошлом».³⁰

Он говорит об образном мышлении старых религий, отличающемся от невидимых научных законов, управляющих современным миром. Религиозное сообщество заменялось политическим движением, в котором участвуют и художник, и его зрители. Многие художники XX века и наших дней пытаются найти общий язык с аудиторией путем идеологической или политической вовлеченности.

И тут возникает парадокс: искусство, чтобы быть политически эффективным, должно импонировать публике. И, в тоже время, для того чтобы их признали хорошими (радикальными, новаторскими, прогрессивными), произведения современного искусства должны отвергаться своими современниками — в противном случае возникает подозрение, что эти произведения банальны, поверхностны и носят преимущественно коммерческий характер.

По этой причине современные художники не доверяют вкусу общества, да и современная публика, по большому счету, не доверяет собственному вкусу. Величайшим врагом художника Казимир Малевич считал искренность: художник ни за что не должен делать то, что ему искренне нравится, ведь, скорее всего, ему нравится что-то банальное и с художественной точки зрения несостоятельное.

Плохое и хорошее, красивое и безобразное – не есть преимущественная зона искусства. Плохим и хорошим занимается нравственность.

Все, что кажется непонятным, является подтверждением принципа «отсутствия разрешающей системы», либо взгляда. Современная культура – это культура, которая учит нас смотреть, своеобразная «оптика». Нравственная обязанность человека культуры – понять это.

³⁰ Гройс, Б. Е. Истина искусства [Текст]/ Б.Е. Гройс// Художественный журнал. – 2015. - № 96. – С.18.

Произведение концептуального искусства – не вещь, а жест: искусство – это не произведение искусства, а драматургия, которая разыгрывается между художником, его произведением, местом и зрителем³¹. Художник-концептуалист работает с этой драматургией, обманывает ожидания зрителя. Искусство здесь понимается как некий язык, позволяющий художнику отправить послание, которое, как предполагается, проникнет в души получателей, изменит их взгляды, их установки, их этику.

Концептуализм возникает тогда, когда объект из обыденной жизни перемещается в пространство музея. Человек приходит в музей и ожидает увидеть искусство. В этом заключается постмодернистический метод работы искусства: концептуализм создает объекты искусства, при этом, пытаясь создать процедуру измерения или испытания на прочность языков, когда сама материальность объекта не очень важна.

Материал и качество произведения – не главное. Рисунок – лишь частный случай. Главное – взаимоотношение автора и произведения.

2.2. «Черные квадраты» Дмитрия Пригова

Ранее уже говорилось о том, что одной из явных черт концептуального искусства является эксплуатация систем репрезентаций предшествующих стилей. Поэтому вполне закономерным является тот факт, что цикл «Черных квадратов» Пригова связан с беспредметностью Малевича репрезентующая себя сначала в слове, а далее в видимой форме, проявляющейся как двумерная фигура в трехмерном условном геометрическом пространстве.

Цикл создан в 1990-е годы и представляет собой ряд эскизов воображаемых инсталляций (Прил. 9).

Все проекты его инсталляций являют собой некое модельное пространство, которое в реализации в пределах конкретного помещения

³¹ Телепередача «Школа злословия»: интервью с Дмитрием Приговым [Видеозапись]/ реж. Гайане Арутюнян; ведущие: Татьяна Толстая, Авдотья Смирнова – М.: телеканал «НТВ», эфир от 03.09.2003 г.

трансформируются соответственно ему, изменяясь, иногда до неузнаваемости.

Инсталляция, в представлении художника, есть область проникновения в наш мир фантомных объектов воображения. В этом смысле она является следующим уровнем по отношению к графике и письму. Пригов писал об инсталляциях: «запечатлеваясь на бумаге в виде проекта, они как бы уже и осуществляются, истинно соответствуя настоящей фантомной природе инсталляции. Собранные же вместе, они представляют собой некий идеальный, небесный мир существования ангельских тел многочисленных инсталляций – такая виртуальная страна с ее обитателями»³².

Через это пространство фантомов проходят многочисленные объекты окружающей действительности, обретая различные масштабы и сочетания, но окрашиваясь в основные цвета: в три базисных цвета русских икон и русского авангарда начала века – черный, белый и красный.

Черный – цвет укрытости, метафизической тайны и магической непроницаемости. Белый – цвет энергии и источника. Красный – цвет жизни.

Проникновение «сквозь» делает возможным образование трехмерности. Особо показателен в этой связи лист «Квадрат Малевича» (Прил.10), в условном пространстве инсталляции приобретающий объемность. И, следует заметить, квадрат не становится кубом, материальным телом. Это именно – объемность репрезентации. Художник подчеркивает это, спуская сверху на веревке плюшевого мишку, который повисает как бы внутри этого условного куба. И при этом он не просто висит в пустоте, он наполовину окрашивается чернотой квадрата.

Имя Бога и тьма и другие беспредметные объекты Малевича и формы могут быть заменены другими элементами, но форма взаимообмена и проникновения сквозь пространство сохраняется во многих работах даже тогда,

³² Пригов, Д. А. Фантомы инсталляций [Текст]/ Д. А. Пригов // Архив Д. А. Пригова. – (<http://www.prigov.ru/images/inst.php>).

когда обмен осуществляется между двумя разными воплощениями тьмы, как в одной из вариаций на тему «Черного квадрата» Малевича (Прил.12).

Анализ цикла работ был проведен искусствоведом Олесей Туркиной из Государственного Русского музея. Согласно основным положениям исследования, которые были представлены на V Международных Приговских чтениях в 2016 г., можно выделить 4 основных уровня восприятия инсталляций: анекдотический (иронический, комичный), художественно-визуальный, уровень культурных аллюзий и ссылок и уровень глобальных авторских стратегий³³. Особое значение отводится первому и четвертому уровням восприятия. Комичность проявляет себя через десакрализацию понятия «Черный квадрат Малевича», которая в работах Пригова эволюционирует от простой иронии до абсурда, что мы можем наблюдать в таких работах, как: «Дух Малевича», «Ужас Малевича», «Фаллос Малевича».

Если говорить о более глубоком уровне авторской стратегии, здесь, как отмечает Туркина, основной идеей является проявление «самопорождающегося начала и смерти».

У художника есть произведения, в которых имя Малевича не названо, но в них Пригов обращается к опорным для супрематизма понятиям: «пустота», «смерть», «ничто»³⁴. Они прямо обозначаются на листах и объектах или присутствуют в виде общей идеи. «Ничто» и «Смерть» заключены в консервные банки. Слово «Мрак» светится на фоне методично расчерченного черным карандашом абстрактного ландшафта.

Еще одна работа, которая не входит в состав цикла «Malevich», но, тем не менее носит название «Квадрат Малевича» и является одной из самых крупных работ художника – расплывающийся черным пятном рисунок поверх двух газетных листов «Правды» за 1989 год. Мы видим слова

³³ Корчагин, К. С. V Международные Приговские чтения (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва, 5—7 ноября 2015 г.) [Текст] / К.С. Корчагин, Д. Н. Пасичник // НЛО. – 2016. - № 140. – С.6.

³⁴ Пресс-релиз к выставке «Дмитрий Александрович Пригов: в диалоге с авангардом» в Государственном Русском Музее от 23.10.2015.

«Перестройка» или «Кошмар», написанные белыми буквами на черной поверхности пятна, которое часто, в свою очередь, нанесено на поверхность газеты. Еще одна надпись — «Квадрат Малевича».

Борис Гройс в своей статье «Дмитрий Пригов: призраки хаоса», обращаясь к этой работе, развивает тему присутствия хаоса в работах Малевича и Пригова: «Сам по себе «Квадрат» Малевича, само собой, тоже черный. Но в нем чернота заключена в конкретную геометрическую форму, созвучную форме самой картины. Хаос контролируется волей художника. Неровное черное пятно у Пригова не может быть положено в основу новой конструкции. В этом случае черный хаос становится бесформенным, его проникновение, по ощущениям, является случайным и неконтролируемым. Хаос посещает работы Пригова, но, вместе с тем, он скрывается в темных углах, в заброшенных, пустых пространствах — а затем вдруг выплескивается в картину, оставляя на ней черное пятно»³⁵.

Таким образом, у Пригова «Квадрат Малевича», с одной стороны, десакрализируется, а с другой — по-прежнему остается тайной в искусстве XX века.

2.3. Сопоставительный анализ репрезентации концепта "Черного квадрата" Казимира Малевича и Дмитрия Пригова

Природа абстрактного искусства такова, что анализировать его по привычному нам плану не предоставляется возможным. Приходится обращаться, прежде всего, к вербальным текстам самих художников. Теоретическое наследие обоих художников достаточно велико. Но возникает проблема: их тексты противоречат всем жанрам, оперирующим терминами с однозначной семантикой и четко обоснованными критериями.

Тем не менее, для проведения сопоставительного анализа мы не можем обойтись без определенной формальной работой, предполагающей

³⁵ Гройс, Б. Е. Дмитрий Пригов: призраки хаоса [Текст]/ Б.Е. Гройс // Художественный журнал. — 2016. - № 97. — С.45

выделение отдельных тезисов из огромного пласта теорий, предположений и выводов, касающихся, порой, самых разных тем.

Что касается цикла работ Дмитрия Пригова, поскольку они отличаются друг от друга, для более объективного анализа возьмем одну работу, о которой уже говорилось ранее, представленную в Приложении 11. Причина такого выбора – в статичном композиционном решении (центр композиции совпадает с центром изображения) и в четкой геометрии изображаемых объектов. Это делает сопоставительный анализ возможным.

Таблица 1. Сравнительный анализ концепта «Черного квадрата» Казимира Малевича и Дмитрия Пригова

	Малевич	Пригов
Год создания	1915	1990-е
Принадлежность к циклу	«Чёрный круг» и « Чёрный крест» были созданы одновременно с «Чёрным квадратом и составляли основной блок супрематической системы.	Создан цикл, работ, связанный с беспредметностью Малевича, которая проявляла себя сначала через слова, а потом через конкретную видимую форму – двумерную фигуру в трехмерном пространстве.
Композиционное решение	Черный квадрат на белом фоне	В центре – два разных по размеру черных квадрата на фоне черного прямоугольника. В изображение введены диагональные линии, условно подчеркивающие перспективу и создающие эффект инсталляции.
Символика черного цвета	Олицетворение пустоты; «плоскость» живописного цвета; изобразительность, сведенная к минимуму.	Цвет укрытости, метафизической тайны и магической непроницаемости.

Продолжение таблицы 1. Сравнительный анализ концепта «Черного квадрата» Казимира Малевича и Дмитрия Пригова		
Трактовка формы квадрата	1.Квадрат – условное изображение плоскости. 2.Воображаемое движение чёрного квадрата — его вращение в пространстве, или переставление клеток чёрного и белого цвета рожают новые супрематические формы — круг и крест.	Эксплуатация формы, использованной Малевичем
Основные категории	«Беспредметность», «безвременность»	«Видимое» и «невидимое», «энтелехии», «транзитность».
Статусы образа • Религиозный • Эстетический • Критический	• «Бог – не есть сущность»: Бог – олицетворение совершенной пустоты, небытие, абсолютное, которое представляется в черном свете как идол. • Эстетическое эквивалентно конструктивному. • Критика предметности, критика футуризма, критика кубизма.	• «Искусство – не есть религия»: Бог - олицетворение невидимой метафизической энергии, проникающей извне. • Эстетическое заключается в глубине формально-логических идей и чувственного восприятия, а также свободе интерпретаций. • Критика материального
Общее обоснование концепции	Черный квадрат – знак экономии, «последняя плоскость на линии искусств, живописи, цвета, эстетики»; воплощение беспредметности; телесность и изобразительность, сведенная к минимуму; знак-приглашение к углублению в себя.	Инсталляция - продукт проникновения в наш мир объектов воображения. На заднем плане – условное изображение тьмы метафизической, олицетворение «невидимого», на переднем плане – тьма реальная, уже существующая в нашем мире. Маленький черный квадрат – как окно, через которое обитатели и персонажи из одного мира проходят в другой. Происходит обмен энергии между «тьмой и тьмой».

Хотелось бы поподробнее остановиться на некоторых моментах и понятиях. Термин «энтелехии» был введен Аристотелем и подразумевает собой внутреннюю силу, энергетический поток, который заключает в себе как цель, так и конечный результат. «Транзитность» в буквальном смысле означает способность перехода объекта через что-то или во что-то.

Такое понятие, как «статус образа» выбрано неслучайно, так как неоднократно встречается в текстах Дмитрия Пригова. Под данным термином можно понимать особое положение объекта в окружающей действительности, которое определяет его визуальное воплощение. Выделяется три основных критерия, взаимодействие которых и определяет художественное решение: религиозный, эстетический и критический.

Присутствие религиозного в творческом решении Малевича не вызывает вопроса. Картина Малевича была помещена в красном углу зала, где обычно вешают иконы. Пространство живописного супрематизма ближайшим аналогом также имеет мистическое пространство русских икон. Но супрематические композиции, как говорил сам художник, в отличие от икон, никого и ничего не представляют, они – порождение свободной творческой воли. В данном случае это был скорее вызов, декларирование значимости нового модуля в искусстве.

У Алена Безансона есть исследование, касающееся истории иконоборчества в искусстве. Что касается Малевича, не смотря на эмоциональный и беспорядочный футуристический характер его текстов, Безансону удалось выстроить в достаточно четкую гносическую систему, в которой автор улавливает иконоборческие черты: «И мир, и искусство развиваются, двигаясь по ступеням прогресса, разрушение за разрушением, и приходят к крайней точке, которая есть «Бог». Этот Бог превосходит всякое изображение, к нему можно приблизиться только негативными путями нефигуративности, беспредметности. Этот Бог за пределами Бога, в котором соучаствует и душа художника, улавливается как совершенная пустота, как

небытие, и всякое изображение предметов и абсолютного представляется в этом черном свете как идол»³⁶.

«Искусство – не есть религия, оно занимается предпоследними вещами» - один из тезисов, выдвинутый Дмитрием Приговым. Имя Бога, используемое в Приговской графике, также не ставит перед собой цель поклонения – это лишь олицетворение невидимой метафизической энергии. Имя Бога может быть заменено иными элементами, но тема проникновения извне энергии сохраняется.

Эстетическое начало у Малевича связано с понятием конструкции формы и с понятием экономии. Экономия дает возможность освободить форму от всего лишнего и представить ее в «исчерпывающем» виде. Эстетическое оказывается эквивалентным конструктивному.

Критика материального, которую мы встречаем у Дмитрия Пригова, не является столь однозначной и категоричной. Он сам отмечал, что на его творчество в разное время влияли художественные стили начиная с ренессанса и заканчивая новым временем. Скорее, он просто подчеркивает второстепенное значение материальности и изобразительности: «рисунок – это частный случай».

Как мы видим, содержание концепта Дмитрия Пригова, так же как и его визуальное воплощение, является более сложным и структурным. Если у Малевича черный квадрат – это углубление в «ничто», выход в бесконечность, то у Пригова мы видим, пусть и условно оформленное, существование определенного пространства с взаимодействующими в нем объектами.

«Красивое и безобразное» - не есть преимущественная зона искусства. Еще один тезис, определяющий творческую эстетику Дмитрия Пригова. Эстетическое у художника связано с категориями метафизического и

³⁶ Безансон Ален. Запретный образ: Интеллектуальная история иконоборчества [Текст]: монография – М.: Изд-во «МИК», 1999. – С. 191

подсознательного и определяется глубиной взаимоотношений между автором и произведением, между произведением и зрителем.

Основные положения критики Малевича изложены в его статье-манифесте 1916 г. «От кубизма и футуризма к супрематизму». Художник характеризует и сравнивает предметную живопись с «идеей дикаря» за стремление воспроизвести, а не создать новую форму. Футуризм и кубизм художник критиковал за первостепенное значение формы и графической ценности.

Не совсем правомерным будет говорить, что использование квадрата Дмитрием Приговым – это лишь практика повторения, эксплуатации или даже иронии над растиражированным квадратом Малевича, не смотря на буквальное использование его имени во многих графических работах.

Сам Пригов неоднократно подчеркивал второстепенность значения изобразительности и материальности в современном искусстве. Форма квадрата, лаконичная и бесцветная, по моему мнению, вписывается в его концепцию, предоставляя множество вариантов для интерпретации.

Выводы ко второй главе:

1. Основная задача концептуализма – переосмысление способа функционирования произведения искусства, сдвиг приоритета с эстетической оболочки на идейную составляющую.
2. В основе концептуальной эстетики Дмитрия Пригова лежит работа с иерархиями знаковых систем.
3. Инсталляции в цикле «Malevich» Дмитрия Пригова представляют собой спроектированное модельное пространство, в котором зарождаются и перемещаются фантомы и другие объекты как потустороннего, так и окружающего мира.
4. В цикле, посвященном беспредметности Малевича Пригов работает с двумя основными уровнями восприятия – анекдотическим и уровнем больших авторских стратегий.

5. Использование Приговым «квадрата» - не повторение, а структурированная трансформация знаковых систем и философских категорий супрематизма.

Заключение

«Черный квадрат» является одним из тех памятников, которые заставляют нас переосмысливать отношение к искусству в целом. В данной работе сделана попытка проследить и систематизировать основные этапы истории «Черного квадрата» в визуальном искусстве.

В ходе исследования искусства XVII – XIX вв. мы видим, еще до Малевича, было несколько прецедентов обращения художников к символу «черного квадрата» с целью визуального отображения разных идей: наглядного изображения «бездны», как части теории возникновения Вселенной (Роберт Фладд «Великая тьма»); чувственного отображения реакции на определенные исторические события (Берталь, «Вид на Ла-Хог (ночной эффект), Жан-Луи Пети»); приема политической сатиры, фарса, иронии (Гюстав Доре «История Святой Руси», Пол Билход «Ночная драка негров в подвале», Альфонс Алле «Философы ловят черную кошку в темной комнате»).

В начале XX в. абстрактное искусство, отказавшись от концепции мимесиса, основало новую традицию, не связанную с изображением.

На основании проведенного исследования, можно сделать вывод, что «Черный квадрат» Малевича послужил сдвигом в истории искусства, в связи с тем, что представлял собой новую философскую концепцию – супрематизм, в основу которого легла беспредметность, олицетворяющая собой идеальный мир форм вне миметической образности. Суть подобного миропонимания сконцентрировалась в черном квадрате.

Во второй половине XX века в русле постмодернизма развивается концептуализм. В данной работе проанализированы основные положения эстетики концептуального искусства на примере таких представителей московского романтического концептуализма, как: Илья Кабаков, Дмитрий Пивоваров, и, в частности, Дмитрий Пригов. В ходе проведенного анализа, можно сделать вывод о том, что суть концептуального искусства заключается

как в переоценке системы восприятия произведения искусства в целом, так и в установлении новых отношений произведения и автора.

Одной из главных особенностей концептуализма, московского романтического концептуализма в частности, является активное использование вербального текста.

В основе концептуальной эстетики Дмитрия Пригова лежит работа с иерархиями знаковых систем, что предполагает собой маневрирование знаковыми системами стилей предшествующего времени.

Проследив трансформацию визуальной идеи «Черного квадрата» через призму эстетико-философских принципов супрематизма и концептуализма, отвечая на вопрос, поставленный в формулировке темы работы: «повторение или трансформация?..» можно с уверенностью ответить – трансформация.

Репрезентация Дмитрия Пригова как визуально, так и по своей концепции представляет собой более сложно оформленную систему с определенной структурой. Если у Малевича черный квадрат – это углубление в «ничто», выход в бесконечность, то у Пригова мы видим функционирование определенного пространства с взаимодействующими в нем объектами. В своей концепции Пригов оперирует такими понятиями, как «видимое» и «невидимое», «энтелехии» (как потенциальные энергетические потоки), чего мы не видим у Малевича. Тем не менее, также, как и Малевич, Пригов подчеркивает второстепенное значение материального и эстетического. И также как и Малевич, Пригов является сторонником творческой воли, свободной от религиозного догматизма.

В заключении хотелось бы отметить, что сравнение основных эстетико-философских принципов супрематизма и концептуализма в рамках творчества Малевича и Пригова можно встретить и в более ранних искусствоведческих работах. Но, в данной работе впервые выделены основные критерии для структурно-сопоставительного анализа, который делает более четким понимание идей, заложенных двумя авторами абстрактного искусства. Практическая значимость данной работы, в данном

случае, заключается в дальнейшем использовании данных критериев для анализа памятников современного абстрактного искусства.

Список источников и литературы

1. Источники

1. Богачева И.А. «От «Черного квадрата» К. Малевича к «Черному свету» П. Суллажа [Текст] / И. А. Богачева // материалы научной конференции: Автор и зритель: эстетические проблемы восприятия и творчества. – СПб. - 2006 г. – 286 с.
2. Бокова, Я. М. Литературный андеграунд на примере творчества московского поэта-концептуалиста Дмитрия Александровича Пригова [Текст]/ Я. М. Бокова // Молодой ученый. — 2015. — №1. — С. 388-390.
3. Быкова А.Н. Путеводитель ГТГ: Инвариантность как множественность, или взгляд из двух углов / А. Н. Быкова, К. А. Рылев // Государственная Третьяковская галерея на Крымском валу. Искусство XX века. Путеводитель. – (<http://aroundart.org/2014/12/10/putevoditel-gtg/>)
4. Гройс, Б. Е. Дмитрий Пригов: призраки хаоса [Текст]/ Б.Е. Гройс // Художественный журнал. – 2016. - № 97. – С.44 - 49.
5. Гройс, Б. Е. Истина искусства [Текст]/ Б.Е. Гройс// Художественный журнал. – 2015. - № 96. – С.14-24.
6. Гройс, Б. Е. Московский романтический концептуализм [Текст]/ Б.Е. Гройс// «А-Я». – 1979. - № 1. – С. 4-5
7. Ельшевская, Г. В. Концептуализм и соц-арт/ Г.В. Ельшевская// Русское искусство XX века – «Арзамас». –2014 г. - (<http://arzamas.academy/materials/1206>)
8. Ивин, А.А. Современная аксиология: некоторые актуальные проблемы [Текст] / Ивин А.А. // Философский журнал. - 2010. - № 1. – С. 10-12.
9. Ковалев, П.А. Поэтический дискурс русского постмодернизма [Текст]: автореф. дис. канд. филолог. наук / П.А. Ковалев. – Орел: ОГУ, 2010. — 24 с.

10. Корчагин, К. С. V Международные Приговские чтения (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва, 5—7 ноября 2015 г.) [Текст] / К.С. Корчагин, Д. Н. Пасичник // НЛО. – 2016. - № 140. – С. 5-6.
11. Кошут Джозеф. Искусство после философии [Текст]/ Джозеф Кошут // Искусствознание. - 2001. - №1. – С. 17-21.
12. Кутлунин, А.К.- Эстетизм как способ понимания жизни в философии Ницше [Текст] / А. К. Кутлунин, М. Ф. Малышев // Философские науки. – 1990. - №9. – С. 12-17
13. Летцев, В. С. Концептуализм: чтение и понимание [Текст] / В. С. Летцев // Даугава. – 1989. - №8. – С. 107-113.
14. Пресс-релиз к выставке «Дмитрий Александрович Пригов: в диалоге с авангардом» в Государственном Русском Музее от 23.10.2015. – (http://old.rusmuseum.ru/exhib/lenta/exhibition2015/dmitrij_aleksandrovich_prigov_dialogi_s_avangardom/index.html)
15. Пригов, Д. А. Исчисления и установления [Текст] / Д. А. Пригов // НЛО. - 2001. - №107. - С. 210–211.
16. Пригов, Д. А. Фантомы инсталляций [Текст]/ Д. А. Пригов // Архив Д. А. Пригова. – (<http://www.prigov.ru/images/inst.php>)
17. Программа «Дневной разворот»: интервью с куратором выставки «Дмитрий Пригов: от Ренессанса до концептуализма и далее» Кириллом Светляковым и арт-директором музея современного искусства PERMM Наилей Аллахвердиевой [Звукозапись]/ ведущий Сергей Хакимов – Пермь: Радио «Эхо Москвы – Пермь», эфир от 15.05.2015 г.
18. Рылев, К.А. Завещание Пригова / К. А. Рылев // Блог-книга «Философия вертикали + горизонтالي». – (<http://www.peremeny.ru/book/vh/546>)
19. Светляков, К. А. Дмитрий Пригов — От Ренессанса до концептуализма и далее / К.А. Рылев // Пресс-релиз к ретроспективной выставке Дмитрия Пригова в ГТГ. – (<http://aroundart.org/2014/05/22/dmitrij-prigov-ot-renessansa-do-kontseptualizma-i-dalee/>)

20. Телепередача «Школа злословия»: интервью с Дмитрием Приговым [Видеозапись]/ реж. Гайане Арутюнян; ведущие: Татьяна Толстая, Авдотья Смирнова – М.: телеканал «НТВ», эфир от 03.09.2003 г.
21. Цибуля А. Б. Шестые Международные Приговские чтения «Энциклопедия Дмитрия Александровича Пригова» (Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом), 16—18 мая 2016 г.) [Текст] / А. Б. Цибуля // НЛО. – 2017. - № 144. – С. 8-9.
22. Эдмонд Джейкоб. Дмитрий Пригов и межкультурный концептуализм [Текст]/ Джейкоб Эдмонд// НЛО. – 2002. - № 118. – С. 243-248.

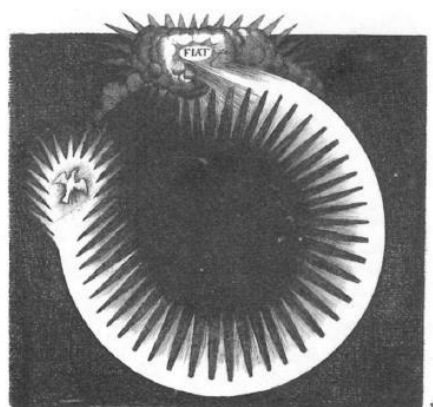
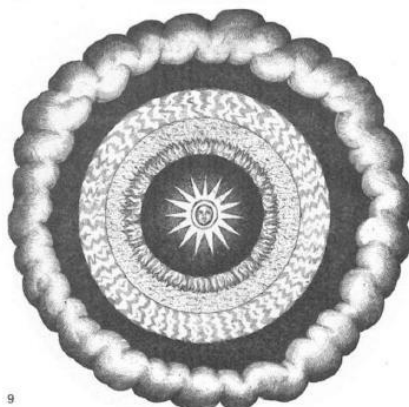
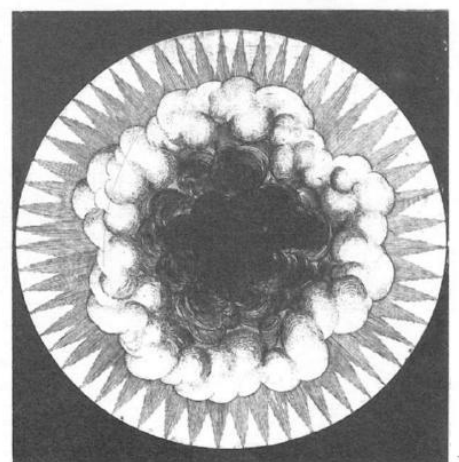
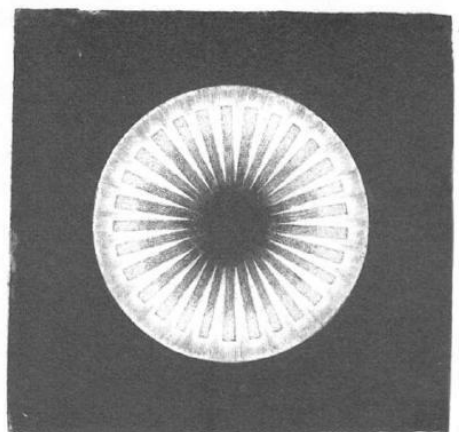
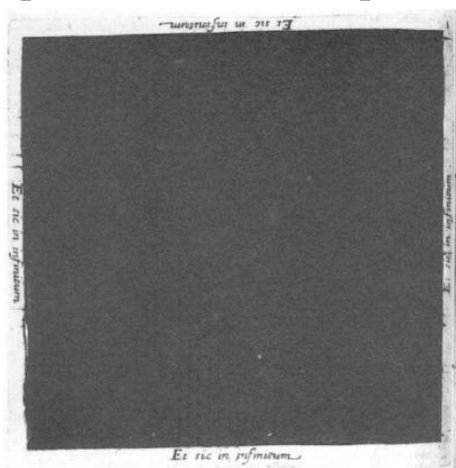
2. Литература

23. Бажанов, Л.А. Абстрактное искусство. Опыт реекземпации [Текст]: монография / Л. А. Бажанов, В.С. Турчин. - М.: Советское искусствознание, 1991. - 84 с.
24. Безансон Ален. Запретный образ: Интеллектуальная история иконоборчества [Текст]: монография – М.: Изд-во «МИК», 1999. – 424 с.
25. Белый А. Между двух революций [Текст]: биография / А. Белый. – М.: Художественная литература, 1990. – 672 с.
26. Брэндон Тейлор. Art Today. Актуальное искусство 1970-2005 [Текст] / Тейлор Брэндон. – М.: Слово, 2006. – 256 с.
27. Бычков, В. В. Триалог. Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры [Текст] / В. В. Бычков, Н. И. Маньковская, В. А. Иванов. - М.: ИФРАН, 2007. – 239 с.
28. Бычков, В. В. Эстетика [Текст]: учеб. для вузов / В. В. Бычков. - М.: Гардарики, 2004. - 846 с.
29. Власов, В.Г. Стили в искусстве [Текст]: словарь / В. Г. Власов. - СПб.: Лита, 1998. — 672 с.
30. Деготь, Е. М. Московский концептуализм [Текст] / Е. М. Деготь, В. В. Захаров. – М.: WAM, 2005. – 416 с.

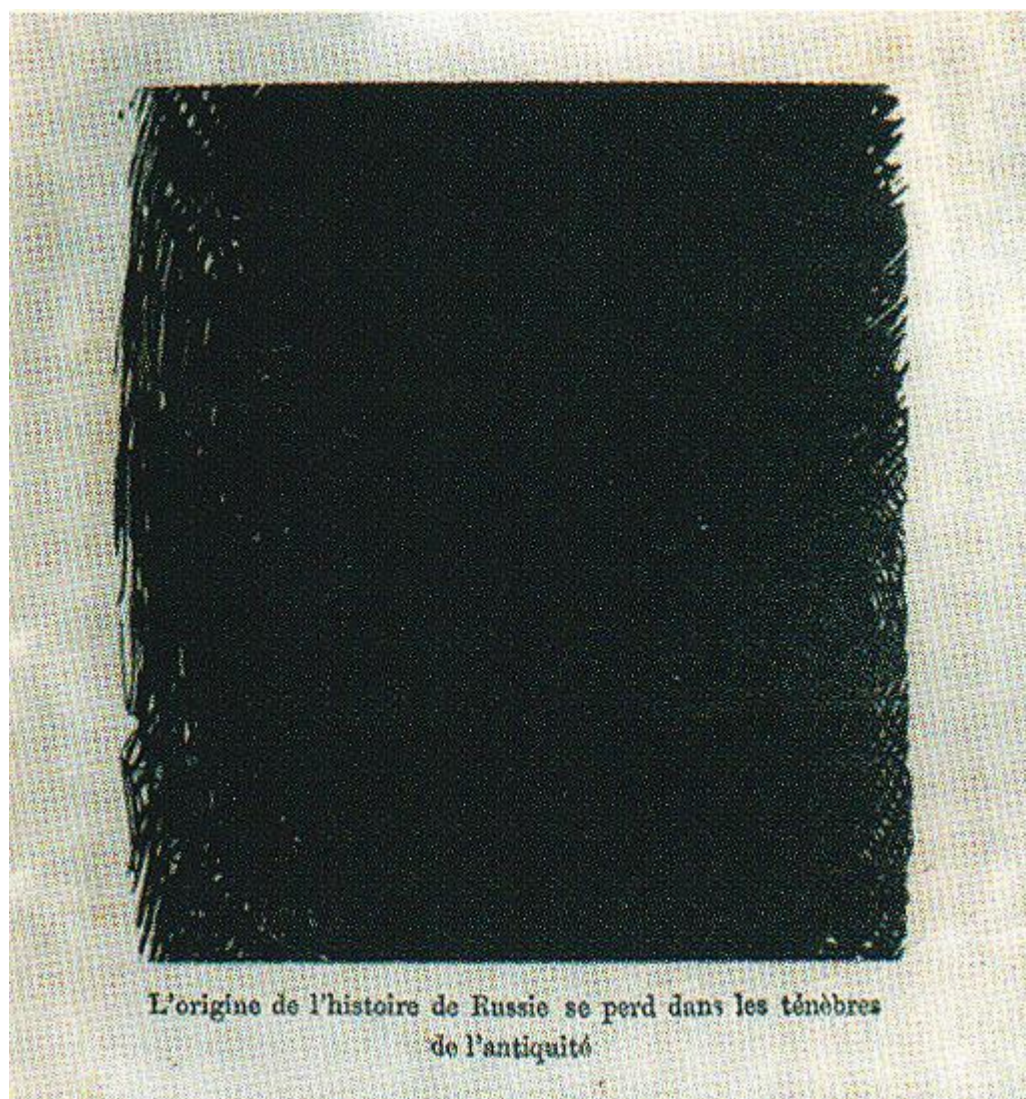
31. Добренко, Е. А. Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов [Текст]: сборник статей / Е. А. Добренко, И. Г. Кукулина. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 800 с.
32. Жиль Делез. Что такое философия? [Текст]: монография/ Жиль Делез, Феликс Гваттари. - М.: Изд-во – АЛТЕИЯ, 1998. – 261 с.
33. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве [Текст]: монография. - М.: Архимед, 1992. - 108 стр.
34. Канке, В. А. Философия [Текст]: монография. - М.: Логос, 2003. — 376 с.
35. Краусс Розалинд. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы [Текст] / Розалинд Краусс. – М.: Художественный журнал, 2003. – 320 с.
36. Кузнецов, В. Н. Западноевропейская философия XVII века [Текст]: учеб. пособие / В. Н. Кузнецов, Б. В. Мееровский, А. Ф. Грязнов. – М.: Высшая школа, 1986. – 400 с.
37. Кузнецов, И. В. Русская литература эпохи постмодерна [Текст]: учеб. пособие для вузов / И. В. Кузнецов. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2015. — 240 с.
38. Лифшиц, М. А. Почему я не модернист? [Текст]: монография. - М.: Искусство - XXI век, 2009 г. – 616 с.
39. Малевич, К. С. Собрание сочинений в 5 томах. Том 5. Произведения разных лет [Текст]: статьи, трактаты, манифесты, декларации, проекты, лекции / К. С. Малевич. - М.: Гилея, 2004. — 1173 с.
40. Малевич, К. С. Мир как беспредметность [Текст]: сборник статей/ К. С. Малевич. – М.: Эксмо, 2016. – 160 с.
41. Малевич, К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму [Текст] / К. С. Малевич. – М.: Тип. «Общественная польза», 1916. – 37 с.
42. Малевич, К. С. Черный квадрат [Текст]: манифесты, декларации, статьи / К. С. Малевич. – М.: Азбука, 2015. – 288 с.
43. Новоселов, М. М. Абстракция в лабиринтах познания [Текст] / М. М. Новоселов. - М.: Идея-Пресс, 2010. — 410 с.

44. Пригов, Д. А. Дмитрий Пригов: разнообразие всего [Текст] / Д. А. Пригов. – М.: ОГИ, 2007. – 288 с.
45. Пригов, Д. А. Сборник предувещаний к разнообразным вещам [Текст] / Д. А. Пригов. - М.: Изд. фирма "Ad Marginem", 1996. – 301 с.
46. Пригов, Д. А. Написанное с 1975 по 1989 [Текст]/ Д.А. Пригов. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – 280 с.
47. Рубинштейн, Л. С. Причинное время [Текст] / Л. С. Рубинштейн. - М.: АСТ: Corpus, 2016. – 115 с.
48. Стойков Атанас. Критика абстрактного искусства и его теорий [Текст]: монография. – М.: Изд-во "Искусство", 1964. - 514 с.
49. Толстая Т.Н. Квадрат [Текст]/ Т. Н. Толстая // Река Оккервиль: сборник рассказов. – М.: Подкова, 1999. – С. 349 - 352 с.
50. Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения [Текст]/ Мартин Хайдеггер. – М.: Академический Проект, 2008. — 528 с.
51. Шеллинг, Ф.В. Философия искусства [Текст]: монография. - М: Мысль, 1966. – 100 С.
52. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков [Текст]: монография/ М. Н. Эпштейн. - М.: Советский писатель, 1988. — 416 с.
53. Эпштейн, М. Н. Постмодерн в русской литературе [Текст]: учеб. для вузов / М. Н. Эпштейн. — М.: Высшая школа, 2005. – 495с.
54. Ямпольский, М. Б. Пригов: очерки художественного номинализма [Текст]: монография. - М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 296 с.

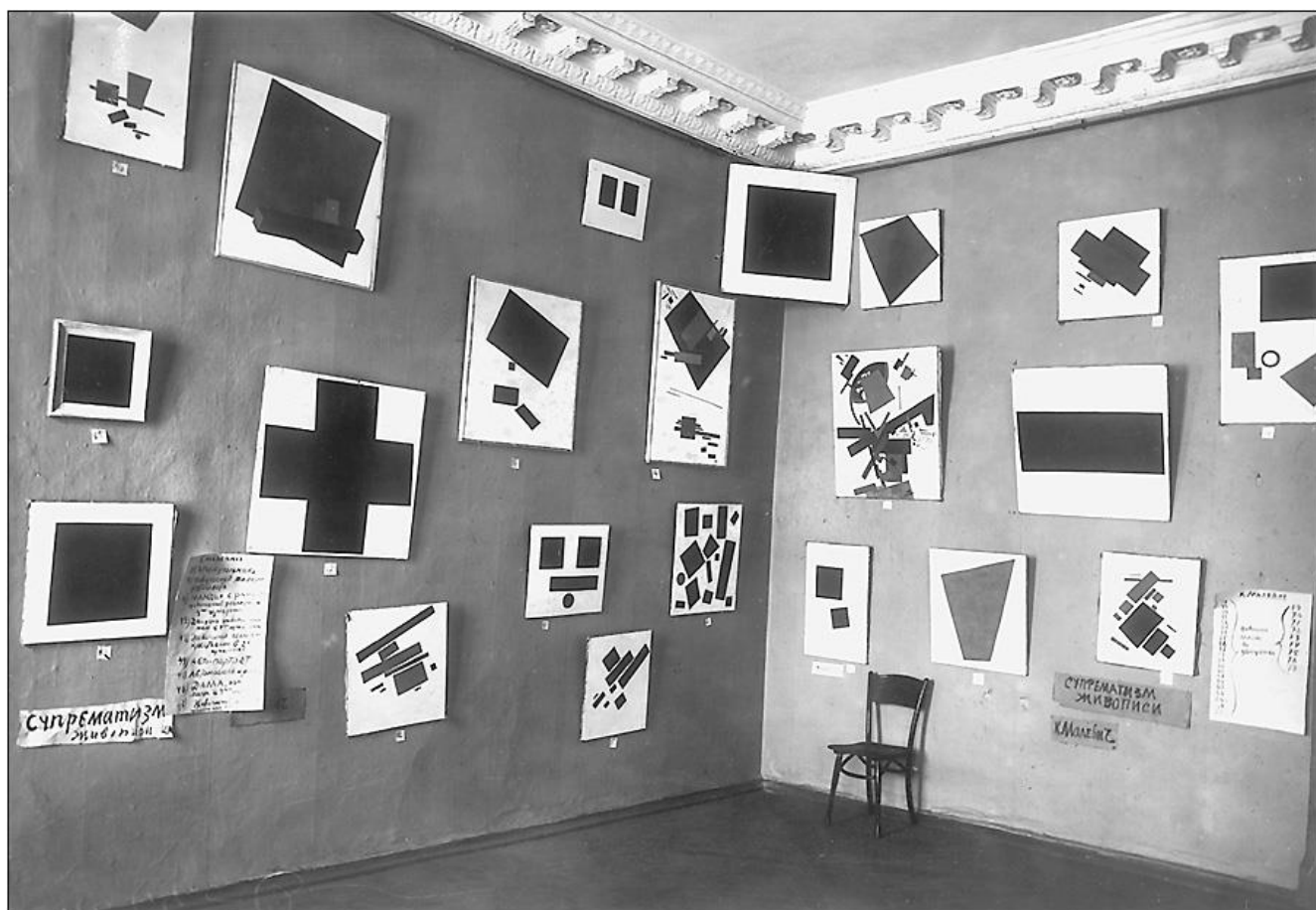
Приложение 1. Роберт Фладд «Великая тьма» (1617 г.)



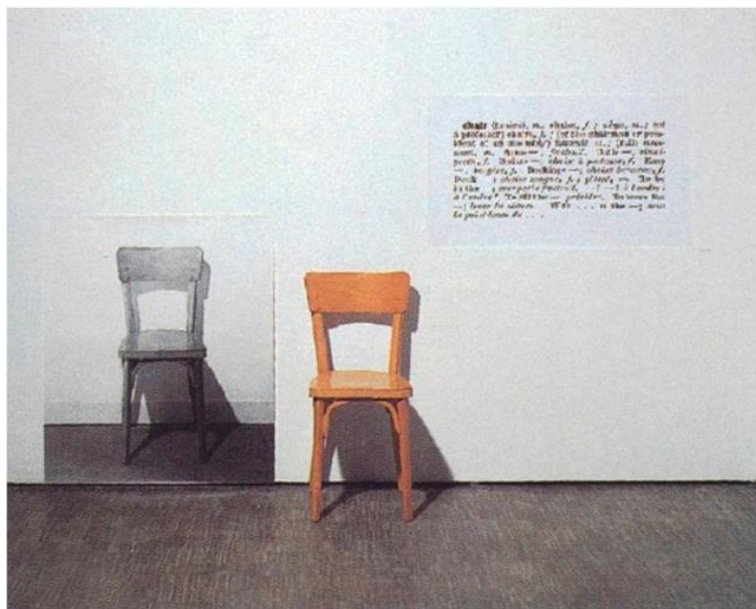
Приложение 2. Гюстав Доре «История Святой Руси» (1854 г.)



Приложение 3. Фрагмент экспозиции футуристической выставки
«0'10» 17.12.1915 г.



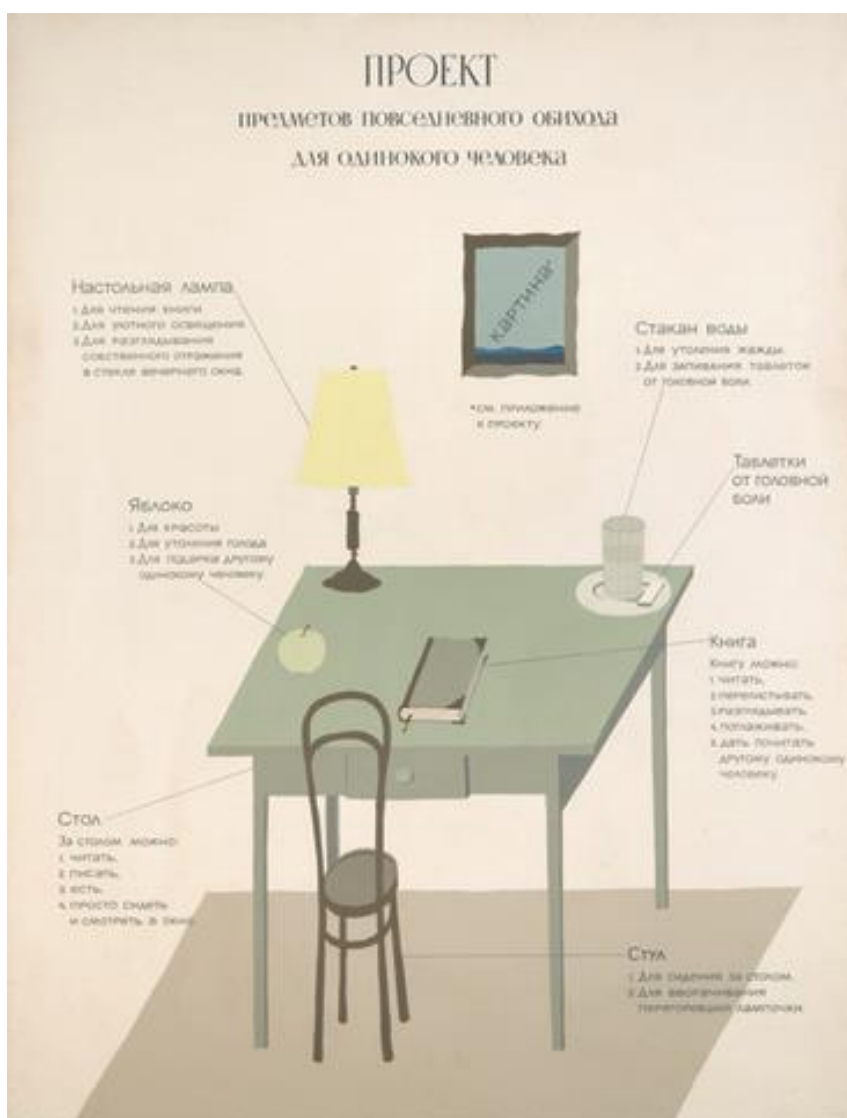
Приложение 4. Джозеф Кошут «Один и три стула» (инсталляция, 1965 г.)



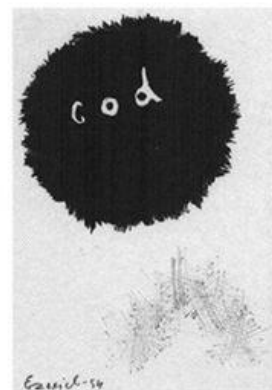
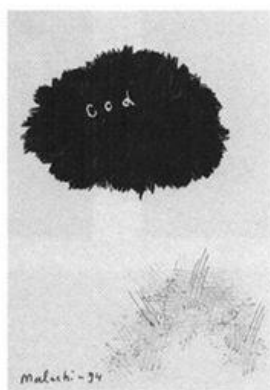
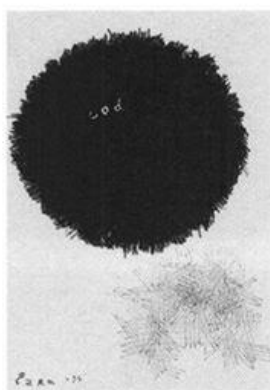
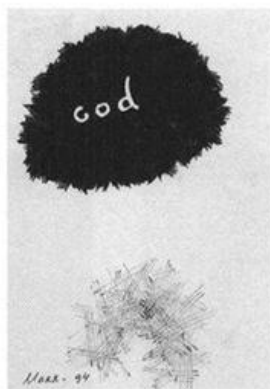
Приложение 5. Илья Кабаков. «Чья эта муха?» 1987 год



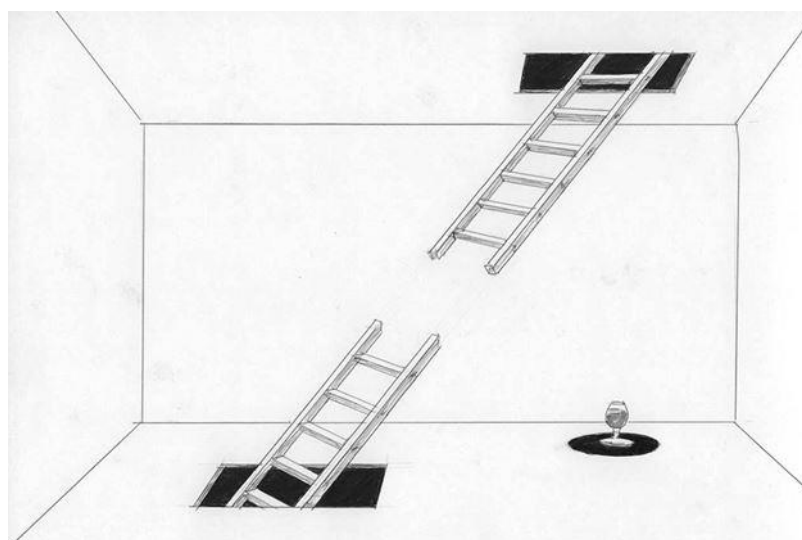
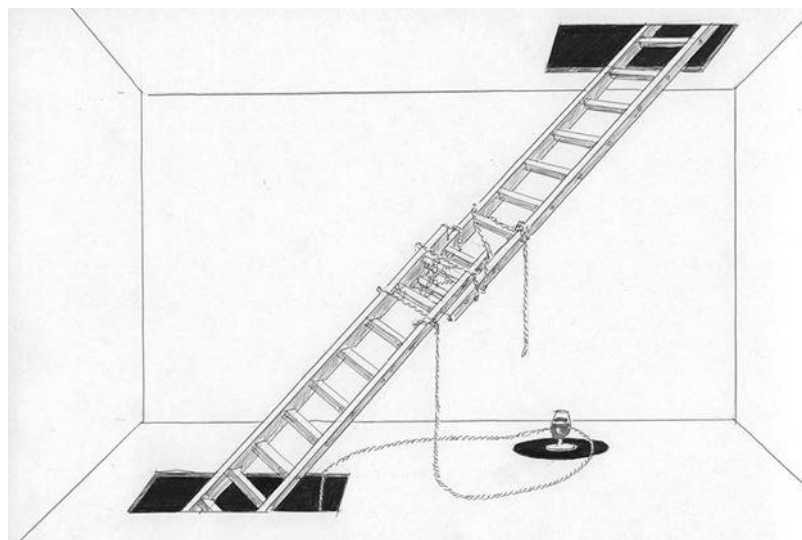
Приложение 6. Виктор Пивоваров. Из альбома «Проекты для одинокого человека». 1975 год



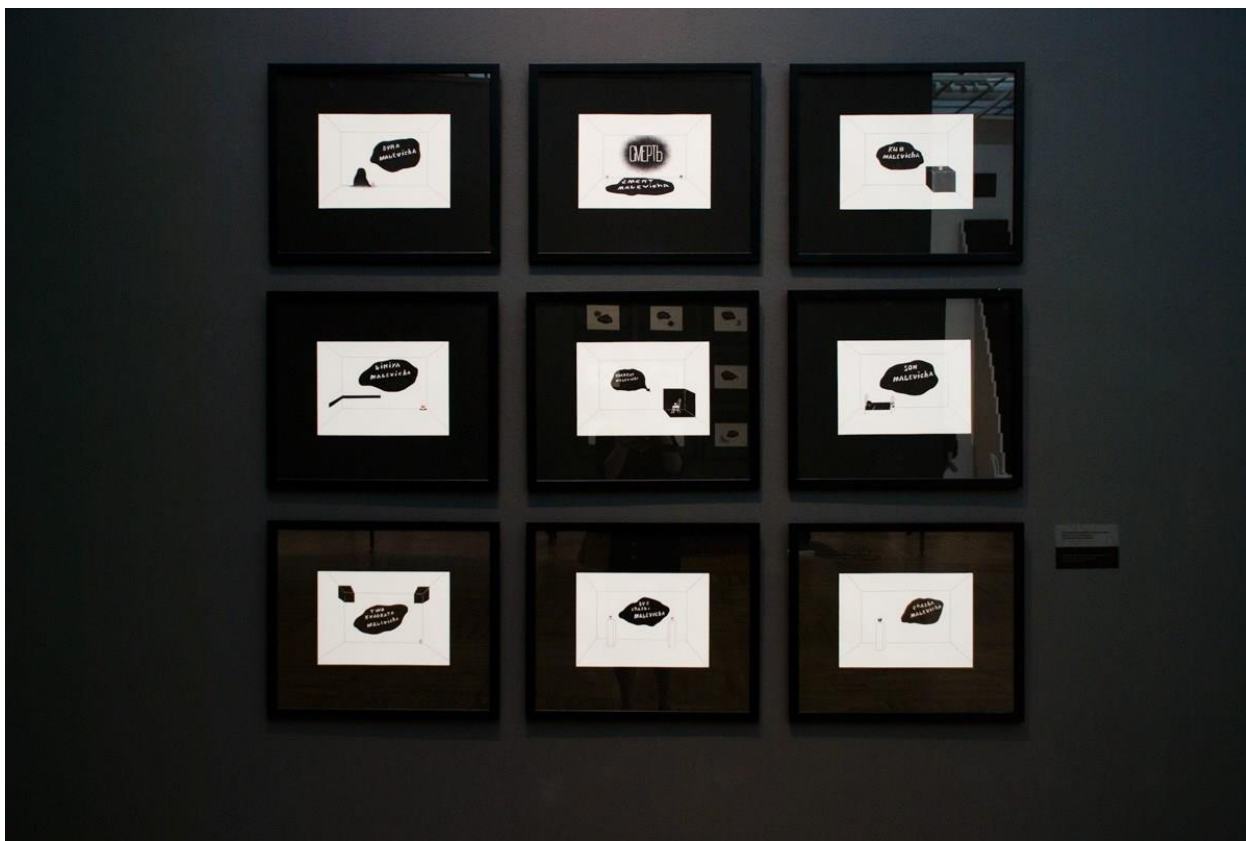
Приложение 7. Пригов Д. А. «Бог: пророки» (1994 г.)



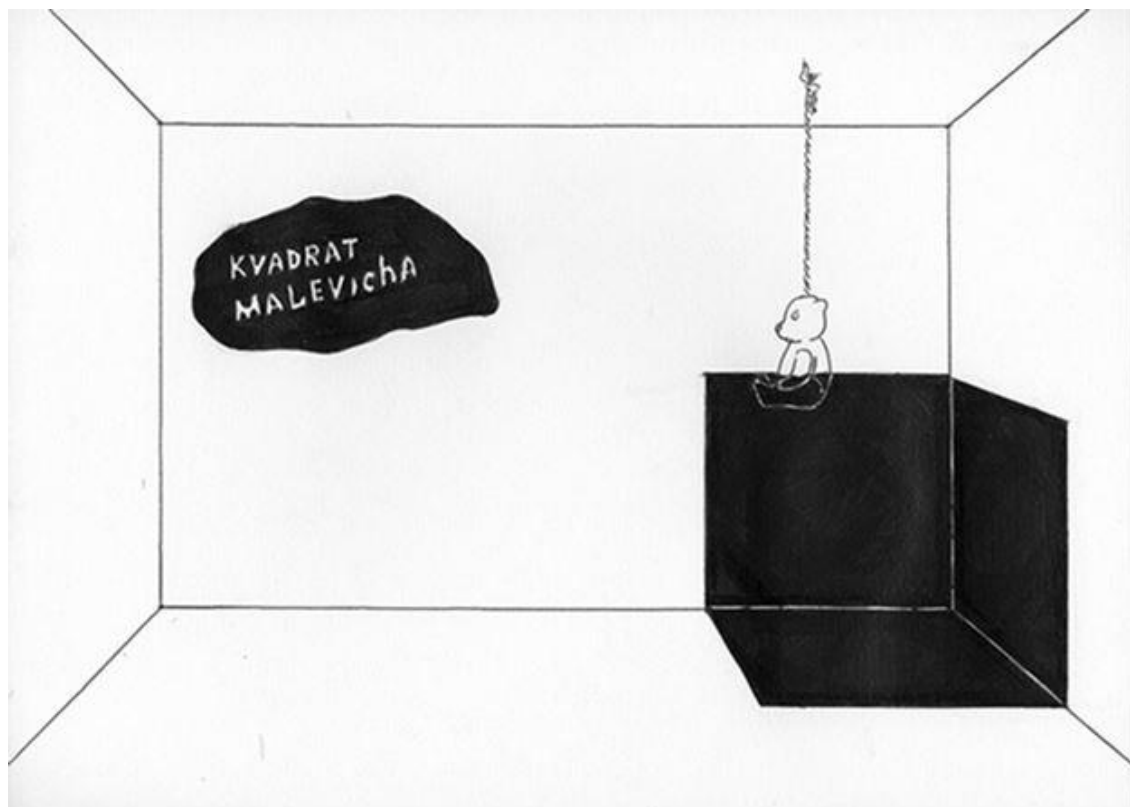
Приложение 8. Пригов Д. А. Эскизы инсталляций с лестницами
(1990-е)



Приложение 9. Пригов Д. А. «Malevich» (1990-е гг.)



Приложение 10. Пригов Д. А. «Квадрат Малевича» (1990-е гг.)



Приложение 11. Пригов Д. А. «Черный квадрат» Малевича (1990-е гг.)

