

Елена Пенская
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
e.penskaya@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2469-584X>

Elena Penskaya
National Research University
High School of Economy
e.penskaya@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2469-584X>

ПЕРСОНАЖИ В ПОИСКАХ АВТОРА.
ХАРАКТЕРОЛОГИЧЕСКИЕ РАДИКАЛЫ В ДНЕВНИКЕ
АНДРЕЯ МОНАСТЫРСКОГО 1981–1984 гг.
К ПРОБЛЕМЕ ЭГО-ДОКУМЕНТОВ В КОНЦЕПТУАЛИЗМЕ*

CHARACTERS IN SEARCH OF AN AUTHOR.
CHARACTEROLOGICAL RADICALS IN ANDREI
MONASTYRSKY'S DIARY FROM 1981–1984. ON THE
PROBLEM OF EGO-DOCUMENTS IN CONCEPTUALISM

Личные записки Андрея Монастырского находятся в многослойной парадигме контекстов. Пересечение границы, отделяющей интимное, частное от публичного, произошло в 2014 году, когда *Дневник* был опубликован в малой серии изданий «Библиотека московского концептуализма Германа Титова». Он был предъявлен широкой аудитории, не только посвященных, но и далеких от какого-либо прямого взаимодействия со средой и референтным кругом, существующих в реальности, принципиально иной, чем та, что стала поводом для рождения дневниковых записей 1981–1984 гг. Обретение публичного статуса, жесткий выход из зоны интимного сопоставим с разрушением герметичной конструкции. 30 лет отделяет создание частной документации от ее нового книжного формата. Это необходимый и достаточный срок для заверше-

* В данной научной работе использованы результаты проекта «Язык, литература, культура в историческом и социальном измерении» (HSE-BR-2025-031), выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ. This work/article is an output of a research project (HSE-BR-2025-031) implemented as part of the Basic Research Program at HSE University.

ния целого ряда политических, социальных процессов, смены поколений. Гуманитарной науке еще предстоит проанализировать метаморфозы, что произошли как с самим автором дневника, так и с интерференцией контекстов.

Ключевые слова: Дневник, московский концептуализм, эго-документы, референтный круг, трансформация, дискурс, персонаж.

Andrey Monastyrsky's personal notes are located in a multi-layered paradigm of contexts. Crossing the boundary separating the intimate, private from the public occurred in 2014, when the *Diary* was published in a small series of publications «Library of Moscow Conceptualism by German Titov». It was presented to a wide audience, not only dedicated, but also far from any direct interaction with the environment and the reference circle, existing in a reality fundamentally different from that which became the reason for the birth of the diary entries of 1981–1984. Gaining public status, a hard exit from the intimate zone, is comparable to the destruction of an airtight structure. 30 years separate the creation of private documentation from its new book format. This is a necessary and sufficient time to complete a number of political, social processes, and generational change. The humanities have yet to analyze the metamorphoses that occurred both with the author of the diary himself and with the interference of contexts.

Key words: Diary, Moscow conceptualizim, ego documents, reference circle, transformation, discourse, character.

Введение в тему

Последние полтора десятилетия после смерти Всеволода Некрасова (1934–2009) и обретения его архива мне приходилось заниматься изучением наследия неофициальной культуры, искусства второго авангарда в завершенной стадии и продолжающемся измерении (Пенская 2020; 2021; 2025). Однако, следует учитывать, что к моей отстраненной и по возможности объективной научной позиции добавляется существенный фактор, влияющий на исследовательскую оптику. Данный фактор связан с наличием дополнительного знания — наблюдений в качестве свидетеля и в какой-то степени участника событий, происходивших в изучаемой среде позднего советского андеграунда конца 1970–1980-х гг. Обсуждаемый *Дневник* Андрея Монастырского (Монастырский 2014) не является для меня исключением, поскольку в нем реконструируются детали, памятные для меня в силу нашего знакомства в 1979 г. благодаря общему месту работы. Как сослуживцы, мы сотрудничали в Государственном Литературном музее вплоть до завершения советского культурного проекта в начале 1990-х. Во многом Андрей Монастырский в эти годы стал для меня в каком-то смысле гуру и в силу ряда обстоятельств, проводником, интерпретатором контекстов, ключевых фигур московского и европейского концептуализма и шире — российского андеграунда — его законов, генезиса. Сквозь призму личности Андрея Монастырского, художественной практики его круга во многом складывалась моя рецепция столкновения эстетических концепций, кризисных ситуаций в сложно устроенном полемическом пространстве культуры на протяжении ряда лет. Опыт живого непосредственного общения с автором дневника в данном случае невозможно игнорировать.

Дневник А. Монастырского в кросс-культурной системе координат

Личные записки Андрея Монастырского пребывают в многослойной парадигме контекстов. Пересечение границы, отделяющей интимное, частное от публичного, произошло в 2014 году, когда *Дневник* был опубликован в малой серии изданий «Библиотека московского концептуализма Германа Титова». Этот момент, казалось бы, однократный, одноразовый — на самом деле оказался сильным жестом, многомерным актом. Он был предъявлен широкой аудитории, не только посвященных, но и далеких от какого-либо прямого взаимодействия со средой и референтным кругом, существующих в реальности, принципиально иной, чем та, что стала поводом для рождения дневниковых записей 1981–1984 гг. Обретение публичного статуса, жесткий выход из зоны укрытия сопоставимо с проколом пузыря, оболочки, разрушением герметичной конструкции. Тем не менее тридцатилетие, отделяющее создание частной документации от ее нового книжного формата, с одной стороны, достаточный срок для завершения целого ряда политических, социальных процессов, смены поколений, с другой — слишком короткая временная дистанция, «завершенная незавершенность», прорастающая в современность, препятствует полному анализу тех глубоких метаморфоз, что произошли как с самим автором дневника, так и с интерференцией контекстов. Парадоксальное совмещение пластов подлежит археологической расчистке.

Новая процессуальность и стратегии архивации в московском концептуализме после 1990-х годов

В контексте многоступенчатого развития советского неофициального искусства московский концептуализм занимал особое место и опирался на фиксацию реальности, превращая документ в артефакт и перформанс, создавая «язык документа» в системе акций группы «Коллективные действия». Акционизм КД — процесс «делопроизводства» — закреплен в папках и сборниках МАНИ — Московского архива нового искусства.

Документация истории КД, формирование лингвистического аппарата, а также продукции прошла несколько этапов. Она зафиксирована в материалах самих ПАПОК МАНИ. С 1981 по 1986 гг. вышло пять папок, над составлением которых работали Андрей Монастырский, Вадим Захаров и Виктор Скерсис, Елена Елагина и Игорь Макаревич, Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов, Константин Звездочетов (завершил пятую папку Георгий Кизевальтер).

Генезис проекта в свою очередь породил несколько ветвей, объединяющее ядро которого так или иначе сводилось к архивным практикам.

Известно, что с самого начала МАНИ возник как архивный проект. Архивирование было заложено изначально и оно опиралось в том числе на использование документов личного происхождения, получавших новую валентность в художественной среде.

Сложился нарратив метаописания всех исторических этапов становления проектов. Сама ситуация рассказывания сюжетов и деталей встроена в сам процесс функционирования проекта в его амбивалентной ипостаси: многократно завершеном качестве и мемуарно пролонгированном. Таким образом, ситуация, обладающая одновременно финалом и продолжением имеет свою композиционную и смысловую конструкцию, в которой обозначены точки отсчета — изобретение терминологического сопровождения, закрепление авторства, формирование референтного круга с границами, достаточно гибкими, благодаря чему в него могли войти как постоянные участники, так и случайные лица, блуждающие по всему культурному полю 1960–1980-х гг. Концептуалистское делопроизводство закрепляло след каждого в том или ином акционистском объекте. Закономерно, что с самого начала совокупность этих вербальных и визуальных следов, знаков создавала свой язык документации, отчетливо узнаваемый на пестром ландшафте.

Неслучайно именно слово дало импульс, ставший концептообразующим стартом.

Само обретение термина постфактум описано как начало некоего дневникового эпоса. Его структурными компонентами являлись спонтанные беседы Андрея Монастырского, Никиты Алексеева, Льва Рубинштейна. Рассказывание обретает коммеморационный характер и содержит формульный образ сказителя, начинаясь с «Я помню»: «Я помню, как однажды мы втроем — Никита Алексеев, Лев Рубинштейн и я, — в конце 1975-го или в начале 1976-го сидели в квартире Иры Наховой на Малой Грузинской и говорили о том, что хорошо бы сделать журнал, посвященный неофициальному искусству. И в этом разговоре как раз прозвучало название такого журнала. Не помню, кто именно, но кто-то из нас произнес слово «архив» — «архив нового искусства». Мне кажется, это был Рубинштейн, потому что он был связан с какими-то архивными делами» (Монастырский 2018).

Позднее, с 1981 по 1986 год были созданы пять авторских папок, куда вкладывались тексты и художественные произведения. К тому времени вокруг деятельности «Коллективных действий» и Андрея Монастырского сложилась и устойчивая мифологическая интерференция пластов личного и общего пространства, поддерживаемая и развиваемая самими авторами. По мнению Андрея Монастырского, сначала документация «Поездок за город», а затем первая папка МАНИ стали объединяющими изданиями, которые зафиксировали этот круг. Название архива — МАНИ — впоследствии стало самоназванием круга московского концептуализма до 1988 года, пока не было заменено П. Пепперштейном термином НОМА. Термин МАНИ употреблялся как синоним «Московской концептуальной Школы» — и в то же время архив, изжив форму папок, принял сначала образ сборников, составленных Андреем Монастырским, а затем музея, созданного Николаем Панитковым. Существует и дополнительное толкование термина, при-

водимое художниками: МАНИ — это MONEY — деньги. Но автору данной статьи мерещились в этом звукосочетании другие смыслы. Мани (др.-исл. Máni — «месяц») напоминал о персонификации месяца (Луны) в скандинавской мифологии. Тишина и отрешенная укромность в «миру» Андрея Монастырского, его пребывание в иных сферах и заведывание чем-то не очевидным, не проявленным до конца — все это создавало притягательную легенду. Иногда Андрей выходил из своей мифологической роли и живо интересовался происходящим по другую сторону кулис, обсуждал слухи, интриги, коллизии. Вдобавок проступал иной дополнительный смысл в названии. Он отсылал к соблазнам мысли, языка, действия, благодаря всего лишь одному фонетическому сдвигу ударения: МАНИ — от глагола манить, заманивать, притягивать. Побудительная грамматическая конструкция, обладая сильной коммуникативной составляющей, предполагала обращение, приглашение, одновременно сладостное и опасное попадание в какой-то капкан. Группа художников представлялась ловцами, тонко и умно расставлявшими интеллектуальные сети для добровольцев, охотно разделявших этот соблазн.

Эффект оборотничества присутствовал в поведенческой стилистике лидера и в стратегии группы в целом. Делопроизводство обретало сакральный статус, процесс документооборота порождал множественность терминов, понятий, метаморфозы которых были ощутимы уже в легких вибрациях заглавий. Являясь ветвями одного архивного ствола, папки МАНИ, сборники МАНИ, «Поездки за город» связаны между собой осязаемостью документа, тактильным чувством.

Генезис проектов МАНИ носит словно бы растительный характер выращивания случайно или намеренно брошенного зерна — в разговоре, в беседе, затем проросшего в первой акции в 1976 году, через четыре года по следам которой в 1980 году Монастырский составил первый том «Поездок за город» — сборника документации акций КД. Прорастание продолжилось в папках МАНИ. В каждой папке-лаборатории отражалась индивидуальная, субъективная сторона «дежурного», составителя, портретировавшего культурный ландшафт 1980-х. Вариативность как залог природной гибкости рамок проекта, его пластичности, стала его опознавательным знаком. Изменялись список авторов, чьи работы включались в папку, конфигурация материала, концепция и наполненность каждой папки. Но фактура оставалась константной: папки обязательно содержали фотографии, литературные и критические тексты, рисунки, имитируя выставочное сопровождение.

Эволюция изначальной идеи прослеживалась в том, какие трансформации претерпевали сборники МАНИ в 1986–1991 годах. В собраниях текстовых и иллюстративных материалов разной формы, в диалогах, безтекстовых коллажах, в фотодокументировании выставок в режиме реального времени, создании фотохроники, фоторепортажей для презентации тех или иных тезисов отчетливо просматривалась переходность, рубежность

языка московского концептуализма, закономерно впоследствии переместившего архивные коннотации в категорию музея МАНИ.

Баланс текстового и визуального, динамическое равновесие объединило «Поездки за город» первую папку МАНИ и за полтора десятилетия закрепило базовые концептуалистские положения, обозначив лица неофициального искусства Москвы конца 1970-х — начала 1980-х годов, закрепив границы и типологический диапазон метарефлексии в контексте моделирования инструментов дискурсивного аппарата. Неслучайно в изданиях обсуждались не столько работы концептуалистов, сколько само направление, сама школа и её положение, состояние. Среди преобладающих, но постоянно циркулирующих тематических кластеров в сборниках присутствовали описание и анализ конкретных проектов; социология и аксиология «зрителя-персонажа»; причины и предпосылки возникновения тотальных инсталляций; выяснение значения характерных для этого круга терминов. Например, все стадии рождения смысловых оболочек термина прослеживаются применительно к понятию «колобковость», придуманного Павлом Пепперштейном, участником группы «Инспекция “Медицинская герменевтика”» (1987–2001). По определению Пепперштейна «колобковость» означает «ускользание», а сказочный персонаж Колобок является символом ускользания от прямых интерпретаций и толкований, чётко очерченного «я».

Таким образом, сборники МАНИ повлияли на развитие искусства, предоставив альтернативный способ сохранять, представлять и критически описывать творчество представителей Московской концептуальной школы.

Кроме того, благодаря сборникам МАНИ стал понятен процесс создания языка современного искусства, который в 1990-х годах использовался философами, критиками, искусствоведами и историками искусства.

Поэтому неизбежен еще один важный виток развития московского концептуализма — изобретение алфавита этого сконструированного сообщества. Таким алфавитом стал *Словарь терминов московской концептуальной школы* — совместный проект московских художников, в котором приняли участие почти все представители концептуального круга (*Словарь* 1999). Составителем и идейным творцом словаря считается Андрей Монастырский. *Словарь терминов* способствовал новому пониманию произведений искусства. Интерпретация знаков и символов, заложенных в концептуальных работах, стала одним из главных признаков московского концептуализма. Картину начали заменять объект, инсталляция, акция, перформанс, хеппенинг; объединял различные аспекты искусства. Термины словаря включали визуальные и речевые знаки, идеологические, семиотико-эстетические дискурсы, отдельные синдромы, анализы художественного жеста и текста, системы и концепции; позволил выработать локальную интерпретацию интернационального языка концептуального искусства. Благодаря этому московский концептуализм пошатнул упрощённые представления о советском опыте, которые сформировались на Западе в рамках манихейской картины мира времён холодной войны; импульсы словаря

повлияли на творчество молодых художников. Модели и схемы московского концептуализма нашли отражение в произведениях и текстах группы, для которой был создан словарь, и других авторов, на которых это направление оказало сильное воздействие (Kusovac 2021).

Программная систематизация свидетельствует о завершении процесса. *Словарь терминов* — не просто лексикон. Это одновременно языковой свод, фиксирующий сложившуюся в определенных социальных контекстах иерархию эстетических практик и систему понятий, это «язык в языке», «словарь в словаре», заархивированный и одновременно развивающийся. Он стоит не просто из словарных статей, а из словарных гнезд, содержащих свою микроисторию и притчевый пласт. При этом возникновение «архива» маркирует, по мнению участников, остановку, уход живой практики искусства.

Московский концептуализм в контексте архивного поворота 1990-х гг.

«...одно из важнейших достоинств МАНИ — это вещественность, предметность, фактурность. Вообще, самое ценное в любом архиве — это предметные дела: цвет и запах бумаги какого-нибудь 1976 года или особая эстетика машинописного шрифта. Любой архивный документ в этом смысле — абсолютно бесценная вещь. Все эти рукописные пометки, пятна, изломы — это само время. Архив дает нам пластику и реальность времени, его вещественность» (Монастырский 2018).

Как известно, архив с 1970-х гг. в гуманитарных исследованиях становится базовым понятием в антропологии, истории знания, философии и культурологии. Суть архивного поворота в гуманитарных исследованиях заключается в том, что архив рассматривается не просто как хранилище документов прошлого, а как система, которая определяет правила отбора, классификацию собранного и представления пользователей об истине и не-истине мира. Ключевой предпосылкой для «архивного поворота» стали работы философов, в частности Мишеля Фуко и Жака Деррида, которые актуализировали феномен архива и превратили его в инструмент формирования исторической памяти и контроля над ней. «Архивный поворот» связан с концепцией исторической памяти, так как архивы выполняют функции института памяти, предоставляя информацию для реконструкции исторической реальности и формирования исторического сознания и национальной идентичности. Кроме того, развитие цифровых технологий, которое связано с «медиальным поворотом», влияет на конфигурацию памяти: историческая память как полифоническое многоголосое целое разворачивается силами цифровых медиа от институтов к индивиду. Рассекречивание документов после распада СССР. В СССР огромный массив документов был закрыт для исследователей, из-за чего современная история страны создавалась без серьезной источниковой базы. Перестройка и последовавшие за ней преобразования включали и рассекречивание

документов, ранее недоступных широкому кругу читателей. Этот процесс известен под названием «архивная революция».

Создание архива писателем или художником имеет нередко перформативные коннотации. Перформативность архива и архивация перформативных видов искусства, соотношение реальности и репрезентации, архива и памяти давно стали смежными проблемами, в частности, в работах Роузли Голдберг (Голдберг 2015). Родственность документации и перформанса очевидна. Филип Ауслендер рассматривает, к примеру, перформативный аспект архива, в свете теорий медиализации культуры. Он считает, что границы между «документальной» и «театральной» аспектами перформанса достаточно условны и ставит центральный вопрос — о перформативности самой документации. Согласно Ауслендеру, «акт документирования события» уже несет в себе эквивалент перформанса (Auslander 2006).

В современном трансдисциплинарном теоретическом дискурсе «архивный поворот» с начала 1990-х гг. стал одной из лидирующих тем в гуманитарном знании и в размышлениях о культурной памяти, формирования языка описания новых художественных и литературных практик. Истоки этого «архивного импульса» складываются в осмыслении исторического прошлого и в общем русле проблематики «memory studies».

Научная рецепция архива литературного андерграунда сегодня находится в двух системах координат: синхронической и диахронической. Последняя предполагает рассмотрение исторического развития тех или иных явлений андеграундной культуры как целостного явления со своими закономерностями, тогда как синхронический аспект дает возможность наблюдать в определенный момент времени состояние неофициального пласта культуры, претерпевшей эстетические трансформации в новых политических условиях. «Архивный» писатель, художник (поэт самиздата, теоретик) поэтому трактуется как «литературная личность», особый тип художественного поведения, в котором различим целый набор жестов, ролей. Неслучайно авангард становится почвой и средой для закрепления этого творческого склада в первой трети XX в., чтобы затем, претерпев метаморфозы, возродиться в эпоху постмодернизма (Spieker 2002).

Концептуальная литература и искусство особенно восприимчивы к «языку архива», его семантической и метафорической семиологии и смысловой архитектонике. В «архивном воображении» возникает маркированное жанровое поле, включающее разнообразие подвидов — папки, альбомы, реестры, списки, «картотеки», справки, календари, объединенные общей установкой на предметность, материальность литературных / художественных рукотворных артефактов, использующих средства печатного набора на машинке, клей, скрепляющий разнородные листы тетрадей, журналов, газет, блокнотов.

Архивные стратегии в неофициальной культуре имеют самостоятельное значение и формируются под воздействием нескольких факторов. Оспа-

ривание традиционных иерархий в культуре и искусстве, сложившихся не в последнюю очередь под влиянием идеологических и академических регламентов советской эпохи, в связи с завершением цензурных ограничений и распадом СССР, а также с последующей радикальной перестройкой литературного и художественного ландшафта, его границ, способов коммуникаций и распределения позиций внутри этого пространства, — все эти процессы сопровождалась реконфигурацией явлений по всему полю.

Маргинальное, исключенное, запретное, периферийное передвинулось в центр, а произведения и авторы, публиковавшиеся в самиздате, обретали качества канонической литературы. Тема внутренней канонизации самиздата, феномен самоканонизации требует отдельного последовательного изучения. Однако, очевидно, что к середине 1990-х гг. увеличивалось число текстов, художественных произведений, акций и инсталляций авторов, вышедших из неофициальной культуры. Становление «новой классики», главных действующих лиц и второстепенных, сопровождают повторы, классификации, реинтерпретации: например, пере- и метасхематизации акций группы «Коллективные действия», списки мест всех акций (территориализация), склонность к иерархизации (назначение элит и исключение других их из этих элит, предшественников и последователей).

При этом в намечившихся стратегиях прочитывается ироническое и пародийное отражение механизмов канонизации, сложившихся в советской культуре, впрочем, наследующей «порядкам» и «правилам» XIX в. Культ классики, почетных списков и единых списков обязательного чтения, входящего в школьную программу (так называемый «школьный канон»), например, в случае с «Открытым письмом» Дмитрия Пригова (1984) может выступать как стилизованная мифическая генеалогия его друзей-художников и как программа будущего панегирика, а в другом — как классический деконструктивистский жест тиражирования и демонтажа (коллекции Кабакова и сошедшие с ума коллекционеры).

«Библиотека московского концептуализма» Германа Титова, вологодского бизнесмена, коллекционера и издателя, была объявлена в 2009 г. В конце апреля 2012 г. в магазине «Фаланстер» прошла юбилейная презентация 20 томов. Музей или галерею Титов не собирался открывать, а вот на расширение «Библиотеки» рассчитывал. Этот знаковый проект, фигура Титова, причины побудившие его взяться за издательское дело, обстоятельства завершения этого начинания, логика составления «библиотеки», — все это ждет серьезного обсуждения. Несколько локальных рецензий, появившихся в те годы, картину не проясняют. Симптоматично, что в 2010 г. в Государственном центре современного искусства (ГЦСИ) в рамках фестиваля коллекций современного искусства открылась выставка из собрания Титова. Критики отмечали цельность коллекции, профессионализм отбора, ориентацию на архивные экспонаты, ставшие к тому времени раритетами.

В коллекции представлен круг московского концептуализма: классики Илья Кабаков и Виктор Пивоваров, Павел Пепперштейн, Константин Звездочетов.

Смысловый центр собрания — проект Андрея Монастырского «Коллективные действия» (КД): фотографии «Поездок за город», «Утро туманное, утро седое» (1993) Олега Васильева, согласно Титову, почти совпадают с пейзажем, где проходила одна акция «Коллективных действий». В данном случае значим параллелизм собирательства, и «Библиотека московского концептуализма», куда вошло то, что пылилось в столах и было рассеяно по сам- и тамиздатам, давно ставшим библиографической редкостью.

Вокруг издательского проекта возникал самостоятельный авторский нарратив. Герман Титов комментировал замысел: «Библиотека существует в формате большой и малой серии. Большая — это такие инкунабулы, которые очень важны для московского концептуализма и, надеюсь, для русского искусства в целом... Возможно, это будет около 30 томов, целая полка образуется...» (Титов 2012), — куда войдут тексты Кабакова, Монастырского, книга Вадика Захарова, *Капитон*, книга «Мухомор», воспоминания Вагрича Бахчаняна, «Коллективные действия» и т. д. Важно отметить, что «актуальное» соседствовало в этом перечне с мемориальным.

Персонафицированные стратегии московских концептуалистов: новая исповедальность в публикациях 1990–2000-х гг.

Концепция персонафицированности, сложившаяся в московском концептуализме, проявлялась в приобретении фикционального статуса. Концептуализм ставил под сомнение твёрдую идентичность авторов, отменял дифференциацию их позиций. Необходимость личного присутствия автора в произведении считалась скомпрометированной. В московском концептуализме авторы и зрители были практически уравниены в правах. Произведение мыслилось как процесс или действие, которое могло происходить как в реальности, так и в сознании.

В произведениях появлялись вымышленные писатели и живописцы, которых называли «персонажными авторами». Например, Ильей и Эмилией Кабаковыми был выдуман художник Шарль Розенталь, картины которого отмечены влиянием кубизма и супрематизма. Фразы на белом экране принадлежат фиктивным персонажам, которые позволяют себе высказывать о предметах суждения или устанавливать логические связи. В рамках концептуализма были распространены игры в персонажей, когда работы создавались от лица вымышленных писателей и живописцев («персонажных авторов»). Например, Комар и Меламид придумали двух персонажей, от лица и за подписью которых создавали работы (Смирнов 2021).

В статье Свена Гундлаха «Персонажный автор», опубликованной в журнале *А-Я* (1985), на примере творчества Владимира Сорокина, формулируются принципы концептуалистского типа авторства, сложившегося в особой неформальной микрокультуре, сообществе художников и поэтов. Этот

метод, по мнению Гундлаха, позволил сначала выдумать некоего «автора», а затем им, этим персонажем, создать произведение. Гундлах подчёркивает, что выдуманный автор оригинален, и вся «соль» художественного события оказывается помещена в качестве гипотетического сочинителя в процессе восприятия произведения.

Думается, сильная персонифицированность, концентрации как на групповых, так и индивидуальных формах самопрезентации была в свое время следствием нескольких факторов. При всех различиях и нюансах, возрастных, поколенческих, в том числе к объединяющим факторам участников Московского концептуализма можно отнести социальные «корни»: «столичность», общий относительно благополучный бэкграунд, (родители принадлежали советской культурной элите, занимая ключевые позиции в советской культуре), наличие «родового тыла» и символического «семейного культурного капитала», конвертируемого самостоятельно, согласно собственным запросам, а также эстетическим и художественным интересам. Члены группы «Коллективные действия», как правило, изначально имели хорошее художественное и гуманитарное образование, закончив лучшие учебные заведения Москвы. Профессиональная занятость, отнюдь не маргинальное положение в социуме 1970–1980-х, коммуникационная открытость основателей КД не в последнюю очередь обеспечили двойственность Московского концептуализма одновременно на периферии официального и в самом эпицентре современного позднесоветского искусства.

Синтез персонифицированных стратегий, разработка авторской персонажности, разносторонний и глубокий дискурсивный опыт, языковые инструменты описания реальности — подобный ресурс оказался остро востребованным в новых постсоветских условиях, в переходный период конца 1980-х — начала 1990-х и далее, когда отчетливо обозначились смысловые лакуны, пустоты, зияния в культурном пространстве — все те категории, которые давно были освоены создателями и участниками КД.

Реконфигурация культурного пространства 1990–2000-х создала условия для образования новой персонажности, проявленной в изменении статуса концептуального искусства, его идеологических, нарративных конструкций, методологии, позиционирования на арт-рынке. Открытое международное и российское признание, стабильность и обретение ключевых мест в современной культурной иерархии, некоторая «мэтризация», канонизация и эталонность московского концептуализма достигнуты не в последнюю очередь благодаря инициированию метакоммеморационных и автомемориальных тенденций в постсоветском искусстве.

Публикации эго-документов, воспоминаний тех, кто принадлежал неофициальной культуре второй половины XX века в ведущих постсоветских издательствах, маркировала становление новой персонажности, закреплённой в создании фигуры, «закрывающей занавес», «летописца», «архивариуса», обозревателя, «подводящего итоги», монтировщика очередного *fin de siècle*.

Юбилеи, круглые даты, прощания, уход из жизни, смерть — естественный и противоестественный ход событий так или иначе закрепляли устойчивость некрологической тональности эпохи и ее погребальную ритуальность.

Мир больше не тот, что был

 Кто думал, что их сотрет,
 как резинкой с бумаги усилья карандаша,
 время? Никто, ни одна душа.
 Однако время, шурша,
 сделало именно это.

(Бродский 2011).

Ревизия современного искусства в контексте личной биографии порождает новую исповедальность как доминирующую характеристику аналитического собирательного нарратива в публикациях, акционизме и художественных проектах 1990–2000-х, ориентированных как на рецепцию общих социокультурных процессов, так и на личные, индивидуальные события, ощущения и жизненные вехи. При всех различиях переживаний сходных психо-физиологических состояний, свойственных поколению рожденных в конце 1940-х — 1950-х годов, диагностирование возрастной рубежности, является общим симптомом в описательных нарративах выявления цикличности фаз внутренних и внешних кризисов, групповой реконфигурации, сломов культуры, пережившей радикальную смену конструктивных ценностей и ориентиров в 1990-х.

К подобной симптоматике можно отнести, к примеру, первую персональную выставку «Пустые иконы» группы «Инспекция Медицинская герменевтика» в 1993 году в L-галерее, где предметом манипуляций художников явились репродукции русских икон, лишенных изображения фигур святых. Безопасное переосмысление идеологических стереотипов, утратив оппозиционность, переакцентируют концептуалистский жест, направляя его в сторону «завершения», «закрытия» богословских толкований и через «пустоту» прочтение православия в духе дзен-буддизма.

Если в 1990-е годы происходит актуализация и освоение в новых условиях арт-рынка художественных и интеллектуальных практик, сложившихся в предыдущие десятилетия, то с точки зрения «медицинской герменевтики», в 2000-е диагностируется концентрированный «выброс» мемуарно-дневниковой энергии, что проявляется в выставочных проектах и публикациях. Энергетическая составляющая просматривается в новой персонажности действий художника Вадима Захарова, «архивариуса» московского неофициального искусства. В 1980-е участвовал в составлении папок Московского архива нового искусства (МАНИ). Длительное время собирал собственный архив документов и коллекцию произведений московского концептуализма, которые сыграли большую роль в сохранении

и изучении творчества художников. В собрание Захарова входят редчайшие материалы, касающиеся выставок в России и за рубежом: фотографии, аудио- и видеозаписи, каталоги, пригласительные билеты. В середине 2000-х Захаров (совместно с куратором Екатериной Деготь) составил сборник *Московский концептуализм*, объединяющий в себе ключевые тексты и документы движения. Личная биография художника дополняется и подменяется подвигами и похождениями его всевозможных альтер эго. Например, название издаваемого в 1990-х гг. Вадимом Захаровым журнала *Пастор* вызвало к жизни персонажа, именуемого Глупым пастором. Этот самый герой то оказывается на подводной лодке, то странствует по Испании по следам Дон Кихота, то в качестве «Теологической дискуссии» вступает в поединки с профессиональными борцами сумо. Приключения Пастора-художника запечатлены в фотографиях. В Третьяковской галерее на Крымском валу в 2006 году открылась выставка Вадима Захарова «Двадцать пять лет на одной странице». Слово «история» в этом случае двойственно — это и history, и story. Респектабельная и тяготеющая к «всеобщности» история, вбирает классическую литературу от *Дон Кихота* и *Мертвых душ* до Пруста и Кафки, дальневосточную философию и христианство, у Захарова оборачивается множеством апокрифов, фикций и мистификаций. Через два года на выставке в московской галерее GMG Вадима Захарова «No Distance», были представлены произведения, сделанные в Риме, где художник провел несколько месяцев в качестве стипендиата премии Иосифа Бродского, и мебель, сконструированная по моделям иконописцев. Возвращенный alter ego 1990-х — пастор, персонаж-исследователь разнообразных чудес мира, ловил в этом проекте на удочку ангелов, играл с самим собой в прятки в заставленной старинными фолиантами библиотеке американской академии.

Видеоархив Вадима Захарова документирует деятельность современных московских художников в 1989–2014 годах. А каталог *Постскриптум после R.I.P. Видеодокументация выставок современных московских художников 1989–2014. Камера, инсталляция, архив. Вадим Захаров*, подготовленный к одноименной выставке в Музее современного искусства «Гараж» включает обзор 228 персональных и групповых выставок современного русского искусства, состоявшихся в 1989–2014 годах в России, Франции, Германии, США, Италии, Австрии. В этом проекте представлено полное картографирование ландшафта современного искусства — от первых показов московских концептуалистов, их предшественников и последователей в перестроечные годы до последних лет. Семантической кульминацией проекта считается визуальное конструирование мифологического универсума как собрания биографических легенд, представленных как хроника жизни героев-олимпийцев, ключевых персонажей российской арт-сцены: Юрия Альберта, Илью Кабакова, Юрия Лейдермана, Андрея Монастырского, Виктора Скерсиса, Павла Пепперштейна, Бориса Гройса, Виктора Пивоварова, Никиту Алексева, Дмитрия Пригова, Ивана Чуйкова и многих

других (Постскрипtum 2015). Каталог и выставку нередко сравнивают по масштабу с Библией, «книгой бытия» московского концептуализма. Драматургические сценарии коллекционирования, конфликты, коллизии, сюжеты Вадим Захаров выстраивает как перформативный процесс, балансирующий на грани нарратива и действия. Неразделимость художника, издателя, архивиста и коллекционера декларируется Захаровым, а его почти хирургическое вскрытие работы механизмов памяти, лаборатории архивирования, где культивировались определенного рода вирусы, бактерии, послужившие импульсом для коммеморационной эпидемии 2000-х, показало действенность такой культурной энергетики. Она вызвала «новую открытость», а бум мемуарных самопрезентаций в художественной среде 2000-х заполнял зияния, исторические разрывы, лакуны (Захаров 2022). Диагноз московского концептуализма, который ставит Захаров, — это незавершенность истории, история, растянутая во времени. «инструментарий, разработанный московским концептуализмом за этот огромный период, включает в себя и сон, и пустоты, и дуракаваляние, ничегонеделание, незалипание, себяругание и многое другое, что позволяет художникам засыпать, уходить и приходиться обратно. И все это бюрократически документировать, показывая другую фундаментальную сторону московского концептуализма — архивную. Здесь Архив понимается как коллективный языковой резервуар, работающий не столько по принципу склада и хранения личных и коллективных материалов, а как саморазвивающийся текст, не имеющий конца.

Можно и так сказать: московский концептуализм — это живой саморазвертывающийся текст, перманентно растягиваемый по краям культуры и искусства многоплановой (часто абсурдной) деятельностью его членов, удерживающих в постоянном поле зрения не форму и стилистику явления, а некий объединяющий всех дискурс — дискурс Неизвестного. Именно в этом стремлении к ужасу пустого листа, понимаемом как метод, и находится граница, отделяющая концептуальных художников от всех других. Как это ни странно звучит, но именно «дискурс Неизвестного» отсеивает (как холера) от московского концептуализма одних художников, критиков и кураторов и заражает неизлечимой болезнью других (последних гораздо меньше) (Захаров 2015). В этот симптоматичный ряд создания коллективного исторического архива-ломбарда или гигантской камеры хранения попадает выставка Никиты Алексеева (1953–2021) «Монтаж/ Final cut» (2004) в московской галерее «ЕК Арт-бюро», приуроченной к пятидесятилетию автора. Автобиографию он представил в виде гигантского рисованного «фильма» — бумажного свитка длиной более 50 метров, по метру на каждый год жизни. Никита Алексеев, один из пионеров мемуарного жанра среди концептуалистов, в 2008 году выпустил *Ряды памяти* (Алексеев 2008), выстроив их по хронологической канве от рождения до начала 2000-х с богатой фактографией, лирическими отступлениями, густой почти газетной

злободневностью, а в 2017 вышла книга *В поисках Дерева-Метлы*, объединив мемуарно-дневниковые заметки в Facebook с новостной лентой, напоминающей хронику информационных агентств, чередуя бытописание с картинками из прошлого, отвлеченные размышления с травелогами. Продолжая игру с масками персонажей, начатую еще в 1980-х, когда Никита Алексеев «перевернул» свое имя и стал Алексеем Никитиным, в предисловии к воспоминаниям автор назвал себя «отшельником из Соломенной сторожки». «Соломенная сторожка» неслучайна как подзаголовок. Это историческая местность на севере Москвы, получившая своё название по крытому соломой дому сторожа, охранявшего уголья первого в России высшего сельскохозяйственного учебного заведения — Петровской лесной и земледельческой академии. В 1914–1916 годах у Соломенной сторожки была построена деревянная Покровская церковь Тульской дружины (Церковь Святого Николая Чудотворца) по проекту выдающегося архитектора Ф. О. Шехтеля. Воспоминания Алексеева воспоминания, написанные «по свежему следу», ветвятся сюжетами частными и общими, оборачиваясь то «книгой странствий», то летописью или хроникой художественного движения, то акынской песней.

Кураторский и издательский запрос 1990–2000-х на заполнение пустующих или создание новых ниш стимулировал коммеморационный взрыв, словно бы обустривая новый колумбарий, в котором каждый из персонажей, существующий на грани истории, вечности и текучей современности, бронировал свое место. Высокая писательская активность художников, вызванная в 2000-х открывшимися медийными возможностями, подкреплялась и параллельным источником дохода, высокой оплачиваемостью должностей и гонорарами публикуемых текстов. Медиализация поведения в журналистике не в последнюю очередь формировала и стилистику новой персонажности. Случаи Льва Рубинштейна, Свена Гундлаха, Никиты Алексеева, их вовлеченность в формирование повестки дня, авторские модификации и освоение роли колумнистов, обозревателей, публицистов, руководителей отделов в прессе 1990-х закрепляла за концептуалистами новый социальный статус, конвертирование эгодокументов в популярный продукт, пользующийся исследовательским и образовательным спросом, увеличивало культурный капитал, усиливая эталонную канонизацию персонажей, уравнивая, корректируя поколенческие разрывы. Так, записки Ильи Кабакова о 1960–1970-х (Кабаков 1999), *Дневники* Михаила Гробмана (Гробман 2002; 2019), мемуарная эссеистика Олега Васильева (Васильев 2005), портретирование 1970-х в мемуарной прозе Георгия Кизевальтера (Кизевальтер 2010) «загрунтовывают почву», создают пласт, на котором произрастает специальный нарратив противоречивой исторической персонажности, противоречивой в своих «показаниях», что создает новые ракурсы, сложную оптику, порождает продуктивные галлюцинации. В них можно увидеть непростое время в полифонической полноте.

Дневник Андрея Монастырского в зазоре контекстов

Вся обширная подводка данной статьи написана с целью обозначения тех историко-культурных обстоятельств, в которых происходили существенные метаморфозы авторства, языка описания, самих принципов фиксации внутренних состояний и внешних событий, в которых происходила эволюция форматов документирования. Практики подобного личного, интимного «делопроизводства» Андрея Монастырского, с одной стороны, встраиваются в общую публицистическую волну писательства, артикулирования нарративов прошедшего времени, с другой стороны, литературная позиция и предъявление Монастырским эго-документов с учетом 30-летнего разрыва во времени представляется уникальной.

Монастырский начал вести дневники в 15 лет. Конспектирование *Критики чистого разума* Канта послужило отправной точкой последующей дневниковой практики неслучайно. На той ранней стадии составление конспектов, видимо, стало инициацией, мощным и эффективным инструментом не только освоения чужого текста, но и тактильного взаимодействия с его плотью, проникновения в его ткань, сосудистую систему, освоения и отчасти присвоения умственного бытия, заключенного в словесной оболочке.

Онтология Монастырского-дайариста складывается из непрерывной практики ведения дневников, незавершающейся авторегистрации на протяжении более чем 60 лет. За этот длительный срок создан и продолжает создаваться масштабный корпус записей на разных носителях. Как на внутреннем экране, он отражает коренные трансформации самонаблюдений и отчетов, привычка к которым стала со временем эстетической и художественной методологией, почти физиологической необходимостью.

Радикальные многократные метаморфозы произошли и с личностью автора, с его «литературным сознанием» и опытом, «дискурсом персональности», и с дневниковым логосом, дневниковым форматом как суб-литературой.

Все эти смысловые коллизии дают возможность рассмотреть знаковый случай публичного обращения к дневникам Андреем Монастырским в динамике исторических сдвигов между 1981/1984 гг. и 2014 г., когда дневник был опубликован в серии «Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова» (Монастырский 2014).

Однако, выпуск *Дневника* нельзя считать одноразовой акцией. В 2013 году Монастырский инициировал проект «Белая стена Бодхидхармы» внутри *Записей* Андрея Монастырского. По словам автора, в этом проекте много белых пустых страниц, так как из записей убрано всё бытовое и личное, оставлены только важные для автора рассуждения и фактография.

Чередование пропусков, пустот, провалов, визуальных пауз заполняются густой текстовой фактурой самого разного характера — от бытовых

заметок для памяти, историко-литературных наблюдений, поэтических вставок — колебания дневниковой массы вызывают мерцающий ритм, галлюциногенный эффект. Ниже приведем несколько структурных образцов языка описания и работы сознания, как они оформились в проекте.

Так, в самой нижней части второй страницы «БСБ» на белом поле помета.

«(в этом году — 100 летний юбилей оперы Победа над солнцем футуристической, 1913). А, с утра снял ASMR».

Победа над Солнцем, как известно, стала одной из важных вех русского авангарда: она воплотила идею разрушения старого мира ради строительства нового, где каждый автор использовал свои средства — Малевич через супрематизм, Кручёных через заумь, Матюшин через музыкальный диссонанс. Эта веха, очевидно, фиксируется в среде Монастырского. Тридцать лет назад в его *Дневнике* 10 и 11 сентября 1983 года отмечено посещение квартирной выставки, устроенной Никитой Панитковой. И завершается это событие лаконичным комментарием: «Никак».

Далее на последующих двух страницах размещены фотографии шкапулки и два автопортрета разных периодов, текст отсутствует.

На пятой странице — упоминаются объекты, увиденные на выставке Елены Селиной, куратора и одной из основателей XL Галереи. Эта композиция называлась «дуэт» и включала фигуры — круг, квадрат и треугольник. Геометрические образы повлияли позднее на выбор визуальных метрик — дорожных знаков в акциях Монастырского 2011 года.

А затем без каких либо переходов, в зияющей пустоте листа находим справочную короткую информацию о том, что в 2003 году открылись «Грабли» на улице Бочкова. Первый сетевой кафе-ресторан, где можно было самостоятельно выбирать блюда из открытых витрин, а затем оплачивать на кассе, располагался в районе ВДНХ, где в те годы жил Андрей.

Сразу же после «ресторанной справки» следуют стихи в духе Введенского:

«дела гниют как огоньки на ёлке
небытия заботы ждут и толки
и белый жир свисает с потолка
французского полка.

ждем женское под мухиной мы скоро
венерою обманутое море
шумит синя вдалеке
английского пикё.

на скотный двор с тобой пойдем
и там в навозе растворимся
где Игорь Холин — там и дом
а где Сапгир — договоримся
давай в навозе растворимся!
лучше сейчас, а не потом...

среди ёлок сосен и берёз
 под ветром трупом он повис
 и ветер целовал взасос
 под свист есенинских волос

поэт крестьянских огородов
 Есенин жил среди уродов
 а Маяковский жил среди блядей
 там Брики есть, но нет людей...
 Так Белый говорил Андрей».

Мы привели этот поэтический текст полностью. Его строение показано для всей поэтической линии проекта. В нем пять строф, пять регистров, каждая из которых имеет свой формат (два четверостишия, шестистишие, затем снова четыре строки, а в финале пять), предмет, интонацию, ритм и функцию в общем нарративе. Первая — бредовый сюрреализм (гниющие дела, жир с потолка), потому что так работает «пограничное» сознание, вторая — эротическое ожидание («женское под мухиной»), обманутое море, что обеспечивает переход от внутреннего хаоса к (ложной) надежде, третья содержит опознавательные знаки — скотный двор, навоз, Холин и Сапгир — означает Даосский/анархический манифест, растворение как освобождение, смысл четвертой строфы в одновременной элегии и пасквиле на Есенина и Маяковского. Автор не выбирает одну интонацию; он дает их одновременно, сталкивая. Поэты и велики (трагическая смерть, природа оплакивает), и ничтожны (жили среди уродов/блядей, их окружение — не люди). Автор функционально переопределяет литературный пантеон, отделяя «своих» (Холин, Сапгир, сам Монастырский как наследник Белого) от «чужих» (канонические фигуры). Без этой строфы весь фрагмент оставался бы игрой в сюрреализм и даосизм. С ней он становится манифестом новой поэтической иерархии, где место на пьедестале занимают те, кто «растворился в навозе», а не те, кто «жил среди блядей». Четвертая строфа — это акт культурного насилия, необходимый для того, чтобы очистить место для собственного, альтернативного канона. И пятая строфа — литературная критика в форме бранной эпиграммы — тут же прикрывает это насилие авторитетом Андрея Белого, создавая классическую концептуалистскую операцию: разрушение через цитату, присвоение через оскорбление.

Весь фрагмент ритмически нестабилен (переходы между хореем, амфибрахием, ямбом, тактовиком), что имитирует состояние сознания между «нормой» и «срывом». При этом автор демонстрирует виртуозное владение классическими метрами (особенно в строфе IV, перед тем как их сознательно разрушить). В итоге получилось не лирическое стихотворение в классическом смысле, а пять поэтических жестов, соединенных в один блок. Переходы между строфами — резкие, без синтаксических связей. Каждая строфа могла бы существовать отдельно, но их коллаж создает суммарный эффект распада и сборки одновременно.

Стихотворение, приведенное выше, открывает в «БСБ» внутренний слой. Поэзия играет в нем роль регулярного и значимого элемента. Поэтические фрагменты включают 35 стихотворных вставок. Их диапазон велик — от законченных стихотворений, поэтических строф до стиховых вкраплений в прозе. Будучи распределенным по всему пространству, выполняет функцию эмоциональных и философских кульминаций или переходов и занимает примерно 40% от общего объема (с 5-й по 338-ю страницы).

Тематический репертуар характерен для поэзии Московского концептуализма и лирики позднего, рефлексизирующего субъекта. Меню его чрезвычайно разнообразно. Оно включает философские, физиологические и пейзажные медитации. Доминирует мотив старости, увядания и смерти, конца пути, отсутствия перспектив. Неслучайна метафора остановившегося Пути (Дао). Исчезновение горизонтов, далей, пустоты заменяется бытовой и физической «залипшестью» («исчезли дали, перспективы, пространства... я теперь «залип» в себе»). Ощущение, что всё уже случилось и бесповоротно ушло («НИКОГДА УЖЕ МОЛОДОСТЬ НЕ РАЗМОТАЕТ НИТКИ»). Поэзия выступает как «гносеологические брани» (шизоанализ). Автор рефлексизирует сам процесс письма как болезненный, параноидальный, безумный («Какие ужасные стихи глубочайшей тьмы и депрессии (мои) в последние годы — просто полный пиздец!!!»). Самоописания насыщены психиатрической лексикой: «шизофреник, депрессант / поэт, поэт второстепенный», «бред», «галлюциноз». При этом они ностальгически сосуществуют с московской топиной, опирающейся на точные топонимы, воспоминаниями о конкретных местах и людях, связанных с этими локациями — Сокольники, Речной вокзал, Камергерский переулок, ВДНХ, Рогожское кладбище. Собственные имена становятся объектами поэзии (Лимонов, Есенин, Маяковский, Достоевский — «достоевский — клоп», повторенное десятки раз). «Словесный мусор» намеренно снижает высокое через обценную лексику, смешение стилей («пизда берет свое — отвесом/а хуй свое берет — кульком»).

В лирическом дневнике Монастырского поэтическая рефлексия рождается спонтанно по горячим следам. Стихи не выделены формально (редко есть название), они вкраплены в прозаический текст, часто как реакция на событие или мысль. Их жанр можно определить как философская лирика с элементами верлибра и конкретной поэзии. В нем отсутствует единая композиция. Стихотворные блоки (от 4 до 16–20 строк) служат «поэтическими ударами» — эмоциональными вспышками, резюмирующими или обрывающими прозаическое рассуждение. Преобладают короткие строки, часто рваный ритм, что создает эффект прерывистого дыхания, попытки говорить на пределе выдоха. Контраст бытового, обценного и сакрального слова в одной строфе — главный поэтический прием, к которому обращается Монастырский.

Ономастический план лирики в «БСБ» чрезвычайно насыщен. Все встречающиеся имена можно разделить на несколько четких групп. Прежде

всего — это участники «Коллективных действий» (КД) и «свои». В состав «личного пантеона» входит ближний круг — Николай Панитков (НП), Илья Кабаков (ИК, Кабаков), Эрик Булатов, Виктор Пивоваров. Затем женщины-«музы»: Сабина Хэнсен (СХ), Настя Рябова (ар, AP), Татьяна Кашина (ТК), Юлия Овчинникова (ЮО), Ирина Нахова (ИН). Другая группа — это ключевые фигуры искусства и философии (культурные имена-символы. Философы: Мартин Хайдеггер (его «просека» — топос акций), Иммануил Кант (как реперная точка разума/болезни), Фуко, Делез, Деррида; Художники: Марсель Дюшан (как первичный жест), Джон Кейдж (тишина), Казимир Малевич (квадрат), Энди Уорхол, Илья Кабаков (как успешный Другой); Поэты-классики и современники: А. С. Пушкин, Сергей Есенин, Владимир Маяковский, Андрей Белый, Лев Рубинштейн, Дмитрий Пригов, Всеволод Некрасов, Генрих Сапгир, Игорь Холин. Политики и исторические фигуры: Владимир Путин, Ленин (как «туша на Красной площади»), Сталин, Борис Березовский (как «убиенный числом 23»), Эдвард Сноуден. Литературные и мифологические персонажи: Сунь У Кун («Царь обезьян» из «Путешествия на запад»), Кашей Бессмертный (как ключевая метафора дряхлого, бессмертного «я»), Авалокитешвара (буддийское божество), Махакала, Дакини. Эти группы могут пересекаться, а персонажи легко переходят из одной страты в другую.

Имена здесь работают необычно и выполняют следующие функции:

1. Имя как объект для концептуальной операции

Это главный прием московского концептуализма. Имя используется не для обозначения человека, а как материал для ритуала.

Повтор и мантра: культовый пример — «достоевский — клоп», повторяющийся бесчисленное количество раз. Это не оскорбление писателя. Это редуция великого имени к одному слогу («клоп») и превращение его в звуковой объект, мантру, которая своим монотонным повторением «убивает» исходный смысл и создает транс. Имя работает как заклинание против культурной тяжести.

Сведение к буквам и числам: имена редуцируются до инициалов (НП, СХ, АМ, AP) и чисел. «AP» — это и Настя Рябова, и звуковой слог «ар», и число 1 + 18. Автор строит целые теории на этой нумерологии имен, пытаясь за хаосом жизни увидеть «цифровой код» судьбы. Имя становится шифром.

2. Имена как перформативные жесты

В обычном тексте имя указывает на человека. Здесь имя в первую очередь выражает отношение автора к носителю имени. Это всегда оценочное, часто агрессивное переименование мира: «Лимонов — харьковская шпана», «Сорокин — показывающий жопу», «Кабаков — успешный хамелеон». Имя становится ярлыком, фиксирующим суть, «Брускин — этнический художник», «Жижек — жидкая мать». Это не объективная характеристика, а речевой акт, который учреждает новую, субъективную

реальность. Читатель постоянно видит не людей, а их образы, отражающиеся в психике автора.

3. Имя как топос (пространство)

Имя собственное может обозначать не человека, а экзистенциальное пространство. «Хайдеггер» — это не философ, а место «просека Хайдеггера» в лесу, где проводятся акции. Имя становится синонимом определенного локуса силы и мысли.

Ономастический контекст создает параллельную реальность внутри дневника — мир, сшитый не причинно-следственными связями, а ассоциациями, повторяющимися звуковыми и цифровыми комплексами, связанными с именами-гиперссылками. Каждое имя отсылает к целому пласту предыдущих записей, текстов, акций и личных обид, создавая плотную, почти параноидальную сеть смыслов.

В конечном счете, имена здесь перестают быть идентификаторами. Они становятся инструментами мышления, «лего» автора, из которых он строит свою уникальную, распадающуюся, но страстно защищаемую картину мира.

Таким образом, поэтические вставки в дневнике 2013 года многомерны. Это не украшение, а инструмент выживания. С их помощью автор пытается упорядочить, ритуализировать и одновременно преодолеть хаос физического и ментального распада («ада старости»). Это типичная для поэзии Московского концептуализма стратегия: найти высокий смысл и эстетическую форму в самом низком и болезненном материале личного опыта.

Влияние поэтических вставок на общую структуру текста дневника 2013 года фундаментально. Это не просто смена кода, а смена режима сознания, которая радикально перестраивает композицию, ритм чтения и способ производства смысла. Прозаические записи в дневнике — это поток: события, оценки, философствования, брани. Текст стремится к бесформенности, к «гнилой каше» (собственный термин Монастырского). Поэтическая вставка выполняет роль структурного якоря. Она останавливает поток: стихи резко обрывают прозаическое рассуждение. Они работают как удар — кульминация эмоции или мысли, после которой проза (часто) возвращается уже на новом уровне или, наоборот, уходит в бытовую фиксацию («Был на Рогожском...», «Зашел в букинист...»). Композиция строится как чередование: Событие/Мысль → Эмоциональный взрыв (стихи) → Событие/Мысль. Стихотворный фрагмент («берегбулатова опасен, красен красен красен...») создает звуковую и смысловую перекличку с другой бранной, «заклинательной» поэзией. Эти ритмические повторы скрепляют разные части дневника, создавая нелинейную, ассоциативную сеть вместо хронологической прямой.

Основная дилемма автора: как говорить правду о распаде сознания, если само сознание повреждено («шизофрения»)? Прозаический анализ постоянно буксует в рефлексии («я это пишу, но, наверное, это бред...»).

А в этой ситуации поэзия предлагает выход. Стихи не доказывают, они являют. Бессвязность, обценная лексика, повтор, сломанный ритм — это не стилизация хаоса, а его прямое воспроизведение. Там, где проза долго и мучительно объясняет «ад старости», стихотворная строка «жирный живот как чужая холодная масса» дает это состояние непосредственно. Проза — это работа сознания, которое пишет, редактирует, сомневается. Стихи — это прорыв голоса, часто иррационального, напрямую из тела-без-сознания (*das Man*, по Хайдеггеру). Поэтому стихи здесь более «истинны» для автора, чем прозаические рассуждения.

Московский концептуализм известен работой с «чужим» словом (советские лозунги, классическая поэзия). В «БСБ» метод работает на пределе, десакрализируя высокую поэзию. Здесь строки, стилизованные под классический ямб («Средь ёлок сосен и берёз...»), немедленно «сбиваются» на брань или анатомические подробности. Это не просто пародия, а жест опустошения: показать, что старый поэтический язык не способен описать нынешнее состояние. Визионерская строка «половые органы оказались деньгами / ворованными порванными», утверждают низкую, телесную, «грязную» реальность как единственно подлинный предмет для поэзии. Это создает радикальную эстетику безобразного.

«БСБ» принуждает к «замедленному» чтению. Глаз скользит по унылой, детальной прозе быта и философии. Внезапно начинается стихотворная строка — и ритм чтения ломается. Читатель вынужден замедлиться, вернуться, перечитать, чтобы уследить за рифмой и метром. Эффект «заикания» создает постоянный переход с прозы на стихи и обратно, обеспечивая общий ритм текста, напоминающий дыхание агонии: глубокий вдох-выдох (прозаическое рассуждение), затем серия судорожных, коротких вздохов (рваные, аритмичные стихи), снова попытка ровного дыхания (проза). Автоматизация восприятия резко сбивается. Вместо того чтобы просто «получать информацию» о состоянии автора, читатель проживает эту аритмию, этот постоянный срыв. Композиция текста симулирует работу больной психики: попытка связного рассказа (проза), прорыв галлюцинации или аффекта (стихи), и снова возвращение к «нормальному» (пусть и бредовому) повествованию.

Поэтические вставки содержательно — это главный инструмент верификации для автора. Только в стихах он может быть аутентично «безумным», не притворяясь. Композиционно — это структурообразующий элемент, который превращает линейный дневник в ассоциативный, клиповый нарратив, создает гибридный жанр, представляющий не просто сочетание прозы с поэзией, а поэтически-философский дневник психоза, задает пульсирующий ритм чтения, который является не стилистическим приемом, а единственно возможной формой существования этого сознания в языке.

Без этих вставок текст превратился бы в монотонную, депрессивную хронику. С ними — это драматическая партитура, где стихи играют роль

внезапных, пронзительных и часто диссонансных аккордов в унылом, но напряженном музыкальном произведении.

Три тома записей АМ за 2013 год с односторонней распечаткой 14 кеглем (на фото в центре с синими корешками) заменяются одним томом с двусторонней распечаткой 12 кеглем в твердом переплете синего цвета. (В процессе первых двух этапов проекта таким же образом были заменены 3 тома распечатки 2011 года на один том в твердом переплете зеленого цвета — на фото слева, и 3 тома распечатки 2012 года на один том в твердом переплете красного цвета — на фото слева) (Монастырский 2013).

Дневник-альбом — одновременно и путеводитель, и объемная записная книжка. и архивный резервуар памяти, в котором уживаются свободные перемещения во времени и пространстве, калейдоскоп имен, названий, функциональная адаптация многих жанров. Сюжеты прошлого прорастают в ткань настоящих записей. Неслучайно просвечивает легенда о белой стене, которую созерцал Бодхидхарма — буддийский мыслитель, основоположник китайской буддийской школы чань (дзен).

В этой системе окон, оконных проемов в стенах просматривается и *Дневник 1981–1984 гг.*

Итак, *Дневник* Монастырского не отчет художника, а записи филолога, студента Московского университета, приближающегося к своему 33-летию, служившего редактором издательском отделе Государственного Литературного музея. Автор дневника одновременно в реальности переживал болезнь, тяжелое психическое состояние, а затем в 1986 году осуществил трансфер материалов дневника в роман *Каширское шоссе*. Роман начинается с фразы: «Зимой 1982 года я начал сходить с ума, тщательно записывая свои переживания в дневник». Монастырский спокойно фиксирует болезнь с обстоятельностью учёного. У читателя создается ощущение, что он имеет дело с точной наукой, превращая любительскую (бывает ли, впрочем, профессиональная?) психонавтику в точную науку. Авторская трезвость объединяет дневниковые и романские записи. Православная аскеза становится для автора ещё одной эстетической акцией, художественным выбором, творческим поиском, что не отменяет серьёзности происходящего.

Думается и роман, и дневник связывает общая литературная, писательская языковая стихия, а также внимание к бытовым деталям, приметам времени, быта. Кульминацией, ядром, центром является эксперимент, который автор ставит над собой, описывает его в мельчайших подробностях, в том числе неприятных, физиологических, осмысляет его опасные последствия. Благодаря авторской установке и тогдашние свидетели, ставшие сознательно или невольно участниками этой экспериментальной акции, и аудитория, сложившаяся в другую эпоху 2010-х годов, оказались в некоторой ловушке, согласившись разделить авторскую волю и вслед за дайеристом сосредоточиться исключительно на центральном событии, игнорируя «поля», «края» описания. На самом деле, богатство событийной

и описательной фактуры не удастся вытеснить или заслонить «медицинской герменевтикой». Анализ мучений, вызванных свежей воцерковленностью и неофитством на самом деле имеет вполне конкретную основу и происходит в московских реалиях 1980-х гг. Триггером, побудителем этого эксперимента стал Литературный музей, место службы Андрея Монастырского в те годы. На страницах дневника музейная среда занимает немалое место — и как психоделическое пространство (музей располагался в те годы в Высокопетровском монастыре на ул. Петровка), в котором проходят выставки, автор дневника читает лекции, общается с сотрудниками, в целом ощущает себя достаточно комфортно. Тесное общение с Анной Аранович, в то время научным сотрудником музея, не лишенное эротического элемента, привело к совместному освоению духовных практик. В дневнике скрупулезно фиксируется переписка, разговоры на работе, встречи, тесные контакты, затем их прекращение. Впоследствии Анна завершила суицидом свой трагический путь. Андрей же вылечился, освободившись от этой духовной зависимости. Позднее Монастырский объяснял свое выздоровление тем, что удалось «выскочить» через воспоминание о дзен-буддизме и о Канте, о том, как начинал вести дневниковые записи в 15 лет. Воскрешение в памяти самой процедуры конспектирования *Критики чистого разума* оказало лечебное действие и словно бы ввело здоровую вакцину в патологизированное сознание. В *Дневнике*, а потом и в *Каширском шоссе* ощутимо прослеживается возникновение трансгрессии через описание прогулок, встреч, разговоров, прочитанных текстов (например, рассказов Герберта Уэллса), комических эпизодов, подтверждая, что «смех часто спасает от тягостных залипаний в символизмах».

Дневник — очень сильный, пронзительный документ. Он вполне самостоятелен, автономен. Это источник не только *Каширского шоссе*, но и ключ к пониманию той исторической дистанции, которую нам еще предстоит пережить неоднократно и осмыслить. *Дневники* Андрея Монастырского ждут своего исследователя.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев Никита. *Ряды памяти*. Москва: Новое литературное обозрение, 2008.
- Алексеев Никита. *В поисках Дерева-Метлы: Короткие мысли отшельника из Соломенной сторожки*. Москва: Издательство Грюндриссе, 2018.
- Бродский Иосиф. «Fin de siècle». Бродский Иосиф. *Стихотворения и поэмы*. В 2 т. Т. 2. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского дома — Вита Нова, 2011: 312.
- Васильев Олег. *Окна памяти 2*. Москва: Новое литературное обозрение, 2005.
- Голдберг Роузли. *Искусство перформанса: от футуризма до наших дней*. Москва: Ad Marginem, 2015.
- Гробман Михаил. *Дневники 1963–1971 годов*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.
- Гробман Михаил. *Левифан 2. Иерусалимский дневник 1971–1979*. Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
- Захаров Вадим. «THE END. Исповедь современного художника». *Зеркало* 45 (2015). <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2015/45/the-end-ispoved-sovremennogo-hudozhnika.html?ysclid=mi5dspwyq0742822230>.

- Захаров Вадим. «Коллекция и стратегии заполнения пустых ниш». *Художественный журнал* 122 (2022). <https://moscowartmagazine.com/issue/110/article/2404>.
- Кабаков Илья. *60-е — 70-е: записки о неофициальной жизни в Москве*. Munchen: Wiener Slawistischer Almanach, 1999.
- Кизевальтер Георгий. *Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. Эссе, интервью, воспоминания*. Москва: Новое литературное обозрение, 2010.
- Монастырский Андрей. *Записи. Неопубликованная рукопись*. Личный архив автора. 2013.
- Монастырский Андрей. *Дневник 1981–1984*. Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2014.
- Монастырский Андрей. «О Московском архиве нового искусства». 2018. <https://russianartarchive.net/ru/research/andrey-monastyrsky-on-the-moscow-archive-of-new-art-mani>
- Пенская, Елена. «Всеволод Некрасов и Леонид Пинский. К постановке проблемы». *«Вакансия поэта»-2: материалы двух конференций*. Воронеж: Воронежская областная типография, 2020: 122–144.
- Пенская Елена, Зыкова Галина. «Ян Сатуновский: материалы к изучению творчества и литературного контекста». *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021: 593–624.
- Пенская Елена. «“Где мат, там и блат”: обценная лексика в практике поэта Всеволода Некрасова (по материалам архива)». *Шаги/Steps* 11/1 (2025): 344–363.
- Постскриптум после R.I.P. Видеодокументация выставок современных московских художников 1989–2014. Камера, инсталляция, архив. Вадим Захаров*. Москва: Гараж, 2015.
- Словарь терминов московского концептуализма*. Москва: Ad Marginem, 1999.
- Смирнов Игорь. «Московский концептуализм и исторический авангард, или Деконструкция деконструкции». *Неприкосновенный запас* 2 (2021): 249–268.
- Титов Герман. «Я просто влип». *Московский книжный журнал*. 2012. URL: <https://morebook.ru/tema/iskusstvo/item> (дата обращения: 23.12.2022)
- Auslander Philip. “The Performativity of Performance Documentation”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28/3 (2006): 1–10.
- Kusovac Jelena. “The Evolution of Moscow Conceptualism: From Early Kabakov to Later Peperstein”. *Quaestio Rossica* 9/2 (2021): 435–450.
- Spieker Sven. “Die Ablagekur, oder: ‘Wo Es war, soll Archiv warden’: Die historische Avantgarde im Zeitalter des Büros”. *Trajekte* 5 (2002): 23–28.

REFERENCES

- Alekseev Nikita. *Ryady pamyati*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.
- Alekseev Nikita. *V poiskah Dereva-Mety: Korotkie mysli otshel'nika iz Solomennoj storozhki*. Moskva: Izdatel'stvo Gryundrisse, 2018.
- Auslander Philip. “The Performativity of Performance Documentation”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28/3 (2006): 1–10.
- Brodskij Iosif. «Fin de siècle». Brodskij Iosif. *Stihotvoreniya i poemy*. V 2 t. T. 2. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Pushkinskogo doma — Vita Nova, 2011: 312.
- Goldberg Rouzli. *Iskusstvo performansy: ot futurizma do nashih dnei*. Moskva: Ad Marginem, 2015.
- Grobman Mihail. *Dnevniki 1963–1971 godov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.
- Grobman Mihail. *Leviafan 2. Ierusalimskij dnevnik 1971–1979*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019.
- Kabakov Il'ya. *60-е — 70-е: zapiski o neoficial'noj zhizni v Moskve*. Munchen: Wiener Slawistischer Almanach, 1999.
- Kizeval'ter Georgij. *Eti strannye semidesyatyte, ili Poterya nevinnosti. Esse, interv'yu, vospominaniya*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.
- Kusovac Jelena. “The Evolution of Moscow Conceptualism: From Early Kabakov to Later Peperstein”. *Quaestio Rossica* 9/2 (2021): 435–450.

- Monastyrskij Andrej. *Zapisi. Neopublikovannaya rukopis'*. Lichnyj arhiv avtora. 2013.
- Monastyrskij Andrej. *Dnevnik 1981–1984*. Vologda: Biblioteka Moskovskogo konceptualizma Germana Titova, 2014.
- Monastyrskij Andrej. "O Moskovskom arhive novogo iskusstva". 2018. <https://russianartarchive.net/ru/research/andrey-monastyrsky-on-the-moscow-archive-of-new-art-mani>
- Penskaya, Elena. «Vsevolod Nekrasov i Leonid Pinskiy. K postanovke problemy». «Vakansiya poeta»-2: materialy dvuh konferencij. Voronezh: Voronezhskaya oblastnaya tipografiya, 2020: 122–144.
- Penskaya Elena, Zykova Galina. «Yan Satunovskij: materialy k izucheniyu tvorchestva i literaturnogo konteksta». «*Lianozovskaya shkola: mezhdunarodnaya poezija i russkim konceptualizmom*». Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021: 593–624.
- Penskaya Elena. «"Gde mat, tam i blat": obscennaya leksika v praktike poeta Vsevoloda Nekrasova (po materialam arhiva)». *Shagi/Steps* 11/1 (2025): 344–363.
- Postsriptum posle R.I.P. Videodokumentacija vystavok sovremennykh moskovskih hudozhnikov 1989–2014. Kamera, installaciya, arhiv. Vadim Zaharov*. Moskva: Garazh, 2015.
- Slovar' terminov moskovskogo konceptualizma*. Moskva: Ad Marginem, 1999.
- Smirnov Igor'. «Moskovskij konceptualizm i istoricheskij avangard, ili Dekonstrukciya dekonstrukcii». *Neprikosnovennyj zapas* 2 (2021): 249–268.
- Spieker Sven. "Die Ablagekur, oder: 'Wo Es war, soll Archiv warden': Die historische Avantgarde im Zeitalter des Büros". *Trajekte* 5 (2002): 23–28.
- Titov German. «Ya prosto vlip». *Moskovskij knizhnyj zhurnal*. 2012. URL: <https://morebook.ru/tema/iskusstvo/item> (data obrashcheniya: 23.12.2022)
- Vasil'ev Oleg. *Okna pamyati*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.
- Zaharov Vadim. «THE END. Ispoved' sovremennogo hudozhnika». *Zerkalo* 45 (2015). <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2015/45/the-end-ispoved-sovremennogo-hudozhnika.htm?ysclid=mi5dspwyq0742822230>.
- Zaharov Vadim. «Kollekcija i strategii zapolneniya pustyh nishch». *Hudozhestvennyj zhurnal* 122 (2022). <https://moscowartmagazine.com/issue/110/article/2404>.

Јелена Пенска

ЛИКОВИ У ПОТРАЗИ ЗА АУТОРОМ. КАРАКТЕРОЛОШКИ РАДИКАЛИ
У ДНЕВНИКУ АНДРЕЈА МОНАСТИРСКОГ 1981–1984. ГОДИНЕ.
О ПРОБЛЕМУ ЕГО-ДОКУМЕНАТА У КОНЦЕПТУАЛИЗМУ

Резиме

Личне белешке Андреја Монастирског налазе се у вишеслојној прадигми контекста. Прелазак границе која раздваја интимно, приватно од јавног, догодио се 2014. године када је *Дневник* објављен у малој серији издања „Библиотеке московског концептуализма Германа Титова“. Он је био представљен и широј публици, не само упућенима, већ и онима који су удаљени од било каквог директног додира са средином и референтним кругом, постојећим у реалности, која се разликовала од оне која је постала повод за појављивање дневничких записа из 1981–1984 г. Стицање јавног статуса, нагли излазак из зоне интимног поредићемо са рушењем херметичке конструкције. 30 година дели стварање личне документације од њеног новог књижевног формата. То је неопходан и довољан рок за окончање читавог низа политичких, социјалних процеса, смене генерација. Друштвене науке тек треба да анализирају метаморфозе које су се догодиле како са самим аутором дневника, тако и са интерференцијом контекста.

Кључне речи: Дневник, московски концептуализам, его-документи, референтни круг, трансформација, дискурс, лик.