

Денис Иоффе  
Брюссельский свободный университет  
[denis.ioffe@ulb.be](mailto:denis.ioffe@ulb.be)  
<https://orcid.org/0000-0002-7701-2662>

Dennis Ioffe  
Université libre de Bruxelles  
[denis.ioffe@ulb.be](mailto:denis.ioffe@ulb.be)  
<https://orcid.org/0000-0002-7701-2662>

## МОРФОЛОГИЯ ГРИБНОГО СЮЖЕТА В РУССКОМ КОНЦЕПТУАЛИЗМЕ: МИКОНАУКА, ВТОРОЙ АВАНГАРД И СУГГЕСТИВНАЯ ВИЗУАЛЬНОСТЬ

### FUNGAL MOTIF IN RUSSIAN CONCEPTUALISM: MYCOLOGICAL SCIENCE, THE SECOND AVANT-GARDE, AND SUGGESTIVE VISUALITY

В данной статье рассматривается уникальное взаимодействие между грибной тематикой и русским концептуализмом, помещая микологический мотив в более широкий контекст эстетики второго авангарда и социально-политической критики. Русские художники, такие как Василий Кандинский, Илья Кабаков, Андрей Монастырский и другие, внедряли образность грибов в свои работы как метафорический инструмент, выходящий за пределы простых визуальных мотивов. Эти символы воплощают философские исследования сознания, духовности и эзотерической мистики, отражая сопротивление советскому материализму и идеологической ортодоксии. Анализ прослеживает исторические корни этого увлечения, восходящие к ранним модернистским экспериментам, таким как «Война грибов» 1909 года, соединяющим аллегория и сатиру с политической критикой. Гриб становится иконой трансформации, указывая на богатую традицию евразийского шаманизма и психоактивных практик. В 1970–1980-е годы грибы занимают центральное место в произведениях московских концептуалистов, выражая альтернативную духовность посредством авангардных ритуалов и визуальных провокаций. Рассматривая произведения выдающихся деятелей и групп, включая коллектив «Мухомор» и концептуальных художников Макаревича и Елагину, а также Андрея Хлобыстина, представленная работа исследует то, как грибная символика и эзотеризм сходятся, чтобы бросить вызов традиционному художественному и идеологическим границам. Особое внимание уделяется междисциплинарному характеру изысканий, включающих мифологию, алхимию, этнографию и советскую подпольную культуру протеста. В конечном итоге

исследование выявляет, как грибы становятся метафорической призмой для переосмысления идентичности, общности и границ художественного выражения в России позднего XX века.

*Ключевые слова:* русский концептуализм, микологическая символика, авангардное искусство, эзотеризм, психоактивные практики, советская подпольная культура.

The article examines the unique interplay between the various tropes of fungi and Russian Conceptualism, situating the mycological motif within the broader context of Second Avant-Garde aesthetics and socio-political critique. Russian artists such as Vasily Kandinsky, Ilya Kabakov, Andrei Monastyrsky, and others incorporated mushroom imagery into their works as a metaphorical device that transcends the boundaries of mere visual motifs. These symbols embody philosophical explorations of consciousness, spirituality, and esoteric mysticism, reflecting resistance to Soviet materialism and ideological orthodoxy. The analysis traces the historical roots of this fascination back to early modernist experiments such as *The War of Mushrooms* (1909), which combined allegory and satire with political critique. The quasi-surrealist art of Nikolai Kalmakov, Vasily Denisov and Vasily Shulshenko as well as Volkova-Shevelenko duo are also mentioned and analyzed. The mushroom becomes an icon of transformation, pointing to the rich tradition of Eurasian shamanism and psychoactive practices. In the 1970s and 1980s, mushrooms occupy a central position in the works of Moscow Conceptualists, articulating alternative forms of spirituality through avant-garde rituals and visual provocations. By examining the works of prominent figures and groups, including the collective Mukhomor and conceptual artists Makarevich and Elagina, as well as Andrei Khlobystin, the present study explores how mushroom symbolism and esotericism converge to challenge both artistic and ideological boundaries. Particular attention is devoted to the interdisciplinary nature of these inquiries, encompassing mythology, alchemy, ethnography, and Soviet underground culture. Ultimately, this research reveals how mushrooms emerge as a prism through which to reconsider identity, community, and the boundaries of artistic expression in late-twentieth-century Russia.

*Keywords:* Russian Conceptualism, mycological symbolism, avant-garde art, esotericism, psychoactive practices, Soviet underground culture.

### **Введение в проблематику**

За последние пять лет мне довелось исследовать культурную иконографию галлюциногенных грибов, в особенности *Amanita muscaria* (мухомор), в контексте русской трансгрессивной модерности, сосредотачиваясь на фунгальной игровой роли во втором авангарде и, в частности, в московском концептуализме (Ioffe 2020; 2024). Это исследование по факту как бы переплетает три измерения: художественный эксперимент, мистическую символику и радикальные методологии модернистских инноваций. Ключевые фигуры движения, такие как Андрей Монастырский и Илья Кабаков, воплощают эти взаимосвязанные темы в своем разнообразном искусстве. Центральным элементом для московского концептуализма в данном ракурсе оказывается символическая и квазирелигиозная роль грибов как особого рода репрезентации. Грибов, которые служат не просто эстетическими мотивами, но становятся носителями потайного философского поиска. Этот «грибной эзотеризм» возникает в политически депрессивные 1970–1980-е годы, функционируя как подрывная метафора, броса-

ющая вызов советскому материализму. Апеллируя к галлюциногенным свойствам грибов, концептуалисты перформативно и визуально исследуют измененные состояния сознания, предлагая крипто-критику рационалистской и идеологической ортодоксии, одновременно указывая на альтернативные формы духовидения.

Московское художественное движение, состоявшее из особого типа концептуальных провокативных мыслителей, среди прочего, имевших доступ к закрытым библиотечным ресурсам, использовало свои возможности для создания прихотливых, многослойных произведений, инсталляций и перформансов. Эти работы гармонично соединяют эзотерическую символику, гипер-саркастическую критику реальности, иронично направленную по отношению к разнообразным советским реалиям. Грибы в этом контексте превращаются в повторяющуюся метафору, в особого рода троп, воплощающий топоры трансформации скрытых индексированных смыслов сопротивления конвенциональным парадигмам. Художники, такие как Монастырский (Ioffe 2013) и Кабаков (Ioffe 2017), внедряли эту символику в более широкий нарратив сюрреалистического и психоделического поиска, отражая их увлечение альтернативными онтологиями и мистическими практиками.

Как мне приходилось уже отмечать ранее (Ioffe 2024), известно, что в рамках специального *лесного перформанса* воссоздающего особый Гриб (Fig. 1), Андрей Монастырский, потенциально, пародирует влиятельную картину Василия Кандинского со знаменитым синим всадником, который как бы «ускользает» от своей судьбы, постепенно растворяясь в зеленоватой импрессионистской дымке растительной природы вещей.

Этот исходный интерес к грибной тематике среди художников и писателей, связанных с русским концептуализмом, опирается на уникально богатую ткань культурных, художественных и исторических прецедентов. Центральные фигуры этого контекста кроме Василия Кандинского, включают также Елену Поленову, Ивана Билибина (Ioffe 2025-b), но также Василия Денисова (см. Лики Модерна, 2022) и Николая Калмакова (см. Bowlit, Balybina, 2023).

Эти художники, каждый по-своему, вплетали микологический мотив в более широкий визуальный нарратив русской художественной идентич-



**Fig. 1.** Андрей Монастырский. «Гриб». Начало — середина 1990-х

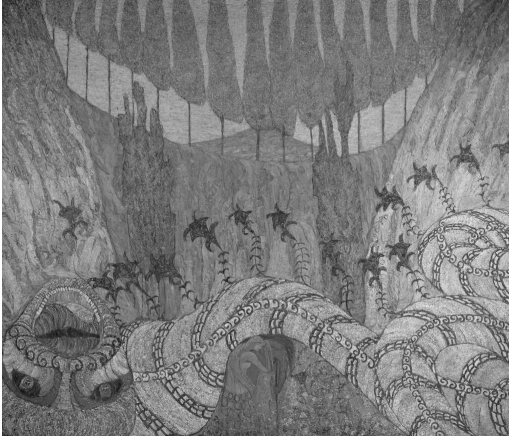


Fig. 2. Василий Денисов. «Грех», 1902



Fig. 2a. Василий Денисов. «Грех» (деталь с грибной образностью), 1902

ности. У Василия Денисова грибной мотив возникает всегда как бы исподволь, как некая двусмысленная эзотерическая деталь описания первичного репрезентируемого материала — как, например, в работе «Грех» (Fig. 2) где суггестивный элемент фунгуса предстает в виде запретного земляного дара-соблазнения. Неочевидный *Гриб* у Денисова произрастает под сенью змеиного патроната, буде часть демонического мира природы-искусительницы. В «Морском дне» (Fig. 3) грибная форма шляпки метаморфирует в гибридность позиционной сюрреальной репрезентации, стирая грань между существами и их изначальной природой. В довольно примечательной работе «Овцы» (Fig. 4) овальные формы волатильных грибов создают суггестивные галлюцинаторные грядки, которые постепенно возникают из земли, смыкая единство мира животного и мира растительного, в соответствии с тем, как мы понимаем само существование этой своеобразной формы жизни.



Fig. 3. Василий Денисов. «Морское дно», 1907

В то же время у демонического русского квази-сюрреалиста Николая Калмакова грибы репрезентируются несколько иначе, хотя самый их русско-модернистский стиль технического исполнения несомненно напоминает в том числе и о Денисове. У Калмакова грибы — это урожайные злаки и семиотические знаки неожиданного соответствия форм: подчас это гиперболизированные *рты* домовых духов, выполненные в форме фунгально-вагинальных губ (Fig. 5), а иной раз это условно-вегетативные формы, в конечном итоге превращающиеся в спящую человеческую фигуру, напоминающую срезанный или сломанный гриб, как это видно в работе «Смерть» (Fig. 6).



Fig. 4. Василий Денисов. «Овцы», 1900-е

Заметной вехой во всей этой мико-традиции стало появление в 1909 году художественной *Войны грибов* в составе знаменитой серии Кнебеля. Эта новаторская книга с картинками, проиллюстрированная Георгием Нарбутом — фигурой, примечательной также тем, что он был братом модернистского поэта Владимира Нарбута, — представляет собой поразительное пересечение художественного новаторства и культурного комментария. Созданная в знаменитой типографии Р. Голике и А. Вильборга, *Война грибов* (Fig. 7, 8) была не просто иллюстрированным текстом; это была подрывная аллегория, визуализировавшая грибы в геральдической и имперской иконографиях. Мухи украшали гербы и знамена, грибы обрамляли портреты, а мотив насекомых с символической интенсивностью разрастался по всем двенадцати художественно оформленным страницам книги.



Fig. 5. Николай Калмаков. «Домовые» (Household Spirits), 1927



Fig. 6. Николай Калмаков. «Смерть», 1913

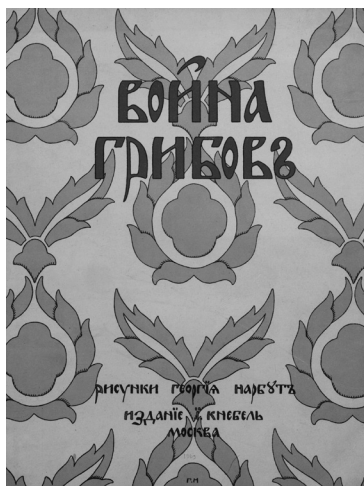


Fig. 7. Война Грибов, 1909



Fig. 8. «Как грибы воевали». Война Грибов, 1909

Наследие книги продолжилось и в раннесоветский период, когда её изобретательная визуальная лексика резонировала с развивающимися художественными и идеологическими парадигмами. Переосмысляя микологическую тему в рамках политической и культурной сатиры, Война грибов заняла уникальное положение на пересечении искусства и общественной критики. Сегодня это исторически и художественно значимое произведение доступно посредством WikiCommons, предлагая современным зрителям взгляд на творческое брожение России начала XX века.



Fig. 9. Альманах Мухоморы, 1920-е годы



Fig. 10. Сатирический журнал Мухомор, 1920-е годы

Подобного рода художественные проекты, несомненно, сформировали визуально-эстетическую основу, которая в дальнейшем повлияла на развитие второго авангарда и далее концептуализма. В этом же контексте следует несомненно упомянуть юмористический альманах *Мухоморы* (Fig. 9), а также советский сатирический журнал *Мухомор* (Fig. 10).

Грибная мотивика в московском концептуализме выходит далеко за пределы чисто эстетической иллюстративной проблематики, охватывая духовные, эротические, и как мне недавно довелось показать, алхимические темы (Ioffe 2024). Это резонирует с более архаическими традициями эзотеризма и оккультных течений, в свой черед породивших New Age, отзываясь на исторические метафизические поиски, зачастую возникающие в периоды значимых общественных катаклизмов. Особенно отчётливо это проявляется в том, когда грибы изображаются как агенты трансформации — мотив, который часто повторяется в алхимических и сюрреалистических измерениях концептуалистского искусства. Примечательно, что художественный лексикон московского концептуализма был несомненно обогащён исторически более ранними визуальными традициями, включая открытые и скрытые изображения грибов в дореволюционных и раннесоветских изданиях (см. в частности разного рода материалы: Batyanova 2001a, 2001b; Rosenfeld 2011; Nicholas 2024; Ioffe и Oushakine 2013; Zdenek 2000; Nicholas 2024; Groys 2013; Eşanu 2013; Degot и Zakharov 2005; Nicholas 2022; Ioffe 2013, 2016, 2022, 2017; Jackson 2010).

### **Эзотерические грибы русского поставангардного концептуализма: контексты и связи**

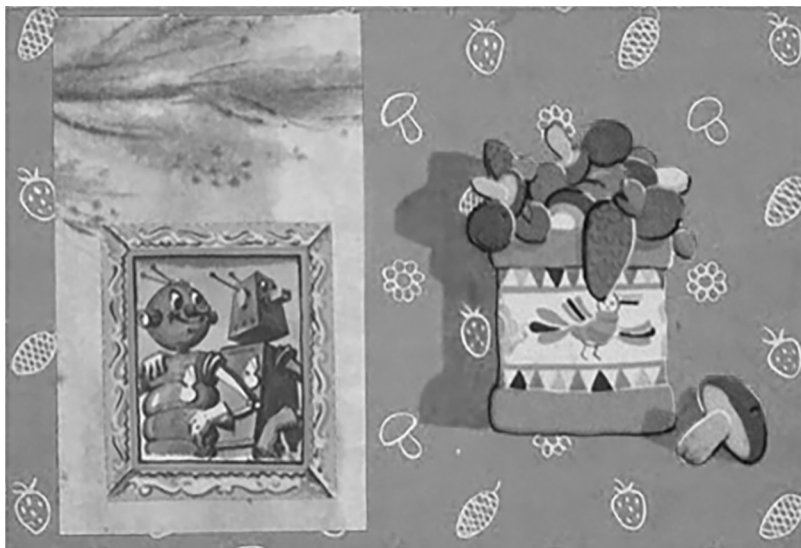
Грибы занимают отчётливо поливалентную позицию в русских культурных и исторических системах образов, функционируя не просто как кулинарная основа, но как плотный символический узел на пересечении экологии, духовности и социальной сферы. Их значение далеко превосходит утилитарный аспект питания; скорее, они образуют важнейший канал, через который переплетаются этнографические, религиозные и экологические дискурсы. Россия — страна с крупнейшим в мире лесным покровом — хранит исключительно богатую грибную биому, питаемую умеренным климатом, биоразнообразными экосистемами и исторически аграрным укладом жизни. Долгое время необходимые для крестьянского пропитания, особенно в периоды нехватки мяса, грибы прочно вошли в сезонные ритмы собирательства и выживания. Их значение усилилось в условиях православных церковных постов, когда их статус *не-животного белка* делал их незаменимыми в рамках литургических диетологических кодексов. Эта конъюнкция пищевой необходимости и религиозной дисциплины закрепила за ними место как пищи, так и предмета духовного благоговения.

Однако грибной так сказать *промысел* в России, в общем и целом, значимо выходит за пределы прагматического собирательства и в своем пре-

деле уже проникает в сферу *коллективного ритуала*, напоминая то что Андрей Монастырский программатически изначально дефинирует как «Коллективные действия». Отметим еще, что воплощённое грибное знание, необходимое для различения съедобных и ядовитых видов, обычно передаётся межпоколенчески, будучи вплетено в устное предание и фольклорные эпистемологии. Места сбора, часто хранимые как некие игровые тайны, становятся своего рода интимными географиями индивидуальной памяти и крипто-принадлежности. Среди посвящённых городских дачников эта практика превращается в сезонное осуществление своего рода «коллективной действенности» — т. е. перформативное общение с природой, которое соединяет индивидуализацию с крипто-формами социальной сплочённости. В конечном итоге грибы восстают в русской культуре как особого рода синкретический локус, где сходятся экологические, гастрономические, духовные и аффективные регистры действия. Одновременно обыденные и метафизические, они воплощают собой отдельный культурно насыщенный объект, чьи значения преломляются сквозь призму истории, природы и ритуализованной повседневности.

Одновременное п(р)оявление огня и грибов часто изображается как результат божественного сексуального акта — мифо-репрезентация, которую в свое время тщательно первопроходчески исследовал Владимир Топоров, — это система мифо-мотивов отражённая как в архаических культурах, так и в современных художественных практиках, особенно в московском концептуализме. В одной из своих предыдущих работ (Ioffe 2020) я рассматривал разработку более широкой грибной и галлюциногенной темы, связанной со вторым поколением московского концептуализма, сосредоточив внимание на группе «Медицинская герменевтика». Главный роман этой московской концептуалистской группы, *Мифогенная любовь каст*, выводит на авансцену визионерского героя нового типа и вида, трикстерского псевдо-парторга Дунаева, который глубоко проникает в толщу славянских магических лесов, сражаясь с чуждыми inferнальными врагами. Моя статья (Ioffe 2020) в свое время представила международный галлюциногенный контекст и пролила свет на соответствующие евразийские и сибирские шаманские практики, связанные с употреблением мухоморов. Достойно отдельного примечания то, что корякские brutальные и отчасти порно-латрические практики среди прочего включали (новое) употребление мочи с галлюциногенными свойствами, которая продавалась за пределами питейных заведений более бедным слоям сибирского общества (см. подробности в Ioffe 2020; см. также Znamenski 2003; Kir'iaik 1998; Chaussonnet 1995; Kolosova 2014; Ternovskaia 1979; Dikson 2008; Belova 1996).

Сергей Ануфриев, важный деятель постсоветского концептуалистского движения и некогда близкий соратник Павла Пепперштейна (Ioffe 2020), исследовал галлюциногенный грибной мотив через уникальную визуальную идиосинкразическую призму. Его серия работ, особенно живописный коллаж «Механические люди и грибы» (1989) (**Fig. 11**), воплощает этот подход.



**Fig. 11.** Сергей Ануфриев. «Механические человечки и грибы», 1989

Первоначально задуманный как иллюстрация к детской книжной серии «Леса и грибы» (1989) А. Куммы и С. Рунге, Ануфриев наделяет коллаж сложно-сочлененными деталями, выходящими за рамки иллюстративно-повествовательной функции и утверждающими его самобытный художественный логос. Ануфриев учиняет сюрреалистическую игру между механическими фигурами и грибоподобными организмами, формируя визуальную метафору, которая резонирует с трансгрессивными теориями Джона Аллегро и Сергея Курёхина о симбиотических отношениях между грибами, людьми и другими живыми существами (Ioffe 2024). Механические фигурки, кажущиеся одушевлёнными и наделёнными сознанием, вступают в семиотический диалог с грибами и шишками, превращая эти природные элементы в мощные символы внутри зачарованного леса магического мира скрытой от глаз жизни. Это взаимодействие предполагает, что даже простейшие плоды леса — шишки и грибы — наделены трансформирующей мистической аурой и оптикой.

Сами фигуры кажутся как бы визуальными плодами галлюциноза, внимание поглощено их органическими сущностями, что тонко отсылает к предвосхищённому акту потребления и последующей земляной ассимиляции как важной сущности грибов. Этот нарратив намекает на более глубокую экзистенциальную или метафизическую жажду трансценденции как исцеления, связывая акт поглощения с более широким культурным и духовным контекстом. Подобная образность вызывает архетипический топос леса как лиминального пространства, где границы между механическим и органическим, человеческим и нечеловеческим стираются в галлюциногенной симфонии. Коллаж Ануфриева функционирует не только как

визуальный артефакт; он служит комплексным комментарием к устойчивому наследию русского концептуализма и его переплетению с европейской авангардной традицией. Соединяя сюрреализм, (советскую) семиотику и подрывные течения постмодернистской мысли, Ануфриев подчёркивает способность движения реконфигурировать и критически переосмыслять устоявшиеся парадигмы. Его работа является одновременно продолжением и эволюцией концептуалистского этоса, отражая утончённый синтез культурных, философских и художественных течений, связывающих поколенческие разрывы внутри движения.

Частично узнаваемые мотивы, тонко разработанные Ануфриевым, по-видимому, прослеживаются свои истоки к отдалённым эхо человеческой (до)истории, достигая глубин древнейших культурных и символических ландшафтов, включая майяские (Fig. 12).



Fig. 12. Фигурки в форме грибов, созданные майя (1000 г. до н. э. — 500 г. н. э.)

Примечательно, что интерес к творческой грибной тематике у московских концептуалистов, таких как группа Пепперштейна и Ануфриева, не является изолированным феноменом внутри более широких экспериментальных *milieux* этого художественного движения. Напротив, многие представители московского концептуализма средне-старшего поколения, в частности Игорь Макаревич и Елена Елагина, также исследовали параллельные галлюциногенные грибные мотивы. Этот художественный дуэт, работающий в рамках парадигмальной траектории русского и, особенно, «московского романтического» концептуализма, конструирует собственное замкнутое художественное пространство, где псевдодокументальная история интегрируется с креативной концепцией и фикциональностью. Оба художника являются неотъемлемой частью концептуалистского движения, будучи в частности напрямую вовлечёнными в деятельность «Коллективных действий», Андрея Монастырского. Макаревич, выступая как профессиональный фотограф, играет ключевую роль одного из основных документалистов серии «Поездки за город» — значимого «серийного действия» всего этого арт-коллектива.

Особое значение для обсуждаемой темы имеет их проект «Pagan» (Fig. 13) сотворенный в 2003 году (Samman 2008), где различные суггестивные изображения мухоморов занимают центральное место (Igor Makarevich and Elena Elagina, 2003).



Fig. 13. Игорь Макаревич и Елена Елагина. «Pagan», 2003

Величественный сибирский гриб постепенно трансформируется в чуть ли не центральный символ русской культуры, исподволь влияя на неё на протяжении веков. «Языческий проект» (Pagan), судя по всему, черпает вдохновение в мистической эстетике Андрея Монастырского, который в середине 1970-х годов создал нео-сюрреалистический поэтический цикл, позднее опубликованный под названием *Небесному носатому домику по пути в Паган* (Fig. 14).

Термин *pagan* несёт самые разные межязыковые религиозные коннотации, уходящие корнями в латинский язык, изначально означавшие «деревенский» или «сельский» (от латинского *pagus*, множ. число *pagi*). Со временем термин приобретает квазирелигиозный смысл, становясь связанным с нехристианскими или политеистическими верованиями, особенно в сельских зонах (Vojvodić и Ioffe 2019; Ioffe et al. 2017; Ioffe 2021b).

Следует также отметить, что термин *Pagan* (*поганый* в русском) исторически несет несколько пейоративную окраску, употребляясь ранними христианами для описания тех

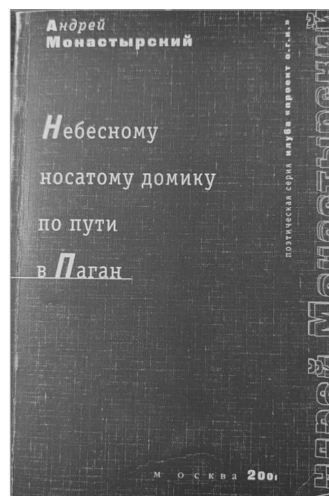


Fig. 14. Андрей Монастырский, *Небесному носатому домику по пути в Паган*

«язычников», которые не придерживались новопровозглашенной монотеистической веры. Впоследствии он трансформировался в современное английское *pagans*, обозначая последователей не-авраамических / не-монотеистических религий. Но для нас важно учитывать историческое употребление термина и его потенциальные смысловые оттенки. Помимо всего, это «поганки», широко используемые для обозначения ядовитых, несъедобных грибов, в частности и мухомора. Это также может подразумевать нечто вредное или бесполезное, добавляя иронический слой к восприятию авангардного и концептуального искусства мейнстримом. Концепт «грибной тропы» и грибной топики в русской истории и культуре напрямую связан с идеями Сергея Курёхина из его знаменитой сатирической телепрограммы 1991 года. Макаревич и Елагина развивают этот подход, перенося курёхинский джаз-концептуализм в сферу визуальной провокации московской художественной сцены. Художники творчески осмысливают ход революционной истории, что особенно ощутимо в камерной выставке «Грибы русского авангарда» (2008), которая стала расширением проекта Паган. Зрители сталкиваются с неожиданными грибоподобными формами и мотивами в произведениях русских художников начала XX века.

На переднем плане этого визуального ряда, как понятно, возникает авангардистский проект Владимира Татлина — «Башня Третьего Интернационала», которая галлюцинозно вырастает прямо из шляпки гигантского мухомора. Двигаясь сквозь их детализированный *каталог образов*, мы можем наблюдать, как «грибы русского авангарда» последовательно и концептуально интерпретируются дуэтом Макаревича и Елагиной (Fig.13).

Художники описывают свой *языческий* интерес к галлюциногенным грибам и авангарду в разнообразных мыслеформах. Елена Елагина, в частности, отмечает: «...мы уже довольно давно увлекаемся грибами. Сначала нас интересовали сами грибы. Позже мы посетили место под названием Разлив, недалеко от Санкт-Петербурга, где жил Ленин. Ленинский шалаш, в котором он жил, фигурирует в первом фотоколлаже, который мы когда-либо создали. Это было галлюцинаторное пространство — сакральное пространство. В советскую эпоху туда организовывалось множество экскурсий, и оно считалось центром идеологической вселенной. Этот проект развивался постепенно, как развитие идеи сакральных пространств. Язычник предстает как галлюцинаторное пространство. Он прямо отсылает к грибу, который ядовит и воздействует на человеческое сознание. Многие в новой архитектуре тоже выглядят как достаточно яркая галлюцинация. Архитекторы любят башни, и часто эти башни напоминают растущие грибы. Они выглядят как грибные формы, но нужно очень внимательно всматриваться. Не каждый может легко распознать эту скрытую связь. Нужно активно искать грибную форму...» (Макаревич et al. 2008). Далее Игорь Макаревич подтверждает: «...мы ищем не столько грибные формы сами по себе, сколько формы наркотической галлюцинации» (Макаревич et al. 2008).

Возникает дальнейший вопрос: откуда изначально появились эти причудливые грибные формы? Художники ссылаются на различные формы модернистской архитектуры, поскольку в современном проектировании, по их мнению, существует определённая традиция, заимствующая из авангардного периода 1920-х годов. По словам Макаревича, гипертрофированная архитектура 1920-х годов предполагает состояние наркотической галлюцинации, сопряжённое с иррациональным, по сути, мистическим бредом. Здесь возникает особая линия провокативных утопических идей, некоторые из которых, как кажется, носят откровенно наркотический характер.

В этом контексте, постреволюционные 1920-е годы стали знаками значительного сдвига или даже разрыва в коллективном сознании, доселе доминировавшемся русским реализмом. Этот сдвиг созрел и оформился именно в России вследствие культурных условий случившейся *Революции духа и тела*. Как замечает художник: «Разрыв, вызванный революцией, как бы выпустил на волю галлюцинаторные формы, и я не знаю, что было первым — разрыв революции или сдвиг сознания. Мы стремились обнаружить импульсы иррациональности в архитектурных артефактах». Художественный дуэт развил свои уникальные идеи, исходя из концепта, что употребление «волшебных» грибов было исторически распространено по всей территории России, начиная с отдалённых архаических эпох. Как отмечают Макаревич и Елагина: «...биологически, после Ледникового периода Россия была покрыта лесами — преимущественно берёзовыми, сосновыми и грибами-поганками. До сих пор поганка наиболее распространена в России. Мы рассматриваем такие феномены как галлюцинации — эффекты наркотических грибов. “Галлюцинация” — это пример магических практик, присутствующих в нашей работе и служащих нитью нашего художественного исследования» (Makarevich et al. 2008).

Художники, памятуя о концептуальной важности русского традиционного стеба подчеркивают, что: «...саму идею галлюцинации придумали ведь не мы. Эти идеи как бы носились в воздухе. Наиболее интересным был проект Сергея Курёхина о Ленине-грибе. Конечно, элемент иронии присутствует в том, что мы делаем. Мы считаем, что серьёзность — это отрицательный признак в искусстве. Самоирония — основа нашего искусства. Без неё материал, с которым мы работаем, оказывал бы удушающее воздействие» (Makarevich et al. 2008).

Помимо искусства Макаревича и Елагиной, другая чрезвычайно провокативная позднесоветская экспериментальная арт-группа под названием «Мухомор» выделяется как значительный пример своеобразной *грибной религии* внутри московского концептуализма. На пике подпольной популярности московского концептуализма, в период, отмеченный своеобразным концептуалистским Sturm und Drang в 1978 году, несколько студентов решили образовать андерграундную группу, дав ей провокативное название галлюциногенного сибирского гриба *Мухомор* («Смерть мухам», 1979) (Fig. 15, 16).



Fig. 15. «Мухомор. Смерть мухам», 1979

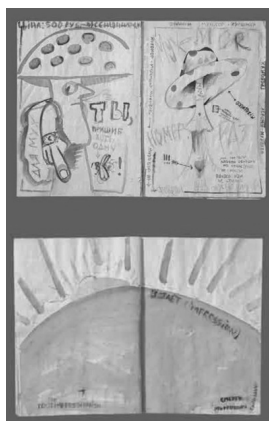


Fig. 16. «Ты нужен миру, Мухомор», 1979

Группа включала Свена Гундлаха, Константина Звездочётова, Алексея Каменского, Владимира и Сергея Мироненко. Они вместе участвовали в различных трансгрессивно суггестивных проектах, активно действуя примерно с 1978 по 1984 год, причём их деятельность в свой черёд напоминала разнообразные проявления Сергея Курёхина в то же примерно время на авансцене андерграундного Ленинграда. Фокус арт-коллектива заключался в мультимодальных арт-перформансах, часто пародировавших деятельность «мейнстримных» представителей московского концептуализма. Их акции несли определённые параллели с международным концептуализмом, а именно с группой Fluxus.

Среди примечательных акций — создание галлюцинаторного плана кражи знаменитой гигантской картины «Явление Христа народу» из Третьяковской галереи (Obukhova 2010; Degot и Zakharov 2005). Отметим среди других заметных художественных действий — открытое письмо премьер-министру Великобритании Маргарет Тэтчер с требованием немедленно освободить Мальдивские острова, которые они считали исторической родиной океанических мухоморов, предлагая переименовать их в «Мухоморские острова». Ещё одной характерной акцией группы стал известный субверсивный фертильный хэппенинг на девственном снегу, состоявшийся в Измайловском лесу ранней весной 1979 года, где был семиотически изображен магический фаллический тотем, (Fig. 17) демонстрируя своими телами самое важное и сокровенное русское слово, обозначающее эрегированный фаллос.

Эта трансгрессивная идея соответствует известной парадигме мифологической идентификации грибов со специфическим видом сезонно увядающих «лесных фаллосов», разработанной различными этнографическими традициями (Торогов 2004) (Fig. 17). Группа организовала несколько экспериментальных арт-лекций об экологическом и когнитивном вреде, наносимом недавно созданной нейтральной бомбой. Участники испытыва-



Fig. 17. Мухомор. «Лесной ХУЙ-Хэппенинг», 1979

ли сенсорную депривацию во время лекции, символически теряя зрение, осязание или слух на разных интервалах. Другие примечательные акции включали особого рода раскопки, когда участник был частично зарыт с карманным фонариком, бумагой и ручкой. Связанная с этим (нео)сюрреалистическая акция «Выстрел» (1981) включала среди прочего составление списка людей, которые теоретически заслуживали условного наказания, приглашения их в лес и проведения символической казни на основе случайного выбора самого способа умерщвления (см. также Wolff 1981).

Магические практики, осуществляемые членами группы, могут быть отчасти архетипически инспирированы глубокими размышлениями о классической древности, особенно резонируя с тем, что один из пионеров изучения мировой культурно-фунгальной топки — Р. Гордон Уоссон в свое время удачным образом обозначил грибным «поиском Персефоны». (Fig. 18, 20).

Этот концепт вызывает яркие образы лесных хтонических взаимодействий между Деметрой и её призрачной дочерью, отданной в частичное супружеское рабство к Аиду. Здесь примечательны духовидческие отношения двух богинь наземной и подземной фертильности, насыщенные мифологической символикой и вековыми секретами античного мира флоры и фауны (Fig.19) где грибы выступают как особого рода посредники земных мистерий.

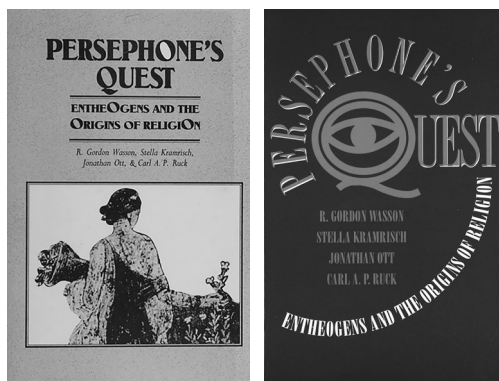
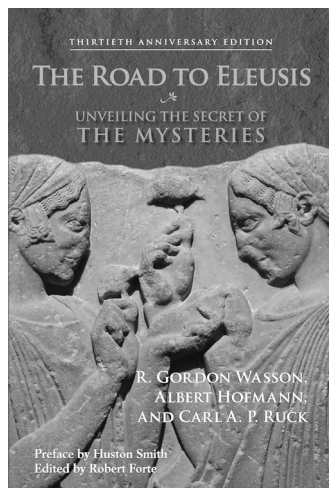


Fig. 18. R. Gordon Wasson et al. *Persephone's Quest: Entheogens and the Origins of Religion*, 1986



**Fig. 19** Персефона и Деметра вкушают волшебный гриб. Скульптурный рельеф на стене храма в Элевсине, 450 г. до н. э.



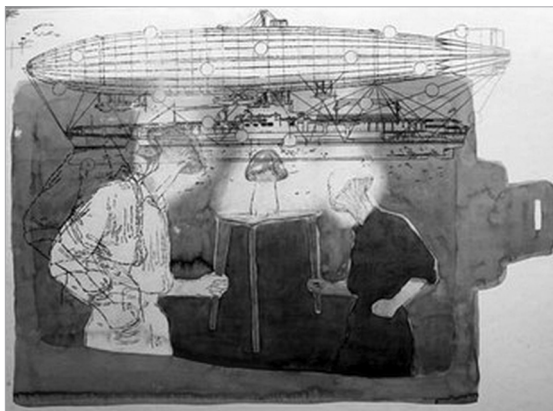
**Fig. 20.** R. Gordon Wasson et al. The Road to Eleusis: Unveiling the Secret of the Mysteries, 1978

Во время суггестивно-параноидальной арт-акции «Метро» в 1982 году Мухоморы-участники оставались в системе метрополитена с 6:00 до 1:00, перемещаясь по различным станциям. Группа демонстрировала гипер-ироническую позицию по отношению к советской системе и ее тупым властям, репрезентируемым *живыми трупами* вроде позднего Брежнева, Черненко и перманентно работающего из больничной палаты грозного Андропова. Их разрастающиеся «грибные» подрывные акции бросали вызов различным категориям доминирующего общественного дискурса — будь то политический, но также и художественный мейнстрим. Отвечая на авторитаризм советского репрессивного культурного диктата, группа «Мухомор» выстраивала автономную грибную абсурдистику протестного микровосстания. Советские власти пытались перенаправить их концептуальную активность, хитрым образом призвав членов группы в Советскую армию с целью отправить их скажем на БАМ для духовного перевоспитания. Отметим что важным этапом существования группы стал домашний магнитный альбом, известный как «Золотой диск» (1982), где участники группы декламировали радикально-ироническую поэзию, создавая коллажи из классического оперного репертуара и западных и советских эстрадных песен. Позднее переизданный аудио-CD остаётся и поныне доступным для прослушивания.

Понятно, что уже сам номенклатурный термин названия группы «мухомор» как бы однозначно отсылает к хтоническому царству вездесущих грибных мух, поскольку биологическое существование никакого фунгуса без них невозможно. Нельзя забывать и о том что в творчестве патриарха московского движения — Ильи Кабакова (Ioffe 2024; 2017) насекомые, в особенности мухи, занимают поистине исключительную роль. В цен-

тре — его серия работ и инсталляций (2008). Было бы наивно интерпретировать визуальных насекомых у Кабакова лишь как символ обыденного и неизменного в повседневной жизни. На протяжении двух десятилетий, охватывающих 1980-е и 1990-е годы, мухи заметно присутствуют в искусстве Кабакова, нередко трактуемые как аллегория «маленького и бессильного гражданина» в тоталитарном обществе — того, кого легко прихлопнуть, как насекомое. Для Кабакова мухи символизируют особую «энтомологическую мушиную религию», невидимый мир адских насекомых, управляющий разнообразными экзистенциальными сущностями. Отвечая на вопрос о значении мух у Кабакова, выдающийся интерпретатор его творчества (и близкий друг) Борис Гройс в свое время пояснил, почему в начале 1990-х Кабаков необычайно часто изображал мух. В своём интервью 2011 года исследователь заметил, что для Кабакова «мухи — это ангелы». Но, как отмечает Гройс, по Кабакову, «их не ценят. Их воспринимают как такую вульгарную версию ангелов». «Они летают везде но никому не нужны. Кабаков по сути создает описание целой цивилизации мух», — по словам Гройса. (Ioffe 2017; Ioffe 2024; Groys 2013). Существует также любительская видеозапись перформанса с участием Ильи Кабакова, переодетого мухой, и бельгийского контroversиально-трансгрессивного деятеля искусств Яна Фабра в костюме жука, где они ведут философский диспут о «жизни насекомых». Для Кабакова муха представляет скрытую метафизику освобождения и полёта, раскрывающую тайные возможности даже для самых слабых членов общества. Гройс также полагал что Кабаков воспринимает мух и ангелов как смутные первичные сущности в соположении — различие между мухой и ангелом остаётся столь же смутным как различие между богом и демоном (Ioffe 2017). Разновидовые мухоморы, существующие в природе, всегда обязательно коммуницируют с миром мух. Мухоморы не всегда обязательно красные, поскольку в природе также существуют многочисленные равноценные белые экземпляры (см. многие иллюстрации в Ioffe 2024).

В прихотливой художественной ткани ленинградского концептуализма особый фунгальный аспект проявляется в работах Марты Волковой и Славы Шевеленко, нидерландского (ныне) художественного дуэта, вышедшего из авангардной арт-сцены Санкт-Петербурга бурных 1980-х. Их креативная жизненная траектория, пересекающая многие географии укоренилась в Нидерландах с начала девяностых, где с тех пор происходит развитие их эстетических идей (Volkova & Shevelenko 2021). В художественном ландшафте их сотрудничество по факту тонко резонирует с новаторскими инициативами Макаревича и Елагиной, образуя двойной маяк инновационного самовыражения. Погружаясь в концептуальные сущности творчества Волковой и Шевеленко, происходит понимание того, что границы между человеческим и природным неизменно размываются в их интригующем перманентном сближении. В спектре их экспериментального искусства лежит недавняя серия экспрессивно антропоморфных грибов,



**Fig. 21.** Марта Волкова и Слава Шевеленко.  
«Танец грибника (Mushroom picker dances) #1». 2024



**Fig. 22.** «Танец грибника  
(Mushroom picker dances) #2». 2024



**Fig. 23.** Марта Волкова и Слава Шевеленко.  
«Танец грибника (Mushroom picker dances) #3». 2024



**Fig. 24.** «Танец грибника  
(Mushroom picker dances) #4». 2024

каждая картина из которых является фактическим свидетельством симбиотической связи между человеческим сознанием и загадочным миром fungi (Fig. 21, 22, 23, 24).

Эти суггестивные художественные грибы, насыщенные разнообразными визуально-антропоморфными качествами, выступают особыми алхимическими сосудами для интроспекции и созерцания, как бы приглашая зрителей к путешествию в сферы, где обыденное и фантастическое тесно переплетаются. Посредством своей постконцептуалистской художественной алхимии Волкова и Шевеленко по факту преодолевают привычные установленные границы миметического нормативного представления, побуждая зрителя пересмотреть наши отношения с природным миром и всеми скрытыми нарративами, лежащими под его поверхностью. Их совместная работа выступает художественным свидетельством гипнотизи-

рующей силы воображения и почти безграничных возможностей постсюрреалистического визуализированного сознания, отзываясь на исторические корни русского метафизического концептуализма, одновременно прокладывая новые пути исследования и понимания.

Грибы появляются во многих других работах современного российского экспериментального искусства, в частности у одного из самых неортодоксальных и самобытных художников, исследующего границы *сюрреалистического соцреализма*, — Василия Шульженко (р. 1949). Здесь можно отметить несколько его характерных в этом плане работ, одна из которых называется «Барин» (или «Барон») (Fig. 25).

Эта примечательная работа Василия Шульженко воплощает в себе тот самый концептуальный сюрреализм, с которым традиционно связывают имя художника — эстетику, глубоко укоренённую в подрывной и иронически-сатирической критике общественных норм, в тонком разоблачении внушаемого человеческого безумия и гротескного фарса повседневного существования.

В центре этой удивительной композиции находится левитирующая мужская фигура, облачённая в абсурдно анахронический синтез так называемого «аристократического» костюма — с цилиндром и фраком, — но при этом стоящая (зависшая) босиком над грязью жизни мирской. Это контрастное сопоставление символов богатства и псевдо-утончённости с униженным состоянием обмирщённой абсурдности создаёт мощный когнитивный диссонанс социальной инверсии, где традиционные иерархии лишаются автоматического смысла. Персонаж как бы слегка парит над землёй, что усиливает его метафизическую роль «магического» протагониста — фигуры, пребывающей между реальностью и майя-иллюзией, между социальной сатирой и мистериозно-сакральным. Призрачный цветовой контур или своего рода ореол-зонтик, вознесённый над его головой подобно жезлу, превращается в своего рода стебную эмблему насмешки и самообмана — пустотный реликт власти на фоне пейзажа гротескного российского обнищания начинающихся девяностых годов. Эта деталь, как и в других полотнах Шульженко, вбирает в себя не только иронию над мещанской позой и ложным величием, но и предлагает скрытую отсылку к *сытой* риторике позднего советского бюргерства, для которого знаки престижа заменяли истинное содержание. Пёс — стоический, почти антропоморфный по своей позе и небанальному выражению морды лица,



Fig. 25. Василий Шульженко. «Барин» (альт. «Барон»). (n/d/).



Fig. 26. Василий Шульженко.  
«Бабушка» (n/d/)

«пролетариата» — их исхудалые, безликие тела постепенно растворяются в серо-коричневом фоне, обозначая символическое выгорание и стирание, происходящее в тени гротескно позирующего квази-буржуазного персонажа. Таким образом, картина предстает как пронзительная неосюрреалистическая аллегория, обращённая к расколотой реальности советского и постсоветского общества — к карнавалу несбывшихся соцреалистических устремлений, перманентно разрушающихся иерархий и неустранимого абсурда классового спектакля на фоне тотального экзистенциального распада всей традиционной *русской жизни*. Гриб, который в виде подарка преподносит зрителю центральный персонаж картины выступает как приглашение к возможному последующему *tripу*, как закрепление принципиальной иллюзорности бытия того, что видит немного ополоумевший глаз наблюдателя.

Здесь гротеск не является простой аллюзивной карикатурой: напротив, он превращается в мерцающее зеркало исторических и социальных противоречий, включая среди прочего и отсылку к номинативной традиции «*Der Zigeunerbaron*» — знаменитой оперетты Иоганна Баптиста Штрауса (сына). В этом контексте фигура барина-«барона» приобретает особое ироническое звучание: после появления оперетты «Цыганский барон» в русском языке слово «барон» вошло в широкий обиход применительно к главам ромских общин, став общеупотребительным обозначением для вождей и старейшин этих сообществ. Эта деталь наполняет образ дополнительной культурно-этнографической многозначностью, соединяя бурлеск, этнический миф и постсоветскую травестию власти.

напоминающий миниатюрного тибетского мастифа — становится безмолвным свидетелем имплицитного безумия своего дураковатого хозяина. Как и барский Барон, буддистский пес его воспарит над землей, чтобы находясь в галлюцинозном полете фантазии художника создать эффект реалистической репрезентации скрытого безумия. Символическое присутствие пса, насыщенное метафизикой верности и терпеливого *со-участия*, резко контрастирует с человеческой опьянённой самоуверенностью показанного цыганского декадентизма. На заднем плане располагается почти пасторальная сцена сельских тружеников и изнурённо-печальной лошади, тянущей бессмысленную повозку. Этот фрагмент живописует беспощадный труд так называемого деревенского

Другое визуально-эзотерическое полотно Шульженко, связанное с мотивами грибной символики, многозначительно озаглавлено «Бабушка» (Fig. 26). Здесь художник продолжает исследовать мистико-фольклорную проблематику, вводя в свой художественный язык алхимическую и мифопоэтическую метафорику, где гриб становится знаком инициации, шизо-критической метаморфозы и циклического возрождения.

Это полотно Шульженко представляет собой мгновенное погружение в зловещий и тревожно-притягательный мир суггестивного не(кр)осюрреализма, насыщенного фольклорной образностью и внутренним психологическим напряжением. Композиция выстраивается вокруг фигуры (пишущего?) мальчика в простых «довоенных» подтяжках, стоящего на перекрёстке извилистой лесной тропы. Его обнажённая исхудалая спина, обращённая к зрителю, делает фигуру одновременно уязвимой и мистически загадочной, тогда как сам крошечный силуэт ребёнка теряется на фоне гигантских гиперболических грибов и тёмного леса, рождая ощущение отчуждения и даже утраты масштаба — ландшафта, балансирующего между фантастическим и зловещим. Вдали угадывается призрачный женский образ Большой Матери — несколько зловещая фигура в белом прикиде, соединяющая черты бабушкиной кротости, но и подспудной потусторонней угрожающей трансгрессивной демоничности. Этот персонаж вызывает в памяти архетипические образы русской inferнальной мифологии — прежде всего амбивалентный архетип Бабы-Яги, лесной ведовской каннибальской старухи, часто соседствующей с мухоморами и другими знаками природного славянского галлюциноза. (Fig. 27)

У Шульженко, неподвижная, властно-скептическая поза «бабушки» наполняет сцену скрытой воспитательной угрозой, намекая на предстоящее столкновение ребёнка с *непостижимым* — с тем, что Владимир Пропп в свое время называл «испытанием героя в пограничной зоне между миром живых и мёртвых». Окружающая среда насыщена напряженно-тревожной символикой: гигантские антропоморфные грибы, одновременно воплощающие плодородие и ядовитую опасность, разрастаются по обе стороны тропы, словно безмолвные ядовитые стражи, обрамляют потенциальный путь ребёнка вперед. Чёрный кот, идущий в стороне, добавляет дополнительный слой суеверной двусмысленности, потенциально высту-



Fig. 27. Иван Билибин.  
Баба Яга и мухоморы (ca. 1910.)

пая хтоническим медиатором между мирами живых и мёртвых. Эта загадочно-игровая картина, написанная в характерной для Шульженко технике инфернального сюрреализма, соединяет фольклорные архетипы с психологической тревожностью, создавая атмосферу, пропитанную экзистенциальным ужасом и особого рода мифопоэтическим звучанием. Композиция, доминируемая фигурой мальчика, стоящего спиной к зрителю, выстраивает повествование об утраченной невинности, балансирующей на грани рокового эротического откровения. Босой и беззащитный, он кажется подавленным гипертрофированной растительностью — грибами чудовищных размеров, чьи ярко-красные шляпки одновременно напоминают о ядовитой опасности каннибальской трапезы, об эротическом подтексте либидинозного инцестуозного сладострастия, как и о галлюциногенном состоянии безнадежно изменённого сознания.

В точке фокализации и схода перспективы возникает призрачная женская фигура, окутанная дымчатой неопределённостью, также подчеркиваемой особым колористическим *sfumato* художника. Её бледное призракоподобное платье создаёт ауру амбивалентности: она может быть как доброжелательной хранительницей, так и зловещим хищником. Этот образ — отдалённое эхо славянской традиции, где Баба-Яга предстает в своей классической ипостаси — как инициатор обрядовости перехода, как пороговое существо-монстр, ведущее героя через опасную границу безнадёжного Выбора. В трактовке Шульженко она соединяет материнское и инфернальное, сухое и мокрое, тёплое и холодное, превращаясь в эмблему архетипического страха перед *Иным*, перед таинством полового взросления и неминуемой смерти, которая вопреки Апостолу Павлу все-таки неизбежна. Лес, простирающийся до горизонта, усыпанный гигантскими грибами-тотемами, как бы становится символом этого лиминального пространства, где человек сталкивается с первоосновами безжалостного бытия пагубной жизни нашей.

Пороговые женские образы природы-матери напрямую произрастающие из земли далеко не редкость для прихотливого апокрифического имажинариума Шульженко. Укажем, например на предельно суггестивное полотно «Купальщицы». (Fig. 28).

Эта эротически *тревожная* и одновременно торжественно-суггестивная картина, принадлежащая к известному циклу (нео)сюрреальных пост-индустриальных аллегорий Шульженко, представляет собой современную интерпретацию хтонического женского сексуального архетипа, где древний «маточный» культ плодородия земли помещён в контекст (пост)индустриального запустения. Три усталые обнажённые женские фигуры, выписанные с достаточной точностью, пребывают в условном пространстве всеобщей ржавчины, ила и стоячих вод матери-сырой-земли. Их тактильная нагота, во многом лишённая традиционного чувственно-приукрашивающего лоска и идеализации, напоминает о первозданной связи между женщиной и грунтовой почвой — мотиве, восходящем к нео-

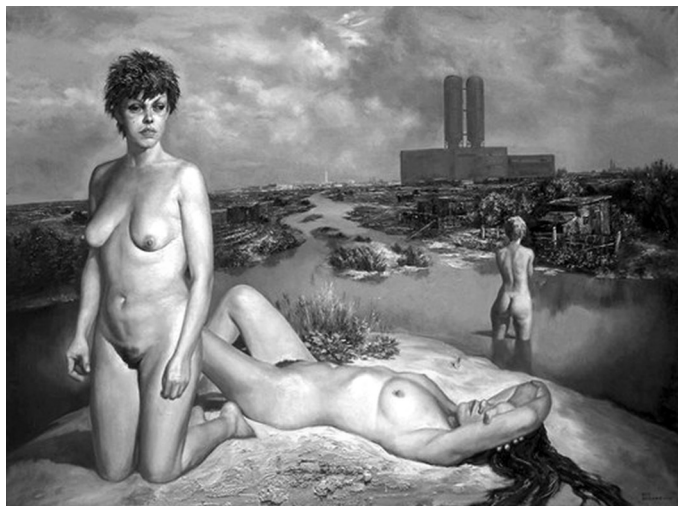


Fig. 28. Василий Шульженко. «Купальщицы» (n/d/).

литическим статуэткам разнообразных «плодородных венер», но в данном случае эта связь оборачивается некоей чуждостью и явным экологическим надломом. На переднем плане картины грунт становится тактильно грубым, как бы напоминающим изнанку грибного начала всякой растительной почвы. Треугольный власяной лобок (*cinnus pilossus*) стоящей на коленях героини также, судя по всему, отсылает к грибной шляпке конусного фунгуса, одновременно являющегося и *вагиной-ухом* матери земли. (О связи грибной фольклорной образности *вагин-ушей* см. Ioffe 2024).

На возможную взаимосвязь женского треугольного лобка (понимаемого как человекоподобный автономный *cinnus*) с антропоморфным грибом как прототипом загадочной божественной Сомы указал в свое время еще классик грибного *сомАведения* Р. Гордон Уоссон в коллективном томе о сложных «Поисках Персефоны» где привел соответствующие древние изображения из Малой Азии. (Figs. 29, 30). Речь идет о некоем мистерию-хтоническом женском персонаже Античности по имени Баубо (Βαυβώ) таинственным образом связанном с трансгрессивными элевсинскими мистериями. Согласно мифу, Баубо приняла у себя грибную дочь Персефоны — Деметру, угостила её хмельным *кикеоном* и далее в эротическом экстазе вдруг показала богине свой раскрытый *cinnus*. Согласно сохранившимся изображениям, это была особая женщина, у которой, по сути, не было традиционной головы, тогда как соски заменяли ей глаза, тогда как ее непомерно развитая вульва и была по факту основным органом всего ее тела, функционирующим в том числе и как ротовая полость *влагания*. О разработанной семантике функциональной тождественности женского рта и влагалища на материале русской obscenity образности укажем, в частности, специальную работу: Ioffe 2021a.



Fig. 10. Iambe-Baubo Figures. Terra cotta, Priene, Asia Minor, 5th century BC.

10. Soma among the Mediaeval 'Monsters'

**Fig. 29.** Терракотовая Баубо: антропоморфная «женщина-сиппис»



**Fig. 30.** Терракотовая статуэтка Баубо приенского типа с лирой, Анатолия

Отчасти соположенные женские «плодородные» образы, как бы хтонически вырастающие в качестве ризомной грибницы из пещерного лона матери-земли (**Fig. 31**) встречаются в многогранном творчестве Николая Калмакова, к сожалению всё еще относительно малоизвестном и малоизученном (Bowl, Balybina 2023).

Центральная женская фигура из картины Шульженко (**Fig. 28**) стоящая гордо и вызывающе прямо вззирающая на зрителя с негласным вопросом и вызовом, воплощает собой постсоветскую и отчасти постапокалиптическую Деметру или Инанну, перемещённую в токсический осадок позднего восточно-европейского индустриализма. Её бледное тело как бы рождено из глины, утратившей свою жизнотворную силу; она по сути своего рода реинкарнация земного начала, сохранившего жизнь посреди антропогенного периода полураспада. В то же время лежащая рядом другая женская фигура отсылает к иконографии Матери-Земли в позе перманентного отдыха, где усталость символизирует истощение самого принципа плодородия, который когда-то оживлял аграрный миф. Плодородное истощение этих двух образов исподволь иллюстрируется несколько потрепанным мехом их *cunnus pilosus*, покрывающим Венерины холмы обеих усталых от (половой) жизни героинь.

Третья, удалённая женская фигура с доминирующими раскрыто-округлыми увеличенными ягодицами, погружённая в воду воспроизводит немой жест очищения или (вечного) возвращения, словно жертвуя самое себя реке — осквернённой, но все ещё как бы священной стихии. Ее фигура привносит крипто-анальную образность и результирующую сексуальность в дополнение к имеющейся метафорике органа *cunnus*. Основное

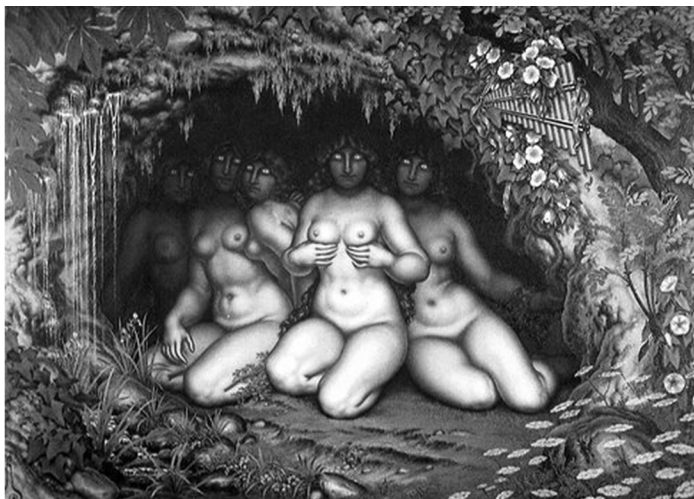


Fig. 31. Николай Калмаков, *Нимфы в гроте*, 1940

скрытое напряжение композиции рождается из парадоксальных форм сосуществования сакрального и профанного, архаического и технологического, плодородного и *стерильного*. Река, когда-то олицетворявшая вечный цикл обновления, теперь диалектически ведёт своё течение к дымовым трубам завода — современной *некрополи* *производства*, вытеснившей *священную рощу*. Две вертикальные фалло-трубы становятся анти-тотемами, уничтожающими осевую связь неба и земли, которая в архаических культурах обеспечивала ритм жизни и смерти. Рассмотренная через призму хтонических культов Земли, картина Шульженко обретает значение плача о десакрализации материнской материи существования. Женская эротическая телесность, порой воспринимавшееся как сосуд космического воссоздания, превращается здесь в эмблему экологической устойчивости (диалектически также и утраты) далее развивающейся в реликт Великой Матери, погружённый в скрытую материю энтропии. Даже в этом мире разрушения женские фигуры остаются плотно укоренёнными в земляную плоть: по тону и фактуре сливаясь с глиной и илом. Так в самой мистерийной материальности тела возрождается архаическая истина: человеческая плоть есть одновременно и гробница и чрево земли, где распад становится предпосылкой нового возрождающего житнетворного цикла.

Другое важное в нашем контексте произведение Шульженко, целиком ориентированное на суггестивно-эзотерическую грибную символику (Fig. 32), представляет собой загадочную аллегорическую сцену, насыщенную разного рода фольклорными крипто-аллюзиями, феноменологической глубиной и первобытным чувством сопричастности универсальной природе леса. При первом взгляде на эту картину мы замечаем странную группу закутанных в плащи энigmatичных фигур, занятых, казалось бы, буднич-



Fig. 32. Василий Шульженко, «Грибной сезон» (n/d)

ным сбором грибов. При ближайшем рассмотрении эта сцена раскрывается как сложнейшая игра символических и культурных кодов. Землистая, приглушённая хроматическая палитра — преобладают коричневые, охристые и зелёные тона — вызывает ощущение плотного, тенистого леса, пространства, традиционно связанного в русской культуре с таинством, трансформацией и всякого рода смутной пограничностью. Фигуры с тяжёлыми капюшонами и согбенными спинами выглядят одновременно человеческими и *элементальными*, как если бы они воплощали архетип искателей или чудаков-отшельников. Их действия — внимательное рассматривание и удержание гигантских грибов — приобретают по факту ритуальный характер, напоминающий архаические обряды, соединяющие материальное и сакральное. Как я уже неоднократно отмечал, исторически грибы в русской и евразийской традиции связывались не столько лишь с пищей, но с разного рода эзотерическими инициациями: от сибирского шаманизма до каких-то модифицированных (до)христианских культов плодородия. Как показывают этнологические исследования (ср. Ioffe 2020; 2024; 2025-b), в евразийских культурах грибы нередко выступают магическими медиаторами между мирами — источниками видений, откровений и мистических переходов (Ioffe 2025-a; Ioffe 2024; Ioffe, Toporkov, Yudin 2017). В контексте полотна Шульженко загадочные грибы-гиганты становятся в свой черед мощной метафорой одновременно изобилия и непознаваемой тайны леса, полу-пустотным символом трансформации, скрытого сакрального знания и всепобеждающей фертильной силы бесконечной природы.

Очевидная сосредоточенность фигур, их внутренняя замкнутость превращают сцену в аллегорию извечного человеческого общения с Неизвестным — с природой, традицией, с неизвестной стороной собственной само-

сти. Отсутствие временных и пространственных ориентиров придаёт композиции вневременной, мифопоэтический характер, напоминающий о возвращении к архаическим формам знания, соединяющим материальное и духовное. Тем самым Шульженко создает созерцательное размышление о взаимоотношениях человека и природы, оформленное в категориях русской культурной и мифологической символики. Его нео-сюрреалистический визуальный язык соединяет миф, психологию и скрытую сатиру, заставляя зрителя напряженно задуматься о преемственности между древними ритуальными практиками и современными экзистенциальными вопросами человеческого существования и его репрезентации.

Развитие всей темы оккультных и эзотерических интересов русского концептуализма представляется частью их гораздо более широкого культурного охвата. Оккультные и арканские мотивы в символизме как ранней стадии русского модернизма имеют прямое влияние на последующие авангардные и пост-авангардные движения — такие как собственно московский концептуализм (Ioffe 2024). Русский символизм возникает как мощное культурное течение, наиболее внимательно погружённое во всё, что связано с оккультным эзотеризмом или гнозисом (Ioffe 2024; 2025-a). Один русский эзотерический автор времени исторического модернизма заметил: «Оккультизм — это наука о скрытых силах природы и о скрытых сторонах нашей жизни. Но поэты часто идут впереди науки. Благодаря вдохновению и индуктивному познанию им удаётся приподнять завесу над тайнами, о которых учёные ещё не подозревают. Когда молния на мгновение освещает тьму ночи, вы вряд ли сможете увидеть пейзаж так ясно, как при постоянном свете фонарей, но пока терпеливые труженики науки ещё не осветили тайны мира, поэзия может дать нам ценные указания. <...> Некоторые из фантазий Эдгара По находят полное подтверждение в доктринах оккультизма, хотя он совсем не был с ними знаком» (Тухолка 1907).

Можно предположить, что скрытая увлечённость московских концептуалистов оккультизмом и эзотерикой (наиболее явно выраженная у Андрея Монастырского, Никиты Алексеева и других) была основана на предшествующих культурных средах, хорошо им известных по символистской литературе, прежде всего Андрею Белому и особенно русскому символисту-«магу» Валерию Брюсову. Устойчивый интерес Брюсова к эзотерическому спиритуализму способствовал тому, что данный момент стал фактически синонимичным с историческим понятием русского декаданса (см. подробнее Богомолов 1999). Разумеется, символистский модернистский интерес к оккультному не возникает на пустом месте, оказываясь глубоко укоренён в предшествующих эпохах. В ранний петровский период XVIII века модернизированное русское общество проявляло живой интерес к эзотеризму и алхимии, в значительной степени под влиянием масонства (Ioffe 2025-a). Вероятно, уже к концу XVII века в России действовала эзотерическая масонская ложа, возможно с участием самого царя Петра. Это влияние живо способствовало развитию алхимической традиции

в России того времени. В ближайшем окружении Петра находились люди, увлечённые эзотерическими учениями, включая алхимию. Знаковые «петровские» фигуры — Яков Брюс, Феофан Прокопович и Роберт Эрскин — ярко иллюстрируют эту тенденцию. Обширная библиотека Брюса, сохранившаяся до сих пор, содержала многочисленные названия разнообразной оккультной литературы, в том числе по разного рода «натуральным» субстанциям и элементам. Наибольшая часть собрания Якова Брюса была сосредоточена на камнях, минералах, металлах и сухих порошках. (Collis 2012; Ioffe 2025-a).

Аналогичным образом Феофан Прокопович собрал внушительную коллекцию из более чем 3000 книг в Санкт-Петербурге, включая множество трудов по алхимии и другим оккультным темам (Smith 1999). Роберт Эрскин, шотландский врач, работавший при дворе Петра Великого, также проявлял заметный интерес к алхимии, собрав одну из самых обширных частных коллекций алхимических трудов в Европе (Faggionato 2005). Его библиотека насчитывала более двух тысяч томов, из которых не менее трёхсот были посвящены алхимии различных авторов. В фигурах Якова Брюса, Феофана Прокоповича и Роберта Эрскина мы видим очевидное проявление устойчивого интереса к оккультному и алхимии в русском обществе начала XVIII века (Халтурин и др. 2015). В контексте изучения оснований для понимания оккультных интересов московского концептуализма мы хотели бы отметить довольно уникальный еженедельный эзотерический журнал *Ребус*, который издавался в Санкт-Петербурге с 1881 года до второго года Русской революции (1918). Журнал публиковал различные типы материалов — как литературные, так и нон-фикшн, — поддерживавшие интерес к эзотеризму и оккультизму в русском обществе. По существу Первая мировая война положила конец этому эзотерическому изданию. Как отметил один исследователь, в контексте кровопролитной войны *Ребус* «больше не предпринимал попыток помочь духам павших солдат». Вместо этого, как известно, «в 1915 году журнал публиковал серию статей, обсуждавших бессмертие не в отношении духовного потустороннего мира, а на земле — что стало значительным отходом от прежних тем» (Mannherz 2012). Для оккультной и грибной тематики особенно примечателен опубликованный текст под названием «Новое учение о бессмертии», в котором, как мы узнаём, «сообщалось об экспериментах со спермой или с определёнными бактериями, которые, если их регулярно вводить в кровеносные сосуды, омолаживают человеческое тело» (Mannherz 2012). Один из авторов журнала опубликовал призыв: «Смертные всех стран, попытайтесь», — рассуждая о различных экспериментах по глубокому замораживанию живых организмов и «их оживлению после размораживания». Важно отметить, что, «хотя серия также упоминала сценарий, превращающий человеческое тело в невидимую, но бессмертную электромагнитную материю — программу, напоминавшую прежние оккультные идеи, стремившиеся найти средний путь между материальным и духовным бессмертием,

принятие “Ребусом” идеи вечной жизни для человеческого тела указывает на значительный сдвиг» (Mannherz 2012). Не забудем в этом контексте ку-рехинское определение фунгуса как «волны», проникающей в природу вещей. Грибная тема «природной магии» как бы проходит сквозь историю русской эзотерики, насыщаясь возможными аллюзиями и переключками. Вся эта синтетическая тематика различных видов исторических магических практик (в том числе в их связи с искусством и литературой) в России уже достаточно хорошо исследована (Ryan 1999; Смилянская 2003; Лавров 2000; Kivelson 2003, 2011, 2012, 2013; Михайлова 2018; Kivelson and Shaheen 2011; Rosenthal 1997; Ioffe et al. 2017).

Помимо Валерия Брюсова, центральной русской модернистско-эзотерической фигурой (с многочисленными межкультурными планами и интересами) был как известно его коллега-символист Андрей Белый — мистически трансгрессивный экспериментальный автор (Spivak 2006; Shtal 2008). Кроме признанных литературных фигур Андрея Белого и Михаила Кузмина в богатом полотне русской модернистской оккультной мистики стоит упомянуть ещё одного деятеля исключительной значимости в этом контексте — композитора и художника Михаила Матюшина (Tilberg 2008). Вклад Матюшина отзывается эхом в запутанных коридорах художественных инноваций русского и международного модернизма, резонируя со стремлением к тому, что можно было бы назвать призматическим символизмом и культивацией «высокого модернистского профиля паранормального сознания». Центральным для трансгрессивной эстетики Матюшина было развитие того, что он называл «всеобъемлющим зрением-знанием» (*see-know vision*), новаторской парадигмы, превосходящей традиционные способы восприятия (Vohringer 2019). Основанный на принципах эзотерических практик, подход Матюшина к искусству воплощал установку «расширенного видения», при котором взгляд художника проникал сквозь завесу обыденности, раскрывая сияющие глубины невидимого. Для Матюшина сияющая триада «сияние — аура — свежесть» становилась квинтэссенцией промежуточной, почти «дополненной» реальности, наделяющей художественное высказывание преобразующей витальностью. В творческой лаборатории Матюшина художественное выражение преодолевало границы материального, зарождаясь в алхимической утробе эзотерического сознания (Bramble 2015). Близкая перспектива мистического визуального представления нашла частичное выражение в работе современника Матюшина — Казимира Малевича (Ioffe 2023).

### **Современный грибной эзотеризм Москвы и Санкт-Петербурга: от общего к частному**

Говоря в завершение в общем о, собственно эпохе второго авангарда и русского концептуализма, стоит охарактеризовать всю их параллельную андерграундную среду, также глубоко погружённую в эзотерико-чув-

ственные и оккультные практики. Это были в том числе среди прочего круги русского квази-окултного трансгрессивного писателя Юрия Мамлеева. В дальнейшем своего рода параллелью Мамлеева может выступать метафорически гротескный писатель Проханов или даже эзотерический политический философ Дугин, на работах которых мы в силу места не можем подробно остановиться. Вся тема эта несколько не утрачивает актуальности в последующие годы. Как отмечает один исследователь, «одним из самых эксцентричных мастеров провокации» в этих кругах был некий художник Сергей (де) Рокамболь (псевдоним “Григорий Попандопуло”), «завоевавший сомнительную репутацию благодаря культивированию непристойно-эротического языка, использовавшегося им почти исключительно в общении» (Menzel 2012). Для нас существенно, что, «как и многие другие оккультисты, Рокамболь использовал галлюциногенные грибы, которые находил и испытывал в лесах вокруг Ленинграда» (Menzel 2012; Menzel et al. 2012). Ключевое развитие в области грибной и мистико-трансгрессивной темы в русском экспериментальном искусстве связано с деятельностью Андрея Хлобыстина (р. 1961), авангардного петербургского художника и контркультурного куратора. Вместе со своим соратником и соавтором Тимуром Новиковым (1958–2002) Хлобыстин может рассматриваться как центральная фигура так называемой «петербургской ветви» русского концептуализма — Новой Академии, резко отличающейся своим стиобным и эстетически «романтическим» направлением от московского концептуализма. Именно эта эстетическая и интеллектуальная модификация «романтизма», столь проницательно описанная Борисом Гройсом,

получает оригинальное воплощение в коллективном творчестве Хлобыстина и Новикова.

Вклад Хлобыстина в этот дискурс наиболее ярко выражен в его программном труде *Шизореволюция* (2017), где он довольно подробно развивает символическую и культурную роль галлюциногенных грибов в постсоветском авангарде. (Fig. 33). Обложка книги, выполненная художницей Майей Хлобыстиной, сестрой автора, наполнена семиотическим содержанием: в неё включён в частности мотив национального флага, предложенного Хлобыстиным в 1990-е годы. Этот проект воплощает утопическое стремление примирить различные социальные слои и поколения в масштабах российской культурной и географической панорамы.

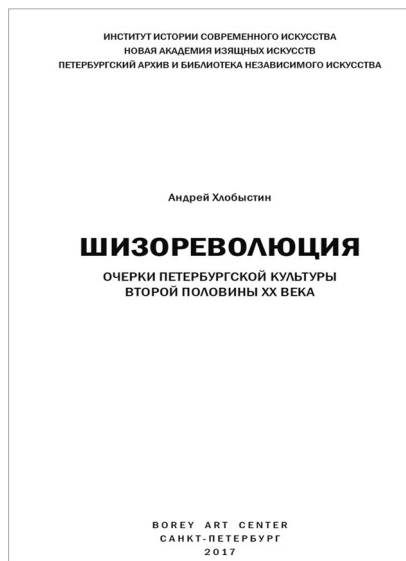


Fig.33. Андрей Хлобыстин.  
*Шизореволюция*, 2017



**Fig. 34.** Кураторы выставки Евгений Орлов и Марина Джигарханян, по мотивам работ Андрея Хлобыстина. «Пушкинская-10» в «Манеже», 2024

Концепция флага аллегорически разрешает дихотомию коллективистского единства и индивидуалистического распада — устойчивое напряжение в славянской историко-культурной традиции. Одновременно флаг несёт в себе пласты языческой мистики через отсылку к мухомору (**Fig. 34**) — значимому мотиву в русской фольклорной и художественной традиции (Ioffe 2024). Как справедливо подчеркивает Хлобыстин, мухомор не только встречается в работах Ивана Билибина и других мастеров национального искусства, но и занимает ностальгическое место в советской визуальной культуре — украшая детские площадки как декоративный элемент. Таким образом, гриб выступает эмблемой коллективной памяти и оптимизма — особым визуальным языком, способным соединить поколения и социальные контексты. Символизм этого образа перекликается с игривой иронией поэтического видения Маяковского, вызывая образ воображаемого перехода границ, где такой орнамент одновременно вызывает узнавание и провокацию.

Теоретическая концепция Хлобыстина развивается в более широком направлении того, что он называет «*шизореволюцией*» — неологизмом, воплощающим довольно глубокий семиотический и онтологический разрыв, в котором привычные смыслы и идентичности подвергаются фрагментации и реконструкции. Белые точки на его воображаемом флаге — кажущиеся безобидными — воплощают это состояние: они обозначают множественность децентрализованных узлов вместо единого символа с одной стороны и белые точки мухомора с другой. В представлении Хлобыстина современная эпоха характеризуется торжеством *неофеодалного плюрализма* — культурного ландшафта, где сосуществуют параллельные нарративы без доминирующего утверждающего обязательного мейнстрима. Этот крах централизации позволяет индивиду по возможности свободно пере-

мещаться между различными культурными сферами — от рейвов до симфонических концертов — без ограничений монолитных эстетических или идеологических систем. В основе этой культурной диагностики лежит представление Хлобыстина о *шизореволюции* как об идентификационном кризисе и семиотической катастрофе — состоянии, в котором объекты, понятия и традиции утрачивают исходные значения, порождая дезориентирующее, но творчески продуктивное многообразие смыслов. Эта теоретическая конструкция фиксирует сущность современного культурного потока, где распад гегемонических структур порождает беспрецедентное многообразие перспектив, но одновременно вызывает ощущение глубинного отчуждения. Видение Хлобыстина, сочетающее стебную иронию, ностальгию и утопическую спекуляцию, представляет собой мощную оптику для анализа онтологических парадоксов постсоветского авангарда.

Молодые контркультурные художники и рок-музыканты последнего советского периода нередко имели за плечами опыт радикальных психоделических переживаний. Некоторые из них, подобно западным участникам психоделической революции начала 1960-х годов, искренне верили в возможность преобразования человечества к лучшему с помощью синтетических «протезов сознания» и практиковали экспериментальную химию (Хлобыстин, 2017). Этот опыт был столь радикален, что, по словам Хлобыстина, из-за этих экспериментов они становились совершенно другими людьми и порой считали себя инвалидами, едва ли способными оправиться от психических травм. Архетипические состояния, вызываемые определёнными группами этенонов, проявляющиеся как в повседневных, так и в «изменённых» состояниях сознания, изначально буквально связаны с почвой — с растениями, произрастающими на данной территории, и с иной органикой, употребляемой в пищу. Местной «почвой» ленинградских психоделиков эпохи перестройки становятся разного рода псилоцибины и мухоморы. Их предшественники — Василий Кандинский и Иван Билибин (см. Ioffe 2024) исследовали подобные феномены во время этнографических экспедиций (в Вологодскую губернию в 1889 году и Тверскую губернию в 1899-м), задолго до того, как западные исследователи открыли для Европы культовые практики, связанные с «волшебными грибами» (Ioffe, 2024). Довольно глубокое увлечение псилоцибиновыми грибами в среде постсоветской художественной молодёжи расцвело за несколько лет до горбачевской Перестройки. По свидетельству Хлобыстина, «некий приезжий француз указал на волшебные грибы» в окрестностях Ленинграда (Хлобыстин 2017). Как сообщает художник, в 1988 году этот секрет хранили лишь несколько человек, окружающие же массы не понимали, что с ними происходит; уже на следующий год посвящённых стало около полудюжины, а к 1990 году тысячи людей были посвящены в новую модную «тему». Псилоцибиновые грибы, по словам Хлобыстина, иногда приводили к столь серьёзным внутренним кризисам, что после этих «магических сеансов» люди бросали университет или уходили в монастырь

(Хлобыстин, 2017). Одновременно началась «эпидемия танцев» под новейшую электронную музыку. В 1991 году ленинградская телепрограмма «Пятое колесо» показала знаменитый сюжет «Ленин — гриб», созданный Сергеем Курёхиным, также принадлежавшим к «грибному кругу» (Хлобыстин, 2017; Ioffe, 2024).

Менее известны фольклорные описания «мухоморного охотничьего» опыта, нередко связанного с обострённым переживанием «реальности» в её жестокой ипостаси, с открытием магической картины мира, очищением родовой кармы и т. п. Грибная тематика приходится на самый пик Перестройки — своеобразную «русскую шизореволюцию», расколовшую советское сознание. На рубеже 1980–1990-х годов отмечается волна психоделической революции и рост психических расстройств, зафиксированный российской медициной. Специальная выставка, представленная в феврале 2023 года, демонстрировала ленинградское подпольное искусство в духе «мухоморно-шизоидной» образности Андрея Хлобыстина. Центральный выставочный зал «Манеж» Музея искусства Санкт-Петербурга XX–XXI века в 2023 году принял в дар от арт-центра «Пушкинская-10» более пяти тысяч картин, рисунков, фотографий и объектов, хранившихся в фондах центра. Коллекция собиралась на протяжении многих лет — со времён андеграундных выставок советского неофициального искусства (подробный отчёт опубликован в журнале *Город 812*: <https://gorod-812.ru/pushkinskaya-10-v-manezhe-chno-tam-smotret/>).

Это художественное явление следует рассматривать в сравнительном контексте, который оказывал и продолжает оказывать влияние на русских концептуалистов. Японская авангардная художница и перформер Яёи Кусама давно известна своим своеобразным визуальным языком, в котором органические формы и навязчивые повторения занимают центральное место (Yamamura, 2015; Chong, 2022; Pollock, 2000) (Figs. 35–36).

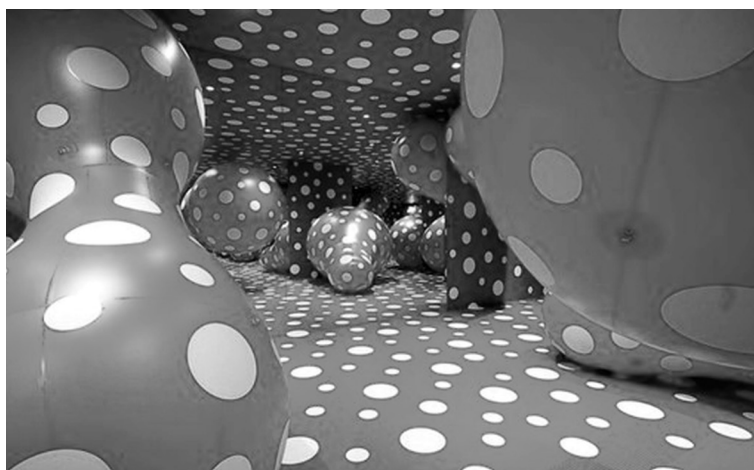


Fig.35. Яёи Кусама. «Одержимость точками» (*Dots Obsession*), 2011

Одним из её устойчивых мотивов является многозначный гриб — символ, глубоко переплетённый с личным опытом художницы и её концептуальными, а также экзистенциальными интенциями. Грибы в творчестве Кусамы часто олицетворяют темы роста, распада и галлюцинаторного восприятия — идеи, созвучные её пожизненной борьбе с психическими расстройствами и сюрреалистическим, часто иммерсивным художественным видением. Сuggestивный мотив гриба пронизывает по сути едва ли не всё концептуальное наследие Кусамы, выраженное особенно в её «мягких» скульптурах, разномерных инсталляциях и прихотливой живописи. Её инсталляция «Гриб» (Kinoko) 1995 года воплощает её одержимость природной формой, превращая гриб в объект, превосходящий размеры реальности. Разветвленные повторяющиеся формы отражают не только биологическую сложность грибов, но и фирменные «точки» Кусамы — орнамент, к которому она пришла после галлюцинаторного опыта в юности, когда её зрительное поле стало заполняться множеством точек. Эти точки и грибные формы служат проводниками для её исследований бесконечности, самоустранения и растворения границ между «я» и окружающей средой. Грибной мотив также отсылает к психоактивным свойствам некоторых видов грибов, связывая искусство Кусамы с темой изменённых состояний сознания, которую она разрабатывает с 1960-х годов. Сюрреалистически фантазматическая природа грибов оказывается как бы созвучна личным зрительным и слуховым галлюцинациям художницы. Возможно, её детство, проведённое в сельской Японии, где грибы играют важную роль в местном фольклоре и кулинарной культуре, придаёт её творчеству дополнительную персонально-символическую насыщенность. Грибы Кусамы становятся многослойным символом, объединяющим некую скрытую личную травму, общую культурную историю и универсальное восхищение природным миром, подчёркивая способность автора превращать обыденные органические формы в онтологические художественные высказывания.

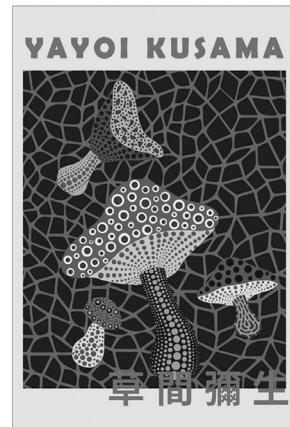
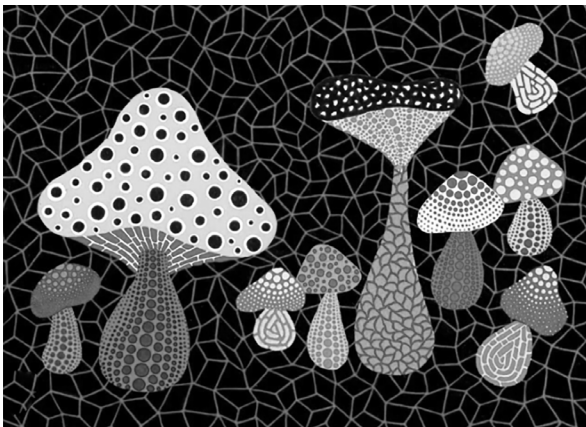


Fig. 36. Грибное искусство Яёи Кусамы, 2005

Созвучный по своей концепции швейцарский арт-проект под названием “I Can’t Tell If This Longing Is My Own” («Я не могу понять, моё ли это собственное томление») был не так давно представлен в Фонде Бейелера в Рихене (Базель, август 2024). Художники Карстен Хёллер и Адам Харр создали инсталляцию “Dream Bed. Dreaming of Flying with Flying Fly Agarics” («Кровать для сновидений. Сны о полётах с мухоморами») (Fig. 37). Подробности доступны на сайте: <https://www.adamjhh.com/flying>.

Инсталляция, размещённая в мягко освещённой сферической камере, вызывает своеобразное клаустрофобическое ощущение погружения в потустороннее пространство ментального инобытия. Работа была осуществлена в сотрудничестве с первопроходческим исследователем искусства сна Адамом Харром и основывалась на *намеренной индукции* осознанных сновидений у добровольных участников-творцов, которых затем просили попытаться задокументировать свои ночные видения. В то время как большинство посетителей получали возможность коротких, часовых «дегустационных» сеансов, небольшая группа наиболее заинтересованных зрителей получала привилегию провести ночь внутри инсталляции, чтобы испытать более глубокое взаимодействие между сном, подсознанием и последующей художественной рефлексией.



**Fig. 37.** «Мечтая о полёте с летающими мухоморами»  
(*Dreaming of Flying with Flying Fly Agarics*), 2024

Визионерский проект “Dream Hotel Room 1: Dreaming of Flying with Flying Fly Agarics” (2024) представляет собой экспериментальное соединение современного искусства и передовых достижений нейронауки сна и сновидений. Этот проект использует преобразующий потенциал искусства, предлагая структурированную, но в то же время освобождающую рамку для взаимодействия с альтернативными реальностями, насыщенными порождающими невозможностями, загадочными смыслами и плодотворными амбивалентностями подсознания. Сам акт сновидения, по сути,

отражает эту художественную функцию, предоставляя человеку доступ к неизведанным сферам опыта. Карстен Хёллер и Адам Харр сотрудничают, чтобы направить посетителей музея, де-факто превращающихся в автономных сновидцев, к переживанию ярких онейроидов в виде «летающих образов сознания». Это достигается посредством стратегической интеграции сенсорных модальностей — звуковых, визуальных и соматических стимулов — подаваемых на определённых стадиях сна. Основываясь на новейших разработках в области Dream Engineering («инженерии сновидений») — довольно бурно развивающейся междисциплинарной области, целью которой является влияние на содержание снов при помощи осторожного технологического вмешательства, — инсталляция опирается на исследования, демонстрирующие, что спящий мозг продолжает по факту обрабатывать аудиальные, тактильные и визуальные сигналы. Эти открытия предоставляют беспрецедентные возможности коммуникации с бессознательным, заново определяя границы исследования сновидений. Перформативная инсталляция по сути трансформирует эти научные открытия в новый музейный опыт, предоставляя участникам уникальные инструменты для навигации и взаимодействия с их собственными пространствами сна. Работа состоит из двух тщательно спроектированных компонентов: специально разработанной кровати, которая мягко покачивает участников на протяжении всего цикла сна, и вращающейся реплики знакового мухомора (*Amanita muscaria*), чьи гипнотические движения и символическая нагрузка служат катализаторами для индуцирования специфических образов сновидений. Вместе эти элементы создают глубоко *иммерсивную платформу* для взаимодействия с неизведанной территорией сновидческого сознания, размывая границы между искусством, наукой и подсознанием. Этот проект должен быть особенно примечателен для пространственного имажинариума русского концептуализма — как московского, так и петербургского, — где соединение технологического, символического и визионерского всегда играло ключевую роль в художественной рефлексии.

### Заключительные замечания

Ведя свое происхождение из глубин исторического континуума русского авангарда — движения, отличающегося сложным соединением радикальной эстетики и социально-политической критики, — уникальное панславянское увлечение грибами предстает как сложный и многослойный феномен. Это увлечение выходит далеко за рамки чисто-ботанического интереса, превращаясь в культурно значимую практику, включающую интерпретацию психоактивных грибов как посредников к изменённым, подрывным состояниям восприятия. Эти эзотерические ритуалы, далекие от того, чтобы быть эксцентрическими развлечениями, составляли подлинную и существенную часть русской подпольной культуры 1970–1980-х годов. Внутри этой скрытой культурной среды такие фигуры, как Илья

Кабаков, Андрей Монастырский, а также творческие тандемы Макаревич–Елагина и Волкова–Шевеленко, наряду с пост-/нео/авангардным концептуалистским коллективом Мухоморов, проявили себя как наиболее влиятельные и знаковые представители. Их обращение к изображению галлюциногенных грибов было не просто стремлением к трансцендентному опыту, но и тонкой формой подрывного сопротивления — против любого господствующего мейнстрима, будь то культурно-художественного или политического. Это взаимодействие воплощает своеобразный синтез искусства, мистики и протеста, отражая глубокое взаимопроникновение эстетического новаторства и социополитического вызова. Исследование как обыкновенных, так и психоактивных грибов в творчестве этих художников выражает поиск границ и возможностей расширенного сознания, служивший одновременно личным и коллективным актом субверсии по отношению к авторитарной системе, подавлявшей художественную индивидуальность и свободу мышления. По сути, тонкое взаимодействие европейской и русской эзотерической образности, переплетённой с грибными ритуалами на протяжении истории, оставило неизгладимый след в множестве культурных и эстетических форм всего этого уникального художественного пространства. Это влияние особенно заметно в структурной организации московского концептуализма и его многоуровневых сущностных стратегий, проникая в литературу, живопись и перформативные практики. Если проникнуть глубже в ткань русской модернистской культуры, обнаруживается яркое соцветье эзотерических и герметических традиций разных эпох и традиций. Эти направления, насыщенные мистикой и оккультной символикой, притягивали таких разноплановых модернистов, как Валерий Брюсов, Андрей Белый и метафизический философ-универсалист Владимир Соловьёв.

Каждый из этих экспериментальных мыслителей и художников внёс определённый вклад в разработку мистических тем и дальнейшую дешифровку эзотерических символов в русском художественном дискурсе. Примечательно, что русские концептуалисты активно использовали провокативную грибную образность как выразительное средство передачи глубоких эстетических переживаний трансценденции и духовного откровения. Через выразительную символику антропоморфных грибов они побуждали зрителя к путешествию вглубь себя — к интроспекции и метафизическому созерцанию, приглашая размышлять о тайнах бытия и трансцендентных измерениях окружающей реальности. В целом эта сложная сеть влияний подчёркивает скрытое воздействие западного эзотеризма и использования галлюциногенных грибов на художественные поиски русских концептуалистов. Эти элементы выступают катализаторами духовных поисков, мистических встреч и стремления к более нетривиальному экзистенциальному рассмотрению мироздания. Таким образом, синтез эзотерической образности и грибных ритуалов выступает свидетельством неугасающего стремления к смыслу и просветлению в постоянно развивающемся ландшафте их провокативного художественного выражения.

Многофокусное присутствие образа *Amanita muscaria*, поставленного в непосредственное сопоставление с человеческими образами, воплощает в мире русского концептуализма своеобразный спаянный оккультный визионерский континуум. Такого рода провокативное единство знаменует глубинный симбиоз, воплощённый в художественных исканиях таких пост-авангардных фигур, как группа «Мухомор», Макаревич и Елагина, Волкова и Шевеленко, наряду с Сергеем Курёхиным, Василием Шульженко, Андреем Монастырским и Ильёй Кабаковым (Ioffe, 2024).

Все эти, на первый взгляд, достаточно разнородные элементы далее как бы сливаются в монументальную «коллективную художественную форму», предлагающую богатейшую эзотерическую ткань символического выражения, укоренённую в философских основаниях и поисках русской экспериментальной культуры. Посредством исследования этой динамической синергии между органическими элементами и сюрреалистической/оккультной образностью художники стремились вызвать глубокие экзистенциальные вопросы, бросив вызов нормативным моделям художественной репрезентации. Во всех этих движениях радикального русского авангарда «врата восприятия», по выражению Олдоса Хаксли, кажутся вполне открытыми. Анализируя и развивая наследие и философию этих визионерских художников, мы, безусловно, обретаем несколько более глубокое понимание полиморфной «алхимической» природы русского и международного модернизма, наследующего ему концептуализма и его продолжающегося влияния на международный культурный ландшафт.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Батянова Елена. «Мухомор как мифологический персонаж народов Крайнего Севера». *Художественный мир Традиционной культуры: Сборник статей к 75-летию В. Г. Смолницкого*. Москва: Государственный Центр Русского Фольклора, 2001а: 165–76.
- Батянова Елена. «Мухомор в лечебной и обрядовой практике народов Сибири». *Шаманизм и иные Традиционные Верования и Практики: Материалы Международного Конгресса*. Москва: Институт Этнологии Миклухо-Маклая РАН, 2001б: 69–81.
- Белова Ольга В. «Эротическая символика грибов в народных представлениях славян». *Секс и эротика в русской традиционной культуре*. Москва: Ладомир, 1996: 317–22.
- Богомолов Николай. *Русская литература начала XX века и оккультизм*. Москва: Новое литературное обозрение, 1999.
- Боулт Дж., Балыбина Ю. *Николай Калмаков и лабиринт декадентства, 1873–1955*. Москва: Искусство XXI век, 2023.
- Вохрингер Маргарете. *Авангард и психотехника*. Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
- Гланц, Томаш. «Психоделический реализм». *Новое литературное обозрение* 51 (2001): 263–80.
- Деготь Екатерина, Захаров Вадим. ред. *Московский Концептуализм*. WAM. 15–16. Москва, 2005.
- Диксон Олард. *Мистерии Мухомора: Применение Галлюциногенного гриба в Шаманской Практике*. Москва: Велигор, 2008.
- Кирьяк Маргарит. «Грибы в сюжетах западно-чукотской позднелепелитической графики». *Мир Древних Образов на Дальнем Востоке: Тихоокеанская Археология*. Т. 10. Владивосток: ДВГУ, 1998: 105–23.

- Колосова Валерия. «Этноботанические заметки». *Лексический атлас Русских Народных Говоров: Материалы и Исследования*. Санкт-Петербург: Наука, 2014.
- Кусовац Елена. «Психоделическая революция в России». *Искусство и Революция: Сто лет спустя*. Корнелия Ичин (ред.). Белград: Университет-Пресс, 2019.
- Лавров Александр. *Колдовство и религия в России*. Москва: Древлехранилище, 2000.
- Лики Модерна*. Москва: Третьяковская Галерея, 2022.
- Михайлова Татьяна. *От колдуна то шарлатана. Колдовские Процессы в Российской империи 18 века*. Санкт-Петербург: Издательство Европейского Университета, 2018.
- Обухова Александра. *Мухомор*. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2010.
- Смилянская Елена. *Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и духовные преступления в России 18 в.* Москва: Индрик, 2003.
- Спивак Моника. *Андрей Белый. Мистик и Советский Писатель*. Москва: РГГУ, 2006.
- Терновская Ольга. «Об одном мифологическом мотиве в русской литературе». *Вторичные Моделирующие Системы*. ред. Ю. Лотман, Тарту: ТГУ, 1979: 73–79.
- Тильберг Маргарета. *Цветная Вселенная: Михаил Матюшин об Искусстве*. Москва: Нове литературное обозрение 2008.
- Топоров Владимир. «Семантика мифологических представлений о грибах». Топоров Владимир. *Исследования по этимологии и семантике. Теория и некоторые частные ее приложения*. Москва: Языки русской культуры, 2004.
- Тухолка Сергей. *Оккультизм и магия*. Санкт-Петербург: Издание А.С. Суворина, 1907.
- Халтурин Юрий, Качурин Владимир, Родиченков Юрий. *Небесная Наука: Европейская Алхимия и Российское Розенкрейцство в XVIII–XIX веках*. Санкт-Петербург: РХГА, 2015.
- Хлобыстин Андрей. *Шизореволюция*. Санкт-Петербург: Борей Арт, 2017.
- Штал Хенрике. «Оккультные письма в романе Андрея Белого Петербург». *Андрей Белый в изменяющемся мире: К 125-летию со дня рождения*. Сост. М. Спивак, И. Делекторская. Москва, Наука, 2008.

## REFERENCES

- Batyanova Elena. “Muhomor kak mifologicheskij personazh narodov Krainego Severa”. *Khudozhestvennyi mir Tradicionnoi kul'tury: Sbornik statei k 75-letiiu V.G. Smolitskogo*. Moskva: Gosudarstvennyi Tsentri Russkogo Folklor, 2001a: 165–76
- Batyanova Elena. “Mukhomor v lechebnoi i obryadovoi praktike narodov Sibiri”. *Shamanizm i inye Traditsionnye Verovaniya i Praktiki: Materialy Mezhdunarodnogo Kongressa*. Moskva: Institut Ethnologii Miklukho-Maklaia RAN, 2001b: 69–81.
- Belova Olga. “Eroticheskaia simbolika gribov v narodnykh predstavleniyakh slavian”. *Seks i erotika v russkoi traditsionnoi kul'ture*. Moskva: Ladomir, 1996: 317–22.
- Bogomolov Nikolaj. *Russkaya literatura nachala XX veka i okkul'tizm*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1999.
- Bowl John, Balybina, J. *Nikolai Kalmakov i labirint decadenstva, 1873–1955*. Moskva: Iskustvo XXI vek, 2023..
- Chaussonnet Valérie. *Crossroads Alaska: Native Cultures of Alaska and Siberia*. Smithsonian. Manila: National Museum of Natural History, 1995.
- Chong Doryun (ed. Et al). *Yayoi Kusama : 1945-now*. London, New York, Thames & Hudson, 2022. Collis Robert. *The Petrine Instauraton. Religion, Esotericism and Science at the Court of Peter the Great 1689–1725*. Leiden: Brill, 2012.
- Degot Ekaterina, Zakharov Vadim, eds. *Moscow Conceptualism*. Vols. 15–16. Moscow: WAM, 2005.
- Dikson Olard. *Misterii Mukhomora: Primenenie Halliucinogennogo griba v Shamanskoi Praktike*. Moskva: Veligor, 2008.
- Eşanu Octavian. *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group before and after 1989*. Budapest: Central European University Press, 2013.

- Faggionato Raffaella. *A Rosicrucian Utopia in Eighteenth-Century Russia. The Masonic Circle of N.I. Novikov*. Dordrecht: Springer, 2005.
- Glanc Tomáš. "Psikhodelicheskii realism". *Novoe literaturnoe obozrenie* 51 (2001): 263–80.
- Groys Boris. *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2013.
- Ioffe Dennis. "Andrei Monastyrskii's Post-Semiosis in the Tradition of Moscow Conceptualism: Ekphrasis and the Problem of Visual-Ironic Suggestion". *Russian Literature* 74 (2013): 255–73.
- Ioffe Dennis. "The Birth of Moscow Conceptualism from the Musical Spirit of the Russian Avant-Garde. The Soundscapes of Moscow Conceptualism and its Sonoric Theatre of the Absurd". *Ursprünge/Origines/Origins* hrsg. von Roxane Barras, Simone Höhn und Mark Ittensohn. *Variations-Literaturzeitschrift der Universität Zürich* 24 (2016): 61–77.
- Ioffe Dennis. "The Textual and the Pictorial in the Poetry of Moscow Conceptualism. The Beetle by Ilya Kabakov through the lens of Demonology, Intertextual Irony and Humor". *Zbornik Matice srpske za slavistiku/Matica Srpska Journal of Slavic Studies* 92 (2017): 273–89.
- Ioffe Dennis, Toporkov Andrei, Yudin Aleksei. "Magic: Folklore: Literature. Introducing Slavic Magic". *Russian Literature* 93 (2017): 2–47.
- Ioffe Dennis. "The Grand Narrative of the Mukhomor: Communist Dunaev as a Mushroom Eater in Mifogennaia Liubov' Kast: Understanding the Ethnobotanical History of the Younger Group of Russian Conceptualists". *The Soviet and Post-Soviet Review* 47 (2020): 135–84.
- Ioffe Dennis. "Debating Russian Obscene Performativity and Polysemy: The Curious Case of Russian Mat". *Zbornik Matice Srpske za Slavistiku/Matica Srpska Journal of Slavic Studies* 100 (2021a): 781–812.
- Ioffe Dennis. "East-European Critical Thought: Myth, Religion, and Magic versus Literature, Sign and Narrative". *Religions* 12 (2021b): 717.
- Ioffe Dennis. "Ritualistic verbum of Russian Conceptualism: Performative Somatics and Visuality". *This Is NOT Moscow Conceptualism: Collection of Scholarly Papers*. Edited by Kornelia Ichin. Belgrade: Belgrade University Press, 2021c.
- Ioffe Dennis. "The Experimental Sounds of Russian Conceptualism: From Historical Musical Avant-garde to Cultural Underground(s)". *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*. Edited by Mark Lipovetsky, Maria Engström, Tomáš Glanc, Ilja Kujuk and Klavdia Smola. Oxford: Oxford University Press, 2022.
- Ioffe Dennis. "Avant-Garde versus Tradition, a Case Study—Archaic Ritual Imagery in Malevich: The Icons, the Radical Abstraction, and Byzantine Hesychasm". *Arts* 12 (2023): 10.
- Ioffe Dennis, White Frederick. *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*. Boston: Academic Studies Press, 2012.
- Ioffe Dennis. "Griby i Mukhi: A Historical Contextualization of the Esoteric Mushroom Religion of Moscow Conceptualism: Fungal Erotic Imagery of Entheogens and Insects". *Religions* 15/ 7 (2024): 777. <https://doi.org/10.3390/rel15070777>
- Ioffe Dennis. "Multiple Histories of Russian Occultism and the Unfinished Modernity: Imperial Esoterica Versus Modernizations of Avant-Garde Conceptualism". *Histories* 5/3 (2025-a): 34. <https://doi.org/10.3390/histories5030034>
- Ioffe Dennis. "The Mukhomor Occult in Russian Conceptualism: Myco-Science and the Second Avant-Garde". *Experiment* 31(1) (2025-b): 253–288. <https://doi.org/10.30965/2211730x-12340093>
- Ioffe Dennis, Oushakine Serguei. "The Amusing Disturbance of Soviet Laughter. Totalitarian Laughter: Images–Sounds–Performers". *Russian Literature* 74 (2013): 2–12.
- Ioffe Dennis, Toporkov Andrei, Yudin Aleksei. "Magic: Folklore: Literature. Introducing Slavic Magic". *Russian Literature* 93 (2017): 2–47.
- Jackson Matthew Jesse. *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Khalturin Yuri, Kuchurin Vladimir, Rodichenkov Jurij. *Nebesnaja Nauka: Evropejskaja Alhimija i Rossijskoe Rozenkrejcerstvo v XVII–XIX Vekakh*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo RHGA, 2015.
- Khlobystin Andrey. *Shizorevoliutsia*. Sankt Petersburg: Borey Art, 2017.

- Kir'iak Margarita. "Griby v suzhetakh zapadno-chukotskoi pozdnepaleoliticheskoj grafiki (pamiatniki mogil'nogo iskusstva)". *Mir Drevnikh Obrazov na Dal'nem Vostoke: Tikhookean-skaia Arkheologija*. Vol. 10. Vladivostok: Izdatel'stvo DVGU, 1998: 105–23.
- Kivelson Valerie. "Male Witches and Gendered Categories in Seventeenth-Century Russia". *Comparative Studies in Society and History* 45 (2003): 606–31.
- Kivelson Valerie. "Lethal Convictions: The Power of a Satanic Paradigm in Russian and European Witch Trials". *Magic, Ritual, and Witchcraft* 6 (2011): 34–61.
- Kivelson Valerie. "Caught in the Act: An Illustration of Erotic Magic at Work". *Dubitando: Studies in History and Culture in Honor of Donald Ostrowski*. Edited by Brian J. Boeck, Russell Martin and Daniel Bruce Rowland. Bloomington: Slavica Publishers, 2012.
- Kivelson Valerie. "Unclean Spirits Unleashed: Flying Bricks, Demonic Possession, and Blackmail in Russia". *Russian History* 40 (2013): 315–30.
- Kivelson Valerie, Shaheen Jonathan. "Prosaic Witchcraft and Semiotic Totalitarianism: Muscovite Magic Reconsidered". *Slavic Review* 70 (2011): 23–44.
- Kolosova Vateria. *Etnobotanicheskie zametki*. In *Leksicheskii atlas Russkikh Narodnykh Govorov: Materialy i Issledovaniia*. Sankt-Peterburg: Nauka, 2014.
- Kusovac Elena. "Psychodelicheskaia revoliutsia v Rossii". *Iskusstvo i Revoliutsia: Sto let spustia*. Edited by Icin Kornelia. Belgrad: University of Belgrad Press, 2019.
- Lavrov Aleksandr. *Koldovstvo i religia v Rossii*. Moskva: Drevlekhranilische, 2000.
- Liki Moderna*. Moskva: Tretyakovskaya Gelereya, 2022.
- Makarevich, Igor, Elagina Elena, Samman Nadim Julien. *Makarevich and Elagina: Mushrooms of the Russian Avant-Garde*. London: Rochelle School/A-Foundation. Berlin: Galerie Sandmann, Catalogue published in English and German in 2008 by ARTiculate Contemporary Art Fund, London, 2008.
- Mannherz Julia. *Modern Occultism in Late Imperial Russia*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2012.
- Menzel Birgit. "Occult and Esoteric Movements in Russia from the 1960s to the 1980s". *The New Age of Russia. Occult and Esoteric Dimensions*. Edited by Birgit Menzel, Michael Hagemeyer and Bernice Glatzer Rosenthal. München and Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012.
- Menzel Birgit, Hagemeyer Michael, Glatzer Rosenthal Bernice, eds. *New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions*. Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012.
- Mikhailova Tatiana. *Ot kolduna to sharlatana. Koldovskie Processy v Rossiskoi imperii XVIII veka*. Sankt-Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo Universiteta, 2018.
- Nicholas Mary. "Metaphor and the Material Object in Moscow Conceptualism". *Arts* 11 (2022): 88.
- Nicholas Mary. *Moscow Conceptualism, 1975–1985. Words, Deeds, Legacies*. London: Bloomsbury, 2024.
- Obukhova Alexandra. *Mukhomor*. Vologda: Biblioteka Moskovskogo Conceptualisma Germana Titova, 2010.
- Pollock Griselda. "Yayoi Kusama: Three Thoughts on Femininity, Creativity and Elapsed Time". *Parkett* 59 (2000): 107–23.
- Rosenthal Bernice Glatzer, ed. *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- Rosenfeld Alla. *Moscow Conceptualism in Context*. Munich: Prestel, 2011.
- Ryan William Francis. *The Bathhouse at Midnight. An Historical Survey of Magic and Divination in Russia*, 1999.
- Samman Nadim Julien. "Of Mushrooms & Malevich". *Makarevich and Elagina: Mushrooms of the Russian Avant-Garde*. London: Rochelle School/A-Foundation. Berlin: Galerie Sandmann, Catalogue by ARTiculate Contemporary Art Fund, London, 2008.
- Shtal Henrieke. "Okkul'tnye pis'mena v romane Andreia Belogo Peterburg". *Andrej Belyi v izmeniaiuschemsia mire: K 125-letiiu so dnia rozhdenia*. Sost. M.Spivak, I.Delektorskaja. Moscow: Nauka, 2008.
- Smilianskaia Elena. *Volshebnyki. Bogokhul'niki. Eretiki. Narodnaia religioznost' i dukhovnye prestupleniia v Rossii XVIII v*. Moskva: Indrik, 2003.

- Smith Douglas. *Working The Rough Stone: Freemasonry and Society in Eighteenth-Century Russia*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1999.
- Spivak Monika. *Andrei Bely. Mistik is Sovetskii Pisatel'*. Moskva: RGGU, 2006.
- Ternovskaia, Olga A. "Ob odnom mifologicheskom motive v russkoi literature". *Vtorichnye Modeliruiushhie Sistemy*. Edited by Lotman Ju. Tartu: TGU, 1979: 73–79.
- Tilberg Margareta. *Tsvetnaia Vselennaia: Mikhail Matiushin ob Iskussve*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.
- Toporov Vladimir. "Semantika mifologicheskikh predstavlenii o gribakh". Toporov Vladimir. *Issledovaniya po etimologii i semantike*. T. I. Teorija i nekotorye chastnye ee prilozheniya. Moskva: IaRK, 2004.
- Tukholka Sergei. *Occultism i magia*. Sankt-Petersburg: Izdanie A.S. Suvorina, 1907.
- Vohringer Margarete. 2019. *Avant-Garde i Psikhotehnika*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019.
- Vojvodić Jasmina, Ioffe Dennis. "(Neo)mythologism in comparative literature: Theories of myth and sign". *Russian Literature* 107 (2019): 2–29.
- Volkova Marta, Shevelenko Slava. *Marta & Slava*. Texts by Guus Beumer, Stijn Huijts, Floor van Luijk Marente de Moor and Yves Randaxhe. Berlin: Kerberverlag, 2021.
- Wolff Janet. *The Social Production of Art*. New York: St. Martin's, 1981.
- Yamamura Midori. *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.
- Zdenek Felix, ed. *Ilya Kabakov: The Text as the Basis of Visual Expression*. München: Oktagon Verlag, 2010.
- Znamenski Andrei, ed. *Shamanism in Siberia: Russian Records of Indigenous Spirituality*. Berlin: Springer, 2003.

Денис Иофе

МОРФОЛОГИЈА ТЕМЕ ПЕЧУРАКА У РУСКОМ КОНЦЕПТУАЛИЗМУ:  
МИКОНАУКА, ДРУГА АВАНГАРДА И СУГЕСТИВНА ВИЗУЕЛНОСТ

Резиме

У овом раду разматра се јединствено прожимање тематике печурака и руског концептуализма, при чему се миколошки мотив смешта у шири контекст естетике друге авангарде и друштвено-политичке критике. Руски уметници, попут Василија Кандинског, Иље Кабакова, Андреја Монастирског и других, уводили су мотиве гљива у своја дела у својству метафоричког средства које превазилази пуне визуелне мотиве. Ови симболи представљају филозофска истраживања свести, духовности и езотеријске мистике, одражавајући отпор совјетском материјализму и идеолошком догматизму. Анализа прати историјске корене овог интересовања, који сежу од раних модернистичких експеримената, као што је „Рат гљива“ из 1990. године, спајајући алегорију и сатиру са политичком критиком. Гљива постаје симбол трансформације, указујући на богату традицију евроазијског шаманизма и психоактивних пракси. Током 1970-их и 1980-их година гљиве заузимају централно место у делима московских концептуалиста, изражавајући алтернативну духовност посредством авангардних ритуала и визуелних провокација. Разматрајући радове истакнутих појединаца и група, укључујући колектив „Мухомор“, као и концептуалне уметнике Макаревича и Јелагину, а такође Андреја Хлобистина, овај рад истражује како се симболика гљива и езотеризам укрштају да би довели у питање традиционалне и идеолошке границе. Посебна пажња се повећује интердисциплинарном карактеру истраживања, који обухвата митологију, алхемију, етнографију и совјетску андерграунд културу отпора. У целини, истраживање показује како гљиве постају метафоричка призма за преиспитивање идентитета, заједништва и граница уметничког израза у Русији позног XX века.

*Кључне речи:* руски концептуализам, миколошка симболика, авангардна уметност, езотеризам, психоактивне праксе, совјетска андерграунд култура.