

# PASTOR

П А С Т О Р

М А Й 1999

# ПАТОЛОГИИ И Т









## ФИГУРА УМОЛЧАНИЯ – НОРМА

Этот номер собирался в течении трёх лет и, наверно, так и не дождался бы своего завершения, если бы не “Словарь терминов”, составителем которого стал Андрей Монастырский. Этот своевременный материал наполнил смыслом всю “московскую патологию”. Поэтому могу смело в соавторы этого номера вписать и Андрея Монастырского, даже не спросив его об этом.

Тема “патологии” была предложена Пашей Пепперштейном, когда я обратился к нему с идеей сделать совместный номер, по примеру предыдущего (“Пастор” № 6 составлен совместно с Ю. Альбертом). Однако тема, которая увлекла нас на стадии разработки, на стадии сбора материала оказалась мало интересной, устаревшей, не вызвавшей мало мальского оживления среди художников московского круга. И эта ситуация, вначале казавшаяся странной, теперь (это понимаешь спустя три года) оказалась абсолютно адекватной.

Дело, наверное, в том, что “патология”, с некоторых пор, вышла за рамки московского дискурса и, сделав свой новый виток, вернулась, обернувшись “нормой”. Это не заявление, это игра одной монетой. Так вот сейчас выпало отчётливо – норма. Под “нормой” я подразумеваю в данном случае временное “явление” некоего механизма в целом, во всей своей мощи (явление в силе), но в маске, приемлемой для нашего понимания. При этом сама внутренняя механика не видится, но подразумевается – её стабильность и гибкость, групповой житейский и профессиональный опыт, наличие стиля и отточенности языка описания, наконец отработанность механизмов взаимопроникновения патологии и нормы. Произошла очередная объективизация миража. На моём веку это случилось в масштабе всего механизма “московской концептуальной культуры” дважды – при создании “Папок Мани” в 1980 году и сейчас – “Словаря терминов”. Инициатором того и другого был А. Монастырский. Ни выставки, ни отдельные публикации и каталоги, ни отдельные успехи и прорывы не провоцируют “явление”.

Работа Андрея Монастырского над словарём это очередной акт лечения, но направленный не на излечение от “нормы” (на этом основана вся практика КД), а наоборот – на лечение “патологии”, выраженной в тщательной систематизации её симптомов, навязчивых состояний, маний. Здесь Андрей взял на себя традиционную функцию врача, а не гуру. И это перепрофилирование сместило акцент на “явление нормы”. Надолго ли? Не суть важно.

Именно поэтому я хотел бы внести (уже на последней стадии) некую коррективу в название данного выпуска “Пастора”, изменив его на – “Патологии и Норма”. Именно в этом сочетании, как мне представляется, и возникает область, определяемая мной как “фигура умолчания”, которая и есть точка схода проблематики выпуска.

Эту “фигуру умолчания” можно даже лицеизреть, сведя нос к носу Пепперштейна (автора “патологии Номы”) и Сорокина (автора “Нормы”). Отсутствие одной буквы создаёт бездну между одним и другим понятиями и одновременно стирает все границы, приводя и к “пустому действию” Монастырского, и, наверно, к судьбе наборщика, сделавшего ошибку-шедевр в слове Сталинград (Сталингад).

Часть вторая сорокинской “Нормы” начинается Нормальными Родами, а заканчивается Нормальной Смертью. Это единственное, что является “нормой”, всё остальное – списки “нормального” – есть патология. Здесь дана другая схема взаимоотношения – патология, зажатая нормой. В этой схеме много правды, но и она не безгранична. Интуиция подсказывает – есть сжатие, но разрывов никаких нет – есть фигуры умолчания нормы.

Принято считать, что понятие “нормы” выражает себя по отношению к какой-либо “не норме”, на фоне которой проступают, иногда чётко, а порой чуть заметно её края, где процесс обоюдный – норма всегда определяет остальное “ненормальное”, в свою очередь, это самое бесконечное, страшное “вненормие” удерживает саму “норму” от смерти. Однако, можно сказать, что сама “норма” это чисто человеческая категория, рождаемая и с ещё большей радостью уничтожаемая человеком, стимулирует, ускоряет процесс патологии, сбрасывая в её бесконечность тонны идеального материала.

Номер состоит из двух крупных частей: “Словаря терминов московской концептуальной школы” и глав из романа “Кавель” Евгения Витковского. Эти два материала составляют 180 страниц объёма журнала.

Мне показалось интересным представить Витковского московскому кругу как автора романа, а не как известного переводчика и не менее известного составителя многих сборников, к примеру, трёхтомника Георгия Иванова, избранного тома Ирины Одоевцевой.

Как это часто бывает, когда собираешь материалы в разное время, с разной долей заинтересованности, происходит самостоятельное сцепление материала между собой. Так роман “Кавель” начинается энциклопедической выпиской, этим сразу поставлен акцент на терминах и словарях, а “зверушки с крыльями бабочек и с мохнатыми лапками” из воспоминания Макаревича соотносятся с чертями, из которых Богдан жилы тянул. Так же неожиданно для меня в журнале выстроилась линия “люди и животные”. Журнал начинается фотографией, сделанной возле Бонна, куда нас привезла Сабина Хэнсен, ведомая местным немецким духом. Эта фотография почти сразу была выбрана из десятков других претендентов, как наиболее точная иллюстрация темы номера, содержащая именно “фигуру умолчания”. Лебеди и левретки, эти свехутончённые существа, оказались вдруг исчадием из подполья Неизвестного. Животные оказались персонификацией патологии, люди – нормы. Что это – дань времени? Здесь напрашивается параллель с фильмом “Годзила”, где лебедь стал монстром, т.е. “норма” – “патологией”. Мне не нравится эта метафора, зато понравился фильм, просмотр которого в Берлине сопровождался настоящими лазерами, дымом,

экзальтацией подростков и нафуфыренных дамочек. Человек – автор “патологии”, он ее и соответственно лечит, в духе методов применяемых в парижских Бисетре, Сальпетриере, в берлинской больнице Шаритэ, где были разработаны дивные машины – вращающиеся стулья и кровати, беседки с приспособлением для провала в бассейн, различные маски, растяжки, “мешки” и смирительные рубашки и прочее, не менее “увлекательное” и поныне. “Патологию” приводят в “норму” патологическими методами! Ох, и ловок же Хомосапиенс!

В моих “пражских прогулках”, написанных в 1996 году, лебедь так же оказалась, по неизвестным мне причинам, ужасом Праги (который уже не исправишь ничем). У “пражских прогулок” есть большой аппарат иллюстраций, а также вторая часть, принадлежащая П. Пепперштейну, которая не вошла в данный номер по причине пропорции авторского присутствия. Этот материал в полном объеме собран в отдельное издание “Криминальные прогулки по Праге”.

Не вошёл в номер и материал Леонида Ламма о Юло Соостере, который следовал за текстом-поминанием Иннесы Левковой-Ламм о Лиде Соостер, скончавшейся совсем недавно. Этот материал я опубликую в следующем номере, дополнив иллюстрациями.

Материалы Ю. Лейдермана и В. Кондратьева пришлось, к сожалению, просто исключить из-за проблем технического свойства – все сноски в статьях исчезли в море интернета. Наверно где-то в тех же мирах находились и сами авторы, организовавшие “патафизическое общество” и исчезнувшие, не предоставив издателю ни единого шанса на встречу в момент завершения работы над журналом.

Что же является “нормой”, а что “патологией” в оценке московского концептуального сознания? Ответить на один вопрос – ещё не значит ответить на второй. Главное, есть списки и того и другого. Что перевесит? Один “пример”, уместный на страницах пасторского издания. Когда Карлу Великому после смерти взвешивали дела его жизни, то грехи перевесили. Тогда святой Иаков принёс камни и положил на чашу весов с его добродетелями, тем самым решив исход судебного разбирательства.

Удивительно, что такого, столь важного для московского концептуального лексикона слова, как “списки”, нет ни в основном, ни в дополнительных словарях. Как там нет: “бухгалтерии” Монастырского, “картотеки” Рубинштейна, “большого архива” Кабакова, “азбуки” Пригова и нескольких других. Мне кажется, словарь несколько зашкалил в сторону психоделики. Думаю, Андрей чуть поторопился и с опросом. Словарь не добрал одного процента из ста, но этот единственный процент не потребует ни единого камня на весы важных дел составителя Словаря.

Закончить хочу очевидным – благодарностью авторам!

В юности я был непрочь выпить, более того, похмелье казалось мне почти удовольствием и, быть может, все это завело бы меня достаточно далеко, если бы вскорости не выяснилось, что все эти привлекательные состояния оканчивались тяжелыми психическими последствиями. Но прежде чем это проявилось в полной мере, мне удалось пережить некоторые любопытные явления, одно из которых я попытаюсь описать.

Однажды, в начале институтского обучения, в студенческом общежитии случилась пьянка, продолжавшаяся несколько дней. Очнувшись в каком-то зловонии, в незнакомой комнате, я неожиданно испытал подъем душевных сил. Никогда больше впоследствии мне не довелось ощущать такую ясность сознания. Казалось, что мой мозг промыт родниковой водой. Любая мысль ловко и быстро завершалась с магической силой. Правда, тело мое не было столь легким и послушным, и все же мне удалось совершить достаточно долгую прогулку по городу, испытывая удивительный интерес к совершенно обыденным вещам. Каждый дом, окно, часть тротуара, представляли для меня колоссальный интерес, мне казалось, что я проникаю в самую суть вещей.

Добрался я до дома достаточно утомленным, уже смеркалось. Хотя поразительная ясность сознания не покидала меня, я решил лечь, но сна не было и в помине. Темнота сгущалась, стоило мне подумать о чем-то или попытаться представить какую-нибудь картину, как все это воплощалось ярко и детально. Внезапно перед глазами возникла светящаяся точка, она увеличилась и превратилась в небольшой сияющий прямоугольник – это была как бы икона ранневизантийского письма. Условность изображения была убедительней любой конкретности. Оно воплощало идею высшей справедливости. Смуглая длань сделала несколько отстранительных жестов из своей космической удаленности. Все исчезло. Я был раздавлен.

Не помню, сколько времени я пролежал в гнетущей подавленности, мои замыслы, которые так заманчиво с кодаковской яркостью возникали перед глазами, больше не интересовали меня. Я посмотрел в угол комнаты и увидел белеющие осколки античной статуи, вокруг копошились странные и знакомые гибриды – мелкие зверушки с крыльями бабочек, с хоботками долгоносиков, они расплзались в призрачной мгле, не вызывая во мне ни страха, ни особого любопытства.

Маленькая мохнатая лапка появилась на краю дивана, на белой простыне четко различались блестящие коготки и розовые перепонки, соединяющие основания пальцев. Чертик легко вспрыгнул и уселся на мое колено. Он был размером с обезьянку, с необычайно подвижной мордочкой, которая то собиралась в комочек, то снова растягивалась. Черные большие глаза были почти грустными. Он ковырял в носу. Я испытал некоторую гадливость. И все же

было очень любопытно так близко и конкретно рассматривать невиданное существо, его строение и окраску. Каждый волосок был четко различим, словно через увеличительное стекло.

Все это длилось достаточно долго, ясность сознания постепенно сменилась легкой дремотой, какая-то рябь стала проноситься перед глазами, потом все закружилось, и я почувствовал, что могучая сила, как огромный магнит, вытягивает меня вверх. Впервые я стал испытывать настоящий ужас – моё тело уже ничего не весило и, притянутое к потолку, могло быть вынесено сквозняком в открытое окно. Я уцепился за диван, но пальцы беспомощно скользили по простыне. Я судорожно выпрямился, откинулся назад. Всё завертелось и по-неслось. Несколько ужасных секунд я не мог ничего понять. Потом лепестки какой-то огромной диафрагмы плавно раздвинулись, и прямо перед глазами я увидел потертый ворс.

Я лежал на боку, уткнувшись головой в старенький коврик, накинутый на спинку дивана. В окне мутно занимался рассвет.

## ПРЕДИСЛОВИЕ СОСТАВИТЕЛЯ

В основе этого проекта лежит очень простое соображение, состоящее в том, что концептуализм имеет дело с идеями (и чаще всего – с идеями отношений), а не с предметным миром с его привычными и давно построенными парадигмами именований. Мир идей (тем более идей отношений и отношений между идеями) – в каком-то смысле мир “несуществующий”, и способы его “воспроизводства”, если можно говорить об этом по аналогии с миром предметным, “существующим”, значительно отличаются от таковых, принятых и понятных нам в “мире обыденного”.

Не будем здесь особенно останавливаться на общих чертах и специфике концептуализма как направления. Достаточно сказать, что в эстетике концептуализма (как и в соответствующей ей философской эстетике) постоянно “воспроизводятся” в том числе и структуры, способности сознания, так или иначе “пребывающего” в мире и осознающего себя в этом непрерывном акте воспроизводства самосознания.

В московском концептуализме, как он представился здесь, в словаре терминов, происходит название не только и не столько каких-то “ментальных миров” и их “обитателей”. По большей части здесь исследуются и выстраиваются методы и принципы эстетического дискурса, который является центральным мотивом концептуализма. Конечно, в словаре можно встретить и “гнилых буратин”, но и по странности именования, и по определениям сразу видно, что это – иронические фантазии. Впрочем, фантазии вполне закономерные для концептуализма как направления в искусстве (а не философии). Здесь, в отличие от философии, мы имеем дело с поэзисом понятий. Если и существует такое явление как “философская поэтика”, то именно концептуализм (по крайней мере в его “теоретической” части, представленной словарем) акцентирует в этом словосочетании поэтическое, подчеркнуто “несуществующее” – то, что сначала требует ничем не оправданного доверия к себе, а уж потом понимания. Итак, концептуализм как поэзия философии. Именно с этим, на мой взгляд, здесь имеет дело читатель. И именно в таком ракурсе здесь представлен московский концептуализм.

Словарь построен по следующему принципу. Есть общий, основной раздел, где представлены термины и их определения. Все определения (за исключением оговоренных случаев) написаны самими авторами “терминов” (или “слов и выражений” – большая часть читателей вряд ли согласится с названием “термин” по отношению к подавляющему большинству представленных здесь слов). Для этого раздела мне пришлось вводить некоторые ограничения. Прежде всего по отношению к самому себе и по отношению к П. Пепперштейну. У нас оказалось слишком много “терминов” – если бы ввести все наши

термины в “основной раздел”, то баланс авторского представительства в нем был бы полностью нарушен. У некоторых авторов всего по одному термину! Хотя очень просто можно объяснить этот кажущийся непомерным плеоназм и у меня, и у Пепперштейна. Дело в том, что и он, и я – члены концептуалистских групп. Он – член “Медицинской герменевтики”, я – “Коллективных действий”. Нам пришлось в каком-то смысле “вести”, выстраивать идеологии и дискурсы этих двух групп. Может быть, именно потому, что мы оба “поэтически проф-ориентированы”. Я “пришел” в концептуализм “из поэзии”, а Паша и до сих пор пишет стихи и прозу. Всякая группа объединена какой-то (или какими-то) идеями. Если таких совместных идей нет или они быстро исчерпываются, группы распадаются. Вот группа отправляется в свое эстетическое путешествие. У нее два вида “карт” (в отличии от туристов). Одна – обычная, вполне “предметная” – наборы артистических жестов, коммерческие ориентиры и т. п. Но ведь эстетическое путешествие – это путешествие как бы “между небом и землей”, и вот эту вторую, “небесную” карту приходится постоянно заполнять во время пути. Она состоит почти сплошь из белых пятен. И кроме того, что на ней должны быть как бы предварительно обозначены какие-то “интересные места”, к которым и идет группа, она, эта карта, должна ведь еще и просто быть, существовать в своих самых основных, фундаментальных чертах – масштаб, разбиение на квадраты, предварительно нанесенные на нее элементы ландшафтов (традиция) и т. д. Эту предварительность, кроме традиции, обеспечивает еще и системность вводимых понятий, которая обладает достаточной инерцией, чтобы “запущенный механизм” (путешественники) какое-то (тяжелое) время мог двигаться как бы по инерции, чисто механически, а потом уже, может быть, опять что-то и появится интересное и тяжелая механика сменится воодушевлением. То есть на этой карте должны быть отчетливые контуры целой эстетической системы (или даже систем), должна быть эстетическая идеология группы, чтобы группа могла долго существовать.

Поскольку КД и МГ существуют довольно долго, мы можем сказать, что эти “небесные” карты у них есть и на них нанесено много пометок (судя по количеству терминов у Пепперштейна и меня). Но всему есть разумные пределы. Мне пришлось вводить “Приложение № 2”, куда я поместил “другие термины” некоторых авторов. В этом разделе “Дополнительных словарей” идет как бы расшифровка основополагающих авторских терминов из Основного списка. У С. Ануфриева и П. Пепперштейна в дополнительные словари включены, в основном, термины, расширяющие понятие МГ “Индивидуальные психоделические практики” и т. п. Это как бы “интересные места” на эстетической карте МГ.

У меня это, в основном, термины, связанные с “теорией” демонстрационных/ экспозиционных знаковых полей (так сказать, технические подробности и “разбиение на квадраты” карты КД), и с шизоаналитическими текстами. Любопытно то, что первичный, чисто технический импульс “по необходимости”, под воздействием которого мне пришлось ввести раздел “Дополнительных словарей”, оказался весьма плодотворным и превратился как бы в самостоя-



тельный жанр внутри основного словаря. Ю. Лейдерман, который сначала поместил не очень большое количество терминов в основной словарь, составил затем свой, чрезвычайно интересный, на мой взгляд, “Дополнительный словарь обладающий всеми чертами поэтико-философского сочинения – композиционная целостность слов и их определений, взаимосвязанность составляющих элементов и т. д.

Выше речь шла, в основном, о “путешествии” двух групп – КД и МГ. Однако не следует забывать, что основное содержание словаря – это дискурс всей Московской концептуальной школы. И у нее есть своя большая карта, в построении которой принимали участие все авторы этого словаря. И на уровне этой общей, большой карты количество терминов у того или иного автора не имеет никакого значения. Может быть, наличие (или отсутствие) какого-то одного термина, который на первый взгляд и не кажется важным, обеспечивало существование всей эстетической карты Московской концептуальной школы на протяжении уже почти тридцати лет.

К сожалению, по разного рода причинам (чаще всего технического свойства) в словаре не участвовали художники и поэты, без которых трудно себе представить московский концептуализм – я имею в виду Э. Булатова, О. Васильева, Вс. Некрасова, Р. и В. Герловиных, Н. Алексеева и др.

28. 12. 1998



СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ МОСКОВСКОЙ  
КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ШКОЛЫ  
Основной список

**АББРЕВИАТУРНОСТЬ** – (аббревиатурное прочтение, а. зрение) – отношение к визуальному ряду как к тексту, составленному из сокращений. Аббревиатурное видение мира опосредовано наличием бессознательных аббревиатурных структур в глубинах памяти и языка.

В. Тупицын. “Московский коммунальный концептуализм”. 1996

**АБСОЛЮТНАЯ КАРТИНА** – Джоконда, Сикстинская мадонна, Смерть Марата, “Слепцы” Брейгеля и “Меланхолия” Дюрера – все это абсолютные картины. Абсолютная картина – это такая картина, которая с максимальной полнотой и выразительностью аккумулирует в себе коллективное сознательное и коллективное бессознательное. Можно также сказать, что абсолютная картина не только аккумулирует, но и формирует коллективное сознательное и бессознательное. Это те картины, без которых невозможно представить историю искусства. При составлении свода таких картин их количество оказывается – по сравнению с океаном искусства вообще – сравнительно скромным, около пятидесяти. Это в масштабах общеевропейской культуры. Однако возможно определить абсолютные картины в рамках отдельных национальных культур, и этот “региональный” свод не совпадет с общеевропейским. Например, в русский список обязательно войдут “Иван Грозный убивает своего сына” или “Купание красного коня” – картины, которые не входят в т. н. “большой” свод.

В. Пивоваров. “Дачная тетрадь” из цикла “Серые тетради”.

**АВТОР** – именно Автор с большой буквы в риторике Программы работ означал псевдоним физического автора Льва Рубинштейна (ср. коллективный псевдоним В. Комара и А. Меламида – “Известные художники 70-х годов 20 века”) и отчасти пародировал идею романтического автора-демиурга. Был важным принципиальный разрыв между наличием Автора и предельно неавторским стилем текстов самой Программы.

Л. Рубинштейн. Работы 1975

**АГЕНТ** – специфическое состояние заброшенности и отчуждения от происходящего, при котором человеку кажется, что он агент чего-то, ему самому неведомого, десантированный без какого-либо задания и не принадлежащий ни к какой агентуре. Состояние агента нефункционально: он равномерно отчужден от всего (“для Агента все ступени скользкие”). Предполагается, что это эйфоризированная контрверсия паранойи.

Термин С. Ануфриева 1989 года. Определение предоставлено П. Пепперштейном.

**АГЕНТЫ (И АГЕНТСТВА) ДИСТОПИИ** (Agents of dystopia) – смысловые и визуальные повороты (ритурнели), нарушающие однонаправленный характер утопической репрезентации и деструктурирующие пространства утопической антиципации.

М. Тупицына. *Playing the Games of Difference. in Artistas Rusos Contemporaneos*, Sala de Exposicions, Santiago de Compostela, 1991

**АГРЕССИЯ МЯГКОГО** – маркирует неизбежную зависимость говорящего от, казалось бы, случайно производимой им речи, невозможность полностью внешней позиции. Пустотность постоянно заполнена мягкими остовами когда-то произведенных речевых актов, обращенных не (такова видимость) к Другому, а в пустоту. “Агрессия мягкого” – название перформанса группы “Рама”, состоявшегося 19 февраля 1989 года в присутствии 11 зрителей. В процессе перформанса накладывались звукозаписи М. Рыклина и А. Монастырского.

М. Рыклин, А. Альчук. “РАМА. Перформансы”, Москва, *Obscuri Viri*, 1994

**АЛИЯ** – умопостигаемое состояние вещей, возврат к которому порождает реалию.

Термин С. Ануфриева 1989 г. Определение предоставлено П. Пепперштейном.

**АНАЛИТИЧЕСКОЕ ДРЕВО** – потенциально бесконечный процесс самопорождения объектов искусства путем последовательной фрагментации.

И. Чуйков. “Аналитическое древо” (*Stammbaum der Analyse*). 1994

**АНТИГРАВИТАЦИОННЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ (АГМ)** – сюжетика “постепенного” (а не “мгновенного”) расширения вселенной, проявляющееся в различных формах, сменяющих друг друга (например, “после растений АГМ возглавили насекомые” и т.п.).

С. Ануфриев. “На склоне горы”. 1993

**АПТАРТ** – название галереи у Н. Алексева, которое потом приобрело значение названия направления в московском концептуализме. Термин возник в 1982 году в разговоре М. Рошаля и Н. Алексева при участии С. Гундлаха.

**АРТИФИКАЦИЯ** (артификационный каприз, артификационное искажение) – высказывание (артикуляция), имеющее вид “произведения искусства”.

П. Пепперштейн. “Идеологизация неизвестного”. 1988

**АТРИБУТЫ** – класс подарочных концептуальных объектов, вручаемых в кругу Номы и построенных на шизоаналитических отношениях к “Иерархиям аэромонаха Сергия”. Введен в практику А. Монастырским в 1992-94 гг.

**БАКШТЕЙН-ФУНКЦИЯ** – универсальный оператор актуальности в кругу московского концептуализма 90-х годов.

М. Рыклин. “Два голубя”. 1996. В книге “Искусство как препятствие”, Москва, *Ad Marginem*, 1997, с. 150

**БАЛЛАРЭТ** – (принцип) боковое, выборочное и буквальное иллюстрирование неких побочных версий, ложных идей, фантазматически возникающих в процессе чтения какого-либо текста (в особенности, детективного и пр.). Тем самым “принцип Балларэт” как бы закрепляет краевые, необязательные, кратковременные ментальные слипания, придавая им за счет иллюстрирования статус актуальных и основополагающих. Название связано с эпизодом из рассказа А.Конан Дойла “Тайна Боскомской долины”.

Ю. Лейдерман. “Балларэт и Конашевич”, 1989; МГ. “Тайна Боскомской долины (Балларэт и Конашевич)”. – Инспекция “Медицинская Герменевтика”, “Идеотехника и Рекреация”, М., 1994

**БГР и БСП** – (Большой Гнилой Роман и Большое Связное Повествование) – имеются ввиду два типа Гипернарратива – литературный и исторический. Доминирование первого приписывается России, доминирование второго – Западу.

МГ. “Зона инкриминаций”. Текст-триада “По поводу Большого Гнилого Романа”. 1988 (термин П. Пепперштейна).

**БЕЛАЯ КОШКА** – означает возможность ускользания и, в то же время, освежающий импульс, содержащийся в глубинах этого ускользания, благодаря чему Б. К. является гарантом герменевтической интриги, а также пружиной биографического аттракциона. Б. К. – это “рессорная прокладка в машине детриумфации”.

П. Пепперштейн. “Пассо и детриумфация”. 1985-1986. П. Пепперштейн. “Белая кошка”. 1988

**БЕЛОЕ БУМАГИ ИЛИ КАРТИНЫ** – двузначное понятие, целиком зависящее от ориентировки, “аккомодации” сознания зрителя: считать ли это “белое” просто ничем, пустой, ничем не заполненной поверхностью, ожидающей текста или рисунка; или экраном, на который из бесконечной глубины на зрителя идет яркий, “позитивный” свет из загадочного источника.

И. Кабаков. “Рассуждение о 3-х слоях..” МАНИ № 1, 1981. “А-Я” № 6, 1984

**БИС-ПУСТОТНИКИ** ( художники, достигающие минимальности содержания путем парадоксального нагнетания повествовательных аллюзий (К. Звездочетов, Перцы, В. Захаров и др.

Ю. Лейдерман (совместно с М. Скрипкиной, В. Кожевниковым). “Сварщики и Бис-Пустотники”, 1987

**БУКВАРНОСТЬ** – одна из эстетических категорий МГ (связанная с эстетикой простоты), становление которой продемонстрировано в книге МГ “Латекс”. МГ. Латекс. 1988

**БУТАФОРΙΑ (И ГРАФОМАНИЯ)** ( два полюса расслоения жанра инсталляций. Под “бутафорией” здесь понимается нагромождение предметов (картин, реди-мейдов и пр. художественных объектов), лишенное всякой связности и каких-либо сюжетных оправданий. Соответственно, “графомания” представляет однородный фон текстовых связей и интерпретаций, лишенный всяких предметных опор и озабоченный лишь продуцированием само себя в цепи бесконечных версификаций.

Ю. Лейдерман. “Бутафория и Графомания” – “Наилучшее и Очень сомнительное”, М., 1992

**ВАРУМ-ВАРУМНЫЕ ДЕЛА** ( заикленность на причинно-следственных связях, на объясняющем дискурсе, от нем. *warum* – “почему”).

Ю.Лейдерман. “Полет, уход, исчезновение” – *Flug, Entfernung, Verschwinden*.

Konzeptuelle moskauer Kunst, Cantz Verlag, 1995

**ВИРТУАЛЬНЫЙ** – как бы существующий. Как бы – здесь ключевое слово, кстати, весьма распространенное в дискурсе. Ср. виртуальные частицы (физ.), виртуальная реальность, и т.д.

И. Чуйков. “Виртуальные скульптуры”. 1977

**ВЛИПАРО** – погружение в контекст. (“Уральский углозуб” – тождественное словосочетание у А. М.).

В. Сорокин. Рассказ “Памятник”. 1983

**ВОК** (Высшая Оценочная Категория) – оценка по ВОК в инспекционной практике МГ выставляется спонтанно и не может быть рационально истолкована. Можно сказать, что эта оценка демонстрирует отказ от оценки и, одновременно, осознание невозможности такого отказа.

МГ. Инспекционные блокноты. 1988.

**ВЫРУБАНИЕ ГАРНИТУРОВ** – выявление на чужих смысловых территориях механизмов, функционирующих одновременно в режимах “свой, чужой, другой”.

В. Захаров. Серия работ начала 90-х годов.

**ГАЙСТПАРУНГ** (*Geist+Paarung*) – духовное спаривание. Термин Е. Елагиной, 1983.

См. в книге И. Макаревича “Книга продолжений”. 1983

**ГАНТЕЛЬНАЯ СХЕМА** – демонстрационный элемент события, состоящий из его организаторов и зрителей.

А. Монастырский. Предисловие ко 2 т. “Поездок за город”. 1983

**ГАРНИТУР** – смысловой баланс, создаваемый в творческо-временном пространстве, стилистически и идеологически разрозненном, удерживающий части этого пространства от распада.

В. Захаров. Серия работ начала 90-х годов.

**ГНИЛОЕ БРИДО** – образ распадающейся материи, энтропия мира.

В. Сорокин. Рассказ “Кисет”. 1983

**ГНИЛЫЕ БУРАТИНО** – население “миров и сфер непостоянства”.

А. Монастырский, В. Сорокин. “Предисловие а. Сергия к Первой Иерархии”. 1986

**ГНИЛЫЕ МЕСТА ЗОЛОТОГО НИМБА** – эстетическая критика наиболее сакральных мест любых идеологий. Термин А. Монастырского.

КД. Акция “Нажимать на гнилые места золотого нимба”, 4 т. ПЗГ, 1987

**ГНИЛЫЕ ТЕКСТЫ** – тексты, не способные “засохнуть” во временном пространстве. В. Сорокин. Из разговоров начала 80-х годов.

**ГНОЙНОЕ** – состояние метафизического хаоса.

В. Сорокин. Из текстов и разговоров начала 80-х годов.

**ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ ЖАЖДА** – парадоксальное сочетание слов, которое связывает умозрительную потребность в познании с физиологическим процессом. Имеется в виду представление о русском “коллективном бессознательном” как о едином нерасчлененном “теле”, мучительно желающем узнать о себе, что оно есть “на самом деле”.

И. Кабаков. “Гносеологическая жажда”. 1983., опубл. “Жизнь мух”, Кельн, 1993

**ГОРГОНАЛЬНОСТЬ (ГОРГОНАЛЬНОЕ ПОЛЕ)** – “прямой взгляд”, ведущий к “прямому действию” как главенствующая интенция западной культуры.

С. Ануфриев. “Понтогрюэль бокового зрения”. 1989

**ГРАФОМАНИЯ** – см. **БУТАФОРΙΑ**

**ГУГУЦЕ синдром** – синдром тотального непонимания (противоположный синдрому Тедди). Назван по имени героя рассказов молдавского писателя Иона Друце. Шапка Гугуце – эффект внезапного тотального непонимания, который иногда “накрывает” одного или несколько человек (“Шапка Гугуце” – название книги Иона Друце). МГ. Диалог “Тедди”. 1988

**ДВОЙНОЕ ПОСЛЕ (*Double after*)** – имеет отношение к репрезентации неприглядных сцен городской жизни в работах постсоветских фотографов – всех тех, чье “после” является отсроченным по отношению к столь же неприглядному “до”, с которым было покончено “после” Революции. (Это первое “после” – важнейший риторический ингредиент советской фотопродукции 20-х и 30-х годов).

М. Тупицына. *Photography as a Remedy for Stammering*. in Boris Mikhailov *Unfinished Dissertation*, Scalo, Zurich/New York, 1998

**ДЕМОНСТРАЦИОННОЕ ЗНАКОВОЕ ПОЛЕ** – система элементов пространственно-временного континуума, сознательно задействованная авторами в построение текста конкретного произведения. Одна из двух составляющих коррелятивной пары “демонстрационное знаковое поле – экспозиционное знаковое поле”. Формообразование этого соотношения в дискурсе КД строится на элементах события, которые в равной степени могут относиться и к одному, и к другому члену коррелятивной пары (“категории КД”): хождение, стояние, лежание в яме, “люди вдали”, движение по прямой, “незаметность”, свет, звук, речь, группа, слушание слушания и т.д.

А. Монастырский. Предисловие к 1 т. “Поездок за город”. 1980

А. М. “Земляные работы”. 1987

**ДЕТРИУМФАЦИЯ** – состояние, в котором та или иная вещь освобождается от своего бытия в качестве именно этой вещи, выходит из состояния “триумфа”, которым является ее встроенность в определяемость мира.

П. Пепперштейн. “Пассо и детриумфация”. 1985-1986

**ДИССИДЕНТСКИЙ МОДЕРНИЗМ (*Dissident modernism*)** – определяет неофициальное искусство 1960-х годов.

М. Тупицына. *Avant-Garde and Kitsch*, in M. Tupitsyn. *Margins of Soviet Art*, Giancarlo Politi Editore, Milan 1989

**ДУПЛЕТЫ (*Doublets*)** – комические и занижающие мифы, которые создавались соцартистами в качестве негативного дополнения по отношению к официальной мифологии.

М. Тупицына. *Sots art: The Russian De-constructive Force*, in M. Tupitsyn, *Sots Art*, The New Museum of Contemporary Art, 1986

**ЕЛИСЕЙСКИЕ ПОЛЯ** – динамичное социо-культурное пространство, местонахождение которого возможно определить только при знании его стилистико-мифологической топографии.

В. Захаров. *Der letzte Spaziergang durch die Elysischen Felder* (“Последняя прогулка по Елисейским полям”) – Kölnischer Kunstverein. Cantz, 1995

**ЗАЙЧИКИ и ЕЖИКИ** – высшие онтологические и “культурные” иконы детских текстов и иллюстраций. Как всякие иконы, ЗАЙЧИКИ и ЕЖИКИ находятся вне трансмутаций и представляют собой нетленные мета-колонны внутри онтологических вихрей.

В. Пивоваров. “Метампсихоз”. 1993

**ЗАПАД** – выступает в качестве супер-эго по отношению к России, доказательством чего служат постоянный протест против Запада и желание выйти за пределы западной культурной нормы, столь характерные для русской культуры.

Б. Гройс. *Die Erfindung Russlands*. Hanser, München, 1993.

**ЗАРАЖЕНИЕ** – процесс размывания формально-стилистических канонов при удержании смысловых неизменными.

В. Захаров. См. работы группы “Инфекционная”. 1989

**ЗОНДИРОВАНИЕ (ЗОНД-РАБОТЫ)** – инструментальное действие (работа), выполняющее ту или иную задачу автора и не имеющее самостоятельной ценности.

В. Захаров. “Слоники”, “Папуасы” и др. МАНИ № 3 и 4, 1982

**ИДЕОДЕЛИКА** – “психodelические” манипуляции с идеями и идеологическими конструктами, а также галлюциногенный или онейроморфный слой, содержащийся в составе идеологии.

П. Пепперштейн. “Введение в идеотехнику”. 1989

**ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ФАКТУРА (Ideological factura)** – эффект наложения советских идеологических клише на чисто формальные, технологические аспекты живописи – цвет, материалы – все то, что связано с традицией станкового искусства.

М. Тупицына. *Sots art: The Russian De-constructive Force*, in M. Tupitsyn, *Sots Art*, The New Museum of Contemporary Art, 1986

**ИДЕОТЕХНИКА** – учет и каталогизация технических приемов, применяемых в ходе идеологического производства или же идеологического творчества.

П. Пепперштейн. “Введение в идеотехнику” 1989

**ИЕРАРХИИ АЭРОМОНАХА СЕРГИЯ** – системы иерархий в кругу МАНИ-НОМЫ, введенные А. Монастырским и В. Сорокиным (при участии С. Ануфриева; слово “аэромонах” придумано Ю. Кисиной) в 1986 г. (Первая иерархия: “Перевод обсосов военного ведомства МАНИ на положение резидентуры”).

**ИЛЛЮСТ** – порождаемый механизмами иллюстрирования фантазм, являющийся переносчиком наслаждения (люста), генератором которого можно счи-

тать “либидо иллюстрирования” (либидо произвольной визуализации).

МГ. “Идеотехника и рекреация”. 1989. (Термин П. Пепперштейна).

**ИМПЕРСКИЙ ЦЕНТР** – редакционная инстанция, заведующая выработкой норм материализации речи и опредмечивания языка.

МГ. “Зона инкриминаций”. 1988. (Термин П. Пепперштейна).

**ИМ/ПУЛЬС ПРОСЛУШИВАНИЯ (*Im/pulse to hear*)** – мое добавление к принадлежащему Розалинде Краусс определению визуального модернизма как “импульса смотра” (“*the im/pulse to see*”). Это добавление подчеркивает тот факт, что в отличие от западного, советский (послевоенный) модернизм тяготел к фоноцентризму.

М. Тупицына. *About Early Soviet Conceptualism, in Conceptualist Art: Points of Origin*, Queens Museum of Art, New York, 1999

**ИНСПИРАТОРЫ** – объекты (процессы) экспозиционного знакового поля, порождающие мотивационные контексты эстетической деятельности. Чаще всего этот термин относится к элементам (процессам) строительного, топографического, экономического и др. коллективных дискурсов.

А. Монастырский. “Земляные работы”. 1987

**ИОП** – интеллектуально-оценочное пространство (сознания зрителя).

В демонстрационном поле акций КД временной вектор интеллектуального восприятия действия (дособытийного, событийного и послесобытийного). Попытка зрителем рассудочно объяснить себе происходящее.

Н. Панитков. “О типах восприятия, возможных на демонстрационном поле акций КД”. 1985

**ИПП** – (Индивидуальное Психоделическое Пространство) – почти недостижимый горизонт устремлений МГ. Впоследствии описывалось как неоднократно достигаемое в многообразных вариантах.

МГ. “В поисках ИПП”. 1988

**ИСКУССТВО ФОНОВ** – такого рода произведения, в которых сознание зрителей является составляющей эстетического акта и конкретного произведения, и самого направления “искусства фонов”. Чаще всего речь идет о произведениях с акцентированием пауз и осознанной работы с ними (Кейдж, Кабаков, КД и т.п.).

А. Монастырский. “Об искусстве фонов”. 1982-83. Текст акции КД “Перевод”. 1985.

**КАПРОМАНТИЯ** – гадание по фекалиям. В переносном смысле – мнение, что “судьба” содержится в “отходах”.

П. Пепперштейн. “Капромантия”. 1987



**КАТЕГОРИИ КД** – ряд эстетических методов и приемов, используемых группой КД чаще всего для построения события как “демонстрации демонстрации” (хождение, стояние, лежание в яме, “люди вдали”, движение по прямой, остановка, выход, составление, “незаметность”, свет, звук, крик, стук, речь, группа, повторы, слушание слушания и т.д.), но которые также могут иметь и самостоятельное значение. В частном смысле – серия объектов А. Монастырского к акции КД “Обсуждение”.

КД. Описательный текст акции “Обсуждение”. 1985. А. Монастырский.

Предисловие ко 2 тому ПЗГ. 1983

А. М. “Закрытый город”. 1985 (стр. 407-408 в книге ПЗГ).

**КДД (Коллективный Дискурс Детства)** – детство как культурная ниша, обслуживаемая различными культурными индустриями (детская литература, иллюстрации книг, кино, детские телепередачи, производство игрушек, детские журналы, дизайн детских площадок, детских садов, магазины для детей, детское питание и т.д.).

МГ. “Шубки без швов”. 1989. Термин П. Пепперштейна.

**КЛАВА** – сокращенное наименование “Клуба авангардистов”.

Термин введен С. Ануфриевым и С. Гундлахом в 1987 г.

**КНИГА ЗА КНИГОЙ** – принцип текстообразования и экспонирования, разработанный в практике МГ: информационные блоки (книги, серии и т.п.) следуют не непосредственно друг за другом, а проложены пустотой, промежутками, чей объем должен несколько превышать объем информационных блоков. Термин П. Пепперштейна.

МГ. Объект “Книга за книгой”. 1988. Вторая выставка КЛАВЫ.

**КОЛЛЕКТИВНЫЕ ТЕЛА** – тела, закрепляющие свое единство на уровне речи и тем самым не поддающиеся разложению на составляющие индивидуальные компоненты; линия тела в них не проработана, линия же речи переработана. Идеология коммунизма была возможна лишь в климате, созданном преобладанием таких тел.

М. Рыклин. “Сознание в речевой культуре” (1988). (также см. ряд эссе в книге “Террорологии” (Москва-Тарту, Эйдос-Культура, 1992)

**КОЛОБКОВОСТЬ** – мифологическая фигура “ускользания” в эстетическом дискурсе московской концептуальной школы.

И. Бакштейн, А. Монастырский. Вступительный диалог к сборнику МАНИ “Комнаты”. 1986

**КОЛОБОК** – испеченный шарик теста, персонаж многих русских сказок, катящийся по дороге, постоянно убегающий от того, кто его собирается съесть: лисы, волка, медведя и т.д. Удачный образ того, кто не хочет быть

опознанным, названным, прикрепленным к какой-то определенной роли, к какому-то месту, ускользающий от всего этого.

И. Кабаков. НОМА, Kunsthalle Hamburg, 1993

**КОЛУМБАРНЫЕ МАШИНЫ** – объекты, аппараты, инсталляции, призванные остановить поток интерпретационного производства и иллюстрирования. Мыслясь как альтернатива “машинам безбрачия” (термин, инспирированный французским литературоведом Мишелем Карружем), занятым по Делезу “производством потребления” и дающим “галлюцинациям их предмет, а бреду его содержание”, к.м. разрушают предзаданный контекст (в основном, путем различных темпоральных манипуляций), возвращая его к чистой случайности текста, с его всегда отсутствующим автором и недоступным содержанием.

Ю. Лейдерман. “Колумбарные машины”. – “Имена электронов”, Спб, 1997

**КОММЕНТАРИЙ** – смещение внутреннего интереса с изготовления “предмета” – романа, картины, стихотворения – на рефлексию, на создание сферы дискурса вокруг него, на интерес по выявлению его контекста. Уверенность, что “комментирование” намного глубже, интереснее, “креативнее” самого объекта комментирования.

И. Кабаков. НОМА, Kunsthalle Hamburg, 1993

**КОМНАТА ОТДЫХА** – экспозиционное пространство, в котором кристальная ясность концепции, стиля, мотивировок автора оборачивается тотальной тупиковостью для зрителя.

С. Ануфриев, В. Захаров. “Тупик нашего времени” – *Pastor Zond Edition*, Кельн, Москва, 1997

**КОНАШЕВИЧ** – (принцип) многоразовое последовательное применение принципа Балларэт, огибающая практика, создающая метаиллюстративную поверхность, очерчивающую Индивидуальное Психоделическое пространство. Назван по имени видного советского иллюстратора В. Конашевича.

Ю. Лейдерман. “Балларэт и Конашевич”, 1989

М. Г. “Тайна Боскомской долины (Балларэт и Конашевич)”.

Инспекция “Медицинская Герменевтика”, “Идеотехника и Рекреация”, М., 1994

**КОНЕЦ ГЕОГРАФИИ** – причина, которая вызвала современное общественное самочувствие “конца истории”, так как исчерпались культуры, доселе друг другу неизвестные. Это объясняет “конец прогресса”, уничтожение идеи “человечества”, низведение в ничтожество “человечества” и “человеческой истории” как категории – с одной стороны, с другой – становится понятной апологетика “личности” и “личной истории” в современном обществе.

С. Гундлах. “Конец географии”. 1990

**КОНКЛЮЗИИ** – в 17-18 веках в духовных семинариях Западной Украины имели хождение гравированные таблицы, соединяющие сложные символично-метафорические изображения с обширными текстовыми вставками. Эти таблицы назывались конклюдиями и использовались в качестве тезисов, рамирующих религиозные диспуты и семинары. Во многих отношениях конклюдии близки к альбомам. В начале 70-х годов, когда жанр альбома еще не имел своего твердого названия, конклюдии были одним из “рабочих” названий этого жанра.

В. Пивоваров. Альбом “Конклюдии”. 1975

**КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ АНИМАЛИЗМ (зооморфный дискурс)** – зоологическая знаковая конвенция, выступающая как опосредованность между “двумя текстами” в концептуальном произведении – инспиратором и конкретным демонстрационным высказыванием.

А. Монастырский. “Концептуальный анимализм”. 1989

А. Монастырский. “Фрагмент зооморфного дискурса”. 1991 (сб. МАНИ “Реки, озера, поляны”) и “О работах, связанных с “Зооморфным дискурсом”. 1996

**КОММУНАЛЬНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ** – психический феномен, предусматривающий расширенную шкалу субъективности и обусловленный необычайными масштабами стереотипизации (не путать с “коллективным бессознательным” Юнга).

В. Тупицын. “Коммунальный (пост)модернизм.” *Ad Marginem*, М., 1998

**КОММУНАЛЬНЫЕ ТЕЛА** – коллективные тела на стадии первичной урбанизации, когда их агрессивность усиливается под влиянием неблагоприятного окружения. Особое значение для формирования этого термина имели работы И. Кабакова, В. Пивоварова, В. Сорокина и Медгерменевтики, а также беседы с А. Монастырским и И. Бакштейном.

М. Рыклин. “Террорологии...” с.11-70, с.185-221

**КОММУНАЛЬНЫЙ МОДЕРНИЗМ (КМ)** – комплекс эстетических взглядов и установок, практиковавшихся альтернативными советскими художниками и литераторами с конца 1950-х по начало 1970-х годов. Коммунальность КМ – в том, что его представители были объединены в неформальные коллективные тела, но не в принудительном (институциональном) порядке, а на добровольной (контрактуральной) основе. Поэтому речь в данном случае идет о “контрактуральной коммунальности”. Коммунальный постмодернизм (КПМ) возник в начале 1970-х годов и – начиная с этого момента – развивался параллельно с КМ. Частью КПМ является Московский коммунальный концептуализм (МКК).

В. Тупицын. “Коммунальный (пост)модернизм.” *Ad Marginem*, М., 1998

**КОСМОНАВТЫ, ТИТАНЫ, КОЛОСНИКИ, КОРОТЫШКИ, ГРУЗИНЫ** – пять “бесплотных чинов” советского коллективного сознательного, которые представлены в архитектурно-скульптурно-парковом сакральном дискурсе ВДНХ. А. Монастырский. “ВДНХ – столица мира”. 1986

**КПП (Коллективное Психоделическое Пространство)** – грандиозный резервуар психоделических эффектов, откуда “всеобщее” черпает нужный материал в соответствии с текущими потребностями конъюнктуры фантазмов. КПП, в некоторых случаях, становится частично обозримым с площадки ИПП и даже проводит частичные самоинвентаризации с помощью таких площадок.

МГ. “В поисках ИПП”. 1989.

МГ. “Боковое пространство сакрального в СССР”. 1991

Термин П. Пепперштейна.

**КРАЕВЕДНОСТЬ** – фигура дискурса, в свете которой западные групповые выставки московского концептуального искусства конца 80-х – начала 90-х годов обнаруживались как традиционные региональные выставки с привкусом этнографических (типа “австралийских художников-аборигенов” и т.п.), а не как выставки представителей эстетического направления современного искусства.

А. Монастырский, С. Хэнсен. “Два кулика”. 1992

**КРЕПЕЖ** (“связанность”, “футлярность”, “витринность”, “полочность”) – работы со “снятым” дискурсом, “пустым местом философствования” (в стиле “этического” концептуализма). Художественная (пластическая) предметность “техницизмов” как плана содержания, возникшая в эстетике позднего концептуализма в середине 80-х годов (например, “Куда идут эти белые человечки?” И. Кабакова, тетрадь “Шли годы” Ю. Лейдермана, работы с веревочными “обмотками” А. Монастырского – “Музыка согласия” и др.).

А. Монастырский, И. Бакштейн. “ТСО или черные дыры концептуализма”. 1986  
в сб. МАНИ № 1 *Ding an Sich*, 1986

А. Монастырский, “Земляные работы”. 1987 (стр. 542 в ПЗГ)

**КРЕСТЬЯНЕ В ГОРОДАХ** – обозначение номадической крестьянской массы, затопившей города СССР после насильственной коллективизации и полностью изменившей их экономическую и культурную инфраструктуру. Террор был не просто направлен против этой массы (что ясно на уровне здравого смысла), но и укоренен в ее огромном деструктивном потенциале, связанном с отсутствием у нее навыков жизни в городской среде и травмой форсированной индустриализации. Термин употреблялся М. Рыклиным в беседах с А. Монастырским в 1986-87 годах и в работе над оставшимся в рукописи трудом “Российское общественное сознание” (Институт философии, 1984-86 гг.)

**КРУГ ЗАИНТЕРЕСОВАННЫХ ЛИЦ** – термин Программы работ, призванный заменить такие мало что в то время и в той ситуации означающие понятия, как “читатели”, “публика” и т.д. Предполагалось, что основные идеи и художественные жесты Программы должны иметь хождение в этом обозначенном “Круге”. Кроме того, более или менее активное участие К.З.Л. в Программе было необходимым условием самого ее существования. Роль Автора сводилась к роли инициатора, провокатора тех или иных действий со стороны К.З.Л.

Л. Рубинштейн. Работы 1975

**ЛИВИНГСТОН В АФРИКЕ** – самоопределение культурного положения и мироощущения участников школы московского концептуализма в России. Термин А. Монастырского в диалоге И. Бакштейна и А. Монастырского.

Вступительный диалог к сборнику МАНИ “Комнаты,” 1986

**ЛЫЖНИК** – одна из двух основных дискурсивных фигур “скольжения без Обмана” (вторая фигура – Колобок). С. Ануфриев. “На склоне горы”. 1993

**МАНИ** – Московский архив нового искусства. В конце 70-х годов термин введен А. Монастырским (при участии Л. Рубинштейна и Н. Алексеева) для обозначения круга московских концептуалистов (периода второй половины 70-х и до конца 80-х годов, т.е. до появления термина НОМА). Первая папка МАНИ – 1981 год (составлена А. Монастырским).

**МЕНТАЛЬНЫЙ ПОП-АРТ** – как, например, Энди Уорхол в изобразительном искусстве эстетизировал банальные вещи, точно так же могут быть причислены к серьезной философии совершенно идиотские и банальные идеи.

С. Гундлах. “Персонажный автор”. 1984

**МЕРЦАТЕЛЬНОСТЬ** – утвердившаяся в последние годы стратегия отстояния художника от текстов, жестов и поведения предполагает временное “влипание” его в вышеназванные язык, жесты и поведение ровно на то время, чтобы не быть полностью с ними идентифицированным, – и снова “отлетание” от них в метаточку стратегемы и не “влипание” в нее на достаточно долгое время, чтобы не быть полностью идентифицированным и с ней – и называется “мерцательностью”. Полагание себя в зоне между этой точкой и языком, жестом и поведением и является способом художественной манифестации “мерцательности”.

Д. А. Пригов. Предуведомление к одному из сборников начала 80-х годов.

**МЕТАБОЛА** – тип метафоры (в постмодернистской поэтике), которой *a priori* присвоен статус “экскримента”, статус “отходов жизнедеятельности” (что требует разработок специальных канализаций для этих “токсичных” отходов). МГ. Текст “Метаболика” в книге “Латекс”. 1988

**МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ТЕЛО** – тело, перманентно становящееся фантазмом. Является типом отходов, возникающих при производстве и использовании метафор.

П. Пепперштейн. “Метафорические тела Ульяновых”. 1988

П. Пепперштейн. “Сексопатология метафорических тел”. 1988

**МЕТРОДИСКУРС** – совокупность речевых практик, связанных со строительством московского метро, замысленного партией как “лучший в мире”, беспрецедентный по удобствам и насыщенности художественными артефактами.

М. Рыклин. “Лучший в мире: дискурс московского метро” (по-русски “*Wiener Slavischer Almanach*”, 1995, по-немецки в “*Lettre International*”, 1995)

М. Рыклин. “Метродискурс”, 1996

**МОКША** – Московская концептуальная школа. Третий этап развития московского концептуализма (после МАНИ и НОМЫ). Термин введен А. Монастырским в процессе интерпретации фильма *Dead alive* в 1993 году. См. также письмо А. М. к С. Хэнсен от 28. 10. 93

**МОНГОЛЬСКОЕ ОКОШКО** – геральдический стереотип венка-окна, используемый в гербах всех социалистических стран. Одна из оптико-инструментальных фигур (гаджетов) в галлюцинозе.

МГ. “Боковое пространство сакрального в СССР”. 1991. Термин П. Пепперштейна.

**МОСКОВСКИЙ КОММУНАЛЬНЫЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ** – содружество московских альтернативных художников, которые создавали текстовые объекты и языки описания, а также работали в жанре перформанса. Для многих из них коммунальные и авторитарные речевые практики служили объектом сознательной или бессознательной рефлексии.

В. Тупицын. “Коммунальный (пост)модернизм”. *Ad Marginem*, М., 1998

**МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ** – романтический, мечтательный и психологизирующий вариант международного концептуального искусства 60-х – 70-х годов.

Б. Гройс. “Московский романтический концептуализм”. “А-Я” № 1, 1979

**МУЗЕОЛОГИЧЕСКОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ** – то, благодаря чему происходит перенос (трансфер) инстинкта самосохранения с физического тела индивида на результаты его деятельности, заслуги и достижения – достижения в области культуры, науки и т.д. Соответственно, музеологическая функция задается формулой “Я- наследие”.

В. Тупицын. “Музеологическое бессознательное. Парашют”. 1998

**НАРЕЗАНИЕ** – принцип работы с текстом, применявшийся в практике МГ, когда дискурс на ту или иную тему направлялся содержанием цитат из книг, вслепую выдернутых из шкафа и открытых наугад.

П. Пепперштейн. “Метафорические тела Ульяновых”. 1988

**НЕДОНОС БАНКИ** – метод прекращения процесса в самый кульминационный момент. Прекращение формообразования в момент его начала.

В. Захаров. *Lieber Herbert...* Fama & Fortune Bulletin 1991 (7) Wien.

**НЕЗАЛИПАНИЕ** – двойственное отношение к своему “Я”, к своему месту в мире, к своему занятию, которое лучше всего определить как своеобразное “мерцание”: то ты попеременно находишься внутри всего этого, то снаружи. Это “мерцание” происходит постоянно, в одном и том же ритме – то ты сохраняешь свой “идентитет”, то теряешь его; то совмещаешь себя со своей профессией или делом, то – в следующее мгновение – оставляешь их.

И. Кабаков. НОМА, Kunsthalle Hamburg, 1993

**НЕЗАМЕТНОСТЬ** – одна из “Категорий КД”. В значении “демонстрационная незаметность” – эстетический прием, предполагающий наличие какого-либо (часто – основного) события в той пространственно-временной зоне общей событийности акции, которая “здесь и теперь” находится за пределами внимания и интереса зрителей. В значении “экспозиционная незаметность” – скрытый от автора на первом этапе его работы элемент механизма творческой избирательности, влияющий на построение работы (например, история с коробкой из под люстрового светильника, из которой была сделана работа А. М. “Пушка” в 1975 г., построенная на соотношении светового и аудиально-го впечатлений).

А. Монастырский. “ЦЗИ-ЦЗИ”. 1985. (термин “Незаметность” в первом значении разработан при участии Н. Паниткова). ( ПЗГ – стр. 408)

**НЕИЗВЕСТНОЕ** – центральная категория медгерменевтического дискурса. “То, что “находится” за поверхностью (картины и т.п.) и что нельзя распознать в качестве наличествующего или невозможного, операторами которого являются “допущения” и “оговорки” как варианты одного и того же”. – С. Ануфриев. С. Волков. 1989. Формула Неизвестного: “Нам точно известно, что нам неизвестно, известно ли нам неизвестное или неизвестно”.

П. Пепперштейн. “Идеология Неизвестного”. 1988

**НЕОЛЖЕИСКУССТВО** – согласие называть современное искусство “лжеискусством” по сформировавшейся с юности привычке находить подобное определение современного искусства в доступной (советской) литературе 60-х – 70-х годов. Приставка “нео” здесь указывает на то, что автор и себя считает работающим в этой традиции лжеискусства: “Я всю жизнь мечтал делать



Настоящее искусство, но всегда получалось только современное”.

Ю. Альберт. Серия работ “Элитарно-демократическое искусство”. 1987

**НИ УМУ, НИ СЕРДЦУ** – термин С. Ануфриева. Определение автором не предоставлено. (название одного из этапов первой выставки КЛАВЫ, 1987).

**НОВАЯ ИСКРЕННОСТЬ** – в пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирическо-исповедальному дискурсу и может быть названо “новой искренностью”.

Д. А. Пригов. Предуведомление к текстам “Новая искренность”. 1984.

**НОМА** – введен П. Пепперштейном для обозначения круга московского концептуализма (этот термин заменил термин “Круг МАНИ” в конце 80-х годов). НОМА означает “круг людей, описывающий свои края с помощью совместно вырабатываемого комплекса языковых практик”. Термин образован от слова “Ном”, которым обозначались в Древнем Египте части расчлененного тела Озириса. “Номы” – территориальные единицы Древнего Египта, в каждой из которых, по преданию, была захоронена одна из частей тела Озириса.

П. Пепперштейн. Доклад “Идеологизация неизвестного”, прочитанный на семинаре “Новые языки в искусстве” в МГУ, январь 1988 г.

**ОБСОСИУМ** – феномен в гносеологической упаковке. (В варианте А. М. – “Обсосы”).

В. Сорокин. Из разговоров и текстов начала 80-х годов.

**ОКНА** – конструкции, имитирующие реальные окна и являющиеся гибридом окна и картины, претендующие на демонстрацию сути картины. “Картина есть окно в мир”. Альберти.

И. Чуйков. Начиная с картины “Окно I”. 1967

**ОМЫ** – трансмутационные монады отдельной мета-личности, способные к вербализации, текстуализации и воплощению в образы. Омы легко вплетаются в различные знаковые узоры, будь то тексты, изображения или фотографии. Омы отдельных личностей часто вступают в соединения, “связки” с омами других личностей, животных и вещей, образуя двойные, тройные и многочленные (коллективные) омы. Примером такой коллективной омы является НОМА.

В. Пивоваров. “Метампсихоз”. 1993

**ОНАНИУМ** – эстетический аутоэротизм.

В. Сорокин. Объект “Онаниум”. 1988



**ОРТОДОКСАЛЬНАЯ ИЗБУШКА** – название (почетное), присвоенное Пустотному Канону МГ.

П. Пепперштейн. Письмо к С. Ануфриеву из Праги от 18 февраля 1988

**ОТКРЫТАЯ КАРТИНА** – если классическая картина, которая, в основном, сохранила свои особенности и в эпоху модернизма, представляет собой замкнутое пространство, самодостаточный имманентный “мир в себе”, то открытая, концептуальная картина – разомкнута. Она разомкнута, во-первых, в сторону зрителя. Она как бы постоянно не закончена, постоянно в работе и обретает смысл только в контакте, в диалоге со зрителем. И, во-вторых, она открыта в сторону других картин или художественных объектов, т.е. она исключительно контекстуальна и может быть “прочитана” только в связи с другими картинами-текстами.

В. Пивоваров. “Разбитое зеркало”. 1977.

**ОТКРЫТИЕ АМЕРИКИ ИЛИ ОТ ДЮШАНА К ДЮШАНУ** – метод вторичного открытия Америки или изобретения уже Известного. Метод не предполагает ничего нового, ничего новаторского, ничего оригинального.

В. Захаров. *Der letzte Spaziergang durch die Elysischen Felder* (“Последняя прогулка по Елисейским полям”) – Kölnischer Kunstverein. Cantz, 1995.

**ПАНОРАМЫ** – объекты, образованные выворачиванием обычной панорамы, так что внутреннее становится внешним и наоборот. При этом наблюдатель оказывается не внутри панорамы, а снаружи, доводя таким образом разделение между объектом и субъектом до абсурда.

И. Чуйков. “Панорамы I, II, III, IV, V”, 1976 и инсталляция *Панорама* (1993) в Сантьяго де Компостелла.

**ПОЕЗДКИ ЗА ГОРОД (ПЗГ)** – акционный жанр (и одновременно – книги КД), в котором делается содержательный акцент на эстетическом значении разных этапов пути к месту действия и формах оповещения о нем. Также – общий сюжет всех томов ПЗГ (включая 6 том, сделанный А. М. и С. Хэнсен вне группы КД). Термин введен А. Монастырским совместно с И. Кабаковым в 1979 году.

А. Монастырский. Предисловие к 3 тому “ПЗГ”. 1985.

А. Монастырский. “КД и Поездки за город.” 1992. А. Монастырский. Общий комментарий, в кн. “Поездки за город”, *Ad Marginem*, стр. 777, 1997 г.

**ПО КРАЮ** – внутреннее ощущение самого себя как ушедшего, сбежавшего “от центра”, устроившегося на краю жизни, обочине культуры, окраине любой профессиональной деятельности. И убеждение, что все жизненно важное происходит сегодня “на краях”, в маргинальной зоне, на грани повседневности и культуры. И. Кабаков. НОМА, Kunsthalle Hamburg, 1993

**ПОЛАГАЮЩИЙ ЖЕСТ, ЖЕСТ ЗАЩИТЫ, ПРОЩАЛЬНЫЙ ЖЕСТ** – “искусствоведческие” категории. Полагающий жест – жест “креации”, с помощью которого автор (в порядке своего “богоподражания”) творит “миры”. Жест защиты – жест, с помощью которого создатель дистанцируется от созданных “миров”, когда они становятся угрожающими. Прощальный жест – жест, адресованный “мирам”, теряющим свою актуальность.

П. Пепперштейн. Доклад “Идеологизация неизвестного”, прочитанный на семинаре “Новые языки в искусстве” в МГУ в январе 1988 г.

**ПОЛИТИЧЕСКАЯ СКАЗКА (*Political skazka*)** – определяет образность, составленную из традиционной фольклорной иконографии и визуального арсенала советской мифологии.

М. Тупицына. *And who are you?*, in Leonid Sokov, *Zeus/Trabia*, New York, 1986

**ПОЛОСА НЕРАЗЛИЧЕНИЯ** – зона демонстрационного знакового поля (чаще всего на границе с экспозиционным знаковым полем), в котором аудиальные или визуальные объекты действия не могут быть опознаны зрителями как определенно принадлежащие к действию.

А. Монастырский. Краткое пояснение к акции КД “Место действия” и Приложение № 4 к той же акции. 1979. (О смысловой “полосе неразличения” см. А. Монастырский. “О структуре акции Обсуждение-2”. 1986)

**ПОНТОГРЮЭЛЬ БОКОВОГО ЗРЕНИЯ** – пограничная область между Известным и Неизвестным, “зона инкриминаций”, постоянно увеличивающаяся и растущая в своих притязаниях (существующая “на понтах”, берущая “на понт”).

С. Ануфриев. “Понтогрюэль бокового зрения”. 1989

**ПОРНОАНГЕЛИЗМ** – беззащитность первично урбанизованных коллективных тел перед лицом практик развитой культуры потребления американского и европейского типа; неизбежные деформации этой культуры в новом контексте, делающие ее местами практически неопознаваемой.

М. Рыклин. “Метаморфозы речевого зрения”, из книги “Террорологии”, с.83-96.

**ПОРНОЛОГИЯ (порнологический шифт, порнологическая граница, порнологическая воронка)** – порнология: “оргастическое” состояние речи (в православной традиции – “блудные брани”; порнологический шифт: постепенное “сползание” речи (текста) в состояние “брани”; порнологическая граница: невидимая граница в тексте, после которой отбрасываются нормы легальной речи (часто встречается в текстах Номы, особенно в прозе В. Сорокина); порнологическая воронка: окончательный “срыв” текста, сопровождающийся распадом речи, что само по себе составляет определенный эстетический фокус.

П. Пепперштейн. “Порнология продолжений”. 1993.

**ПРЕДМЕТ-РАМА** – пластический (“художественный”, стилистический) материал события, “внутри” которого выстраивается “пустое действие”. Часто – как “помойка опредмеченных трансцендентностей”. Одна из Категорий КД.

А. Монастырский. Предисловие к 3 т. “Поездок за город”. 1985. (ПЗГ- стр. 420, 425- в эссе “Цзи-Цзи”).

**ПРЕДОСТАВИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО** – вид изобразительного искусства, при котором зрителю – с помощью сложного фигуративного сюжета, заложенного в произведении – предоставляется самому интерпретировать это произведение. Термин С. Ануфриева начала 80-х годов. Определение предоставлено М. Чуйковой.

**ПРОГРАММА РАБОТ** – в 1975 году Автор (см.) заявил о начале ее осуществления. Предполагалось, что все последующие артистические жесты Автора включаются, втягиваются в заявленную П.Р. Очевидно, так оно и есть, несмотря на то, что впоследствии Автор перестал пользоваться этим термином. В принципе П.Р. означала то же, что потом стало повсеместно обозначаться как Проект. Нарочито безличный, “антипоэтический” пафос самого термина соответствовал тогдашнему устремлению к формализации (вплоть до бюрократизации) так называемого “творческого процесса”.

Л. Рубинштейн. Работы 1975 г.

**ПРОСТРАНСТВА ЛИКОВАНИЯ** – метро, парки культуры и отдыха, дворцы культуры, особо украшенные залы, где происходит обряд ликования, поражающий и захватывавший многих путешественников (например, Андре Жид в 1936 году). За обязательным для этих пространств экстатическим оптимизмом скрывается глубочайшая депрессия; по сути это закамуфлированные траурные обряды, объект которых в то время еще не может быть назван.

М. Рыклин. *Back to Moscow, sans the USSR*, в книге: “Жак Деррида в Москве.

Деконструкция путешествия”, Москва, РИК “Культура”, 1993, с. 108-127

**ПСИХОДЕЛИЧЕСКАЯ (КОНТР)РЕВОЛЮЦИЯ** – программная установка на превентивное окультуривание (доместификацию) психоделических пространств. Одновременно означает конкретный исторический период (“межпутче”, т.е. период между путчем 1991 г. и путчем 1993 г.), когда политическая (контр)революция накладывалась на психоделическую революцию.

МГ. “Идеотехника и рекреация”. 1989. Термин П. Пепперштейна.

**ПСИХОЛЕКСИЧЕСКИЙ ГЕТЕРОГЕНЕЗ** – продуцирование другого путем заимствования у текста – литературного, изобразительного, музыкального и т.п. – его пластики, его “телесных” ресурсов.

В. Тупицын. “Другое” искусства. *Ad Marginem*. М., 1997

**ПСИХО-ТРОП** – фигура внутренней речи, регулирующая отношения между различными “психемами”, то есть формами, в которые умещается психическое содержание.

П. Пепперштейн. Из лабораторных записей. 1992

**ПУСТОЕ** – изначальная убежденность в амбивалентности, обратимости понятия “пустого”: оно есть и абсолютное “ничто” и абсолютная “полнота”. “Пустое” – не временная или пространственная пауза, а бесконечно напряженное поле, содержащее в потенции все богатство разнообразных смыслов и значений.

И. Кабаков. НОМА, Kunsthalle Hamburg, 1993

**ПУСТОЕ ДЕЙСТВИЕ** – внедемонстрационный элемент текста (в акциях КД часто “внедемонстрационное – для зрителей – время происходящего, которое является драматическим центром действия”).

А. Монастырский. Комментарий 20.07.1978 г.

А. М. Предисловие к 1 т. “Поездок за город”. 1980

**ПУСТОТА** – необыкновенно активное, “отрицательное” пространство, целиком ориентированное, обращенное к наличному бытию, постоянно желающее “провалить” его в себя, высасывающее и питающееся его энергией.

И. Кабаков. “Жизнь мух”, Kölnischer Kunstverein, 1993

**ПУСТОТНЫЙ КАНОН** – наименование группой МГ всего создаваемого корпуса текстов МГ, а также вообще всех “стержневых” текстов НОМЫ. Несколько позднее П.К. (а именно его медгерменевтической части) было присвоено “название” – ПУСТОТНЫЙ КАНОН “ОРТОДОКСАЛЬНАЯ ИЗБУШКА”.

П. Пепперштейн. Письмо к С. Ануфриеву из Праги от 18 февраля 1988

**ПУТЬ КОНЦЕНТРАЦИИ НЕВНИМАНИЯ** – способность психически сохранять самостоятельность в условиях, когда ты осведомлен о множестве взаимопротиворечащих доктрин.

С. Гундлах. “Про оккультистов и декадентов”. 1991

**РЕЛЯРЫ (редакционные лярвы)** – персонажи, “курирующие” то или иное периодическое издание (напр., Панч в “Панче”, Крокодил в “Крокодиле”, Мурзилка в “Мурзилке” и т.п.).

П. Пепперштейн. “Три журнала”. 1989

**РЕЧЕВАЯ (ПАНРЕЧЕВАЯ) КУЛЬТУРА (РЕЧЕВОЕ ЗРЕНИЕ)** – культура, в которой план выражения и план содержания принципиально разорваны, так как речевые практики полностью дублируют в себе возможные действия, поступки тел. Тела речевой культуры невменяемы на уровне действия (в плане

содержания) не из-за своей извращенности, а в силу того, что речь изначально составляет живую среду их действия. Концепция речевой культуры развивалась М. Рыклиным с 1984 года на материале анализа текстов М. Бахтина и других русских авторов.

Изложена в статье “Сознание в речевой культуре” (1988) и других текстах.

**РПП** – рекреационно-психоделическая практика МГ (рекреационно-психоделическая пауза).

МГ. “Идеотехника и рекреация”. 1989

**РОССИЯ** – область проявления подсознательных, деструктивных аспектов западной цивилизации (см. Запад).

Б. Гройс. “Россия как подсознание Запада”. В кн.: Б. Гройс. “Утопия и обмен”. Знак, М. 1993

**САКРАЛИЗАТОРЫ** – специальные охранные приспособления для защиты “внутреннего” от “внешнего”. Сакрализаторами могут быть самые обыкновенные предметы быта. Имея на себе сакрализатор, например, повесив на нос сковородку, а на уши – сапожные щетки, можно появляться в самых “загрязненных” общественных и спиритуальных пространствах и быть защищенным от опасных невидимых излучений.

В. Пивоваров. Альбом “Сакрализаторы”. 1979

**СЕМАНТИЯ (СЕМАНТИЧЕСКИЙ СЫР)** – поток означиваний, в котором имеются пропуски, каверны.

Термин С. Ануфриева 1989 г. Определение предоставлено П. Пепперштейном.

**СИСТЕМА ЛОЖНЫХ САРКОФАГОВ** – метод создания текстовых, инсталляционных, идеологических и др. ловушек, уводящих зрителя от смысла, заложенного в основание работы.

В. Захаров. *Lieber Herbert...* Fama & Fortune Bulletin (7) Wien.

**СКОЛЬЖЕНИЕ БЕЗ ОБМАНА** – термин С. Ануфриева. Определение автором не предоставлено.

**СЛАВА** – тотальная объясненность и абсолютное (и, в то же время, спонтанное) упорядочивание.

МГ. Текст “Слава” в книге “Латекс”. 1988

**СЛОВАРНОСТЬ** – результат смыслового смещения, совершенного по отношению к понятию “словесность”.

МГ. “Словарность”. 1988. Термин П. Пепперштейна.

**СОВАВТОРСТВО** – метод расширения авторской территории за счет разработки чужих, межавторских областей совместными усилиями, что ведет в итоге к тотальному ее исчезновению. Как метод впервые был рассмотрен в 1980-82 гг. Скерсисом и Захаровым, предложившими многим московским художникам (Мухоморам, КД, Жигалову и Абалаковой, Алексееву и др.) идею совместной работы. В 1983 г. соавторство как метод было рассмотрено В. Захаровым совместно с Н. Столповской, в результате чего были определены три вида соавторства – параллельный, последовательный, предположения. Соавторская деятельность В. Захарова с 1977 по 1998 гг. связана со следующими именами: И. Лутц, В. Скерсис, Н. Столповская, С. Ануфриев, МГ, Ю. Альберт, И. Чуйков, А. Гонопольский, И. Соколов.

В. Захаров. См. соавторские работы в МАНИ № 3 и 4.

**СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖНИК** – куратор чужого плохого искусства.

Б. Гройс. “Художник как куратор плохого искусства”. В кн.: Б. Гройс. “Утопия и обмен”. Знак, М. 1993

**СОЦ-АРТ** – форма постмодернизма, использующая различные советские идеологемы – политические, социальные и т.д. Введен В. Комаром и А. Меламидом в 1972 г. Соц-арт как движение был теоретически обоснован М. Тупицыной в статьях:

“Соц-арт: русский псевдогероический стиль” (1984) и

“Соц-арт: русское деконструктивное усилие” (1986)

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ** – позднеавангардистское направление в русском искусстве 30-х – 40-х годов, сочетающее метод апроприации художественных стилей прошлого с авангардистскими стратегиями, ориентированными на постоянное шокирование зрителя. Крупнейший представитель – Сталин.

Б. Гройс. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Hanser. München, 1988. Русс.: “Стиль Сталин” в:

Б. Гройс. “Утопия и обмен”. Знак, М. 1993

**СОЦМОДЕРНИЗМ** – социалистический модернизм 1920-30-х годов, существовавший одновременно с соцреализмом, но, в отличие от него, сумевший создать стиль. К числу примеров относятся: архитектура первой линии московского метро, книжный и журнальный дизайн, фотография и фотомонтаж, оформление выставочных павильонов и рабочих клубов и т.д. Отличие соцмодернизма от традиционного авангарда – в “снятии” отрицания. Поэтому соцмодернизм можно считать аффирмативным авангардом.

В. Тупицын. “Другое искусства”. *Ad Marginem*. М., 1997

**СПОКОЙНЫЙ ПОДСЧЕТ НЕСУЩЕСТВУЮЩИХ ПРЕДМЕТОВ (СПНП)** – нефункциональная практика, продолжающая апофатическую линию КД

наперекор ангажированной актуальности конца 90-х годов, Бакштейн-функциям и прочим функциям.

Ю. Лейдерман. “Дима Булычев”. 1996

Ю. Лейдерман. “Спокойный подсчет несуществующих предметов”. 1998

**СТАЛИН** – ведущий советский художник-авангардист 30-х – 40-х годов. Убежденный супрематист в искусстве и политике. В то же время герой массовой культуры своего времени. Предвосхитил многие стратегии постмодернизма (см. Социалистический реализм).

Б. Гройс. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Hanser. München, 1988. Русс.: *Стиль Сталин* в:

Б. Гройс. “Утопия и обмен”. Знак, М. 1993

**СУВЕНИР** – тип объекта, консервирующий в себе память об определенном событии (опредмеченная память).

МГ. “Трофей, Сувенир, Атрибут”. 1994

**ТЕДДИ синдром** – синдром мгновенного (фантомного) понимания. Предложен А. Монастырским в середине 80-х годов. Получил хождение в текстах МГ. Название синдрома образовано от имени героя рассказа Сэллинджера “Тедди”.

МГ. Диалог “Тедди”. 1988

**ТЕКСТУРБАЦИЯ (РЕЧЕЛОЖСТВО)** – экстаз говорения, отличительная особенность речевых актов в русской культуре.

В. Тупицын. Разговор с И. Кабаковым, 1990. Arts, 1991

**ТЕЛА ТЕРРОРА** – одновременно жертвы и агенты определенного типа Террора, уничтожающего тела ради сохранения эйдетической полноты ортодоксальной речи, понимающего это уничтожение как нечто сугубо позитивное.

М. Рыклин. *Тела террора* (1990). Публиковалось в 1990-1997 гг. на русском, английском, немецком, французском, японском и других языках.

**ТЕЛЕСНАЯ ОПТИКА** – плотское, занижающее зрение, а также умение смотреть на мир (и на себя в нем) “глазами” коммунального тела. Оснащая себя телесной оптикой, индивид приобретает навыки группового зрения.

В. Тупицын. “Другое искусства”. *Ad Marginem*. М., 1997

**ТЕЛО-БЕЗ-ИМЕНИ** – альтернативная художественная среда, отказавшаяся от наименования и конкретизации своей социо-культурной идентичности с целью физического выживания.

В. Тупицын. “Другое искусства”. *Ad Marginem*, Москва, 1997

**ТЕОРИЯ ОТРАЖЕНИЯ** – словосочетание, пародирующее марксистско-ленинскую теорию искусства, но в названии по сути имеющее в виду относительность и условность всех способов репрезентации.

И. Чуйков. “Теория отражения I, II, IV”, начиная с 1992

**ТОВАРНАЯ ПАНЕЛЬ ЗНАКОВ** – уровень наглядной репрезентации, своего рода полигон знаков, на котором выясняется их психоэкономическая стоимость.

П. Пепперштейн. “Белая кошка”. 1988

**ТОТАЛЬНАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ** – инсталляция, построенная на включении зрителя внутрь себя, рассчитанная на его реакцию внутри закрытого, без “окон”, пространства, часто состоящего из нескольких помещений. Основное, решающее значение при этом имеет ее атмосфера, аура, возникающая из-за покраски стен, освещенности, конфигурации комнат и т.д., при этом многочисленные, “обычные” участники инсталляции – объекты, рисунки, картины, тексты – становятся рядовыми компонентами всего целого.

И. Кабаков. “О тотальной инсталляции”. Cantz, 1994

**ТОТ-АРТ** – тотальное искусство в тотальной ситуации. Термин введен Н. Абалаковой и А. Жигаловым в 1983 г. (он сменил название группы “Тотальное художественное действие”). Тот-арт является реализацией проекта Абалаковой и Жигалова “Исследование существа искусства применительно к жизни и искусству”, в основу которого положен метод критики искусства при помощи самого искусства.

**ТРЕСНУТАЯ МАТРЕШКА** – демонстрационный принцип (в дискурсе), при котором ряд внутренних объектов дискурса демонстрируется без эстериоризации, через специально подготовленный демонстрационный срез (“щель” или “трещина”).

П. Пепперштейн. “Белая кошка”. 1988

**ТРОФЕЙ** – предмет, вынесенный из глубин галлюциноза.

П. Пепперштейн. “Фонтан-гора”. 1993

**ТУПИК КАК ЖАНР** – впервые рассмотрен С. Ануфриевым и В. Захаровым в 1997 г. в процессе работы над проектом, книгой и выставкой с названием “Тупик Нашего времени. Тупик как жанр”.

С. Ануфриев, В. Захаров. “Тупик нашего времени.” *Pastor Zond Edition*, Кельн, Москва, 1997

**УДЕРЖАНИЕ В НЕДОНОСЕ** – постоянное прерывание процесса для создания поля неполноценности, бессилия, вялости, недотянутости, незавершенности. В. Захаров. *Lieber Herbert... Fama & Fortune Bulletin* (7) Wien.



**УДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ В НАСТОЯЩЕМ (МЕТОД ДОПОЛНЕНИЙ)** – сохранение первоначального смысла произвольно выбранной работы вопреки изменению ее контекста за счет растяжения во времени ее комментирования, выраженного в свободной форме – текста, объекта, рисунка, фотографии и пр., не исключая иногда переделки самой работы.

В. Захаров. *Es scheint, der Winter ist hereingebrochen*. Kunstverein Freiburg 1989

**УДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ В ПРОШЛОМ (МЕТОД ОТБЕЛИВАНИЯ)** – процесс перманентного стирания смысла, возникающего при изменении контекстуально-временного континуума.

В. Захаров. “Побелка Пети и волка на территории гарнитура Мадам Шлюз”

Galerie Walcheturm, Цюрих. 1991

**УМ – УМ (УМ – УМ)** – термин, противоположный термину “заумь” и относящийся к текстам (чаще всего поэтическим) московской концептуальной школы.

Хирт, Вондерс. “В месте с текстами о текстах рядом с текстами. Пересмотр теории культуры Московским концептуализмом”. 1991

**У-ТОПОС (УТОПОС)** – место, не имеющее своего места, место без места. Термин С. Ануфриева 1989 г. Определение предоставлено П. Пепперштейном.

**FAKES (в русском варианте “Имитации”)** – в названии серии уравнивает живопись как высокое искусство с альфрейными работами как ремеслом, выделяя нанесение знаков на плоскость как суть живописной практики.

И. Чуйков. Серия *Fakes* (“Имитации”). 1989

**ФАКТОГРАФИЧЕСКИЙ ДИСКУРС** – система документирования, с помощью которой выстраиваются метауровни художественного события как результативные контексты эстетического действия.

А. Монастырский. Предисловие ко 2 т. “Поездок за город”. 1983

**ФАКТОГРАФИЯ-КАК-АФФИРМАЦИЯ** – позитивная, некритическая фиксация событий. Пример – “фактовики” (Н. Чужак и другие), “Октябрь”, “РОПФ” и другие ассоциации и объединения, действовавшие в 1920-30-е годы. Фактография-как-сопротивление – документирование фактов, расходящихся с официальной версией и ведущих к дестабилизации афfirmативной культуры. В. Тупицын. “Коммунальный (пост)модернизм”. *Ad Marginem*, М., 1998

**ФИЛОСОФСКАЯ ПРАКТИКА** – ритуальная часть философии.

Род деятельности или квазиритуалы, придающие философии практическую составляющую. Самоидентификация деятельности круга МАНИ, его самое главное открытие. С. Гундлах. Из текстов конца 70-х годов.

**ФОТОКРЕАЦИЯ** – сотворение света, в том числе и “свечений смысла”.

С. Ануфриев. “Фотокреация”. 1996

**ФРАГМЕНТЫ** – изолированные и увеличенные куски или конгломераты кусков разных изображений при снятии всякой иерархии. Фрагментация в этом контексте есть выделение и сопоставление самых разных стилевых составляющих с целью демонстрации условности изображения.

И. Чуйков. Применение с 1982

**ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В КУЛЬТУРЕ** – деятельность, влияющая на уже сложившееся культурно-смысловое пространство в любой его точке, с использованием методов: зондирования, раскачки, симуляции, подмены, опережения, сдерживания, стагнации и других. Термин возник в 1979 г. в период соавторства Захарова и Лутца. Разработан группой СЗ в 1980-84 гг. (повтор акции КД “Либих” на выставке “Апт-Арт в натуре” и др.). Частично использовался В. Захаровым и С. Ануфриевым в 1986 г. при рассмотрении методов “подбрасывания” идей и тотальных повторов. В. Захаров. МАНИ №1, 1981

**ХАЛТУРА (ИСКУССТВО ЭЛИТАРНЫХ ХАЛТУРЩИКОВ)** – термин, характеризующий искусство Фурманного и Чистых прудов (1986-90 гг.)

С. Ануфриев, В. Захаров. “Тупик нашего времени” – *Pastor Zond Edition*, Кельн, Москва, 1997

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ НЕВМЕНЯЕМОСТЬ** – поведение художника, не рефлектирующего по поводу конкретной культурно-исторической ситуации и сменяющих друг друга и доминирующих культурно-эстетических мейнстримов, по мере своего утверждения в культуре становящихся художественным промыслом. Д. А. Пригов. Предупреждение к одному из сборников начала 80-х годов.

**ХУДОЖНИК-ПЕРСОНАЖ** – фигура посредника между автором произведения и его зрителем. Термин введен С. Гундлахом в 1983 году (см. статью С. Г. “Персонажный автор”, 1984, лит. № “А-Я”, 1985). Концепция разработана И. Кабаковым. См. текст И. К. “Художник-персонаж”, 1985 г. Далее расширение дискурсивной “партитуры” персонажности имело еще два этапа: в 1988 году в диалоге И. Кабакова и А. Монастырского “Зритель-персонаж”, 1988 (сб. МАНИ №4 “Материалы для публикации”) Кабаков ввел термин “зритель-персонаж”, а в 1989 в диалоге И. Бакштейна и А. Монастырского для журнала “Искусство” А. Монастырским были введены понятия “критик-персонаж” и “идеолог-персонаж”.

**НОМО COMMUNALIS** – человек, прошедший коммунальную школу жизни (например, живший в коммунальной квартире) или воспитанный в духе коммунальных традиций.

В. Тупицын. “Коммунальный (пост)модернизм”. *Ad Marginem*, М., 1998

**НОМО LIGNUM** – застылость, одеревенелость сознания.

И. Макаревич. Серия работ 1996-1999 годов.

**ШАГРЕНЕВЫЙ ЭФФЕКТ** – метод удержания в минимально-активном состоянии культурной парадигмы минимальными средствами и минимальным количеством людей.

В. Захаров. Пастор № 2, 1992

**ШИЗОАНАЛИЗ** – термин Делеза/Гватари из их знаменитой книги “Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения”. Маркирует отличие концепции авторов от психоанализа как репрессивной, ориентированной на переоценку роли семьи (фамилиализм) и невроза практики. Резко поднимает акции “состоявшегося шизофреника”, “машин желания”, записывающих свои импульсы на “теле без органов”. Все эти термины подверглись переосмыслению в московском концептуализме.

Термин введен в употребление круга КД с подачи М. Рыклина, сделавшего в 1987 году сокращенный перевод “Анти-Эдипа” (опубликован ИНИОН в 1990 году).

**ШИЗОИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ** – один из основных принципов художественной практики МГ: расщепление на “прямое иллюстрирование” и на “иллюстрирование иллюстрирования”.

МГ. “Идеотехника и рекреация”. 1989

**ШИЗО-КИТАЙ (или “Шизофренический Китай”)** – акустический эффект “многовековой традиции”, создаваемый НОМОЙ с помощью опыта шизофренических “расширений сознания”, которым обладают ее участники.

П. Пепперштейн. Письмо к С. Ануфриеву из Праги от 18 февраля 1988

**ШЛЮЗОВАНИЕ** – а) метод неосознанного создания в экспозиционном пространстве механизмов выхода, не предусмотренных автором; б) метод регулирования параллельных процессов за счет их перетекания из одного в другой (в моем случае это относится к деятельности архивной, издательской, художественной, коллекционной).

В. Захаров. Серия работ начала 90-х годов.

**ЭКСПОЗИЦИОННОЕ ЗНАКОВОЕ ПОЛЕ** – система элементов пространственно-временного континуума, не задействованная сознательно авторами в построение текста конкретного произведения, но влияющая на текст в качестве его скрытых мотивационных контекстов. Актуализируется как член коррелятивной пары “демонстрационное знаковое поле – экспозиционное знаковое поле” через дискурс “пустого действия” в эстетической практике КД (см. “Инспираторы”).

А. Монастырский. “Земляные работы”. 1987

**ЭКСПОНЕМА** – единица экспозиционного знакового поля, соотносимая с соответствующим ей элементом демонстрационного знакового поля в парадигматическом ряду (т.е. в системе единиц заданного дискурса).

А. Монастырский. “Экспонемы концептуализма”. 1989.

**ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ПОЭЗИЯ** – терминологическое название серии текстов и объектов А. Монастырского (1975-1983), которая имеет отношение к разработкам эстетического дискурса КД.

**ЭП** – эмоциональное пространство (сознания зрителя). В демонстрационном поле акций КД временной вектор чувственного восприятия действия (дособытийного, событийного и послесобытийного). Эмоциональная вовлеченность зрителя в происходящее.

Н. Панитков. “О типах восприятия, возможных на демонстрационном поле акций КД”. 1985

**ЭСТЕТИКА РЕАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ** – понятие, предложенное в качестве методологической основы немиметического акционного искусства (в противоположность традиционному драматическому искусству и значительной части хэппенингов).

С. Ромашко. “Эстетика реального действия”. 1980. ПЗГ, стр. 109

**ЭСТОНИЯ** – наименование круга, который в некотором смысле пришел на смену НОМЕ и сосуществует с ней, дополняя ее. Круг ЭСТОНИЯ включает в себя группы: МГ, Инспекционная Коллегия МГ, Облачная Комиссия, Фензо, ССВ, Четвертая высота, Россия, Тарту, Пярну, КЦС, Диско и др. Круг сформировался в период после второго путча в 1993 г.

П. Пепперштейн. “Круг Тарту и круг Эстония”. 1998

**ЭТИЧЕСКИЙ” КОНЦЕПТУАЛИЗМ** – тактическое акцентирование (в концептуальной практике) “отношения сохранности”, “технизмов” и предпочтение работать в оппозиции “человек и реальность”, в отличие от практик новых эстетических номад, работающих в оппозиции “человек и культура”. [В данном случае под “этическим” (английское “*etic*”) подразумевается “не эмическое” (англ. “*emic*” в значении “единица структуры языка”), т. е. то, что не обладает семиологической релевантностью (в лингвистике – то, что относится к физическим свойствам языковой материи)].

А. Монастырский, И. Бакштейн. “ТСО или черные дыры концептуализма”. 1986, в сб. МАНИ № 1 *Ding an Sich*, 1986. А. Монастырский. “Замечание об этических границах художественного произведения”. 1988.

**ЯСНОСТЬ И ПОКОЙ** – термин С. Ануфриева. Определение автором не предоставлено.