

DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247339

УДК 7.01:7.036

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК
КОНТЕМПОРАРИ КАК ФОРМА
ВИЗУАЛЬНОЙ ЗАУМИ:
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

Пучков Андрей Александрович
Доктор искусствоведения, профессор,
ORCID: 0000-0002-0635-6361,
e-mail: dr.a.puchkov@ukr.net,
Национальная академия изобразительного
искусства и архитектуры,
Вознесенский спуск, 20, Киев, Украина, 04053

Цель — предложить рассмотрение визуальной и умственной природы проектов контемпорари как своеобразной формы визуальной зауми. Методы: механизм проведения исследования заключён в логико-понятийном раскрытии условий существования визуальных форм контемпорари как творческих приёмов реализации художником здравого смысла через «заумный смысл». Исследование опирается на дедуктивно-индуктивный метод, ориентировано на вскрытие противоречий и демонстрацию междисциплинарного компаративного подхода к выяснению природы изучаемого явления. Научная новизна заключается в том, что впервые в гуманитаристике рассмотрено визуальной и умственной природы проектов контемпорари осуществлено с точки зрения их опредмечивания в форме визуальной зауми. Выводы. На основе привлечения результатов междисциплинарных исследований из сферы истории изящной словесности показано, что задачи художника и зрителя, художника и искусствоведа противоположны, для их решения у каждого заготовлены свои методы, по режиму использования не могущие совпасть в пределах здравого смысла и логики. Особенно ситуация заостряется, едва речь заходит о произведениях нетрадиционного искусства последних двух десятилетий. Выявлено, что явление контемпорари установилось в искусстве «после» постмодерна, «вслед» за ним, то есть после утверждения точных методов в искусствоведении. Обращение к проектам контемпорари как явлениям языковой визуальной зауми позволяет «прочитать» проект (произведение) более или менее адекватно тому, что намеревался сказать художник. Обычные искусствоведческие методы толкования визуальных референций художника в отношении проектов контемпорари должны быть оставлены в прошлом, а поиск новых осуществляется на наших глазах — с мониторингом явлений контемпорари арт.

Ключевые слова: контемпорари; художественный язык; визуальная заумь

Введение

Если традиционную картину, по мнению Поля Валери, принято расценивать по законам реальности, по степени её ответа этим законам, — проект контемпорари следует не столько исключить из этого эстетического законодательства, сколько присвоить ему иную модель распределения заложенных художником *умственных* смыслов. То есть, рассматривать по-левистроссовски: не как «сырое» — как «кварёное».

Если проект контемпорари — это собрание 2D-изображений, зрителю трудно выбраться из законодательного собрания визуальной реальности, гравитации, смены времён года и часовых поясов — и он, чтобы понять, пользуется категориями «фантастического реализма» или «реалистической фантазии», то есть: не выбирается из песочницы здравого визуального смысла на асфальт якобы бессмыслицы, художественной зауми. И художнику, а затем и зрителю до сих пор трудно перестроить сознание, привыкшее к *очевидному*, чтобы воспринимать *неочевидное*. О природе форм и приёмов контемпорарного предъявления неочевидного в виде очевидного и пойдёт речь в данной публикации.

Анализ последних публикаций. В предлагаемом виде вопрос в искусствоведческой литературе, насколько мне известно, не ставился, однако среди украинских исследователей, которые обращали внимание на сущностную природу контемпорари, можно назвать искусствоведов В. Бурлаку, Г. Вышеславского, О. Сидора-Гибелинду, О. Петрову, В. Сидоренко, Т. Сильваши (Балашова, 2013, 2017), Г. Складенко, В. Хаматова и Л. Смирную (2016) и некоторых других, в частности, философа В. Личковаха, труды которых в рамках данной статьи не нуждаются в библиографической конкретизации, поскольку имеют фундаментальный характер и известны тем, кто занимается проблематикой современного искусства.

Научная новизна заключается в том, что впервые в гуманитаристике рассмотрение визуальной и умственной природы проектов контемпорари осуществлено с точки зрения их опредмечивания в форме визуальной зауми.

Цель статьи

Цель статьи — предложить рассмотрение визуальной и умственной природы проектов контемпорари как своеобразную форму визуальной зауми.

Изложение материала исследования

От письменного слова к визуальному делу

Каждому памятен Михаил Врубель, который полагал, что нечто в картине должно быть показано непременно в точной реалистической, даже натуралистической манере, а всё прочее — нафантазировано, — и тогда зрителю случится занимательное счастье удивлённого разглядывания: умному глазу есть за что зацепиться, чтобы потешить дальнейший разум. Оттого Врубель кажется мистическим, оттого при упоминании имени его знающий человек умиrotворённо цокнет языком, мол, ну да это ж Врубель — не «этим» нынешним чета. И загрустит. А почему «нашим не чета»? Чем «Прожорливые гуманоиды», «Бандурист» и «Маленький пришелец» Василия Цаголова, бесконечные аватары обезьяны Ильи Чичкана, пуантилистический сатанопозз Александра Ройтбурда или стритартовские ситуации Гамлета Зиньковского отличаются от врубелевских принципов превращения *данного* в *помышленное*? Нечего грустить.

Сколько усилий преодолеть удивление перед неведомым затратили теоретики 1920-х, чтобы объяснить себе и читателям явление поэтической зауми второй половины 1910-х — всех этих Хлебниковых с «Рыкающим Парнасом», Ларионовых-Гончаровых, Кручёных с «Выпытом» и прочим футуризмом (Ковтун, 2014), — сколько теоретического остроумия потребовалось, чтоб академическим языком сказать о том, что этому языку подлжит лишь оттого, что буквы знакомы, но не причастно, отвлечено от него на принципиально непреодолимое расстояние. Заумный язык — то, чего не может быть в общенародной повседневности, хотя в домашнем обиходе каждой семьи есть квартирная заумь, неведомая посторонним.

Поди растолкуй «рококовый рокукуй» (Кручёных); «Бобэоби пелись губы, // Вээоми пелись взоры» (Хлебников), поди поверь Николаю Асееву, пытавшемуся в статье «Ухват языка. Приставки» (1917) найти общее значение квазипрефиксов *су-*, *ту-*, *па-*, *го-*, *я-*: *су-* — неполное бытие (*су-мрак*, *су-пруг*, *су-глинок*, *су-мный*, *су-тужный*, *су-зроб*), поди пойми хлебниковские волноба и звеноба, летава и метава, владун и могун и прочее «заклятие смехом». И не нужно сбрасывать Пушкина с корабля современности — сам с перепугу соскочит¹.

Словоновшество было нужно футуристам, чтобы не увязнуть в прошлом, они строили язык из звуковых отбросов, которые раньше нигде негодились, остались в пространстве языка неупорядоченными неясными телами с неочевидной этиологией.

Молодой Георгий Винокур (1896–1947), который едва ли не впервые обратил академическое внимание на прорабские заботы футуристов — строителей языка (1923), углядел: «От наклейки о сдаче комнаты внаём и конферирования на митинге до поэтического произведения и ораторской речи — лежит путь преодоления языковой инерции» (Винокур, 1990, с. 14–15). И вот — почти инструкция к пользованию: «Всякая смена поэтических школ есть вместе с тем смена приёмов поэтической организации языкового материала, смена навыков культурного преодоления языковой стихии» (Винокур, 1990, с. 15). Подставьте в эту мысль вместо «поэтического» «художественное» — и получите эпиграф к сегодняшним рассуждениям о постмодернизме и контемпорари в визуальном искусстве.

Так создаётся если не *форма объяснения языка* как внешности внутренних явлений — следствие сознательно сотворённого образа, который выражен художественно, то — *оболочка собственно визуальной культуры его восприятия*.

Языкотворчество искусства не создавалось на пустом месте — всегда как реагирование на среду, потакание ей или противление — с всей инструментальной палитрой, которая обеспечивает степень выражения образа вовне, в материале художественной формы.

¹ Впрочем, у Пушкина есть зачаток будущего европейского верлибра: незаконченная «Сказка о медведихе» (1830).

Художественный язык не только социальный факт, не только, как кролики, «ценный мех», но и социальный *сбыт*, воздействие на сознание зрителя — знающего лексикон по предложенному произведению. Когда-то футуризм был новьём, требовавшим комментирования, — ныне это классическое «старьё» (до которого, правда, ещё предстоит дотянуться) столетней давности, на диво сохранившее свежесть визуального высказывания. Отчего? Оттого что был — *futurum* — рассчитан на будущее, и вот оно, наконец, для него наступило. Если произведения футуризма до сих пор вызывают негодование зрителя, значит, дело своё он делает хорошо, значит, был верно задуман его мастерами, его старателями.

Идеи футуристов витают в необычном воздухе творческого человека, книжки футуристов — библиографический раритет — стоят на полке у немногих, произведения футуристов, будто оползни в горах, нет-нет да прогрохочут рядом с тобой, напугав добропорядочного путешественника до полусмерти, и тихо схрустнутя снежком в долине. Раннего Хлебникова с Кручёных невозможно читать, но они *должны быть*; нечего рассматривать в «Чёрном квадрате», но без него смысл искусства постижим не до конца.

Георгий Винокур говорил о слове как производстве — время было производственное: «“Заумный язык” как язык, лишённый смысла, — не имеет коммуникативной функции, присущей языку вообще» (Винокур, 1990, с. 21). Винокур пытит, пытаюсь оправдать номинативную функцию футуристической зауми: «Если можно назвать кино “Арс”, то с одинаковым результатом, то же кино можно окрестить “Змостра”. И почему — если есть часы “Омега” — не может быть часовой фабрики “Возоби”? Наконец, почему можно заказать себе в ресторане “Трипильсеквантро”² и нельзя подать на стол порцию “Рококового рококуя”?» (Винокур, 1990, с. 21). Ой ли? Нет, не совсем так определяется заумь в культуре языка. В 1914-м, в разгар футуристического «строительства языка», тогдашний профессор Петербургского университета, доктор сравнительного языковедения и потомок крестоносцев, Иван Бодуэн де Куртенэ (1845–1929) писал, что есть только один способ перевести заумное слово в разряд «настоящих» — назвать им какой-нибудь предмет: «явится новое собственное имя, но непременно приуроченное к какому-нибудь представлению из внешнего, внеязыкового мира» (Бодуэн де Куртенэ, 1963, с. 240). Собственно, слова так и возникали, и спроси собаку, почему она называется «собака», — смолчит по незнанию. «Сочинение подобных “слов” я объясняю себе прежде всего беспросветным сумбуром и смешением понятий и по части языка, и по части искусства, сумбуром, насаждённым в головах и школьным обучением языку, и безобразиями современной жизни» (Бодуэн де Куртенэ, 1963, с. 240), — не слишком обинюясь, пытается скрыть в себе обывателя Бодуэн де Куртенэ. Чем плохи имена называемых им лекарств: усатин, кефальдол, стимулол? (Бодуэн де Куртенэ, 1963, с. 241). Названия нынешних не менее футуристичны и номинативны: амлодипин, кетонал, трихопол.

Уже в 1923-м сторонники ЛЕФ’а подвергали сомнению номинативную роль зауми, посмеиваясь над Винокуром: «*непосредственное* применение *готовых продуктов* индивидуалистического “заумного” творчества в быту невозможно. Предложение Г. Винокура так же утопично, как утопичны фантазии Кручёных и Хлебникова о “вселенском” языке, долженствующем возникнуть из “зауми”» (Арватов, 1923, с. 90). Люди и так плохо понимают друг друга, отчего же им не делать это профессионально? (Слышишь ли ты меня, проектировщик контемпорари? понимаешь ли, любезный?)

Алексей Кручёных в «Декларации слова как такового» (трёхстраничная листовка, апрель 1913-го) провозглашал: «Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, даёт всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово “Лилия”, захватанное и “изнасилованное”. Поэтому я называю лилию “еуы”, — первоначальная чистота восстановлена». Ему кажется «еуы» звукоприятней, чем «лилия»? Надеюсь, это было убеждением. И такой «вынос мозга» приемлем.

Виктор Шкловский, в 1916-м процитировав это наблюдение, размышляет и показывает: сами заумники полагали, что их стихотворения хотя и лишены *общеобязательного значения*, но исполнены при этом *индивидуального смысла*, — *ergo*, если не являются *фактом языка*, то остаются *фактом речи* (Шапир, 1987, с. 223–224). Шкловский продолжает: «Но в какой степени этому явлению <зауми> можно присвоить название языка?» — самый главный вопрос, шарнир для дальнейшего. «Это, конечно, зависит от определения, которое мы дадим понятию слова. Если мы впишем как требование для слова как такового то, что оно должно служить для обозначения понятия, вообще быть значимым, то, конечно, заумный язык отпадает как что-то внешнее относительно языка. Но отпадает не он один

² Винокур фантазирует: откуда ему знать подлинное состояние вещей? Это три разных алкоголических слова: «Triple Sec» — «тройной сухой» (ликёр с апельсинным ароматом), «Cointreau» — апельсиновый 40% ликёр из двух видов *Citrus sinensis* и *Citrus aurantium*.

<...> изгнав заумный язык из речи, мы не изгоняем ещё его тем самым и из поэзии <...> почему мы смеёмся над Бобэобами и Вээомами? Чем чокотсы [у Лонгфелло] лучше Бобэоби? Ведь и там и здесь гурманское смакование экзотических, чуждо звучащих слов <...> будут ли когда-нибудь писаться на заумном языке истинно художественные произведения, будет ли это когда-нибудь особым, признанным всеми видом литературы? Кто знает. Тогда это будет продолжением дифференциации форм искусства» (Шкловский, 1990, с. 57).

Будто в воду глядел: контемпорари, а не литература, теперь пользуется приёмами заумного языка, стараясь вместо образа преподнести заумный знак, именно за-умный, тот, что расположен за умом, и его нужно отведова вытаскивать рабочими усилиями активного сознания зрителя. Хливкие шорьки Цаголова, а: «Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe: / All mimsy were the borogoves, / And the mome raths outgrabe», — переводы, толмач, Льюиса Кэрролла на другой язык. «Заумные песни владели Парижем. Но всего пронзительней увлечение символистов звуковой стороной слова (работы Андрея Белого, Вячеслава Иванова, статьи Бальмонта), которое почти совпало по времени с выступлениями футуристов, ещё более остро поставивших вопрос» (Шкловский, 1990, с. 57).

Эту долгую цитату с купюрами и перебивкой я списал, чтобы не фантазировать самому. Если перескочить, — а это пора сделать, — от 1920-х к контемпорари, то современные проекты 2D-произведений можно сопоставить с символическими происками в литературе 1920-х, с орнаментальной прозой Андрея Белого (Новиков, 1990), и «Чёрный квадрат» здесь — на красном коне (Дрофань, 2014), будто Адриан Пиотровский, позирующий Петрову-Водкину. Проекты 3D-произведений (с чистеньким писсуаром Дюшана) можно сравнить с футуризмом.

Ничто не проходит даром, особенно для художника. История искусства капризна, всякий раз норовит усмехнуть новопредставленного мастера указанием на эпигонство. «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться» (*Экклезиаст*, 1:9), и нужно порой напоминать, что ты не оригинален. Стоит с контемпорарного художника сбить его самодовольную спесь, — этот якобы «непрожёванный крик» (как говорил Роман Якобсон) его творческой «души» однажды пережёван и успел затихнуть.

Так что, современному художнику — заткнуться [shut up]?

От художественного бормотания к осмысленному говорению

Максим Шапир (1962–2006), слишком рано скончавшийся историк культуры, комментируя тексты Винокура в прекрасном издании 1990 года, показал, что поскольку «смысл не дан иначе как через знак», осуществление мысли в знаке — одна из наиболее драматических задач, за её постановкой угадывается скрытый конфликт между смыслом и знаком, частью и целым, континуальностью и дискретностью.

Неразвитость иного сознания восстаёт против несовершенств коммуникации — порождать внутренний смысл посредством внешнего знака. «Двукратное перекодирование текста со смыслового уровня на знаковый и с него вновь на смысловой неизбежно оказывается двукратным искажением смысла. Это вызвано тем, что знаковая и смысловая ипостаси имеют разную природу, разную семантическую плотность: смысл невидим и неслышен — знак сенсорно воспринимаем; смысл конкретен — знак абстрактен; смысл изменчив — знак неизменен; смысл уникален — знак воспроизводим, и наконец, смысл бесконечен — в отличие от конечности знака. Поэтому неудивительно, что в системе дискурсивной культуры подняться от знака к смыслу так же трудно, как и реализовать смысл в знаке» (Шапир, 1990, с. 314).

О чём здесь? О том, что инструмент сообщения смысла противоположен этому смыслу, и вся тяжесть работы понимания — *о-смысления* зрителем виденного — ложится исключительно на сознание зрителя.

Художник как бы ни при чём.

Художник сам не знает наверняка.

Художник тщится изобразить смысл при помощи знака, вязнет в знаке, выдавая за смысл гуттаперчевость знака, в припадках собственной «многозначительности» доводит попытку выкарабкаться из многозначности до абсурда и безнадежно предъявляет зрителю своё беспомощное «ну, что скажете?» Оттого его язык безъязык. Особенно, когда проект 3D, когда кажется реалистическим и сделан из «нормальных», понятных советскому пенсионеру земных материалов. Маяковский, хотя не робкого был десятка, оглянувшись, крикнул бы: «нате!» И нервические барышни закололи бы его зонтиками (как это чуть не случилось 19 октября 1913 года в тихом Мамоновском переулке на открытии кабаре «Розовый фонарь»).

А что, спрашиваю, ждут от зрителя все эти компаративные косноязычники, каждый из которых — из кожи вон — хочет быть неповторимым, узнаваемым, а оттого чтимым, покупаемым, с долгой историей и убедительно-важным провенансом?

Ведь ещё в 1934-м Лев Выготский удивился, что единицы мысли и единицы речи не совпадают, что «мысль не совпадает не только со словом, но и со значениями слов, в которых самовыражается» (Выготский, 1934, с. 313). Как же спастись? По Выготскому (1934), нужно усвоить, что переход от внутренней речи к внешней, то есть от мысли художника к изображаемому им знаку, это не перевод с одного языка на другой, но переструктурирование внутренней речи, её сложная динамическая трансформация.

Готов ли его зритель к такой тяжёлой — камни безмыслия в голове ворочать — работе? А сам художник готов?

Отсюда и «непонимание», которое ведёт зрителя к равнодушию, художника — к алкоголизму и прочим неприличным излишествам.

В середине 1960-х Николай Жинкин (1893–1979) предложил ещё одно средство спасения от несоответствия между знаком и символом. Он сказал, что основная единица внутренней речи — не слово, а образ; отсюда выражением внутренней речи оказывается не словесный, но образный «универсальный предметный код» (Гиндин, 1985). Это наблюдение заставило в 1990-м Максима Шапира задуматься о *незнаковой* природе «внутренней речи» и «внутреннего слова» (о чём размышляли Александр Потенба (1989), Бенедетто Кроче (1920/2000), Густав Шпет (2007) и Михаил Бахтин (1986)): смысл, который является основной реальностью мышления, оказывается принципиально *асемиотичным* (Шапир, 1990, с. 315). Лучше б он этого не говорил. Это выход в никуда: наша жизнь это — на поверку, в «умном снятии» — текст, и если, по Роману Тименчику, она не текст, что она такое? Асемиотичность смысла, особенно в искусстве, — тупик мыслительного движения в контемпорари. Ключ к замку в этой двери пока не придуман.

Спасательный круг вроде брошен, но искусствоведы (а это уже не только сфера литературоведения и филологии) не могли за него тогда зацепиться: семиотика и искусствометрия в 1960-х — начале 1970-х состояли в забавном гражданском браке. Они сожительствовали будто понарошку, будто стесняясь невнятной связи искусства с точными методами его исследования, будто советские лирик с физичкой.

Этот «симбиоз муравьёв и тлей» ползал по тверди тогдашней гуманитарной науки. Один «семантический дифференциал» Чарльза Э. Осгуда (Осгуд и др., 1972) чего стоит: якобы позволяет описывать отдельные произведения искусства и *надёжно* сравнивать их с другими; вырабатывать критерии эстетической оценки; выявлять различия в восприятии и переживании явлений искусства разными группами зрителей; анализировать то, в какой степени признаются широкой публикой иные направления искусства; разграничивать периоды в творчестве художника; регистрировать эффективность воспитательного воздействия на эстетическую оценку. Метод семантического дифференциала «даёт квантифицированные результаты, относящиеся к качествам, эмоционально-оценочным свойствам и ассоциациям» (Симмат, 1972, с. 325).

В те же десятилетия если не в искусствоведении, то в стиховедении — усилиями прежде всего Михаила Гаспарова (1935–2005) — точные методы, то есть количественные, утвердились в качестве эффективно оперативных. Гаспарова упрекали, что метод его исследования стихотворений количественный, а не качественный: он выявляет признаки, не ощутимые непосредственно, но лишь выделяемые умственно. «После ваших разборов от стиха ничего не остаётся, даже удовольствия». Гаспаров пояснял: «Одно без другого не существует: непосредственно ощутимые качественные характеристики слагаются именно из тех непосредственно неоощутимых количественных характеристик, выявление которых и составляет задачу науки. Качественными методами можно описать, каким представляется нам произведение, но только количественными методами можно объяснить, почему оно представляется именно таким» (Гаспаров, 1974, с. 9–10).

Хотите наслаждаться, читайте стихи; хотите понимать, почему они вам нравятся, как устроены, чтобы нравиться не только эмоционально, но и умственно, займитесь подсчётами.

Крупнейший российский словесник XX века, Гаспаров уверен, что «цель творчества — преобразовать свой объект, цель исследования — оставить его неприкасаемым. И то и другое, конечно, одинаково недостижимо, но эти недостижимые идеалы диаметрально противоположны» (Гаспаров, 2012, с. 148).

То есть, возвратясь к визуальному искусству, поставлю предварительный акцент: задачи художника и зрителя, художника и искусствоведа противоположны, для их решения у каждого заготовлены свои методы, по режиму использования не совпадающие, не могущие совпасть в пределах здравого смысла и логики.

Особенно ситуация заостряется, едва речь заходит о произведениях современного искусства. И дело здесь не столько в том, что попытка выявить смысл, который заложен в произведении (проекте) художником, всякий раз есть бегство искусствоведа в тёплые воды изящной словесности «по поводу произведе-

ния», — сколько в том, что развеществление предьявленного художником знака не ведёт к концентрации вещественности смысла, и всякий раз доброе намерение оставить объект в неприкосновенности приводит к подмятию его под себя. Художник, не будучи понят, страдает от безысходности, искусствовед; будучи сноровист в письме, набирает очки в глазах потенциальных кураторов. Снова противоположность.

С чем мы остались? Один на один с новой формой заумного языка, на этот раз не в литературе, но в визуальном искусстве.

Явление контемпорари относительно этих наблюдений проступило несколько позднее, как бы «после» постмодерна, на затухающей волне его всеобщности, и, похоже, вследствие утверждения точных методов в искусствоведении. Если постмодерн был формой осмеяния традиции при помощи её цитирования, то контемпорари, учтя опыт постмодерна и хронологически сосуществуя с ним, относится к своим объектам предельно серьёзно — как традиционная форма художества. Казалось бы, искусствовед давно может, умиляясь потирая руки (основная работа проделана предшественниками), приспособить то, что годно для литературных вещей, к тому, что годно для творческого акта вообще. Но почему-то этого не делает.

Он не делает этого в отношении контемпорари потому, что: 1) привык смешивать эмоциональное удовольствие с удовольствием умственным, забывая, что эмоциональное удовольствие в контемпорари невозможно; 2) привык подносить к произведениям современного искусства те же инструменты, что подносит к произведениям традиционным; 3) привык рассматривать своё профессиональное дело не как точную науку, а как форму изящной словесности со всем набором её тропов (как эта статья), орнаментаций и стилистической самоуверенности; 4) привык рассматривать знаковый слой проектов контемпорари как «человеческий язык» традиционных произведений, а не как заумь, для обретения смысла в которой нужны необычные средства и инструменты; 5) привык не анализировать произведение, а интерпретировать его.

В своё время Евгения Кириченко (1931–1921) в книге об архитекторе эпохи модерна Фёдоре Шехтеле показала, что миф о декоративной природе модерна возник вследствие распространения на него ренессансно-классических представлений о тектоничности как о сугубо зрительном, внешнем по отношению к зданию факторе. В модерне «речь не идёт об использовании орнаментации как таковой, а о её роли в общей системе стиля. Без орденовой системы (даже при отсутствии колонн) невозможно существование архитектуры Ренессанса, барокко, классицизма <...> Но вполне возможны здания в стиле модерн» (Кириченко, 1973, с. 69, 70, 44).

Архитектуровед говорит об архитектурном декоре как художественной системе, определяющей характер стиля и выполняющей функцию формообразования. Искусствовед имеет дело с произведениями / проектами контемпорари тоже как с художественными системами, к каждой из которых следует прикладывать свою мерную трость, а не одну для всех.

Однако, привычка — вторая натура, свидетельствует об устойчивости мировоззрения и строгостях профессиональной ориентации, держит стержень характера вертикально — без каверз неверной походки и мелодраматизма неустойчивых социальных ассоциаций, утверждает модель поведения в среде.

Не желая отказываться от вышеназванного набора привычек, современный искусствовед, трудящийся в сфере контемпорари, стремится сделать эти привычки своеобразным явлением контемпорари, то есть рассматривает самого себя как произведение искусства, свои комплексы и фобии причисляя к художественным формам выражения, а якобы необычную стилистику письма назначая параллельной контемпорари. Он бы и хотел создавать вместо «концепций» манифесты в духе Маринетти и афоризмы в духе Монтеня, да вот тяжесть привычек — устаревающее чудо, которое опухло и уже давно мешает ходить.

Контемпорарный художник, как и всякий другой, вожделеет быть понятным, то есть пребывает в пространстве здравого эмоционального смысла (если не идиот, подзуживающий себя бухлом и дурью [booze and dope], этой особой формой материи, скажем, в скотном скотстве «Парижской коммуны»: «He said you got the good stuff»). Он раззадоривает себя эмоционально, а должен бы — умственно. А ещё он желает быть «купленным» на титулованном аукционе («Сотбис», «Кристис», «Poly's», «Mac'Dougal», «Дом Совком», «Доротеум», финский «Bukovski's», «Vonhem's», «Дрюо»), и естественно-творческое желание быть понятным без смущения смешивает с естественно-меркантильным желанием понять, что сейчас покупают. Ему трудно так же, как его искусствоведу: «Стулья расползаются, как тараканы» (Ильф & Петров, 1961, с. 221).

Отчётливее всех, по-моему, корни ситуации в среде художников в интервью О. Балашовой объяснил Тиберий Сильваши (р. 1947), умственный аристократ нашего контемпорарного пространства: «В конце

80-х, начале 90-х в украинском искусстве сложилась ситуация, когда необходимо было осуществить выбор модели, по которой двигаться дальше. Эта модель определила дальнейшее развитие искусства. Тогда было очевидное противостояние между двумя группами — двумя мыслительными структурами — нарративной “Парижская коммуна” и ненарративной “Живописный заповедник”. Одна выворачивала наизнанку советскую живописную традицию, тем самым продолжая её, а другая призывала к переходу к совершенно иным моделям. Из того же времени и все процедурные проблемы нашей художественной системы. Например, когда советская система рухнула, мы пытались наследовать западные модели, но воссоздать их в условиях нищей страны» (Балашова, 2013).

В среде искусствоведов ситуация на удивление сходная, только нет группировок, нет отчётливых мыслительных структур, есть индивидуальные желания разотождествиться с «советским искусствоведением», тем самым продолжая его традицию, и нежелание отказаться от привычек, без которых наш искусствовед как бы и не искусствовед. Традиции искусствоведения более интерны, нежели традиции искусства.

Почему? Потому что искусствовед имеет дело с обиходным словом, слегка приперчённым горчинкой латинскокорневого термина, а художник — с намеренной художественной заумью, знаковой по существу и образной по форме.

Если художественная заумь оставляет зрителю надежду на явление смысла, то искусствоведная заумь невозможна, поскольку она вместе с визуальными смыслами контемпорари аннигилирует собственный, и читателю такого текста нечего с ним делать.

Об умственном удовольствии от контемпорари

В пространстве ценностных ориентаций контемпорари — умственное удовольствие, при котором удовольствие эстетическое — малозначимый, но приятный довесок: есть — хорошо, нет — тоже хорошо.

В реалистическом искусстве — наоборот: умственный довесок к эстетической цели оправдывает все три «функции» искусства — гедонистическую, познавательную и воспитательную, — не являясь главенствующим: доставить эстетическое удовольствие, как портье подаёт шубу, — главное в реализме, в «фигуративе».

Если говорить на языке марксистской эстетики, в контемпорари имеет значение лишь познавательная функция, остальные существуют в нём факультативно. Тайнственная воспитательная функция если и срабатывает, то лишь в сознании другого художника: мол, «делай так» или «так не делай»; зритель с ней дела не имеет.

Как же быть, если, например, даже к традиционной визуальности жинкински-шапировские тонкости (см. выше) не относятся: достаточно иконографического пересказа «по Вёльфлину» и иконологической интерпретации «по Панофскому»?

Что единит традицию с контемпорари, кроме слова «искусство», как породить смысл, если акт его порождения в контемпорари заведомо порочен?

И формам традиционного искусства при наличии непосредственного эстетического переживания, и формам контемпорари при отсутствии непосредственного эстетического переживания в пору *иконическое передумывание*.

Макс Имдаль (1925–1988) предложил этот подход, годный и художнику, и зрителю, и искусствоведа — каждому в свою меру: использование структуры художественного произведения (фактура, цвет, формат, лексикон и т. д.) для определения его значения, обретения смысла (Имдаль, 2011). Художник пытается разумно насытить произведение смыслом при помощи внятного инструментария, зритель пытается разумно обрести этот смысл, искусствовед, исследуя структуру, передумывая её, предлагает веер возможных прочтений: технико-технологическое, формологическое, историко-культурное (культуроведческое), социальное. Этот веер может быть предъявлен читателю преимущественно в форме прямого значения, реже — метафорически. Нельзя же всерьёз отказывать искусствоведа в праве чувствовать себя чуть-чуть художником.

При этом искусствовед должен, обязан чётко отделить эмоциональное удовольствие от удовольствия умственного; приставлять к произведениям контемпорари адекватные ему инструменты исследования его языка как лексической зауми; рассматривать свой письменный «отчёт» не только как форму изящной словесности, но и вразумительное, полезное для читателя письмо.

О тех же задачах искусствоведа по-своему хлётко выразился в интервью Тиберий Сильваши: «Вот, кажется, тогда <1989> мне пришла в голову идея о двух линиях, образующих украинскую визуальность. Это был не уход в сторону, как нам тогда казалось, но продолжение. Картинное мышление остаётся тем же; возможно, изменяется язык. В каком-то смысле язык переизобретался. Включились какие-то пропущенные нами моменты искусства XX века. Но было ещё что-то, ещё глубже, на другом уровне. Тут бароч-

ный миф, миф соцреализма и работы молодых художников объединила нарративная функция картины. Продолжая миф. Хочется подчеркнуть, что это не оценочное суждение, не шкала плохо–хорошо, а попытка увидеть некую логику в работе механизма, который воспроизводит эти две парадигмальные линии, и их влияние на общество, на способ мышления людей» (Балашова, 2017).

Среди инструментальных средств всякие хороши, лучше — апробированные в иных гуманитарных областях, например, в стиховедении (макрополиметрия, микрополиметрия, сверхмикрополиметрия) или искусствометрии 1960–1970-х (семантический дифференциал, факторный анализ и т. д.) — они хоть и выглядят полувековым старьём, но — молоды как новобранцы.

У меня нет задачи перечислить все, моя задача — отрешить искусствоведа от письменной советскости научного мышления, ткнув его морщинистой мордочкой, будто кутёнка, в методологическую новизну, которая способна существовать рядом с контемпорари как неотъемлемая его часть.

Не берусь порадовать читателя возможностью близкой удачи, но в который раз подтвердить, что в искусстве и науке о нём много дверей, дорожек, особенно громкоговорителей и прочих неиспользованных возможностей, — обязан.

Выводы

На основе привлечения результатов междисциплинарных исследований из сферы истории изящной словесности показано, что задачи художника и зрителя, художника и искусствоведа противоположны, для их решения у каждого заготовлены свои методы, по режиму использования не могущие совпасть в пределах здравого смысла и логики.

Особенно ситуация заостряется, едва речь заходит о произведениях нетрадиционного искусства последних двух десятилетий. И дело здесь не столько в том, что попытка выявить смысл, который заложен в произведении (проекте) художником, всякий раз есть литературное упражнение искусствоведа «по поводу произведения», — сколько в том, что развеществление предъявленного художником знака не ведёт к концентрации вещественности смысла, и всякий раз доброе намерение оставить объект в неприкосновенности приводит к подмятию его под себя.

Художник, не будучи понят, страдает от безысходности, искусствовед, будучи сноровист в письме, набирает очки в глазах потенциальных кураторов. Выявлено, что явление контемпорари установилось в искусстве после постмодерна, после утверждения точных методов в искусствоведении.

Казалось бы, искусствовед давно может, умиляясь потирая руки, — основная работа проделана предшественниками, — приспособить то, что годно для литературных вещей, к тому, что годно для творческого акта вообще. Он не делает этого в отношении контемпорари потому, что 1) привык смешивать эмоциональное удовольствие с удовольствием умственным, забывая, что эмоциональное удовольствие в контемпорари невозможно; 2) привык подносить к произведениям современного искусства те же инструменты, что подносит к произведениям традиционным; 3) привык рассматривать своё профессиональное дело не как точную науку, а как форму изящной словесности со всем набором её тропов, орнаментаций и стилистической самоуверенности; 4) привык рассматривать знаковый слой проектов контемпорари как «человеческий язык» традиционных произведений, а не как заумь, для обретения смысла в которой нужны необычные средства и инструменты; 5) привык не анализировать произведение, а интерпретировать его.

Обращение к проектам контемпорари как явлениям языковой визуальной зауми позволяет «прочитать» проект (произведение) более или менее адекватно тому, что намеревался сказать художник. Обычные искусствоведческие методы толкования визуальных референций художника в отношении проектов контемпорари должны быть оставлены в прошлом, а поиск новых осуществляется на наших глазах — с мониторингом явлений контемпорари арт.

Список использованных источников

- Арватов, Б. (1923). Речетворчество (По поводу «заумной» поэзии). *ЛЕФ*, 2, 79–91.
- Балашова, О. (2013, 29 октября). Тиберий Сильваши: «В культуре преобладают развлечения. Мы ждём, что нас должны удивить и поразить». *Українська правда*. <https://life.pravda.com.ua/society/2013/10/29/142081/>
- Балашова, О. (2017, 8 мая). Тиберий Сильваши: «Барочный миф, миф соцреализма и работы молодых художников объединила нарративная функция картины». *Korydor*. <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tiberiy-silvashi-sednev.html>
- Бахтин, М. М. (1986). *Эстетика словесного творчества* (2-е изд.). Искусство.

- Бодуэн де Куртенэ, И. А. (1963). *Избранные труды по общему языкознанию* (Т. 2). Издательство Академии наук СССР.
- Винокур, Г. О. (1990). *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*. Наука.
- Выготский, Л. С. (1934). *Мышление и речь: Психологические исследования*. Госсозэпгиз.
- Гаспаров, М. Л. (1974). *Современный русский стих: метрика и ритмика*. Наука.
- Гаспаров, М. Л. (2012). *Филология как нравственность: Статьи, интервью, заметки*. Фортуна ЭЛ.
- Гиндин, С. И. (Сост.). (1985). Неизданная работа Н. И. Жинкина по теории образа. *Известия Академии наук СССР. Серия Литературы и языка*, 44(1), 72-82.
- Дрофань, Л. (2014). *Дев'ятнадцяте грудня 1915 року: Один день в історії* (А. О. Пучков, ред.). Фенікс.
- Ильф, И. А., & Петров, Е. П. (1961). *Собрание сочинений в 5 томах* (Т. 1). Государственное издательство Художественной литературы.
- Имдаль, М. (2011). *Опыт другого видения: статьи об искусстве X–XX веков* (А. Вайсбанд, пер.; 2-е изд.). Дух і Літера.
- Кириченко, Е. И. (1973). *Фёдор Шехтель*. Стройиздат.
- Ковтун, Е. Ф. (2014). *Русская футуристическая книга*. РИП-холдинг.
- Кроче, Б. (1920/2000). *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика* (В. Яковенко, пер.; Ч. 1). Intrada. (Репринтное издание 1920 года).
- Новиков, Л. А. (1990). *Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого*. Наука.
- Осгуд, Ч., Суси, Дж., & Танненбаум, П. (1972). Приложение методики семантического дифференциала к исследованиям по эстетике и смежным проблемам. В Ю. М. Лотман & В. М. Петров (Ред.), *Семиотика и искусствометрия: Современные зарубежные исследования* (В. С. Каменский, пер.; с. 278-297). Мир.
- Потебня, А. А. (1989). *Слово и миф*. Правда.
- Пучков, А. А. (2019). Искусствоиспытательское промышленное о контемпорари как о виде знания (над эстетикой Густава Шпета). В М. Ю. Савельева, Т. Д. Суходуб, & Г. Е. Аляев (Ред.), *Философское самоопределение Густава Шпета* (с. 220-268). Издательский Дом Дмитрия Бурого.
- Симмат, В. Е. (1972). Семантический дифференциал как инструмент искусствоведческого анализа. В Ю. М. Лотман & В. М. Петров (Ред.), *Семиотика и искусствометрия: Современные зарубежные исследования* (Л. А. Меламид, пер.; с. 298-325). Мир.
- Смирна, Л. & Хаматов, В. (2016, 1 июня). Модерное, современное и новейшее искусство: попытка осмысления понятий. *Art Ukraine*. <https://artukraine.com.ua/a/modernoe-sovremennoe-i-noveyshee-iskusstvo--popytka-osmysleniya-ponyatiy/#.YV8X-NVBzGg>
- Шапир, М. И. (1987). «Грамматика поэзии» и её создатели: (Теория «поэтического языка» Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона). *Известия Академии наук СССР. Серия Литературы и языка*, 46(3), 221-236.
- Шапир, М. И. (1990). Комментарии. В Г. О. Винокур, *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика* (с. 256-365). Наука.
- Шкловский, В. (1990). *Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)*. Советский писатель.
- Шпет, Г. Г. (2007). *Искусство как вид знания: Избранные труды по философии культуры*. Российская политическая энциклопедия.

References

- Arvatov, B. (1923). Rechtyvorchestvo (Po Povodu "Zaumnoi" Poezii) [Speeches (Concerning the "Abstruse" Poetry)]. *LEF*, 2, 79-91 [in Russian].
- Bakhtin, M. M. (1986). *Estetika Slovesnogo Tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]* (2nd ed.). Iskusstvo [in Russian].
- Balashova, O. (2013, October 29). Tiberii Silvasi: "V Kul'ture Preobladayut Razvlecheniya. My Zhdem, chto Nas Dolzhny Udivit' i Porazit'" [Tiberii Silvasi: "The Culture is Dominated by Entertainment. We are Waiting for What Should Surprise and Amaze Us"]. *Ukrainska Pravda*. <https://life.pravda.com.ua/society/2013/10/29/142081/> [in Russian].
- Balashova, O. (2017, May 8). Tiberii Silvasi: "Barochnyi Mif, Mif Sotsrealizma i Raboty Molodykh Khudozhnikov Ob"Edinila Narrativnaya Funktsiya Kartiny" [Tiberii Silvasi: "The Baroque Myth, the Myth of Socialist Realism and the Works of Young Artists Were United by the Narrative Function of the Painting"]. *Korydor*. <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tiberiy-silvasi-sednev.html> [in Russian].
- Baudouin de Courtenay, I. A. (1963). *Izbrannye Trudy po Obshchemu Yazykoznaniiu [Selected Works on General Linguistics]* (Vol. 2). USSR Academy of Sciences Publishing [in Russian].
- Croce, B. (1920/2000). *Estetika kak Nauka o Vyrazhenii i kak Obshchaya Lingvistika [Aesthetics as the Science of Expression and as General Linguistics]* (V. Yakovenko, Trans.; Ch. 1). Intrada. (Original work published 1920) [in Russian].

- Drofan, L. (2014). *Deviatnadsiate Hrudnia 1915 Roku: Odyn Den v Istorii [December 19, 1915: One Day in History]* (A. O. Puchkov, Ed.). Feniks [in Ukrainian].
- Gasparov, M. L. (1974). *Sovremennyi Russkii Stikh: Metrika i Ritmika [Modern Russian Verse: Metrics and Rhythm]*. Nauka [in Russian].
- Gasparov, M. L. (2012). *Filologiya kak Nravstvennost': Stat'i, Interv'yuy, Zametki [Philology as Morality: Articles, Interviews, Notes]*. Fortuna EL [in Russian].
- Gindin, S. I. (Comp.). (1985). Neizdannaya Rabota N. I. Zhinkina po Teorii Obraza [Unpublished Work of N. I. Zhinkin on the Theory of the Image]. *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Seriya Literatury i Yazyka [Bulletin of the USSR Academy of Sciences. Literature and Language Series]*, 44(1), 72-82 [in Russian].
- Ilf, I. A., & Petrov, E. P. (1961). *Sobranie Sochinenii v 5 Tomakh [Collected Works in 5 Volumes]* (Vol. 1). Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatury [in Russian].
- Imdahl, M. (2011). Opyt Drugogo Videniya: Stat'i ob Iskusstve X-XX Vekov [Experience of a Different Vision: Articles on Art of the 10th-20th Centuries] (A. Weisband, Trans.; 2nd ed.). Dukh i Litera [in Russian].
- Kirichenko, E. I. (1973). *Fedor Schechtel*. Stroiiizdat [in Russian].
- Kovtun, E. F. (2014). *Russkaya Futuristicheskaya Kniga [Russian Futuristic Book]*. RIP-holding [in Russian].
- Novikov, L. A. (1990). *Stilistika Ornamental'noi Prozy Andrey Belogo [The Stylistics of Andrei Bely's Ornamental Prose]*. Nauka [in Russian].
- Osgood, Ch., Suci, G., & Tannenbaum, P. (1972). Prilozhenie Metodiki Semanticheskogo Differentsiala k Issledovaniyam po Estetike i Smezhnym Problemam [Application of the Semantic Differential Methodology to Research on Aesthetics and Related Problems]. In Yu. M. Lotman & V. M. Petrov (Eds.), *Semiotika i Iskusstvometriya: Sovremennye Zarubezhnye Issledovaniya [Semiotics and Art Metrics: Contemporary Foreign Studies]* (V. S. Kamenskii, Trans.; pp. 278-297). Mir [in Russian].
- Potebnya, A. A. (1989). *Slovo i Mif [Word and Myth]*. Pravda [in Russian].
- Puchkov, A. A. (2019). Iskusstvoispytatel'skoe Promyshlenie o Kontemporari kak o Vide Znaniya (nad Estetikoi Gustava Shpeta) [Art Test Industry about Contemporary as a Form of Knowledge (over the Aesthetics of Gustav Shpet)]. In M. Yu. Savel'eva, T. D. Sukhodub, & G. E. Alyaev (Eds.), *Filosofskoe Samoopredelenie Gustava Shpeta [Philosophical Self-Determination of Gustav Shpet]* (pp. 220-268). Dmitry Burago Publishing House [in Russian].
- Shapir, M. I. (1987). "Grammatika Poezii" i Ee Sozdateli: (Teoriya "Poeticheskogo Yazyka" G. O. Vinokura i R. O. Yakobsona) ["The Grammar of Poetry" and Its Creators: (The Theory of "Poetic Language" by G. O. Vinokur and R. O. Yakobson)]. *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Seriya Literatury i Yazyka [Bulletin of the USSR Academy of Sciences. Literature and Language Series]*, 46(3), 221-236 [in Russian].
- Shapir, M. I. (1990). Kommentarii [Comments]. In G. O. Vinokur, *Filologicheskie Issledovaniya: Lingvistika i Poetika [Philological Studies: Linguistics and Poetics]* (pp. 256-365). Nauka [in Russian].
- Shklovskii, V. (1990). *Gamburgskii Schet: Stat'i – Vospominaniya – Esse (1914–1933) [The Hamburg Account: Articles – Memories – Essays (1914–1933)]*. Sovetskii Pisatel' [in Russian].
- Shpet, G. G. (2007). *Iskusstvo kak Vid Znaniya: Izbrannye Trudy po Filosofii Kul'tury [Art as a Kind of Knowledge: Selected Works on the Philosophy of Culture]*. Rossiiskaya Politicheskaya Entsiklopediya [in Russian].
- Simmat, W. E. (1972). Semanticheskii Differentsial kak Instrument Iskusstvovedcheskogo Analiza [Semantic Differential as a Tool of Art History Analysis]. In Yu. M. Lotman & V. M. Petrov (Eds.), *Semiotika i Iskusstvometriya: Sovremennye Zarubezhnye Issledovaniya [Semiotics and Art Metrics: Contemporary Foreign Studies]* (L. A. Melamid, Trans.; pp. 298-325). Mir [in Russian].
- Smirna, L. & Khamatov, V. (2016, June 1). Modernoe, Sovremennoe i Noveishee Iskusstvo: Popytka Osmysleniya Ponyatii [Modern, Contemporary and Contemporary Art: an Attempt to Comprehend Concepts]. *Art Ukraine*. <https://artukraine.com.ua/a/modernoe-sovremennoe-i-noveishee-iskusstvo--popytka-osmysleniya-ponyatii/#.YV8X-NVBzGg> [in Russian].
- Vinokur, G. O. (1990). *Filologicheskie Issledovaniya: Lingvistika i Poetika [Philological Research: Linguistics and Poetics]*. Nauka [in Russian].
- Vygotsky, L. S. (1934). *Myshlenie i Rech': Psikhologicheskie Issledovaniya [Thinking and Speaking: Psychological Research]*. Gossotsekgiz [in Russian].

Статья поступила в редакцию: 03.09.2021

ХУДОЖНЯ МОВА КОНТЕМПОРАРІ ЯК ФОРМА ВІЗУАЛЬНОГО ЗАУМУ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Пучков Андрій Олександрович
Доктор мистецтвознавства, професор,
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури,
Київ, Україна

Мета — запропонувати розгляд візуальної та розумової природи проєктів контемпорарі як своєрідної форми візуального зауму. Методи: механізм проведення дослідження полягає у логіко-понятійному розкритті умов існування візуальних форм контемпорарі як творчих прийомів реалізації художником здорового глузду через «розумний зміст». Дослідження спирається на дедуктивно-індуктивний метод, орієнтоване на розв'язання протиріч та демонстрацію міждисциплінарного компаративного підходу до з'ясування природи досліджуваного явища. Наукова новизна полягає в тому, що вперше в гуманітаристиці розгляд візуальної та розумової природи проєктів контемпорарі здійснено з погляду їхнього опрідметнення у формі візуального зауму. Висновки. На підставі залучення результатів міждисциплінарних досліджень зі сфери історії красномовства показано, що завдання художника та глядача, художника та мистецтвознавця протилежні, для їхнього розв'язання у кожного заготовлені власні методи, що за режимом використання не можуть збігтися в межах здорового глузду та формальної логіки. Особливо ситуація загострюється, щойно йдеться про твори нетрадиційного мистецтва останніх двох десятиліть. Виявлено, що явище контемпорарі встановилося у мистецтві «після» постмодерну, «слідом» за ним, тобто після затвердження точних методів у мистецтвознавстві. Звернення до проєктів контемпорарі як явищ мовного візуального зауму сприяє «прочитанню» проєкту (твору, об'єкту) більш-менш адекватно тому, що мав намір мовити художник. Звичайні мистецтвознавчі методи тлумачення візуальних референцій митця щодо проєктів контемпорарі мають залишитися у минулому, а пошук нових здійснюється на наших очах — з моніторингом явищ контемпорарі арт.

Ключові слова: контемпорарі; художня мова; візуальний заум

ARTISTIC LANGUAGE OF CONTEMPORARY AS A FORM OF VISUAL ZAUM: TO THE PROBLEM STATEMENT

Andrii Puchkov
DSc in Art Studies, Professor,
National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to offer consideration of the visual and mental nature of the projects of contemporary as a kind of form of visual zaum. Research methodology: the mechanism for undertaking the research lies in the logical and conceptual disclosure of the conditions for the existence of visual forms of contemporary as creative methods of the artist's realisation of common sense through “beyondsense”. The study is based on the deductive and inductive methods and is focused on revealing contradictions and demonstrating an interdisciplinary comparative approach to identify the nature of the phenomenon under study. The scientific novelty lies in the fact that for the first time in the humanities, the consideration of the visual and mental nature of the projects of contemporary is carried out from the point of view of their reification in the form of visual zaum. Conclusions. Based on the results of interdisciplinary research from the field of the history of belles-lettres, it has been shown that the tasks of the artist and the viewer, the artist and the art critic are opposite, each has its own solution methods, which according to the mode of use cannot coincide within the limits of common sense and logic. The situation is particularly acute when it comes to the works of non-traditional art of the last two decades. The article demonstrates that the phenomenon of contemporary was established in art “after” postmodern, “following” it, that is, after the approval of precise methods in art studies. Referring to contemporary projects as phenomena of linguistic visual zaum makes it possible to “read” the project (work) more or less adequate to what the artist intended to say. The usual art studies methods of interpreting the visual references of the artist in relation to the projects of contemporary should be left in the past, and we are witnessing the search for new ones - with the monitoring of contemporary art phenomena.

Keywords: contemporary; artistic language; visual zaum

