

ДРУГИЕ ТЕКСТЫ

К ШИРМЕ «ЧЕЛОВЕЧКИ ПО КРАЮ»

Художники, во всяком случае те, кого я знаю, испытывают большое затруднение, когда сталкиваются в плоскости одного листа черное и белое. И не только оттого, что при этом возникает и требует своего разрешения, так сказать, «этическая» проблематика. Трудности появляются и чисто «эстетического», пластического характера. Ведь почти любой чувствительный зритель воспринимает белое как пространство лучащегося света, а черное – как бесконечную, бездонную глубину мрака.

В подобной ситуации противостояния в пределах одного листа черного и белого художник должен принять решение, сделать пластический, а заодно и этический выбор, чем считать одно по отношению к другому. Если он сохраняет белое как пространство, придает ему значение бесконечной глубины, то тогда черное становится плоским, двумерным, скользит перед зрителем по белому, как тучки по небу, иногда перекрывая его, но никогда не отменяя. Если он сохра-



«Человечки по краю». 1970-е гг

няет за черным все видение, переживание глубокой беспросветной бездны, то в таком случае белое становится плоским, случайные белые пятна бледно и беспомощно скользят над нею...

Ну, а что если поставить их рядом, как два пространства, ничем не поступающиеся от соседства друг с другом? Тогда линия, граница, их разделяющая, очень возможно (вот открытие!) окажется целью, идущей в неизвестную нам глубину, в бесконечную даль.

Все, что двигается на нас из этой щели, между этими двумя пространствами, между светом и мраком, показывается нам не полностью, возникает, наполовину скрываясь, часто мы не можем угадать, что это может быть такое...

Но уже в самый момент своего появления сюда, к нам, оно уже отклоняется вправо или влево, избирательно и предопределенно склоняясь то к одному, то к другому миру...

ОБ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОМ И РЕГИОНАЛЬНОМ

Проблема взаимоотношения международного (интернационального) и национального (регионального) в искусстве висит, как дамоклов меч, над современным художником, стоящим в начале или в середине своего пути. Совсем недавно, может быть, 10-15 лет тому назад, этот вопрос не был столь актуальным.

Художник, выросший и работающий в своем регионе, мог не обращать внимания на все остальные или потому, что он их не знал, или потому, что он их заведомо презирал (в сущности, это одно и то же). Счастливые, как кажется сейчас, время! Или достаточно было знать ведущую в искусстве страну (повезло, если это твоя страна), а в ней найти самое последнее (следовательно, лучшее) «направление», как ужас, что ты пропускаешь что-то самое главное, мог тебя отпустить. (Сначала Италия, потом Франция, потом Германия, потом США; сначала кубизм, потом фовизм, потом абстракционизм и т.д.)

Не то теперь, в новое время – мировая история искусств выкидывает очередной свой номер. Если раньше она выглядела (разумеется, при взгляде назад), как длинненький червячок, который двигается, выбрасывая вперед свою головную часть (передовое направление в искусстве), а потом подтягивая все остальное тельце, то теперь перед нами скорее огромная поверхность воды, где не видно ни берегов, ни сильно выраженного течения, и где небольшие волны почти неразличимы на ее огромном пространстве.

Это море – сегодняшнее интернациональное искусство. От Австралии до Нью-Йорка его коллекционируют, выставляют и обсуждают. Оно проникло во все регионы – от СССР и Японии до Южной Америки, и сегодня для художника оно предстает не как история стилей и направлений – вчерашних, сегодняшних и завтрашних, – а как единая, хорошо просматриваемая карта, где, конечно, имеются важные центры, но они только точки особой концентрации этого интернационального искусства. И перед художником стоит дилемма: считаться или не считаться с этой картой. Если да, то он должен

хорошо знать ее, найти на ней свое место, прочертить по ней свой маршрут. Если нет – он может оставаться в пределах своего регионального искусства и продолжать, как это было и раньше, искать в нем свое место.

Но и сами участники международной художественной жизни вышли из своих регионов и наследуют их традиции. Да и само интернациональное искусство выглядит, как особая федерация многих национальных художественных регионов. Многих, но не всех. Скорее всего, это художественный дублер Европейского Экономического Сообщества с добавлением США.

Кажется, дальше следует сказать: НАТО. И это не оговорка. Сегодняшняя территория современной художественной жизни, где происходят важнейшие события, – средняя Европа и США. Остальные регионы, как говорится в официальных документах: «в лице своих представителей» – должны дотянуться до этого уровня в своем художественном развитии, чтобы быть принятыми в сообщество. Двери открыты – требуется только знание и соблюдение законов интернациональной художественной жизни, высокая производительность и качество продукции, лояльность по отношению к своим коллегам по сообществу и никаких претензий на лидерство. (Стиль статьи соскользнул в фельетонный жанр, на самом деле в этой ситуации нет ничего ни веселого, ни ясного).

ДУХ МУЗЫКИ

Я вспоминаю себя сидящим на концерте. По-моему, мне 17 или 18 лет, и я уже несколько лет хожу в консерваторию в Москве. Хожу сам и «без денег» – их у меня нет на билеты, да и, по правде сказать, билеты на концерты невозможно достать – нужно узнавать, вычислять, выстаивать в очередях. И я, и мои друзья по школе применяем более дикий, варварский и просто связанный с риском способ: мы становимся возле контролеров и, дождаввшись, когда толпа входящих с билетами становится гуще, стараемся прошмыгнуть, спрятавшись за спинами. Если это удается – а удавалось, как я помню, почти всегда – то мы несемся на первый амфитеатр и там, снова стараясь быть незамеченными служителями, садимся на длинные полукруглые скамьи, немного потеснив владельцев законных билетов.

Музыканты уже вышли, разноголосо настраиваются инструменты. Зал сверкает белизной и золотым светлым деревом органа, высоко со стен глядят из овалов Глинка, Даргомыжский, Балакирев, Лист... Вдруг все стихает, слышны только робкие покашливания.

... В то время, которое я вспоминаю, я не ходил специально на того или другого композитора, тем более на определенного исполнителя. Меня просто, как магнитом, тянуло в место, где была музыка. Как только оркестр, неважно, в каком составе, начинал звучать, что-то происходило в зрительном зале, вернее было бы сказать, что кто-то в нем появлялся. Этот кто-то, совершенно реальный, но невидимый, тем не менее имел для меня какой-то образ, я всем существом чувствовал его присутствие. Он не находился в оркестре, там, откуда неслись ко мне разнообразные звуки, возникая и существуя во всем пространстве огромного освещенного зала, наполняя и электризуя его своим присутствием. Он, как таинственный феникс, медленно возникал под звучание начальных нот и так же медленно растворялся в воздухе, и исчезал через какое-то время после последних финальных звуков.

Этот кто-то – его, скорее всего, можно было бы назвать «духом» – как бы стоял за каждой музыкальной пьесой, за каждым звуком, за каждым отдельным инструментом, за каждым движением пьесы,

за жестами исполнителей и дирижера, и там, сзади, не совпадая ни с одним из этих компонентов, придавал всему энергию, вдохновение и волшебство.

Ответом на появление этого духа у меня было одно – я начинал плакать. Какие-то особые, счастливые слезы подступали откуда-то из глубины меня самого, и, заливаясь слезами, я мог ясно и отчетливо слышать музыкальную речь – а чем же еще, как не речью, простой, откровенной и понятной, была звучавшая музыка, ясный и звонкий голос, простыми словами рассказывающий мне о себе.

И, конечно же, кроме консерватории, мы с моими друзьями – тогда мы все вместе учились в художественной школе – слушали много музыки по радио и часто собирались для этой цели на квартире у одного из наших приятелей. У него была великолепная коллекция пластинок, и мы прослушивали их одну за другой, ставя их на очень высококачественный, по тому времени, проигрыватель. И хотя время проходило в молчаливом, сосредоточенном внимании, и качество записей, и исполнителей было первоклассным, то состояние, то ощущение, которое было у меня в консерватории, не возникало, музыка не звучала, «дух» не появлялся.

Только много позже я понял, что то, что меня волновало, что меня влекло и что происходило со мной, могло возникнуть только в консерватории или сходном с ней концертном зале. Разумеется, важным был живой звук инструмента, человеческого голоса, физическое присутствие исполнителей. Но дело было не только в этом. Музыка возникала и жила не только возле оркестра. Конечно, она там рождалась, под смычками и клавишами, под взмахами дирижерской палочки. Но, если так можно было бы сказать, после рождения она жила между нами: между высокими белыми стенами, между шестнадцатью овальными портретами, между замершими в молчании людьми, между длинным полукруглым барьером амфитеатра...

Мы все как бы окружали ее со всех сторон, те, кто играл, и те, кто слушал, а она как бы оказывалась в середине, в центре, и в этой висящей в воздухе сияющей сфере, как в концентрированном звучащем пространстве вновь появлялся тот, о котором я говорил раньше – музыкальный дух.

Это открытие, это знание, что дух возникает не откуда-то, а непременно «между», в ситуации, где должны, случайно или нарочно, совпасть самые разнородные элементы, совпасть таким образом, чтобы отразиться друг в друге и, в этом смысле, быть равными между собой участниками – подтверждалось для меня и в других случаях жизни, и в другом, не связанном с музыкальным, опыте.

О РИСКЕ

Тема риска замечательна, актуальна и очень хороша для обсуждения деятельности современного художника, предоставленного в придумывании своих работ только своему выбору и, разумеется, не встраивающегося ни в какую традицию, а точнее, следующего только одной традиции – не встраиваться в никакую. Встроиться в какую-либо, хотя бы и по незнанию, вписаться в уже известную, как это было в прекрасные старые времена, быть на кого-то похожим – величайший риск и гибель для современного художника, и он, напрягая свою память, интуицию и информационный запас, тщательно следит, чтобы это не произошло, и чтобы изделие его было возможности новым и не смахивало ни на что, виденное до сих пор.

Придумывая, изготавливая, продуцируя это свое, только ему принадлежащее «новое», художник, тем не менее, встречается с тремя видами риска. Расположим их один за другим в виде ступеней сообразно «высоте риска», в них заключенной: высокий, выше, очень высокий.

Первый риск для современного художника состоит в том, что его могут вообще не заметить, не обратить на него внимание в артмире. (Предполагается, что попадание в артмир, участие в нем является главным императивом у художника сегодня). Сцена артмира напоминает в этом смысле сцену театра, где сотня танцоров показывают режиссеру свои возможности и таланты, а режиссер внимательно следит за этой движущейся толпой, чтобы пригласить кого-нибудь из них в театр на работу. Обратить на себя взгляд «режиссера» – в нашем случае куратора, директора музея или хозяина галереи – единственная цель каждого в таком хороводе, причина самых немислимых трюков, применение «шокарта»...

Уйти с площадки, не оказавшись в списке принятых, «включенных», замеченных – вот содержание риска №1, назовем его риском «непопадания».

Второй риск, вторая его степень, – оказавшись принятым в труппу, остаться как можно дольше на сцене, зацепиться на ней своим «номером», развивать, усложнять его, удерживать внимание зри-

теля, а для этого все время обновлять «репертуар» – и делать это с каждым новым выходом... Это скорее напоминает уже не театр с его ровной и плоской сценой, а цирк шапито, где актер идет медленно и долго под куполом по туго натянутой проволоке, рискуя каждую секунду потерять баланс и полететь вниз.

Третий риск возникает тогда, когда художник почему-либо задумывается о будущем своих работ и хотел бы, чтобы его работы удержали бы внимание не только живущих коллег и кураторов, но и продолжали «работать», когда время и его, и его коллег и кураторов уйдет в далекое прошлое. Он очень бы хотел остаться в будущем, как остались в нем «актеры» гораздо более высокого класса, чем он. И здесь, как бы он того не хотел, риск «непопадания» в такую высокую компанию предельно, может быть, абсолютно высок. И если уменьшение риска в первом и во втором случае в какой-то мере зависит от его энергии, ума, интуиции, наконец, таланта, то этот последний третий риск снять или хотя бы уменьшить – ни в его, ни в чьей бы то ни было воле.

О СЕЗАННИЗМЕ

Имя Сезанна относит нас к тем далеким, покрытым плотным туманом временам, когда под словом «художник» понимался человек, рисующий с натуры и изображающий эту «натуру» у себя на холсте. Еще более древние, уходящие совсем в бездну времен, художественные ШКОЛЫ учили переносить «натуру» на холст наиболее верным способом по разработанным методикам, подобно сходным правилам гармонии и контрапункта в музыке.

Основным правилом переноса «натуры» на холст служит правило «правильно поставленного глаза», которое состоит в следующем: прежде чем что-то из «натуры» будет изображено на холсте рукой (кистью), это уже должно быть увидено там глазом. Но весь трюк в том, что увидено не на поверхности холста, а в «глубине» его. Это означает, что вместо холста, на его месте, надо увидеть прорыв, «окно», а за ним, по ту сторону физического холста, «натуру», и имея это видение несмываемо перед собой, обрисовывать ее затем красками, карандашами и др. материалами.

Достижение этого трюка, доводка его до автоматического постоянства, собственно, и было основной трудностью ШКОЛЫ, первоначальной ее целью, подобно «поставленной руке» пианиста, чтобы надстраивать затем над этим иные цели и смыслы. Кто владел этим приемом, тот оказывался профессионалом, кто нет – оставался дилетантом.

Но как раз феномен Сезанна опрокидывает это казавшееся незыблемым основание. Сезанн не собирается видеть реальность за своим холстом, а продолжает видеть его, холста, тупую двухмерную поверхность и постоянно изображает «натуру» на нем. Как же оказалось возможным переносить трехмерную стереоскопическую природу на плоский двумерный прямоугольник? Сезанн выполняет для этого трюк, который до него никому не мог придти в голову: он саму «натуру» начинает видеть двумерной! После чего она, утратив свою пространственность, а вместе с нею и «реальность», становится чрезвычайно богатым набором цветных и тональных пятен. Эти пятна уже легче координировать с возникающими пятнами красок на по-

верхности холста. Но с этим возникают новые неожиданные трудности. Гармония, соотношения цветов этих пятен, линий и тонов на холсте должны как можно точнее повторить те же соотношения таких же цветов, линий и пятен, увиденных в «натуре». Холст становится местом изнурительного труда, бесконечного однообразного мучительного процесса, напоминающего перенос тяжелых мешков с одного склада на другой, где при этом нужна постоянная координация места одного мешка среди других, на уже новом месте.

При подобном изложении все выглядит, как описание своего рода Сизифова труда, курьезности, странности подобного метода.

Но произошло чудо – казавшийся незыблемым мир встал на дыбы, и вместе с ним исчезла казавшаяся незыблемой школа «поставленного глаза». Но потребность в методе, системе переноса «натуры» на холст, разумеется, осталась. В этой ситуации дилетантизм ищет и неожиданно находит такую системность: многолетняя практика одинокого строителя уникального дома мгновенно понимается как «универсальная система изображения всего». Возникают два понятия, два символа новой художественной религии: «сезаннизм» и «живопись» (как манипуляция на холсте цветными пятнами), которые, по-существу, оказываются синонимами.

Наше поколение в Советском Союзе тоже испытало влияние этой религии, но уже как бы в ослабевшей, угасающей ее форме. Отчасти потому, что в культурной политике была просто объявлена война «сезаннизму и формализму» – история пошла вспять к Курбе и барбизонцам, и русские «сезаннисты» Фальк, Шевченко, Осьмеркин и другие доживали свой век в полном одиночестве и забвении. Отчасти оттого, что «на дворе стояли уже совсем новые времена», которые уже и совсем никто не мог предвидеть – повсеместный отказ от рисования с «натуры», и с этой новой эпохой исчезли в тумане истории великие войны «рисовальщиков» с «живописцами», исчезло само слово «живопись», которое приравнено было и соответствовало понятию «искусство», исчез и сам «сезаннизм» не только в России, но и в Восточной Европе, где до войны почти все были сезаннистами, что означало «художник» с его преданностью профессиональным проблемам, многодневные поиски верного цвета ... Все прошло, все исчезло, растаяло, как дым.

А искусство «основоположника» осталось благодаря привнесению на свои холсты, помимо правдоподобия «натуры», еще одного задания, еще одного требования – чтобы холст оставался не только подобием «натуры», но и еще, вдобавок, был организован по принципу «Большой картины» – той «Картины», которая была у Пуссена. Но это уже отдельная тема.

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ П. ЙОЛЛЕСА

Предлагаемая книга воспоминаний о Москве, а, точнее, о неофициальной художественной жизни в ней, в своем роде уникальна. И не потому, что отрывочные сведения о существовании этого подпольного, или даже лучше сказать «подводного мира» не попадали за черту советского мира, тщательно охраняющего и отфильтровывающего любую информацию, желательную и не желательную.

Дело в том, что знакомство с этим «подводным» миром было делом не простым и даже небезопасным для любознательных «ныряльчиков» (для «властей» посещение иностранцами частных квартир советских граждан было крайне нежелательно), поэтому создать правдоподобную картину и описание обитателей этого мира никто не мог: все там было темно, странно и непонятно. Да и сами обитатели этих глубин и их работы, поднятые на поверхность, выглядели часто не совсем так, как они выглядели и казались у себя внизу, в мерцающем полумраке подводного освещения. Для большинства тех, кто, захватив дыхание, отправлялся «вниз», все, что он там видел и находил, представлялось очередным примером советской загадочной «экзотики».

В последнее время уже издано большое количество книг и материалов об этом мире, о его существовании, проблемах, природе возникновения удивительного и странного явления, просуществовавшего в Москве почти 30 лет (если считать началом его возникновения 1957 год, а концом – первые годы горбачевской «перестройки» и «гласности»).

Но они, эти публикации, согласно той метафоре, которая была предложена в начале, также распадаются на две большие группы: книги, написанные об этом мире «снаружи», и книги, каталоги, воспоминания, написанные «изнутри» самими участниками, действующими лицами этого мира «подполья». Первые, имея выгодную позицию описания всего со стороны, отличаются, как правило, слабым знакомством с «материалом». Ничего удивительного: или наблюдения были слишком кратки или фрагментарны, или метод описания и анализа берется такой, который вообще к этому явлению оказывается непригодным.

Описания, сделанные самими участниками, обладают другими погрешностями: они слишком субъективны, страдают, как правило, завышенными оценками, но самое главное – этот язык «самоописания» непонятен или почти недоступен для «внешнего» мира.

Уникальность книги П. Йоллеса как раз в том, что ей удается избежать обоих недостатков и максимально полно и объективно описать столь сложное и еще далеко не ясное социальное, психологическое, художественное явление. Автор на протяжении более десятка лет наблюдал процессы политической, социальной и экономической жизни страны в Брежневскую, а потом и в Горбачевскую эпоху, имея полную картину внешних обстоятельств, окружавших неофициальную культуру и, одновременно, поддерживая на протяжении долгих лет близкие, дружественные контакты со многими участниками этой «культуры», обсуждая с ними эту проблему «внутреннего и внешнего». Тем самым книга дает не только описание год за годом длительной эпохи, но и то, как эта эпоха формирует и влияет на реальные характеры, как это влияние отражено в художественной работе, часто с момента ее замысла до осуществления. И что самое главное: написана она не просто холодным наблюдателем, а человеком, хорошо знающим и любящим работу художников избранного им круга, горячо заинтересованным в судьбах каждого художника, о ком речь идет в этой книге, с судьбой и дружбой многих из них связывающих автора и до сего дня.

Для нас же, я имею в виду себя и моих друзей, описанных в этой книге, дружба с семьей Йоллесов, Паулем, Эрной и Клавдией, имела огромное, неоценимое значение, причем, понять его может лишь тот, кто прочитает эту книгу. Жизнь неофициального художника, как будет понятно из текста, проходила в течение тридцати лет в практически закрытом, запечатанном, почти, можно сказать, клаустрофобическом мире. За все эти годы неофициальные авторы в силу жесткой политической, идеологической и эстетической цензуры не имели ни выставок, ни публикаций, ни критики, ни контактов с зарубежным артмиром, ни практически никакой информации о процессах в современном искусстве, ни, разумеется, коллекционеров или галерей, которых в условиях социалистического государства, естественно, и быть не могло. Тем самым, в условиях такой

почти «космической» изоляции художники этого круга были полностью предоставлены сами себе и были, естественно, друг для друга тем, что должно было исходить от других: они были одновременно и зрителями, и критиками, и ценителями, и историками, и, часто обмениваясь работами, теми же коллекционерами. И, конечно, подобная ситуация не могла неизбежно не привести к полной деформации критериев качества работы. Что эти картины или концепции представляют собой для незаинтересованного внешнего мира, что они не только для нас, авторов, но и для других? Этот мучительный вопрос, как Дамоклов меч, висел над каждым, кто многие годы вынужден был работать без объективной критики или, что может быть еще хуже, под благожелательным одобрением семьи и друзей.

Посещение нас семьей Йоллесов, приход их в наши мастерские, показ им работ имели в этом смысле неоценимое значение. Прежде всего они не относились к этим работам, как к особым экзотическим изделиям, требующим специального отношения, а судили их по высоким меркам, принятым в западном «арте». Эти посещения, многочасовой разбор и анализ работ концентрировал и воплощал в себе весь тот узел оценок и критериев, о котором говорилось выше. И можно смело сказать, что эти, к счастью, частые посещения, как и посещения в другое время нас Диной Верни, Домиником Бозо, Жаном Юбером Мартеном, были теми сигналами и позывными (хочется применить здесь навигационные термины), посылаемыми с далеких аэродромов пилотам, потерявшимся в глубоком тумане, и указывающими, где они находятся в данный момент.

Ну и, конечно, пришло время сказать самое главное – знакомство с Паулем, Эрной и Клавдией Йоллес, как и с Диной Верни, во многом решило мою художественную судьбу. Пауль Йоллес взял на себя решимость и крайнюю смелость организовать персональную выставку на Западе, что по тем временам – 1985 год и в условиях преследования неофициального искусства в СССР – казалось просто невероятным и практически невыполнимым. Все, казалось, было против этого: и двери моей мастерской, через которые не проходили картины наружу (я настолько не верил в возможность выставок, что даже не думал, что картины должны быть меньше размеров дверей, а сделаны они были на прочной фанере), и власти, и всякие «художественные»

комиссии. И все-таки Пауль, Клавдия и Жан-Убер сделали «это» – открыли двери, и «чудо» произошло, выставка состоялась.

Помню, как сейчас, как торжественно было отпраздновано «открытие» нами выставки... в лесу, под Москвой (о поездке «за границу» на выставку, на которую не было «разрешения» властей и которая проходила «в тайне», в те времена нельзя было и мечтать). Мы натянули ленточку между деревьями, открыли бутылку с шампанским и, глядя на часы, в ту же самую минуту, когда открывалась выставка в далеком, неизвестном Берне (Пауль Йоллес заблаговременно сообщил о дне и часе открытия), перерезали эту ленточку ножницами. Но разница между двумя, столь несовместимыми мирами сработала и на этот раз: мы в своем «открытии» не учли сдвиг по времени, открылись чуть-чуть раньше...

...Много было веселого и печального в эти годы, много было страхов и надежд, больше страхов. И Пауль, и Эрна, и Клавдия, благодаря частой переписке и посещениям, всегда были «в курсе» нашей жизни, разделяли наши боли и наши радости, старались, чем возможно, нам помочь. Мы все чувствовали их все время рядом в эти довольно-таки неутешительные и опасные годы. И после знакомства с Паулем и Эрной мир перестал казаться столь наглухо закрытым, кто-то постоянно помнил и думал о нас за краем высокого бруствера...

Эта дружба, внимание и теплота полностью присутствуют в этой книге воспоминаний и, наряду с точным и глубоким анализом истории и объективным описанием обстоятельств, составляют ту «ауру», которую не сможет не почувствовать читатель.

КУЛЬТУРА, «Я», «ОНО» И ФАВОРСКИЙ СВЕТ («РОМБ»)

Трудно определить тему этого сочинения, но пусть в таком не-
связном, смутном изображении она и предстанет. За время
многолетних коловращений, разговоров и соображений по разно-
му поводу возникли некоторые центры, гнезда понятий, которые
аккумулировали и сконденсировали внутри себя целый комплекс
главных вопросов и которые распределялись как бы на 4 группы,
4 кучи. Каждая из них достаточно определенно сформировала свои
собственные образы, свои представления. Вот эти четыре группы:

1-е – это то, что можно назвать «я», всевозможная проблемати-
ка, вопросы, связанные с тем, что такое «я»: что это «я» конкретно
может сделать, на что оно способно, как оно решает свои проблемы,
как оно оценивает себя, из «я» целый ряд вопросов, как эти вопросы
представляются этому «я», каковы задачи «я», вообще, всякая фо-
кусировка и всякая ориентировка всех явлений на поглощение, на
отражение в этом «я», реакции этого «я», в общем, все, что называ-
ется этим замечательным словом – «я».

2-е гнездо связано с понятием культуры. Бесконечное коловра-
щение вокруг этого слова начинается с чисто теоретического и кон-
чается всякими комплексами, связанными с ответом на вопрос: свя-
зано ли данное явление с культурой, или явление это не культурное,
обеспечивается ли оно культурой, находится ли в свете культуры,
т.е. бесконечное маневрирование вокруг слова «культура» показы-
вает, что это слово не менее емкое, что оно – одно из важнейших
энергетических центров, гнезд понятий.

3-е понятие – это понятие «оно», это все, что обладает энерги-
ей, давлением, из которого как бы лучится и истекает невероятная
мощь, неопределенность, обязательность, т.е. все, что связано с не-
вероятной силой и в то же время не может быть никак названо: оно
только ощущается и никак не может быть определено, поскольку
оно страшно размыто, неопределенно, присутствует везде и нигде,

оно также носит характер основы, почвы, некоторого фона, стоящего за всем, т. е. некоторого мучительного требования, которое требует ответа, определения, описания самого себя – в общем, все, что связано с бессознательным, с тем, что мы чувствуем, но что определить невозможно. Сюда входит также и понятие места, которое может быть тоже воспринято как «оно», требование определения самого себя в этом месте и т. д.

4-е гнездо, 4-й центр, вокруг которого все вращается, также бесконечно сводясь к нему и опять расходясь от него – это понятие фаворского света. Так мы назовем это понятие, которое включает в себя понятие метафизического: понятие высшего, понятие абсолюта, понятие идеи, духа и всевозможнейшие уровни, которые понимаются как высокие, идеальные; к чему нужно стремиться, что необыкновенно парит, и сияет, и довлеет.

Вот эти четыре центра, которые так или иначе в разных сведениях и разведениях, во всяческих сочетаниях служат всегда предметом разговоров, с ним обычно соотносятся и к ним сводятся эти бесконечные разговоры. Они в свой черед, о чем я, собственно, дальше и хочу сказать, расположены некоторым четырехугольником. Попробуем их расположить таким ромбом, даже не квадратом, стоящим на одной из граней, а скорее таким ромбом, стоящим на одной из точек. Вот на точке, которую мы назовем точкой юга, применяя географические представления, поставим нижнюю точку как «оно». «Оно» будет у нас внизу ромба. Прямо над ним мы поставим фаворский свет, это естественное его положение, он вверху и он наиболее возвышен, и там ему и место над «оно» вверху. Оно будет у нас топологическим севером. Слева от юга, естественно, мы расположим культуру. Слово культура будет у нас лежать на западе как бы, т. е. слева, если смотреть фронтально на север – юг. Там ей и место, как естественно полагать. На востоке у нас будет «я». Так оно и должно быть, так как оно постоянно восходит и с него все начинается, а с западом все, естественно, кончается. Теперь, топологически определив этот ромб, проведем оси координат север – юг, восток – запад. Таким образом, мы получим сразу же крест, мы обнаруживаем, что в нашем обиходе среди действующих лиц – и это для всех не секрет – существует два главных наших действующих лица, два естествен-

но возникших, существующих, функционирующих идеолога, которые и представляют как бы два главных ориентира в нашем ромбе, в нашем четырехугольнике, поставленном на ребро. Это Шифферс и Гройс, оба наших духовных идеолога, оба наших мыслителя. По этой схеме они располагаются перпендикулярно друг к другу. Шифферс у нас будет располагаться, как этого и следовало ожидать, по вертикали, т. е. он будет проходить от «оно», от безличного, почвенного, глубоко онтологического корня вверх к духовному сиянию и просветлению, а Гройс будет у нас лежать в плоскости горизонтальной, задевать перпендикулярную эту структуру, маневрируя от культуры к «я» и обратно. Располагая все это таким образом и достаточно проницая об этом рассказывая, тем не менее обнаруживаешь некоторую любопытную естественность, как бы предопределенность подобной ситуации. Действительно, поле деятельности Шифферса полностью игнорирует проблематику «я» и культурную проблематику, как бы минуя ее (он ее знает, но считает факультативной и филиальной, частью более важной оси, онтологической и духовной), а Гройс находится в плоскости культуры и взаимоотношений личности с культурой при известном подключении в качестве факультативного отношения как «оно», так и фаворского света.

Теперь мы перейдем к этим названным четырем точкам и посмотрим, не найдется ли действующих лиц, которые персонифицируют собою точки этого четырехугольника. При недолгом обследовании мы обнаружим, что можно выделить 4 таких персонажа, которые удовлетворяли бы этой схеме и расположились бы на этом четырехугольнике. Объективного здесь ничего нет, поэтому я на свой страх и риск назову эти 4 фигуры. Фаворский свет будет представлять Штейнберг. Низ – «оно» – будет представлять и представляет, по всей вероятности, Янкилевский. Культурную структуру будет представлять Булатов, а точку под названием «я», может быть, самонадеянно будет представлять Кабаков. Теперь я немножко скажу, почему эти четыре персонажа были выбраны, почему они, может быть, имеют основания быть поставлены в эти точки.

Менее всего подвержено сомнению место Штейнберга. Это всем известно и признается, что полное и подлинное содержание не только самой фигуры Штейнберга, но и его искусства, составляет про-

блема фаворского света и наличие его, факт его существования в картине, в которой он и является главным действующим лицом. На этом все, собственно, и построено.

Фаворский свет и составляет главный предмет, главное начало, которое присутствует в его искусстве, он и формирует его, собственно, он и выстраивает и обуславливает собой все остальные элементы, все остальные категории его искусства. Все элементы его картины построены на предположении, что за всем этим как важный, изначальный элемент, который нужно положить и предвидеть, светит это фаворский свет.

Почему выбран Янкилевский как антипод, лежащий на этой же вертикали, но внизу, почему он персонифицирует «оно»? Только потому, что та самая нерасчлененная и густая, невероятно связанная, а главное, поглощающая в себя все элементы, растворяющая в каком-то чрезвычайно густом, суггестивном, сжатом и в то же время живучем, в какой-то плазме, сила, то, чему нет имени, составляет основу, и главный образ, и полное впечатление, и воздействие его искусства. Мы не можем сказать, о чем собственно вычлененно может говорить его искусство, его образы, его слово, т. е. все они являются как бы малозначимыми. Да, там есть и понятийные структуры, есть там и знаки, и образы, но все прекрасно понимают, что все они растворены в чем-то гораздо более целостном и по отношению к этому целостному выступают как незначительные и неважные. Они, как комки в манной каше, когда ее начинаешь перемешивать, они все равно растворяются в чем-то таком целостном и едином, которому по существу не может быть имени, но которое и по массе, и по мощи, и по энергии всеми очень сильно воспринимается и переживается. Поэтому впечатление «оно», которому нет имени и в котором все элементы растворены, очень сильно присуще искусству Янкилевского. По этой причине мне и захотелось поставить Янкилевского внизу, т. е. в низ, который называется «оно».

Почему Булатов персонифицирует точку культуры? Не только потому, что у Булатова начисто отсутствует все мистическое, иррациональное, безличное или слои, воздействующие на сверхсознание, на бессознание, не только потому, что он чрезвычайно ясен, а потому, что если под культурой понимать чрезвычайно сложную и в

то же время чрезвычайно отчетливую знаковую структуру, структуру, которую можно смело назвать языком и в которой каждый элемент что-то означает и в этом смысле познается не только как знак, но также как и стоящая за знаком сеть известных и уясненных понятий, то это оперирование знаковыми структурами, это отдавание отчета в смысле и содержании каждого знака и дает возможность поставить Булатова как персонажа, олицетворяющего начало культуры. К культуре можно отнести Булатова и потому, что эти взаимодействия понятий и знаковой структуры настолько значительны и самодовлеющи, что они игнорируют как безличные слои, так и слои, связанные с психологией, со всевозможнейшими замутняющими личными акциями и т. д., т. е. тут как бы элементы представлены в своей откровенной, ясной и самодовлеющей силе и во взаимоотношениях друг с другом.

Почему Кабаков может занимать точку под названием «я»? Потому, что основной импульс, который лежит в основе его занятий и маневрирования, связан прежде всего с импульсом, исходящим от «я». Тут все явления, все, что ни делается, прежде всего имеет начало в субъективности, в субъективности самого «я». Начиная с произвола, игры, глупости или попросту жеста, что особенно свойственно «я», в основу кладутся все явления, как бы понятые и в начальном своем движении и в конечном счете сквозь психологию, в основе всего лежит некоторый психологизм, который является самым верным признаком оценки всего происходящего через «я». Все рассмотрение начинается с рассматривания внутри «я» и на «я» же оно и заканчивается. Первой и последней инстанцией в рассмотрении всего целого является «я». Оно есть как бы и центростремительное и центробежное начало: все начинается и заканчивается на «я».

Так приблизительно очерчены эти 4 пункта. Перейдем к любопытному вопросу. В статье Лотмана по поводу двух языков рассматривается следующее: обычный наш язык, в сущности, представляет собой сплав двух языков. Эти языки Лотман четко разводит и называет. Первый язык связан с мифологическим сознанием. Сюда относится и сознание детское, мифологическое, целостное и недискретное. Под этим языком понимается язык, который является, прежде всего, недифференцированным, и основу этого языка со-

ставляет изначальная нерасчлененная целостность, некоторое визуальное представление, которое принципиально не может рассматривать не целостно. Целостность и единство, всевоплощаемость любого материала является основой этого языка, он наиболее древний, первичный, но по мере развития он переходит в свою вторую фазу, в свою противоположность – он меняется на язык дискретный, где знак предстает в форме не обозначающего самого по себе, а обозначающего нечто. Знак выступает в этом языке как обозначающий другое понятие, и язык служит как бы вторичным, является вторичным по отношению к первому языку. Он обладает другими свойствами: дискретностью, отчетливой выраженностью кусков, частей, элементов, чрезвычайно высокой степенью знаковости, где каждый знак совершенно твердо обозначает что-либо. Появляется временное начало, в то время как в первом языке времени не существует, существует вечность. Существует и возрастная структура: если первый принадлежит как бы к детским формам сознания, то второй – как бы более взрослый. Первый является доисторическим, а второй – историческим. Так вот, тот язык, на котором мы общаемся, состоит из этих двух языков, и они существуют в форме наложения и борения. Здесь встречаются и борются два языка – мифологический и дискретный, один выступает на фоне другого. Если принять во внимание эту идею, то, переходя к нашему ромбу, мы обнаруживаем следующий момент: что все 4 разведенные структуры неожиданным образом выступают в форме этих двух языков, о которых говорит Лотман. Образуя какую-то цельность, они персонафицируют эти два начала, два языка. Несложно понять, что первая вертикаль, принадлежащая теоретически к области Шифферса, а персонально к области Штейнберга и Янкилевского, представляет собой область онтологии, мифологического сознания и мифологического понимания мира и действительности. Сюда относятся области нерелефторные, незнаковые, некультурные, невторичные, а области невероятной первичной цельности, мощности и неразведенности. Этот язык, вне сомнения, относится ко второму языку, к языку культуры и индивидуальности как к чрезвычайно незначимому, необязательному и естественным образом поглощает его как нечто случайное и неважное. И мы действительно видим, как относится

Шифферс к проблеме личности и культуры. Признавая их формально и фактически, он, тем не менее, воспринимает их как помеху, как частный случай, как нечто незначительное на фоне важных, значимых онтологических, духовных осей. То же самое можно сказать, по всей вероятности, и об искусстве этих двух художников: значение целостности и всепоглощаемости так велико, что такие маловажные явления в этой структуре, как смыслы, знаки, личностное начало, культура и т. д. или вообще не воспринимается, или воспринимается факультативно, вторично и незначительно.

Если рассмотреть другую ось, горизонтальную, которую представляет Гройс, то наоборот, выясняется, что фоном или главным действующим активом будет служить знаково-смысловая часть, а беззнаковая мифологическая структура будет выступать как замутняющая форма, она может оказаться вне рассмотрения. Прежде всего будут выступать интересы самой области осознания, области культуры и области функционирования самого персонажа в культуре, а ось мифологическая будет не в фокусе, поскольку она является преодоленной, потому что вторичное должно игнорировать первичное, т. к. вторичное является по времени более новым, следующим в этапе, поэтому оно не может возвращаться к первому. Если для мифологии культура является досадным и в то же время всасывающим моментом, то для оси культура – персона мифологический момент вообще желательно не воспринимать, потому что он является пройденным этапом.

Можно считать, что мы имеем дело с классической структурой, которая описывает действующую модель человеческого существования и, в частности, художественной деятельности. Она, в сущности, состоит из этих полярностей, в целом она должна представлять собой движение между этими полюсами – между мифологией и дискретностью, между проязыком и языком культуры, но это только в идеале, на самом деле в реальности существует или тенденция, которую мы назвали мифологической, или культурно-персоналистская. Возможен ли некоторый сбалансированный центр, некоторое идеальное штилевое место в этом вихре, в этой непонятной восьмерке коловращений? Может ли быть некто – так ставится вопрос чисто теоретически, кто бы стоял на перекрещивании этих осей Шифферс

– Гройс, кто мог бы интегрировать и претворить благополучно в себе эти четыре разведенных точки ромба? Фактически имеется некий персонаж, который находится точно в центре этих раздирающих, полемизирующих начал. Достаточно, может быть, произвольно я бы мог назвать фамилию Пивоварова, который стоит точно в центре всей этой топологии, топографии и географии. Осталось только доказать, что подобная точка зрения является идеальной или удачно разрешающей эти раздирающие конфликты. Действительно, в личности Пивоварова мы обнаруживаем все четыре начала, во всяком случае, его образ как бы находится на их перекрещении и увязывается в понимании всех этих начал. В нем сочетается как персоналистская, так и культурная точка зрения, существует огромное подспудное могучее начало «оно», также имеется очень одухотворенное и просветленное начало. Можно ли считать, что в этом персонаже разрешены все эти напряжения? Тут очень любопытное обстоятельство. Оно состоит в том, что видимо, для восприятия чего бы то ни было мы должны, как для глаза, отойти на большее расстояние. То, что мы видим, должно быть в фокусе, а фокусировать мы можем на определенном расстоянии. Получается любопытная ситуация, что мы можем видеть только недостаточно разведенные начала с присадками, с прибавками иного, но, возможно, самое перекрестие, само интегрирующее местоположение нами может быть даже не воспринято.

Эта схема чрезвычайно емкая. Если она правомочна, то выясняется следующее: эти разные направления представляют собой в какой-то дальней перспективе единство и может быть, взаимодополнение, но в самой жизни, в самом котле взаимоотношений они представляют собой несводимые и чрезвычайно противоборствующие, чуть ли не враждебно противоположные друг другу начала. Может быть, где-то в исторической перспективе они суммируются и благосклонно и нежно как бы друг друга поддерживают при переходе через лужу, а в текущий момент они воспринимаются разведенными полярностями и чрезвычайно враждебными. Именно этот субъективный момент хочется подчеркнуть: наша точка зрения не искусствоведческая, когда поглаживают и барана, и козла, но эти полярности имеют друг друга в виду по контрасту, по отталкиванию.

То расположение полярностей, которое сейчас возникло, образует возможно в историческом плане какую-то устойчивую структуру, во всяком случае некую рамку, на которой можно строить какие-то соты, ткать уток, на нем шить ткань, и уток будет двигаться в одну сторону, а основа – в другую.

Много интересного можно было бы сказать о взаимодействии верха и низа или правого и левого. Почему культура в некотором смысле как таковая внеположна персонализму, а персонализм в каком-то смысле противоположен культуре, почему фаворский свет является противоположным безличному «оно», массе? Теоретически, казалось бы, ясно, тем не менее это требует все новой и новой мотивировки. Эти две оси имеют важное значение не только для местной художественной жизни, но и вообще касаются любопытной проблемы, темы, основной в нашем разговоре: каким могло бы быть местное русское искусство. Не побоимся этого слова. Несмотря на то, что это тема чудовищная и много раз уже поставлена и безуспешно, разумеется, коловращалась и оседала в свой черед, – тем не менее, исходя из этой новой, свеженькой, ромбовидной конструкции, она предстает перед нами в новом свете. Для оси вертикали она не является вообще даже проблемой – каким такое искусство могло быть, поскольку оно, как говорится, уже есть. Не нужно о нем думать как о чем-то будущем, поскольку оно уже совершилось. Оно как бы изначально существует на этой оси. Это необыкновенная мощь почвы, которая бесконечно плодоносит, бесконечно порождает из себя невероятно могучие таланты, гениев, вообще всякие шедевры в огромном количестве. «Оно», понятое таким образом, является по определению невероятно плодоносящим и творящим началом. Это неиссякающее лоно, непрерывно родящее всякие плоды, произведения и идеи. Раз «оно» есть, а уже ясно, что оно существует, то вопрос о том, плодоносит оно или нет – вторичен. Все, что оно ни делает – все является мощным, могучим и поэтому не нуждается в других параметрах при рассмотрении его. «Оно» все время живет и творит. Каковы плоды этой почвы? «Оно» не нуждается в каких-то определениях культурного характера. Эта ось, что совершенно замечательно, игнорирует и «я», и культуру, относится к ним особым образом: к «я» она относится с особым невероятным презрением и отвращением, по-

скольку «оно» для своей реализации не нуждается в «я». «Я» в данном случае выступает лишь в качестве транслятора, случайного и неизбежного репродуктора, воспроизводителя этих сил, этого невероятно могучего импульса, движения, которое рождается и не нуждается в конкретном «я»: не этот, так другой персонаж выразит и осуществит те силы и те потоки, и те могучие движения, которые находятся в «оно», а как оно выражено и в ком оно выражено – является случайным. «Оно» может выражаться в ком угодно: это может быть Пушкин, Достоевский, да вообще любой персонаж, только лишь бы через него это «оно» могло бы прореветь, продышать и прозвучать. «Оно» также противоположно всякой культуре, оно ей не только противоположно, оно ей враждебно, поскольку культура является чем-то чрезвычайно художочным с точки зрения «оно», оно противоположно вообще всякой форме рефлексии, оценки, расслоения, введения каких-то параметров, каналов, определений, то есть всего, что мешает этому «оно» излиться в своем первичном, могучем и первобытном. Поэтому вопрос, как относится «оно» к культуре, традиционно разрешается так, что «оно» истребляет ее и, можно сказать, фактически игнорирует. «Оно» существует вне культуры. В каких формах «оно» выражается? Да какая разница, поскольку ведь проблема формы и проблема языка – это и есть явление культуры. «Оно», как бы в скрытом намерении, выбирает случайные формы и вообще, может быть, даже форма попросту не нужна. Форма является помехой и каким-то искажающим, даже замутняющим началом, поэтому вопрос, как «оно» может выразиться, вообще как бы даже не стоит. Естественным образом «оно» связывается с высшим духовным началом. Каким же образом «оно» может выразиться духовным началом? Почему эта ось вообще правомочна, почему в единую компетенцию входит безличное «оно», полное темноты, трагизма, мрака, всяких природно импульсивных начал, и чрезвычайно просветленный, метафизически неземной и ирреальный энергетический поток? Как возможно на одной оси сочетать одно и другое? Может, это и совершенно разные начала. Но дело в том, что этот свет, который поставлен как бы на ту же ось, является также безличным началом. Вот в чем природа, так сказать, возможной иронии и недоверия к этому делу. Этот свет также выступает, как без-

личность, которая не нуждается в личности; являясь неожиданным образом хотя и вывернутой стороной «оно», его антиподом, световое начало по характеристикам своим необыкновенно с ним соотносено. Именно по линии безличности. То есть на этом мифологическом, «мистическом» уровне дух выступает в форме такого же природно безличного начала, как и природное «оно». Но так как речь все-таки идет не о каком-нибудь отвлеченном теоретизировании, а о художниках, которые реально занимаются своим делом и реально создают предметы искусства, то нужно отметить, что на этой вертикали, на вертикали «оно» и «дух», функционирование этих предметов выступает в совершенно отчетливой форме чего-то магического. То есть, их функция состоит в том, чтобы увлечь, завлечь, создать некоторое поле с тем, чтобы они воздействовали на нас в пределе как некоторые ритуальные, магические знаки и предметы. Здесь речь идет о пределе, о неких новых культовых механизмах, о предметах, которые должны нас вести в какие-то мистические и чрезвычайно сложные уровни и состояния, причем, на уровне «оно» они должны нас, видимо, ввергать в состояние внутренних, неосознанных катаклизмов, глубинных движений, самых подпочвенных, самых подосновных движений и шевелений бытия со свойственным им переливанием и перемещением какой-то страшной, могучей, но совершенно непреодолимой силы и способностью к какой-то особой страшной витальности. В своей верхней, так сказать, точке, в точке духа они должны нас погрузить в состояние особой, просветленной тишины и духовного созерцания. Они должны выступить в форме благого и чрезвычайно тихого, сверкающего какого-то предстояния, что ли, почти светящегося и близкого к экстатическому ощущению чего-то светлого, высокого, тихого и благорасположенного, чего-то истекающего и текущего на нас. Но опять-таки, скорее в форме состояния и ощущения, которое бывает возможным в умиленные и благие минуты нашей жизни, в самые лучшие, тихие, созерцательные и светлые мгновения.

Вот все, что можно сказать об этих произведениях. В пределе они, все кажется, могут создавать такие вот полукультовые, полумистические ощущения и состояния. Я этим хочу подчеркнуть, что трудно говорить об этих вещах как о произведениях искусства, стоя-

щих в ряду искусственных механизмов культуры. Если бы их в этот ряд отнесли, они бы, возможно, даже не знали, какое место они в нем занимают, как им себя вести.

Теперь я хочу сказать, что совершенно по-другому ведут себя произведения и работы, которые относятся к другой горизонтали – горизонтали, которую назовем «культура и «я». Я теперь опять вернусь к центральному, болезненному вопросу о том, как относятся произведения, изготовленные здесь, на нашей почве, к произведениям Запада. Я думаю, что на первой оси, в случае магической онтологии, этот вопрос стоит принципиально. Там игнорируется всякое представление о Западе, или искусство Запада победоносно отбрасывается как лживое, мелкое, формальное, заземленное и лишенное глубины и мистики, мощи и так далее. Таким образом победоносно решается вопрос в первой вертикали. Что же касается второй оси, здесь вопрос решается не так просто и не так победоносно, что ли. Он скорее решается паритетно-сравнительно, причем, можно сказать, что слово «решается» тоже сказано слишком смело, поскольку он скорее ставится, чем решается. Ставится же он не то, чтобы произвольно. Это есть единственная возможная установка этой оси, и с этого момента она, ось, собственно и начинает существовать. Именно будучи поставленной по отношению к Западу, она, собственно, впервые обнаруживает свои параметры, свои категории и самое себя, то есть без света, без присутствия западного искусства она, возможно, и не может себя назвать. Действительно, по определению наша культура, в данном случае местная культура художественная, является именно тем, что воспринимается на фоне, при свете и по отношению к некоей культуре, которая изначально предполагается существующей на Западе. Все рефлексии, все реакции и отношения связаны с тем, как то, что делается здесь, в качестве культурного предмета относится к культурному предмету, уже существующему на Западе. Является ли он формально, т. е. вещественно тем, чем он является на Западе, или он является чем-то иным – это первый важнейший вопрос. И второй вопрос: используется ли он так, как он используется на Западе, или имеется совершенно специфическая форма использования этой культуры на местной почве? Вот два вопроса, чрезвычайно болезненные и, повторяю, требующие ответа в этой плоскости, плоскости рассмотрения «я» и культуры.

Я знаю по нескольким статьям идеи Гройса и настолько согласен с ним в постановке этих вопросов, что, не желая повторяться, просто предпочел бы отослать к этим его статьям. Гройс очень хорошо рассматривает вопросы об отношении культуры, которая находится здесь, к культуре Запада. Меньше Гройсом затронута проблематика участия персоны в этом культурном маневрировании. Какова замутняющая или, наоборот, реализующая роль «я». Вопрос о художественном произведении, изготовленном здесь, Гройсом разрешается таким образом: формально вещи, изготовленные здесь, похожи и имеют аналоги на Западе, но их использование на местной почве резко отличается от западных аналогов. Использование этих вещей здесь имеет специфическую структуру и цель. Также с Гройсом я согласен в том, что в последнее время впервые возникает возможность создания произведений живописи, связанных исключительно с местной флорой, и можно смело сказать, что на западном огороде, где растет такое изобилие разных продуктов, такого овоща еще не выросло, не может вырасти. Речь идет о том, что это было продемонстрировано как художественный пример Эриком Булатовым – в ветвистом дереве идеологии, идеологической продукции, которая буквально покрывает сейчас все наши овраги и горы, и доли, и города.

Надо сказать, что использование идеологической продукции, несмотря на то, что она всем бросается в глаза, ее использование как художественного продукта и художественного элемента с соответствующими художественными задачами возникло сравнительно недавно. Можно сказать, почему оно возникло. Дело в том, что эта идеологическая продукция (лозунги, плакаты, афиши идеологического содержания) в прежнее время воспринимались по контрасту с теми художественными продуктами, которые идеологическими не являлись. Т. е. они все время были какими-то новациями, они были чем-то новым и предлагали нам двигаться в какую-то новую даль. Это новое воспринималось чрезвычайно активным знаком, каким-то началом на фоне того, что этим началом не являлось. Художники относились как бы к двум слоям. Первый слой – те, которые использовали живую идеологическую продукцию, чтобы двигать вперед те новые идеи и перспективы, которые этими произведениями провозве-

щались и воплощались. Достаточно вспомнить Дейнеку, Соколова-Скала, огромное количество художников, которые использовали эту продукцию в качестве чрезвычайно нового и вперед зовущего, т. е. того, что грядет, наступает, вот-вот должно заменить старое и т. д. И большое количество художников, которое сопротивлялось и игнорировало эту продукцию, как бы считая ее или нехудожественной или слишком грубой, по разным причинам старалось ее не замечать. Наша действительность была покрыта этими двумя продуктами – игнорирующим, связанным с бытовой, старой нормальной продукцией, и новой программой, которая вставлялась по разным углам, краям, этажам и т. д.

Но вот прошло сравнительно немного времени. Мы живем в мире, где эта идеологическая продукция, как попона, покрывает практически всю поверхность нашей жизни. Она является не только набором случайных и отдельных знаков на фоне нашей действительности, она является всепроникающим и всепронитывающим элементом, который вошел не только в наш визуальный обиход, но и в обиход нашего сознания, в нашу речь, в наше поведение. Наша реакция на жизнь сплошь учитывает эту идеологию, она идеологична насквозь. У Гройса есть прекрасные тексты на этот счет. Идеология ровно и спокойно, как ряска, покрывает всю нашу жизнь. Она может стать художественным продуктом уже в качестве естественного выразителя, активно действующего лица и представителя всей нашей жизни. Игнорировать ее как культурное явление мы не можем. Сейчас возник такой момент, когда впервые появилась возможность работать с этим материалом, что, собственно, первым и сделал Булатов. Что значит первым? Разумеется, есть сейчас художники, как живущие у нас, так, к сожалению, и уехавшие за границу, которые работали с этим же идеологическим материалом. Из уехавших хочется прежде всего назвать Комара и Меламида, из оставшихся – Пригова, Сокова, который, впрочем, тоже, к сожалению, уехал, Лебедева, Орлова. Но почему все-таки хочется назвать Булатова прежде всего? Дело в том, что он лидирует хронологически – первая подобная картина Эрика относится к концу шестидесятых годов, если я только не вру, а появление работ Комара и Меламида относится к концу 70-х, другое поколение.

Но дело не только в хронологии, во временном приоритете. Речь

идет также о более глубоком слое, об особой, именно культурной интерпретации этой идеологической продукции. Дело в том, что при всем плотном обращении, маневрировании Комара и Меламида у них присутствует особое отношение к этому материалу, которое можно назвать традиционным в некотором смысле для нашей эпохи, и традиция эта восходит чуть ли не к первым годам после революции. Наиболее чисто воплотилась она у Зощенко, отчасти у Ильфа и Петрова. Речь идет о некотором смехаческом, уничижительном отношении ко всем эти лозунгам. Достаточно вспомнить картину с сеятелем, которую рисовал Остап Бендер на пароходе, или всевозможные рекламы и лозунги, которыми оперирует Зощенко. Все понимают, что это достаточно смешная, скандальная и идиотская продукция, которую нормальный человек сразу понимает как нечто глупое, не имеющее отношения к человеческой жизни. Это дань времени, которая навязывается жизни, но жизнь идет своим человеческим образом. Такое же понимание этой продукции разделяют и Комар и Меламид с известным их смехачеством и достаточно остроумной издевкой и парафразировкой этого дела. Нечто подобное происходит и у Пригова со многими остроумными находками. Понимание состоит именно в том, что все мы – люди, подмигивая друг другу, знаем, что все эти лозунги и призывы имеют отношение не к нам, а к некой абстрактной деятельности по долгу кем-то производимой, но нами, людьми, спокойно минуемой и игнорируемой.

Булатов впервые использовал эту продукцию совершенно в ином смысле, с иным пониманием. Им впервые эта продукция понята, во-первых, не как внешняя по отношению к человеческому сознанию, а как являющаяся одним из главных и существенных пластов его сознания и его культурного обихода. Человек не с хохотом говорит «кладь взад», как у Зощенко, и мы все над ним смеемся, – он это говорит с полным сознанием того, что это важная и лирическая человеческая речь. Наша речь по Булатову, отдаем мы себе в этом отчет или не отдаем, уже сплошь за это время стала идеологизирована и отлепить ее от человеческой стало невозможно. Наш пейзаж – это не бывший пейзаж, а он сам уже стал продуктом идеологии и наше сознание сталкивается с пейзажем, насквозь идеологизированным. Наши улицы, наши дома, наш быт, наша жизнь и наше окруже-

ние – уже состоялись как продукт идеологии. Это новое проникло практически во все поры нашего сознания, языка. Булатовым вскрыто важное: язык, на котором говорятся все вещи – от самых высоких до самых низких, от самых бытовых до самых мировых – все эти тексты говорятся на идеологизированном языке, на языке современной идеологии. От нее некуда деться, она – всепоглощающее, всеформирующее начало – вот открытие и спокойное, и поразительное свидетельство, впервые произведенные Булатовым. Только с Булатова можно начать работу с этой идеологией, как с тем, что является специфически местной культурной традицией. И вот именно с этого момента мы начали сравнивать эту культурную традицию с той культурной традицией, которая существует на Западе. У нас уже выросли те культура, знак и язык, которые могут выступить соперничающим началом с западной культурой.

Булатов – пионер в этой области. Вскрыв возможности серьезного, глубинного и по-настоящему сложного взаимодействия этого культурного слоя с человеком, он дал новую возможность, вскрыл целую область, в которой будет сделано много открытий, всевозможных эволюций и маневрирования с материалом, который является не шуточно- уникальным, а спокойно и ровно наличным, и в котором после Булатова можно будет работать. Если говорить о культуре, то уже эта точка становится не гипотетической, а реализованной благодаря существованию картин Булатова.

Последний элемент ромба – «я». До сих пор мною была сделана попытка функционировать в качестве личного начала, жеста по отношению к любому явлению: «я», участвующее в любой картине, в цитатах – личный сбой, подмигивание, которое по предположению должно было что-то конструктивно изменить в этом начале. Но сейчас я больше склоняюсь к идеям Булатова и надеюсь найти какую-нибудь особую интерпретацию во вскрытом им слое. Думаю, что есть аспект, который придаст особый отпечаток проблеме, о которой я сейчас говорил. Я сознаю, что это необходимое условие дальнейшего развития в культурной области. Какое место занимает «я» в той области, казалось бы безличной, анонимной продукции, которую представляет собой идеологическая продукция? Дает ли она возможность и пищу для маневрирования и включения «я» в эти

принципиально безличные, принципиально игнорирующие всякое индивидуалистическое начало, программы известных ответов да – нет по любому поводу? Вопрос сложный и ответ можно дать только в будущем. Удастся ли этот номер проделать? Я думаю, что возможна индивидуация этого материала, который по природе своей лишен всякой индивидуальности, который апеллирует только к абстрактному человеку, знаку. Проблему я обозначаю так: возможно ли подключить угол зрения «я» и понятие «я» к той безличной структуре, которой является идеологическая продукция, взятая как культурное начало? Мне не на что здесь опереться, потому что индивидуация в искусстве, в культуре – вопрос сложный и он все время скользит в сторону исчезновения. Как правило, существуют только стилевые начала, которые выступают как безличные (импрессионизм, фовизм). История искусств наполнена стилями, а не индивидуальностями, тем не менее какой-то шаг, произвол, индивидуальный ракурс тоже известен в истории (Дюшан, Бойс). Это вопрос большой, неопределенный и правильной его постановки нет.

22 июня 1980 г.

...ВСЯ СУТЬ В ПЕРЕЛИСТЫВАНИИ

- 1) Вся суть альбомов – в перелистывании.
 - 2) Чтобы хоть что-нибудь понять.
-
- 1) Во время перелистывания что-то происходит.
 - 2) В серых альбомах хотел описать, чтобы избавиться – оказывается, только все это и было как реальность.
 - 3) Листаем дальше.
 - 9) Серое – это когда нет ни черного, ни белого.
 - 10) В сером нет ни черного, ни белого.
-
- 1) Вот-вот «случится» и станет вдруг ясно. Но ясно ничего не будет.
 - 2) Серое – это жизнь без судьбы.
- 1) Белое – есть описание свободы, возможности выбора...
 - 2) Но и пустота.
 - 3) И просто ничего.
 - 4) Возможности на нем что-то нарисовать.
 - 5) Место исчезания того, что было нарисовано.
 - 6) Конец всего.
 - 7) Но и начало...
 - 8) Место, на котором еще ничего пока нет...
 - 9) Солнечная энергия, энергия, перешедшая в деревья, а через них в бумагу, в которой она сохранена, живет.
 - 10) Образ смерти.
 - 11) Оно лежит подо всем, что на нем может быть нарисовано, написано (но и черное может лежать подо всем), только серое не может ни почем, а все помещается в «нем».
 - 12) Белое легко, мгновенно превращается в свет. Благой свет, в котором скрыто, невидимо все благое.
 - 13) Белое, которое содержит в себе все, всю полноту и рождает, дает ей жизнь от себя, всегда, в каждое мгновение, и сейчас.
 - 14) Белое, которое дает всю жизнь и вот сейчас в это мгновение, когда я смотрю на него.
 - 15) Белое, не имеющее прошлого и будущего и всегда «сейчас».

16) Готовое всегда создавать новое из чего угодно, безразлично.

* * *

- 1) Когда будет судьба – будет белое и черное.
- 2) В альбомах тянется время, просматривание его – чистое время нашей жизни.
- 3) Лист за другим листом переворачивается с одной и той же скоростью, как движение секундной стрелки.
- 4) За это время двигается среди других предметов, окружающих альбом при свете дня, которые как будто бы стоят.
- 5) За это время может произойти что-то, а может и нет.
- 6) Но все равно, не в этом дело.
- 7) Все возвращается к действию, которое нельзя отменить – переворачиванию листов альбомов.
- 8) Вот-вот случится – и станет все ясно. Но ясно не будет.
- 9) Но перелистывание не настоящее (бытовое) действие – оно «художественное» действие.
- 10) Художественное действие (листвание альбома) выше, концентрированное видимого, бытового.
- 11) Но оно и жиже состояния полной отчетливости и ясности.
- 12) Оно находится в промежутке между бытом, стуком часов и «ничем».
- 13) И уяснением, обладанием смыслом...
- 14) Поэтому оно неизвестно что.
- 15) Оно могло бы быть как «Художественное явление» выразителем художественного стиля своего времени и тогда стать чем-то...
- 16) Но для этого оно не должно саморазрушаться и оголять себя, и превращаться в пустоту.
- 17) В которой остается только одно механическое действие – переворачивание листа за листом.
- 18) И в силу унылого повтора оно не становится ничем – даже художественным.
- 19) Но художественный стиль возникает не тогда, когда происходит повтор, а когда на листах возникает изображение или текст.
- 20) И то, и другое может быть соотнесено с другими художествен-

ными явлениями того же ряда – и возникает возможность образования стиля.

- 21) Оно может быть соотнесено в таких случаях с другими художественными явлениями.
 - 22) Возникает связь с прошлым и окружающим.
 - 23)
 - 24)
 - 25)
 - 26) Но начало и конец все равно один и тот же – на нуле.
 - 27) И остается одна основа – перелистывание.
 - 28) Надо тогда вернуться к самому перелистыванию и посмотреть, что это такое.
 - 29) Перелистывание похоже на судьбу по своей назойливости, навязанности.
 - 30) Мы должны ее узнать не как свободу, а как навязанность.
 - 31) И она развернуто происходит во времени как судьба.
 - 32) Но, может быть, это «модель» судьбы, ее образ?
 - 33) И поэтому она понятна для каждого, для всех?
 - 34) И оказывается тягостна, уныла и давит?
 - 35) И без всяких глаз и без смысла?
 - 36)
 - 37) И выступает как механические удары, как тоска и скука, как только перелистывание.
 - 38) И понимание «зачем» не наступит, оно за нашей чертой?
 - 39) Но это, к счастью, не модель.
 - 40) Не образ.
 - 41) Это действительно не изображение «художественное», а сама судьба.
 - 42) Но для одного человека только, только он ее узнает. Это перелистывание было для меня одного.
 - 43) Как и для каждого в другом, но опять только для себя.
- 7) Здесь изображение как образ быстро передвигается в безобразность, в бытовой поступок.

- 8) Но, может быть, в сакральный поступок?
- 9) В ритуал, но какой, чего?
- 1) Попробовать описать все «снаружи». Как «снаружи» это выглядит.
- 2) Все в целом есть приход, пребывание и уход.
- 3) Пугает «здесь» в пребывание не реальность, а количество и неизбежность операций, которые мы должны здесь проделать.
- 4) Неизбежность тех операций, которые мы не можем не проделать.
- 1) Снаружи жизни нет никакой жизни, но и изнутри тоже никакой нет.
- 2) Чтобы возникла пустота, так много нужно перечислить и перерисовать.
- 3) Доведение всего попросту до «пожитков».
- 4) Если бы родиться в «культуре», то все процессы происходили бы внутри ее, а так получается, что был огромный кусок жизни без нее, потом внутри нее и, наконец, опять выйдя из нее. Но, может быть, это все одна иллюзия. Ведь все делается при свете культуры.

НОЗДРЕВ И ПЛЮШКИН

Ноздрев и Плюшкин – два бессмертных героя «Мертвых душ» до сих пор задевают нас своей способностью рассматривать себя с самых разных точек, по самым разным сечениям, и всегда почему-то получается при этом не только любопытное, но и важное, и как было это, вероятно, до сих пор, так и в будущем с ними произойдет то же самое. Мне, по крайней мере, известно такое разглядывание их с двух сторон.

1. Ноздрев и Плюшкин как два бессмертных характера.

2. Они не как бессмертные типы (социальные).

В первом случае Ноздрев «олицетворяет собой беспашабажность, безудержность, бестолковость, бессмысленную энергию, в конечном счете – безумие и бред. Плюшкин – скопидомство, скряжничество, бессмысленную мелочность и – в конечном счете – тот же бред и безумие.

С точки зрения социальных типов и Ноздрева, и Плюшкина Гоголь гениально изобразил типы провинциальных помещиков со всеми пороками тогдашней России, которые...».

Попробуем посмотреть на Ноздрева и Плюшкина еще в одном срезе, не менее произвольном, чем другие, а именно – со стороны «типа сознания».

С этой «точки зрения» Ноздрев и Плюшкин будут связаны друг с другом как дополняющие друг друга цвета, как взаимопротивоположные стороны одного и того же «типа сознания».

Назовем их. Ноздрев выражает собой, воплощает «тип сознания» общественный. Это такой род сознания, при котором все вещи, события, отношения между людьми, темп, тонус, короче, весь смысл жизни во всех ее точках пронизан общественным, публичным значением. Не характер именно его, Ноздрева, представлен нам и действует в поэме, а человек, охваченный общественным, компанейским экстазом, состоянием по преимуществу. Уместно настоять на том, что общественное сознание (и в поэме, и в нашей повседневной местной жизни) – не есть что-то абстрактное, умозрительное, состоящее из известных числом и способом выполнения каких-то правил

поведения, отношений внутри общества, общества и человека и т. д., а представляет собой в действительности особую охваченность, в известном смысле страсть, демона, пронизающего всего человека и просто сжигающего его всю жизнь, каждое его мгновение на «алтаре общественной жизни», «общественного служения». Каждый знает это состояние, почти безумное в своем деспотизме и несущем насилии энтузиазме, если не в себе, то в ком-нибудь, когда он охвачен общественным поручением и он временно или постоянно вершит «общественное дело». Есть люди, которые никогда и не выходят из этого состояния взвинченности, искусственно возбужденной бодрости. Со школы мы знаем и пугаемся непонятной энергии, молодцеватости пионервожатых, всевозможных запевал, распорядителей вечеров, а потом – всю остальную жизнь – «душ общества», добровольных томат, командиров походов, привалов, дней рождений, праздников на производстве и т. д.

Если наблюдать со стороны за человеком, находящимся в этом состоянии, охваченным им, то с первого взгляда его можно оценить как глубоко пьяного, находящегося под действием какого-то наркотика. Он чувствует себя бесконечно свободным, раскованным, счастливым, возбужденным, но одновременно и несколько озабоченным, по-своему внимательным и даже в каком-то смысле цепко-подозрительным. Подозрительность и цепкость его направлены на следующее: все «общество» должно находиться, по мысли «общественника», в особом, близком к трансу состоянии, которое можно назвать «общественным». С этого момента люди и каждый из них, который был до попадания в эту ситуацию отдельным человеком, становится частью единого тела, которое раньше называлось обществом, а теперь коллектив. С момента образования общество живет своим собственным «общественным» состоянием, уже ничем не похожим на состояние отдельного человека. Вот именно к нему, к этому новому телу обращено внимание общественника, из него извлекается та эманация, та энергия, которая живет в сознании последнего. Он, являясь одновременно и медиумом, и дирижером, чувствует это состояние, этот дух, наполняется им до краев и возвращает его, опрокидывает обратно на других. От него, от общественника зависит возбуждать, питать, организовывать это тело, бо-

ротья с отстающими, поощрять передовых, журить нерадивых, но самое главное – держать и не выпускать их из того состояния, которое мы назвали «общественным трансом, неврозом». Вот откуда этот взвинченный энтузиазм, бесконечная бодрость и энергия, и одновременно холодная подозрительность. Она обращена к тем, кто в поле «общественности» присутствует лишь формально, не желая во-влечься в это состояние.

Все, что было сказано об общественном трансe, полностью относится к состоянию, в котором находится Ноздрев. Его постоянное местопребывание в прямом и переносном смысле – на ярмарке в губернском городе. Ярмарка и есть условие возникновения этого трансa полубытия, полусна, в котором возникают и живут «общества». Что делают в них, вернее, что в них делается – известно из восторженных, полуобрывочных рассказов Ноздрева, но ясно, что дело совсем не в этих кутежах, обменах, покупках, перемещениях, дружбах, а в том состоянии, которое полно огня, дыма, жизни, счастья, где могут возникнуть и чудо, и смерть – но все «на людях», среди людей, погруженных, пляшущих в этом мире «общественного состояния», «общественного трансa». Ноздрев – один из них.

Что делает Гоголь с Ноздревым? Он трижды поворачивает его перед нами. Первый раз мы видим его в его же рассказе на ярмарке, безумная, феерическая, почти сказочная жизнь проходит перед нами, но как бы силуэтом, за экраном. Второй раз мы видим его у себя дома, уже, так сказать, «наяву», и третий раз – на балу у губернатора.

Третье описание «На балу» – классическое изображение самого бала как полного растворения, помрачения всех и каждого в «общественном», и выкрутасы, ползанье по полу, «хватанье за ноги» Ноздрева не только в этом воздухе бала неприличны и скандальны (как считается, он вел себя неправдоподобно, дворянин не мог хватать других за ноги и проч.), а как раз наоборот – нормально, естественно, как следовало и должно было происходить из самой ситуации. И он, Ноздрев, как наиболее чувствительный к моменту, к ситуации человек, как «душа общества» (сейчас бы сказали «душа коллектива»), только выразил в самом полном, остром смысле то, что созрело, накопилось в этом «общественном» чадy.

Немного хочется сказать о духе «безобразия», который всегда повисает, возникает в общественном месте, всегда связан с духом и состоянием общественности, в уникальной ситуации замкнутого и обреченного на самое себя общества. Это состояние доходит до апогея в двух своих важнейших точках: в точке осознания себя обществом – неважно, дружеская пирушка ли это, сословный бал, именины на производстве или троллейбус, набитый людьми. В этом смысле распорядитель, организатор, тамада воплощает в себе эту точку, это торжество осознанности обществом себя как целое. Вторая точка возникает как воздух неестественности, искусственности, ложности, в известной степени преступности, которую несут в себе любые сборища, сходки, любое «общество», собравшееся как бы по поводу, но, в сущности, ради самого себя. Он, этот дух, появляется не сразу, но должен появиться непременно, и непременно возникает человек, который воплотит, выразит его. Часто этот «милый безобразник» бывает заведомо приглашен в «общество», иногда он возникает неожиданно, внезапно, общество само в своей потребности назовет кого-то внутри самого себя. Важно другое – дух безобразия непременно связан, возникает внутри эволюции состояния общественно-го, которое перемещается от первоначального счастья к безобразию. Он действует как неизбежный двухтактный двигатель – сначала первое, потом второе.

Примеров из жизни и истории – миллионы. Страшные попойки Ивана Грозного и Петра. Сегодняшние попойки, дни рождения, новые и старые годы, свадьбы и проч. Описанные И. Буниным собачий лай и завывания Маяковского на приеме в честь открытия финской выставки полностью повторяют поведение на балу Ноздрева. Маяковский так же, как и Ноздрев, был медиумически чувствителен к воздуху, климату большой аудитории, умел выражать ее, «брать игру на себя». Сюда же можно отнести рассказ «Чертогон» Лескова с битьем зеркал и всего что ни попало купцами I гильдии.

Вторая сцена, где Гоголь представляет Ноздрева дома, недаром дана так полно, в таком огромном куске. Здесь комизм и эффект достигается тем, что зритель видит функционирование «общественного» состояния, общественной эйфории в наименее пригодном для этого месте, не на том стадионе, где они обычно реализуются и пол-

ноценно живут, а как раз наоборот, в месте, где они совершенно неуместны, где такое состояние вообще дико и противоестественно, то есть дома. Домашнее состояние, дом как таковой противоположны общественному, внеположны «обществу». Дом по определению невозможно ввергнуть, погрузить в общественное состояние. Но в то-то и весь эффект, производимый Гоголем, что Ноздрев не расслабляется, не переключает сознания, верный общественному призванию в любом месте. Весь мир для него – общество, и его собственный дом – тоже. На ярмарке все крутится, меняется, перемещается – и в доме тоже. Зять Межуев – член общества и «уехать» из него он не может, не имеет права – это преступление «общество» и общественное сознание не понимает и нам не прощает (вспомним, как тяжело и «подло» уезжать со дня рождения домой – «мы тебе не нравимся» и пр.).

Но ведь Чичиков приехал к Ноздреву «приватно», т. е. именно в дом к нему, отдельному, конкретному хозяину дома. Коллизия и безобразии, возникшие при этом, происходят не от встречи «плохого», взбалмошного, бестолкового характера «безобразника» Ноздрева и тихого, рассудительного, «хорошего» характера Чичикова, а от встречи двух сознаний: пылающего, веселого, в известном смысле прекрасного общественного сознания, пребывающего в общественном состоянии Ноздрева, классического общественника, заводилы, весельчака, организатора счастья, легкости – и закрытого для общества, реализующего себя только в ситуации «с глазу на глаз» Чичикова.

Ноздрев предлагает веселую счастливую игру, где Межуев, Чичиков, Ноздрев, все остальные – равны и братья. Чичиков не принимает этой игры, уходит от нее. По Гоголю Чичиков пасует, так оно и должно быть. Общественное состояние вездесуще: везде, где оно есть, оно побеждает; сила и сопротивление его противников не для него, оно эту силу не замечает и пренебрегает ею. От него можно только спрятаться, убежать, но не без повреждений, что, вероятно, произошло и с Чичиковым. Не погибнет ли, исчезнет ли это общественное состояние? Может быть, под воздействием со стороны?

В картине Феллини «Сладкая жизнь» стриптиз одной из участниц «вечернего общества» прерывается внезапным появлением «хозяина дома», который поднимает шторы на окнах, и утренний свет прогоняет, подобно крику петуха, «дух общества».

В нашем мире, где шторы наглухо опущены и никто их не сможет поднять, конец «общественного состояния», «транса» заключен в переходе его в его «безобразие», в пыль, в бестолковщину, но потом, видимо, снова в новое «общественное состояние», потом... Но тут Гоголь в таких случаях все покрывает пеленой неизвестности, которой, как мы знаем, заканчивается и сцена Ноздрева с Чичиковым.

«Состояние сознания» Плюшкина прямо противоположно «сознанию» Ноздрева. Если сознание Ноздрева целиком направлено вовне, то у Плюшкина – вовнутрь. Если Ноздрев видит, захвачен морем вещей, событий – Плюшкин не имеет никакого контакта ни с чем вокруг, все для него неожиданно и затруднено. Если Ноздрев постоянно на какой-то непонятной сцене – Плюшкин постоянно в углу, за кулисами. Ноздрев – на ярком свете, Плюшкин – в тени, полумраке. Ноздрев невозможен без людей, Плюшкин невозможен с людьми. Ноздрев мелькает, как муха, во множестве мест одновременно, легко летит за горизонт – Плюшкин навеки неподвижен в своем затхлом затененном углу... И так до бесконечности могут продолжаться эти сравнения.

Короче говоря, Ноздрев – классический экстраверт, Плюшкин – классический интроверт. В Плюшкине продемонстрирован тип сознания, бесконечно погруженного в самое себя, т. е. имеющего свой центр, свое единственное средоточие внутри себя. Все окружающее связано только с этим центром. Это движение на центр, на себя, вовнутрь приводит к полной неподвижности, неизменяемости самого Плюшкина. Но это не мертвая, окостеневшая неподвижность – она полна напряженной динамики, энергии, определенного драматизма. Жизнь в этом неподвижном сером и пыльном с виду сознании состоит в особом отношении окружающего его мира и событий к этому сознанию, к этому центру, в котором происходит один и тот же процесс. Он состоит, по нашему мнению, в особом новом восстановлении жизни за каждым предметом, в восстановлении его жизни в памяти, в удержании его в этой памяти как живой части сознания, и потому неподвижное хранение, предстояние перед лицом этой памяти сообщает вещам новую утраченную уже ими в жизни силу. Не мертвые по виду вещи складываются, хранятся вокруг Плюшкина.

Пусть мгла, пыль и забвение покрывают это скопище вещей и их хозяина. Под этим пеплом происходит, существует бесконечная связь, диалог между вещью и памятью, хранящей жизнь этой вещи, и можно говорить о постоянном токе пусть странной, но жизни, сладкой, тонкой, в каком-то смысле одухотворенной. Вещи, мир, закреплённый в них, не мелькают, образуя пустоту в сознании, а наполняют его, дают ему пищу для размышлений, согревают его.

Каждая вещь – бумажка, перышко, гвоздик – связана в этом сознании с такими воспоминаниями и обстоятельствами, что расстаться с ними, выбросить их – значит выбросить и погубить эту жизнь, эти обстоятельства. Но ведь это прошлая жизнь, прошлые обстоятельства? В том-то и дело, что для сознания нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. В настоящем времени присутствуют уже новые вещи, новые обстоятельства, но ведь они не лучше, не полнее тех, кого они вытеснили – они только лишь «новые»! При такой установке сознания вещи нагромождаются друг на друга, образуют своеобразный музей, своего рода библиотеку, но музей и библиотеку не мирового, общезначимого значения, а музей и библиотеку для одного человека, для одной памяти. Что за беда! Разве жизнь, извлекаемая в этом одном-единственном случае, беднее, слабее, чем жизнь, происходящая в общественных музеях и собраниях? И поэтому в этом смысле совершенно неважно, что общественное музей прекрасно подметены, освещены, что в них поставлена охрана, а предметы разложены и выставлены в порядке и снабжены этикетками. «Музей им. Плюшкина» страшен, беспорядочен, грязен и темен лишь со стороны, для случайно зашедшего Чичикова, а для его хозяина упорядочен, организован и весь известен до мельчайших экспонатов не хуже любого Лувра.

Невольно приходит в голову сопоставление с ситуацией художников, живущих на Западе и у нас. В западном обществе, бесконечно открытом, полном возможностей, все художники, как это видится отсюда, носятся, мелькая, загораясь и потухая наподобие Ноздрева. Они находятся внутри общества, возбуждаясь им и сами его взвинчивая, удивляя, терроризируя хэппенингами и другими «общественными» акциями, бесконечно ища контакта искусства и жизни, смещая, отодвигая границы искусства, вторгаясь при помо-

щи него в жизнь, становясь режиссерами и безобразниками подобно Ноздреву хотя бы на мгновение. (Вспомним телеграмму «Ответственность за землетрясение берем на себя. Комар и Меламид» или упаковку скал и т. п.).

В здешней жизни, непроницаемой и душной, все художники приходят к самоизоляции, к удушающему самопогружению, к превеликому вниманию к чепухе, к приданию мусору и пыли тех сверхсмыслов и значений, которые так присущи плюшкинскому сознанию. Нужно добавить только, что в отличие и в добавление к фантазиям Плюшкина художественное сознание эстетически оценивает и осваивает эту пыль, мусор и грязные разводы и способно бесконечно «медитировать» по поводу них.

1981

ПЫЛЬ, ГРЯЗЬ И МУСОР

(пыль как предмет созерцания)

Особое свойство, которое мы можем заметить в местной культуре – это использование особого образа, который способен описывать собой в этой культуре большое количество явлений и понятий. Это та роль, которую в ней играет пыль, вообще мусор, грязь, отбросы. Пыль в этом ряду занимает особое, можно сказать универсальное, генерализирующее значение. И пыль не только в каком-то переносном смысле, как какой-то образ, а по-настоящему конкретная, реальная пыль, пыль, так сказать, в самой жизни. Пыль, копание в пыли, разглядывание ее, работа над пылью составляет особое художественное, эстетическое, почти иррациональное действие на местной почве. Разглядывание и перекалывание, перемешивание, вообще взаимоотношения с ней способны занимать и поглощать без остатка всю практику художника, служат предметом его подсознательной, эстетизируемой, возвышенной и мистической медитации.

Сначала приведу примеры.

Творчество Шварцмана почти все можно описать как «пыльную» медитацию и особое творческое созерцание пыли. Случайные сгустки, борозды, перемещения этой таинственной пыльной среды способно, при особом возбужденном воображении, к порождению в нем самых разных фантомов. Они, мерцая и перемещаясь, скользя и переходя друг в друга, и в этих переплывах способны породить самые неожиданные фантазии. Пыль, загадочно светящаяся изнутри и способная изменяться при различных освещениях от яркой в одних местах до бесцветно мертвой в других, особым сказочным образом участвует в эстетических превращениях. В пыли заключены два свойства, которые особенно привлекают к ней и проявлены в искусстве Шварцмана. Пыль по особенному, можно сказать – интимно связана со временем. Вещь, любая вещь, помещенная под различными слоями и видами пыли, удаляется от нас на особое расстояние, в глубину времени, как бы глядит на нас из далекого прошлого, превращается, как почти все древнее, в волшебную тайну, бесценное со-

кровище. Мы как бы при этом взаимодействии пыли и таинственного предмета под ней присутствуем при волнующем моменте первого сверкания древнего сосуда под осторожной щеткой археолога, где уже ясна его ценность, но он весь еще пока не виден. Но не только. Пелена, навеки связанная с самим предметом, сама по себе как бы становится драгоценной, неотделимой от него. Она образует богатые разводы и оттенки, разнообразные пятна, линии и разломы. Эта красота «патины времени» на древних предметах, картинах, кракелюры, потемнения, пожухлости. Но ведь и сам ценный предмет, как древняя вещь, осыпается, превращается в пыль – и нам не мил древний шедевр, немного не попорченный, не осыпавшийся. Вот это присутствие пыли прошлого времени, в буквальном смысле «пыль веков» и используется Шварцманом как непереносимое свойство «бесценного нерукотворного шедевра». Но мало того. Вязкая неопределенная густая структура пыли как ни что иное способна вызывать при созерцании ее всевозможные культурные реминисценции, которые, не закрепляясь, перемещаются, непрерывно вызывая все новые и новые ассоциации, переплывая из одного образа в другой, сменяя один «культурный» мираж другим, как куст в сумерки или разводы на грязной стене. Вопрос только в силе воображения зрителя или в объеме его «библиотеки ассоциаций». В любом случае при взгляде на эти завораживающие закругления и переплывы на картинах Шварцмана он оказывается в особом состоянии полуяви, полусна, не уверен – видит ли он особые «духовные откровения» или все ему это «кажется».

Но посмотрим на роль пыли, точнее мусора в искусстве Штейнберга. Мусор, хоть и в одном ящике с пылью, но все-таки немного иное – клочки, обрывки, части чего-то. Картины Эдика состоят, как известно, из двух элементов: фона-среды и плавающих в ней геометрических фигур. По поводу среды сказать нечего, для меня тут запрет – я полон невероятного пиэкета к этой среде. Но среда не состоит, а в известном смысле внеположна элементам, которые в нее погружены, а точнее плавают – тихо летают, медленно перемещаясь один возле другого, из глубины на нас и обратно всегда с одной и той же скоростью. Эту магию тихого, таинственного движения этих частиц испытал каждый, кто находился в присутствии этих картин.

Но что за элементы плавают и перемещаются? Это по мысли первичные знаки, части первостроения, метафизические первоидеи бытия. Это треугольники, дуги, круги, линии, квадраты и другие «первознаки». Указанная выше – среда их родной дом, там они гуляют, перемещаются свободно и даже прихотливо, не обязательно, как рыбки в аквариуме. Эти по отдельности грозные, тяжеловесные, так много значащие сами по себе, способные «останавливать, усмирять, руководить». «Онтологические» знаки здесь как бы на отдыхе, не на работе, а как министры на рыбалке, по-домашнему образуют случайные группы, гирлянды не по правилам субординации, которая существует, например, на средневековых таблицах. Может быть, это и хорошо, может быть, в этих картинах они на такой высоте, что там они совсем безобидны и тихи, но нам здесь, внизу, на это или нельзя смотреть, как на маршала в общественной бане, или это не маршалы вовсе или бывшие, так сказать уволенные маршалы.

Если предположить второе, то мы опять, как и в случае со Шварцманом, на этот раз снова видим тихое и спокойное, медитацию над мусором, ибо что же еще может так плавать, перемещаться в таких прихотливых, случайных, свободных и отпущенных связях и сочетаниях, как не мусор. И не важно при этом, в какой среде – тихим солнечным утром на асфальте или подброшенный вверх к небу. В воображении художника он снова оказывается преображенным. Здесь наша местная культура показывается с самой лучшей стороны, здесь ее огромный диапазон от просто красивых фрагментов до «символических» вещей и до метафизических сущностей.

Огромна роль пыли, мусора, а также грязи, помоев в искусстве Янкилевского. У меня по лестнице на каждом пролете стоят ведра разных размеров и форм, но попарно у каждой двери – на одном из них надпись «для мусора», на другом – «для пищевых отходов». Люди, проходя мимо них, с отвращением отворачиваются, не желают видеть ни того, ни другого. Но в искусстве, как и для дворника, эти два ведра далеко не одно и то же. Хотя и то, и другое имеют пренебрежительное название «мусор», но, так сказать, внутренний смысл, содержание у них совсем не одинаково, и их путешествие, их адресат разные. Если в ведре «для мусора» находятся, так сказать, сухие отходы: банки, книги, журналы, пакеты и пр., так сказать,

отходы быта, уклада, в том числе высшей их стадии – культуры, то в ведре под названием «пищевые отходы» находится то, на что и смотреть противно и тошно, то, что служит нашему пищеварению, вернее, что уже служить ему не может, т.е. самому низкому в нашем существе и в чем даже самый любознательный и небрегливый мусоровед с длинным железным крюком в одной и мешком в другой руке копать не станет в нашей подворотне. Действительно, «сухой» культурный мусор поедет на свалку, а пищевые отходы на корм в свинарники для откорма новых свиней, на прокручивание вечного колеса жизни, обреченного рожать, умереть и кормить своими отходами новые кольца жизни, новые поколения. О, порождающая и умирающая плоть, о, вечный незатихающий «круговорот материи в природе» – как много в тебе глубокомыслия и философии!

Потому так надолго и далеко можно уйти в философскую медитацию над ведром «для пищевых отходов», что это «проливает свет» на картины Володи. Если картины Шварцмана, Штейнберга, Кабакова и других, которых я не смогу рассмотреть в этой статье, относятся к огромной, бездонной области «ведра для мусора», мусора «сухого», то работы Янкилевского, Соостера и других художников относятся к области помойного ведра «для пищевых отходов».

Что мы увидим, если закроем нос и, приоткрыв крышку этого ведра, посмотрим внутрь? (Конечно, это делать надо на философском, онтологическом уровне созерцания, потому что на примитивном мы ничего не увидим и постараемся закрыть, чтобы нас не стошнило).

Мы увидим с вышеуказанного уровня живую пульсирующую среду, своего рода магму, полную превращений распада, какого-то жидкого гноя, но для философа и «онтолога» перемещение, переход сложной органической материи из одного состояния в другое, особое перетекание одних предметов, форм в другие, в более мелкие в конце концов до неразличимости, в какую-то особую полужидкую среду, которая представляет собой, возможно, «праматерию», в которой все остальное только временные, переходящие сгустки, которые возникают на мгновение и вновь растворяются, исчезают в ней. Именно здесь, в этом ведре демонстрируется вечная связь, проблема «вечного» и «временного». Эта жижа, по одним определениям «гниой» и по другим «питательный бульон», является, воплощает собой веч-

ность, вечное, а элементы в ней, все эти шкурки, огрызки, корки и пр. – временное. И картины Янкилевского представляют собой, как кажется, эту живую среду, только налитую на плоскую поверхность с бортами, своего рода противень, но как только густую, вязкую и остановившуюся в своем брожении, что этот противень можно поставить вертикально и повесить на стену. И совершенно неважно, пустая ли с виду ее застывшая поверхность или из нее высовываются в большом количестве палки, шарики, гвозди, покрашенные сверху краской. Важно, что все они существуют внутри, погружены в эту живую среду, едва высовываются из нее, сами образованы ею.

Над этой дышащей магмой, над ее «жизнью» трудится художник, в нее он перекачивает свою энергию, свой «эрос», ее он режет, унаваживает, бороздит кистью, в нее, как в почву, сажает предметы, чтобы они там росли и прорастали, разделяет ее на разные отделы для разных посадок, снова и снова накладывает на нее новые питательные слои. Дает каждой из грядок ласковые или грозные названия: «Мужчина», «Женщина», «Памяти Шостаковича», «Пектаптых». Интересно поведение «культурных названий», которыми снабжаются эти живые грядки и делянки. Они, попадая в эту безличную «прасреду», мгновенно теряют свою культурную знаковость так, как это проделывает болото с попавшим в него трактором.

В этих условиях все категории и понятия – культурные, исторические, социальные – «не считываются», все перекрывает глухой однообразный рев «живой среды», ждущей все втянуть в себя, все поглотить и растворить, не знающей смыслов «иерархии», для которой все не имеет значения, кроме жизни ее самой, жизни ее тела, разросшегося до бесконечного, до космических масштабов, где, как в космосе, происходит ее жизнь и где все, кроме нее самой, несущественно.

При взгляде на работы Кабакова мы вновь возвращаемся к на время оставленному ведру, ведру «Для мусора».

**РАССУЖДЕНИЕ О ВОСПРИЯТИИ
ТРЕХ СЛОЁВ, ТРЕХ УРОВНЕЙ,
НА КОТОРЫЕ РАСПАДАЕТСЯ
ОБЫКНОВЕННАЯ АНОНИМНАЯ
ПЕЧАТНАЯ ПРОДУКЦИЯ:
КВИТАНЦИИ, СПРАВКИ, МЕНЮ,
ТАЛОНЫ, БИЛЕТЫ И Т. П.**

Назовем эти уровни. Первый уровень – это «уровень» бумаги, из которой изготовлена эта продукция (хорошего качества, плохого качества, гладкая, шершавая и т.д.).

Второй уровень – это уровень «белого» или пустого, того белого, на котором потом возникает текст, собственно белая поверхность.

Третий уровень – собственно сообщение, которое на этом белом будет напечатано: всевозможные графы, указания, сноски, отделы, цифры, тексты и т. п.

Все три указанные слоя мы описали один за другим как рядом стоящие, но можно их расположить один «над» другим, и в этом случае мы можем говорить уже о них как об уровнях восприятия. Попробуем описать смысл каждого из уровней в отдельности. Первый уровень, собственно, макулатура, бумага, представлена как вещь, причем, в самом низком, природном виде. И если помнить (как нам всем дано в опыте), что она из новой быстро становится старой, из чистой – грязной, а из целой – рваной, скомканной и мятой, то особенно хочется отметить то неизбежное будущее, к которому она приходит – становится мусором, грязью, отбросами, которые легко затоптать и место которых в помойке. Это ее бумажное «будущее» хорошо просвечивает в настоящем каждой бумаги, особенно если она несет на себе печать недолговечного употребления: бумага для упаковки, газеты, пифакс и прочее.

Таким образом, сама бумага представляет идеальный пример вещи, ненадолго «вынутой» из природы и вновь уходящей, исчезающей в ней. Вынутой для чего-то и вновь уходящей в ее небытие.

И вот эта присутствующая в макулатуре двойственность, двойственность «ничего» и «для чего-то» сама разделяет эту вещь на два полюса, между которыми она колеблется: одна и та же бумага как предмет в одном случае может стать бесценной при одних обстоятельствах и совершенно обесцененной – при других.

* * *

Перейдем к рассмотрению второго слоя, который мы обозначили как «белое» бумаги, как ее пустое поле.

Это белое тоже двойится в нашем сознании и тоже может выступать в двух своих значениях, оставаясь одним и тем же по своему виду, но резко различным в зависимости от установки нашего сознания.

Из них первое и самое распространенное отношение к «белому», к белому листу – это отношение как к пустоте, на которой еще ничего не написано, не нарисовано, не обозначено. Это вполне утилитарная установка, и в этом случае белый лист – это действительно ничего, и ждет пока своего настоящего употребления, чтобы на нем написали, нарисовали т. д. В этом смысле белый лист не имеет своего «настоящего», своего самостоятельного существования и получит его только в будущем. Он не несет в этом случае никакого сообщения, т. к. сообщения мы ждем сверху этого листа, а пока этого сообщения нет, смотреть на этот белый лист бессмысленно. Но при другой установке эта самая пустота, это «белое» может иметь самостоятельную нагрузку и при этом весьма содержательную, способную удержать и питать наше внимание совсем особым образом, связанным с особыми переживаниями. Такого рода восприятия при созерцании белого листа могут быть сами по себе достаточно сложны, и в свой черед, учитывая эту сложность, мы попробуем рассмотреть ее на трех уровнях.

Из них первый мы назовем просто энергичным. Я хочу назвать его так потому, что при определенном смотреии на белый лист воз-

никает, идет на нас поток энергии, которая заключена в белом листе как в вещи, в которой хранится, аккумулируется, сохраняется энергия солнца, энергия, которую вобрали в себя многолетние деревья, стоя под солнцем до того, как их спилили, измельчили и вылили тонкой массой на плоский стол. Сквозь все эти эволюции от дерева к белому листу эта энергия солнца, его свет никуда не исчезали и сохраненные в белом листе идут к нам, на нас. Белый лист, таким образом, в самом прямом, физическом смысле слова хранит и несет, когда мы смотрим на него, эту энергию и этот свет.

Второй уровень – хочется назвать его символическим – это уровень, в котором белый лист, «белое» выступает как цвет и уже как цвет несет на себе смысловую нагрузку, возможно, в самом общем значении – как образ смерти. Здесь белое выступает в своем значении конца, конца прожитой жизни, конца всего, что было, выступает как некий итог, как некая завершающая черта. Белый цвет – это то, что отрицает, нивелирует прошлое. «Ничего» белого листа на этом уровне выступает как всеотрицание, абсолютная пустота, как отвержение жизни и ее противоположность.

Третий уровень рассмотрения белого листа можно было бы назвать метафизическим, и в противоположность вышесказанному он может иметь не негативное, а, наоборот, позитивное значение, и уже в этом смысле может иметь характеристики абсолютной полноты. Это связано с представлением о «белом» как о переживании света. При таком восприятии «белого» как света на нас идет мощный поток пульсирующей энергии, но это не только та энергия, которую мы описали как сохраненную энергию солнца. Характер этой энергии совсем иного происхождения. Впечатление от нее таково, что она одновременно и истекает, и сохраняется, отсюда возникает то ощущение особой полноты, которая превышает любую характеристику и определение, т. к. эта световая полнота обволакивает и хранит их в себе. Этот свет содержит в себе, не отрицая, всю множественность предметов и явлений, служит источником их силы и существования, и такое понимание «белого» как света в этом смысле предстает не как гипотеза, а как подлинное и мощное, воздействующее переживание.

Теперь, после такого долгого разглядывания «белого», перейдем к уровню собственно текста, помещенного на «белом». Но его пони-

мание так же, как и при рассмотрении первых двух уровней – макулатурного и белого – для нас раздвигается, предоставляя нам выбор, чем его считать. Выбор этот связан соответственно с тем, чем мы считаем «белое», на котором этот текст будет помещен. Если мы это «белое» будем считать «плоским» белым листом, на котором ничего нет, т. е. листом в самом утилитарном смысле слова, то тогда и текст, помещенный на нем, приобретает самое прямое, буквальное, «функциональное» значение. Это будет в самом точном смысле талон предупреждения о неуплате за телефон, квитанция за междугородние разговоры, билет в кино и т. д. В этом случае после его использования его роль исчерпывается, и он подлежит выбрасыванию. Опускаясь до уровня вещи, материала, он исчезает, сливаясь с бумагой, которая выбрасывается на помойку.

Но в случае понимания «белого» как самодостаточной полноты, как самостоятельной реальности тот же самый текст получает, наоборот, дополнительное, расширительное значение, выявляя свои подтексты, обертоны. Обыденные, профанические тексты, гласящие об уплате за телефон, содержащие наименования блюд, расписание поездов, приобретают иное, не сводящееся к буквальному значение.

Приобретает новый смысл и изобразительная сторона этих текстов – вся геометрия полосок, знаков, таблиц и букв становится в этом случае решеткой, в известном смысле помехой, сквозь которую свет и энергия идут на нас.

В этом случае все вместе взятое целое – бумага, «белое» и текст – приобретает новую ценность, превышающую изначальную ценность обыкновенного, ничем не привлекательного канцелярского документа.

БЕЗ КУЛЬТУРЫ

Счастливые времена – когда была культура. Как ее не ругали – тогда, когда она была, как она не была стеснительна, условна – но, опираясь одним этажом на другой, создавала какой-то каркас, какую-то архитектуру мироздания (именно: «здание мира»), и в этом «здании» были входы, выходы, комнаты, несущие опоры, этажи верхние и нижние и, как всякое «здание», оно имело фундамент, на который опиралась вся постройка.

Именно в этом смысле в каждой культуре, понятой как «мироздание», такое главенствующее значение имеет архитектура. Архитектура в самом широком смысле – не только как планы общей застройки городов, сел, архитектура освоенного человеком ландшафта. Можно сказать, что любая развитая культура – архитектонична. Все, пронизанное архитектурой, в такой культуре находится в строгом соподчинении, все «идеальные» для этой культуры элементы выражаются в строгих архитектурных связях, как бы запечатлены в них. Такова культура Эллады. Не жизнь свою они украшали зданиями и «архитектурой», а «всё», весь культурный космос их сознания был архитектурным, каким он только и мог быть.

Отсюда и такое глубинное влечение к имитации, повторение архитектурных шедевров у других социальных формирований, не достигших самостоятельно уровней «культуры». Приобщаясь к архитектуре, хотя бы и подражательно, они бессознательно присваивают и «всю культуру как целое», приобщаются к скрытой в ней структурности, стабильности, обзримости.

В хорошо развитой «культуре» и, следовательно, в ее архитектуре четко выявляются все составляющее ее соподчинения, все соотносится друг с другом и ко всему целому, и, что самое главное, каждый элемент, оставаясь самим собой, одновременно и хранит, и «выявляет» способ связи с другими элементами как в горизонтальном, так и в вертикальном отношении. Целое, как и положено в архитектуре, является результатом этого соподчинения, интеграцией этих отдельных автономных элементов в определенных связях и в их соотношениях друг к другу.

Целое, результат выступают тут именно как интеграция, а не поглощение, растворение всего в этом целом.

Таким образом, в культурной (архитектурной) отдельной «вещи» хранится, заложена, визуально очевидна эта связь с другими вещами и со всем зданием культуры.

Именно в этом смысле каждая подлинно «культурная» вещь по существу своему «символична», т. е. она и «материальна», и «идеальна» одновременно, т. е. созданная из какого-нибудь материала – камня, ткани, дерева и т. д., она компенсирует, дематериализует эту свою «природность» своей идеальностью, т. е. своей включенностью, участием во всем многоярусном, разветвленном, огромном «здании» культуры.

Но это в счастливые «культурные» времена.

Во времена, когда культуры не существует, даже имитационной, подражательной – связи между всеми элементами становятся случайными, прерывистыми и прежде всего – неоднозначными, двусмысленными, произвольными. Связи эти не установлены для всех, не признаются всеми хотя бы и приблизительно, а целое начинает превалировать, растворять в себе свои части.

Самое интересное – это то, что происходит при этом с каждым отдельным предметом, безразлично-бытовым или «культурным». Если в «культурных» средах (социальных) вещь полностью нагружена своими символическими «культурными» значениями, как бы окутана, защищена или от «природы», то в средах (социальных), лишенных «культуры», вещь теряет эту символическую культурную «оболочку». Она, эта вещь, выступает тогда в двух значениях, которые связаны друг с другом напрямую, по одной линии, как две стороны одного и того же – это «сакрализация» и «мусорность». Под сакрализацией внекультурной вещи можно понимать особую нагруженность ее каким-то особым, чрезмерным значением, придачу ей бесконечного множества значений и смыслов, как правило, самых иррациональных и «метафизических».

Под «мусорностью» можно понимать лишения этой вещи любого даже утилитарного значения, вещь при этом ничто не содержит в себе как культурную «обусловленность» и становится частью «природы», в пределе растворяясь, исчезая в ней. В этом случае она, эта

вещь, на минуту возникшая из «природы», неудержимо стремится исчезнуть, раствориться в ней.

И еще: та же самая вещь, которая в культуре была бы «архитектонична», в «некультуре» становится «психологической». Она все меньше «есть» и все больше нам «кажется».

Особенно все это становится заметным при рассмотрении эволюции «картин» от XVI века к нашим дням. Если в Италии XVI века картина – часть архитектуры и далеко не главная ее часть, то к XVII веку она уже самостоятельная автономная вещь, и в этом своем качестве способная быть перевезена, выставлена, хранима и т. д.

В новое время, особенно у нас, она, «картина», теряет свои свойства быть самодостаточной, имеющей свою изолированную жизнь, и становится предметом весьма проблематичным, целиком зависящим от «точек зрения» на него, выбора, который сообщит или тот, или иной смысл, вообще она нуждается в субъективном суждении, размышлении, знании, «концепциях» и т. д.... В этом случае «картина» вовсе перестает быть частью «культуры» и становится принадлежностью местной, часто странной, «этнографии».

* * *

Написав все это, мне легко уже теперь быть понятным, почему я каждой из помещенных фотографий работ хочу придать какой-то комментарий. Без него «понимание» не то что не было бы неполным, но это объяснение, комментарии, сноски содержались как бы и при самом изготовлении этих работ, сами почему-то возникли при их разглядывании, и без этих «объяснений», они, может быть, и вообще не существуют.

В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ

Не знаешь даже, что сказать о Малевиче. Великий художник. Вселяет ужас. Большой начальник.

У нас в школе был директор, очень строгий, свирепый – к весне, к концу года он сказал:

– В пионерский лагерь школы на все лето поедут только те, которые это заслужили. Остальные останутся здесь.

У меня все оборвалось внутри...

От начальника зависит все. Он может – я не могу. Он знает – я не знаю. Он умеет – я не умею.

Начальников в школе у нас было много: директор Карренберг, завуч Сукиасян, поэт Пушкин, военрук Петров, художники Репин и Суриков, композиторы Бах, Моцарт, Чайковский... И если ты их не слушаешься, не сделаешь, как они говорят и рекомендуют – «останешься здесь».

В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ.

В этой леденящей фразе заключено изначальное разделение всех людей, как детей, на три категории:

1. Кто возьмет.
2. Кого возьмут.
3. Кого не возьмут...

...Меня не возьмут.

...В воображении встает великая эпохальная картина: 1913 год. Европа. Высокая гора. Даже не гора, а некое плато. У самого края плато, там, где продолжение его обвалилось, как отрезанный ломоть сыра, стоит небольшая кучка суровых людей. Впереди них, прямо у их ног, где обрывается, уходя вниз, земля, расстилается море тумана. Как, куда идти дальше вперед? Позади группы вождей, на почти-тельном расстоянии, чтобы не мешать совещанию, стоит испуганное сгрудившееся человечество. Каково будет решение руководства? Тишина. Великая историческая минута.

...Если приблизиться, дрожа всем телом, к немногочисленному высокому собранию – среди других великих кормчих – Малевич. Спокоен. Выдержан. Полностью готов к огромной ответственности, выпавшей на его долю.

Рекомендует двигаться дальше, прямо на небо. Считает край обрыва у ног концом прошлой жизни. Именно здесь и сейчас кончилась вся прошлая история человечества, всех его дел, его искусство. Кончилась «старая» земля. Впереди «новая» земля, овеванная космосом, новый ранг бытия.

Он полностью охвачен этим новым духом, он сам воплощение его. В это великое мгновение горизонт раскрыт для него в обе стороны. Будущее ясно, а оттого ясно и прошлое. Он совершенно овладел старым бытием и познал его, сжал его в своем кулаке. Вот оно, затихшее, сморщенное лежит на его широкой ладони маленьким квадратиком. Повтора не будет. Впереди только «Иное».

В этот новый горный мир пойдут с ним немногие. Эти «новые» будут жить в будущем, тесно сплотившись вокруг своего учителя, осененные его духом, его идеями. Как проникнуть в эту избранную компанию? Как купить билет на уходящий поезд?

Для этого существует система тестов, которая определит твою готовность к духвзлету. Если для оставшихся квадрат – это просто квадрат, а пять цветных прямоугольников – пять прямоугольников, то для постигших новый дух, вошедших в него – это знаки нового спиритуального пространства, ворота, за которыми «новая земля», коан, решение которого – в новой небывалой плоскости.

У «новых», приобщенных к новой жизни, будет там свое дело: метить «новую» (бывшую «старую») землю, «землянитов» (бывших людей), их «планиты» (бывшие дома), их одежду, мебель, посуду супремными знаками, как бы пронизывая все супремной энергией, чтобы ничто на этой планете и на всех остальных, что ни есть в космосе, не осталось без живительной силы супремного сознания.

«Тут кончено – дальше».

Ну, а что будет с оставшимися, «неперспективными» гражданами? Еще одно воспоминание из школы. В школе я жил в интернате.

Когда на вышеупомянутом собрании директор сказал, что в пионерлагерь поедут не все, а только лучшие, то кто-то из учеников тихо спросил, можно ли будет остаться летом в интернате.

– Нельзя, – ответил директор, – на все лето интернат будет закрыт на ремонт и оставаться в нем будет запрещено.

* * *

... Итак:

Вперед – только с Малевичем.

Но возьмут немногих – лучших. Тех, кого отберет директор – ОН ЗНАЕТ КОГО.

Остаться тоже нельзя. Все будет закрыто и опечатано после отлета «супремных» в будущее.

* * *

Лисицкий. «СКАЗ ПРО ДВА КВАДРАТА»

Летят на землю два квадрата
И видят: черно, тревожно.
Удар. Все рассыпано.
По черному уставилось красно, ясно.
Тут кончено. Дальше.

Журнал «А – Я» № 5, 1983

МОЖНО ЛИ ПИСАТЬ НА «БЕЛОМ» СЛОВА?

Заканчивается серия «белых» картин, которая начата была очень давно, чуть ли не в 1969-70 годах. Начинаю ее отсчет с картины «Бердянская коса», которую делал еще при Соостере – он ее видел – значит, картина начата в 1969 году.

Когда я ее начинал, то никакой «серии» даже не предполагалось, и потом были «просто картины», а вот потом как-то – это часто было и с альбомами – оказалась «серия», как только возник ее конец, завершение.

Вся серия состоит из следующих картин:

1. «Бердянская коса» 1970 г.
2. «По краю» 1-я картина 1974 г.
3. «По краю» 2-я картина 1974 г.
4. «По краю» 3-я картина 1974 г.
5. «Вынос помойного ведра» 1980 г.
6. «Воскресный вечер» 1980 г.
7. «Запись на Джоконду» 1980 г.
8. «Собакин» 1980 г.
9. «Шесть» 1981 г.
10. «Список лиц, имеющих право» 1982 г.
11. «Расписание поведения семьи Мокушанских» 1983 г.
12. «План моей жизни» 1983 г.
13. «Над страной весенний ветер веет...» 1983 г.
14. «Старый двор» 1983 г.
15. «Вечером, 12 июня» 1983 г.

Как всякая серия, «белые» картины имеют как бы параболу своего развития, имеют начало, середину и конец.

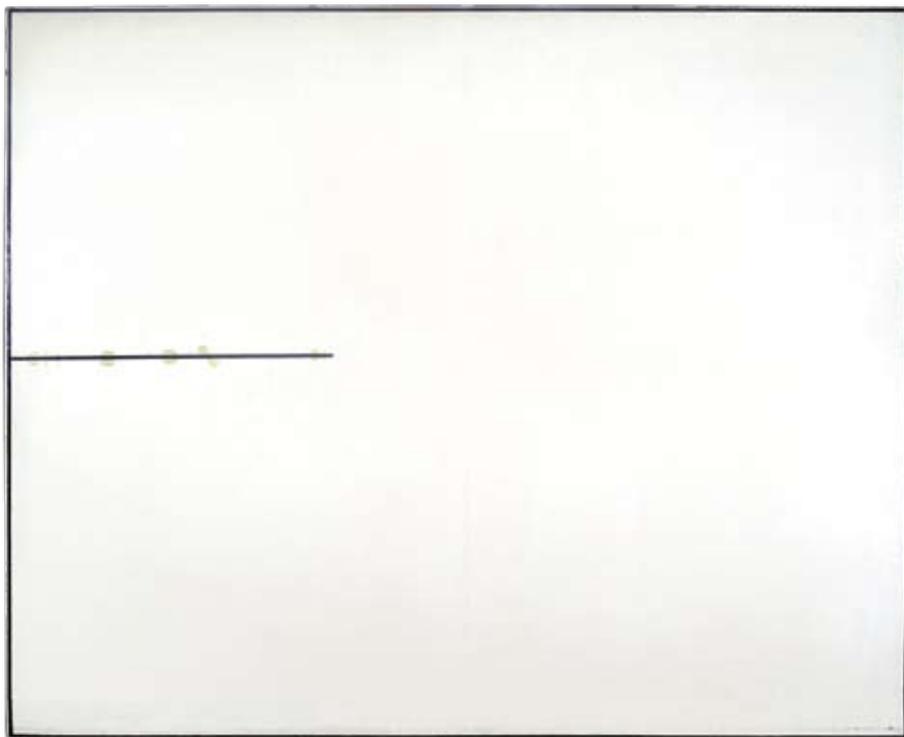
В данном случае она (парабола) имеет почти классическое построение – тезис, антитезис, разрешение.

Попробуем описать первое, второе и третье по порядку, одно за другим.

Под «белой» серией я имею ввиду картины, фон которых всегда белый, а изображение, как правило, составляют тексты, цифры, графики и т.д., выполненные черной эмалью.

1. Тезис

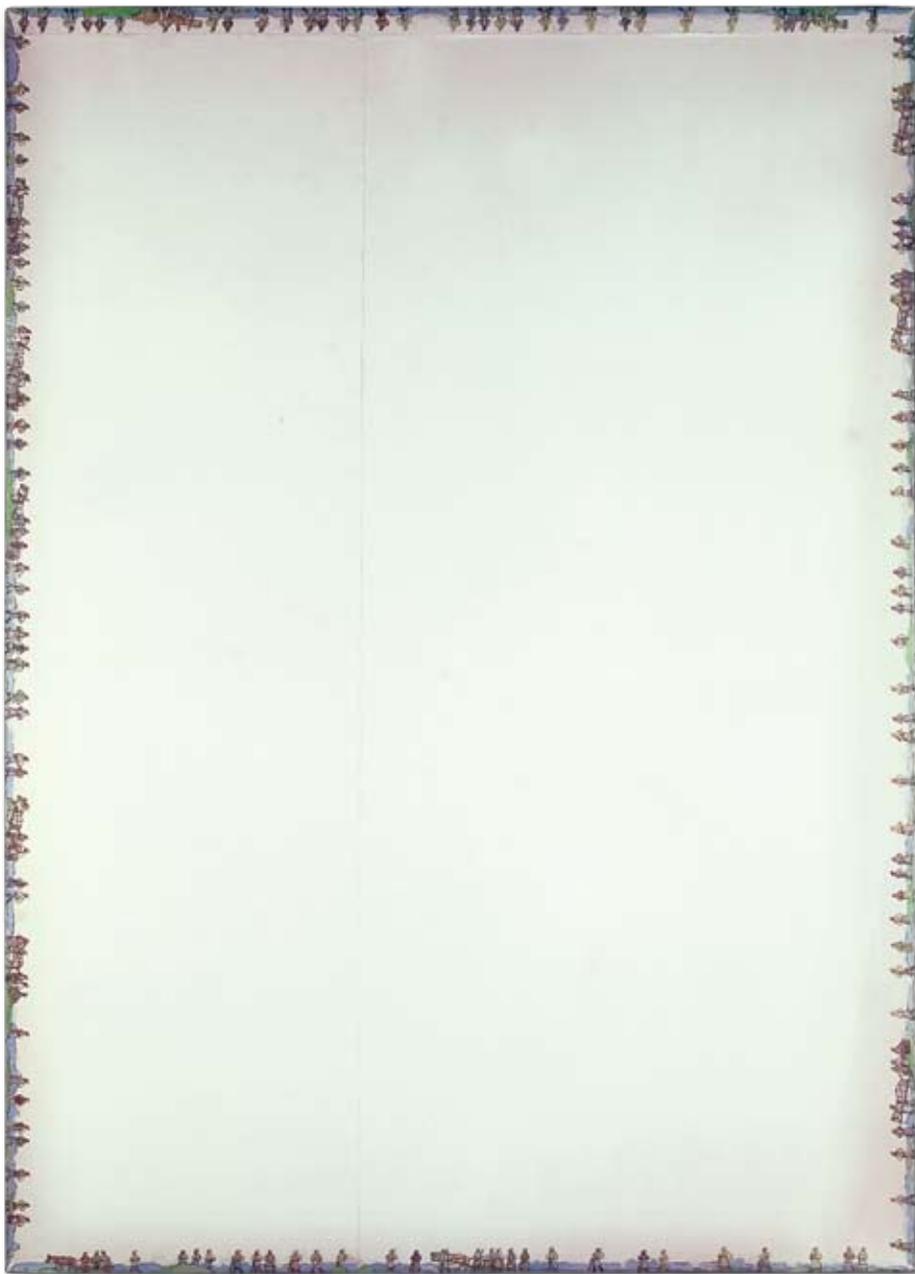
В тезисе, отвечая на вопрос, поставленный в заглавие статьи и обозначающий самую проблему, ответ дается отрицательный. «На белом слова не могут быть написаны». Так же, как и что-либо вообще изображено, поставлено, приклеено и т.д. «Белое» не позволяет этого сделать. В картинах, относящихся к «тезису», это демонстрируется. (Сюда относятся картины «Бердянская коса», «Шесть» и три картины «По краю»).



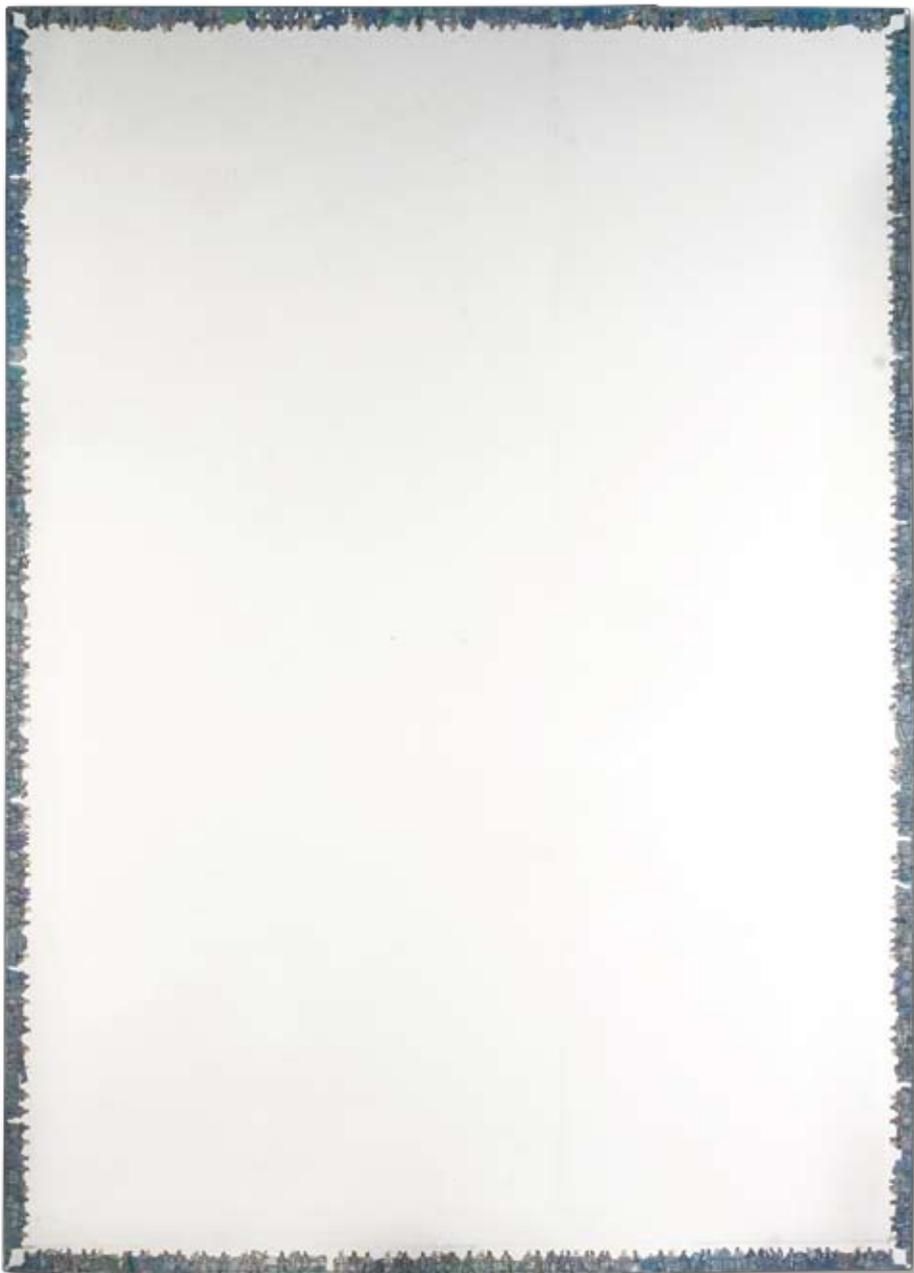
«Бердянская коса». Оргалит, масло, эмаль. 185 x 216 см. 1970



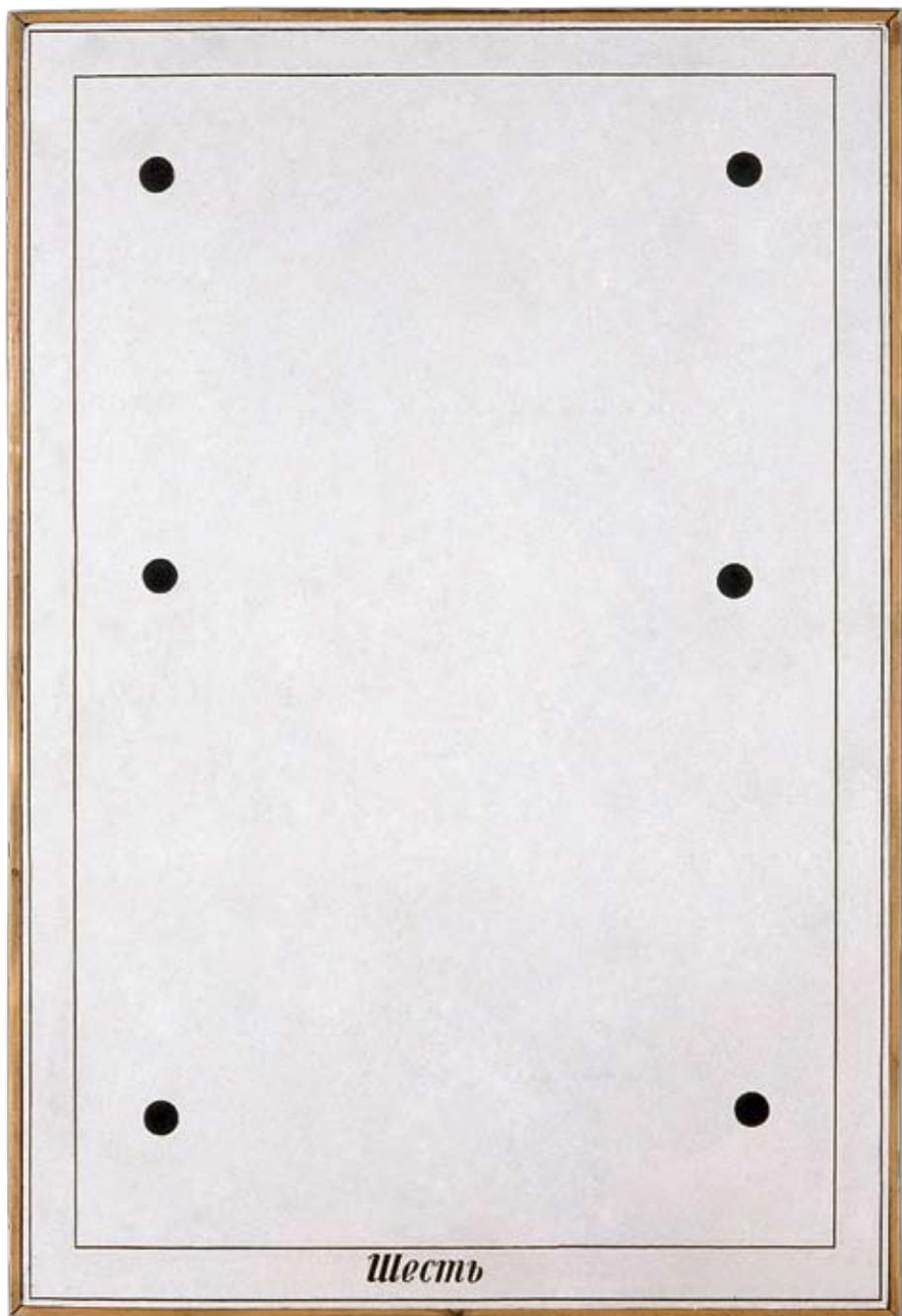
«По краю» № 1. Оргалит, масло, эмаль. 300 x 190 см. 1974



«По краю» № 2. Оргалит, масло, эмаль. 300 x 190 см. 1974



«По краю» № 3. Оргалит, масло, эмаль. 300 x 190 см. 1974



«Шесть». Оргалит, масло, эмаль. 160 x 100 см. 1981

СПИСОК

лиц, имеющих право на получение 
(ЖЭК № 8 Бауманского района):

Соловей А. И.	Николаева А. Г.
Иконобородов Л. П.	Белобородов С. К.
Сатюкова В. Ф.	Степун Л. С.
Морозов Л. А.	Сатюков Л. Ф.
Трибунина С. И.	Рошина Е. П.
Стадиук В. И.	Елиновский О. П.
Бородай Е. В.	Влаширов С. В.
Муромская З. П.	Сидорчук Э. С.
Копоплянский Б. Н.	Садок Л. С.
Изынская Т. П.	Морозова П. П.
Авросиенко И. Г.	Синельникова З. И.
Губанов И. Д.	Стариков Г. И.
Крутовой В. С.	Живенков И. Ю.
Круиенков В. П.	Тиши Д. Я.
Жарков С. И.	Рошанов П. Н.
Сипров Л. И.	Резникова О. П.
Горб О. Л.	Шестопалов Л. Г.
Шестакова И. Б.	Инатова Г. И.
Гуробани Г.	

Выдача  производится:
с 10 до 12 ч. по вторникам и четвергам в помещении ЖЭКа
по адресу: ул. Б. Каменщики 3 строен. 2 во дворе.

Адрес:
Красноказарменный пер. 2, кв. 41

Расписание поведения членов семьи

Фамилия, И. О.	в р с			
	6-6 ³⁰ утра	6 ³⁰ -6 ³⁰ утра	6 ³⁰ -7ч. утра	7ч. - 1ч. утра дня
Мокушанский Юрий Степанович	Подъем, физическая зарядка, туалет.	Вынос мол. ведра, расстилание постели.	Завтрак.	Просмотр свежих листов, письмо и отправка корреспонденции, работа по делу, прогулка с внучкой.
Мокушанская Маргарита Юльевна жена	Подъем, физическая зарядка, туалет.	Уборка постелей, подготовка к завтраку.	Завтрак, уборка посуды.	Уборка помещения, протирание мебели, подготовка Игоря к школе. Уход в магазин. Приготовление обеда.
Мокушанский Олег Юрьевич сын	—	Подъем, туалет.	Завтрак.	Отъезд на работу. Работа.
Мокушанская Светлана Юрьевна дочь	—	Подъем, зарядка, туалет.	Завтрак, уборка посуды.	Отъезд в институт. Учеба.
Мокушанская Татьяна Борисовна жена сына	—	Подъем, туалет, подъем Николая Игоря из туалета.	Завтрак, подготовка Татьяны к школе.	Отъезд в училище. Работа.
Мокушанская Наталья Олеговна внучка	—	Подъем, физическая зарядка, туалет.	Завтрак.	Уход в школу. Учеба. Приход из школы. Переодевание. Отдых во дворе. Помощь в доме по хозяйству.
Мокушанский Шорь Олегович внук	—	Подъем, физическая зарядка, туалет.	Завтрак.	Прогулка во дворе, прогулка с дедом. Игра с детскими товарищами. Игра с соседями.

Праздничные даты:
торжественные и юбилейные дни, дни рождений.

С а н и е

и Докучанский с 1. IX 82. по 1. IX 83.

Составлено
Докучанский Ю. С.

	и	и	о	и	и	
ч. 1 ²⁰ дня	1 ³⁰ - 6 ¹⁵ дня вечера	6 ¹⁵ 7 ^{ч.} вечера	7 - 7 ⁴⁵ вечера	7 ⁴⁵ - 9 ³⁰ вечера	9 ³⁰ 10 ^{ч.} вечера	10 - 10 ³⁰ вечера
Добд.	Послеобеденный отдых, чистка одежды, уборка, уход за общественной работой. (В секцию на тер. МСБ).	Уход за вышивкой, пошивом, и др. швейц.	Ужин.	Свободное время, просмотр телепрограмм, чтение, беседы с силами хозяйства.	Туалет, подготовка ко сну.	—
Добд. борка, тые при- обслужива	Отдых, ремонт и проверка работы березки одежды, чистка обуви, стирка/работы стиральн. машин.	Оса. прод. тех. подв. расклад. туши.	Ужин.	Свободное время, просмотр телепрограмм, чтение, шитье, подв. Натанов по сну.	Подготовка к сну, подготовка к сну.	—
Добд.	Работа общественной работы на предпр. для стирки. Возвращение домой.	Станция, санитарная работа по дому.	Ужин.	Свободное время, просмотр телепрограмм, чтение, беседы с силами, Натанов, тры.	Подв. к сну, душ-об. для жоб. раб.	Принятие ванне ко сну, туалет, сон.
Добд.	Учебн. конец учебного дня, проезд домой. Отдых, прогулка. Уборка комнат, бытия. дом. жоб. для стирки.	Подготовка к ужину.	Ужин, уборка посуды.	Отъезд на без. учебн. Учень.	Уборка, туалет, сон.	—
Добд.	Работа общественной работы. Покупка хлеба, продукты, посещение общественной. Возвращение домой. Осмотр одежды. Машин. Вара.	Проверка для задний Натанов, подготовка к утру.	Ужин, уборка посуды.	Мытье посуды. Свободное время: просмотр телепрограмм, подв. Натанов по сну.	Принятие ванне и уборка душ, подготовка к сну.	Принятие ванне ко сну, туалет, сон.
Добд. борка посуды.	Отдых. Первый час: внимание дежурных работ, занятия в спортзале до 10 ч. повтор по гигиене в доме. (уборка стир. машин).	Проверка домашних заданий, перевод. б. туалет.	Ужин.	Телепр. Советский спорт, занятия в 8 час. сон.	—	—
Добд.	Отдых. Первый час: прогулка по двор. в детском парке; игры в песочнице.	Передв. б. туалет.	Ужин.	Телепр. Советский спорт, занятия в 8 час. сон.	—	—

У т о л о к
ухода и пригода домой:



П л а н м о е й ж и з н и:

Д е т с т в о:

Катание на санках, коньках и лыжах, купание, ныряние в пруду на даче, собирание грибов в лесу. Прогулки с охотой в зоопарк, увечение животными, (собачка - Марзак, голубой, голытки), увечение машинками.

Ю н о с т ь (12-18.)

Поездки с охотой на байдарке по реке Чусовой, Агата и рыбой в Забайкалье, (спинини с прибодам). Сборы камней, гербариев на р. Чусовой. Первые туристские поездки с друзьями по Явобалтике, (Ютке-Арбе), по северу Горьковской и Вологодской областей. Занятия зимней спортом: прыжки лыжами, и летний: байбоб, шибани. Общественная специальная школа, (с олимпийскими уклонами).

М о л о д о с т ь (18-32.)

Поступление в институт им. Плеханова, (биологический ф-т). Лучные специальности в Новосибирске и Аральское море, (изучение подводной флоры). Занятия в научной студенческой общности. Женитьбой, поездки с женой в тур. путь-дня. Зол. олимпийца и бодн. лыж. Охотничья работа в районе северных (Калач-ка). Поступил в аспирантуру. Защищая дисс. Родил двух детей.

З р е л о с т ь (32-65.)

Приобретение лодки. Путешествия в низовьях Волги и Дона. Личное знакомство с детьми на байдарках по р. Чусовой и Белой, (агата, составление карты речного дна бассейнов этих рек). Изучение морской флоры в районе Чукотки, Аляски и Гренландии. Составление карты морской дна Северного моря Земли. Работа в ин-те гидродезии Севера и Восточной Сибири. Защита докторской дисс. Учение в международном симпозиуме. Поездки в Англию, Францию, Индию, Грецию, Австралию и Аргентину. Написание капитального труда. Преподавание в ин-те гидродезии Севера и Восточной Сибири. Академ. Институт СССР (фран-т свободной флоры). Создание Аляскинского дна изучен и разведен. образцов морской флоры.

С т а р о с т ь (65-)

Приобретение дачи с лесным участком у реки под Москвой (по Курской дороге). Устройство забонного и бишечного сада. Посадка плодового кустарника (яблонями и спородина). Разведение певчих птиц (канарейки и дрозды). Увлечение и расчистка пруда и укладка по его берегам лесного дна. Расчистка дорожек. Устройство террасы и оранжереи редких растений. Разбор архивов. Приведение в порядок рукописей. Работа в саду, огороде, прогулки, собирание грибов в лесу. Катание в пруду зимой и летом, в любую погоду.

*...Над страной весенний ветер веет,
С каждым днем все радостнее жить.
И никто на свете не знает -
Лучше нас смеяться и любить!*

«Над страной весенний ветер веет». Оргалит, масло, эмаль. 170 x 120 см. 1983

*Сердце рвет последние листы,
Из сердца гонит голод лютый;
Они стои, лежат, лежат и па!*
Д. С. Ртг

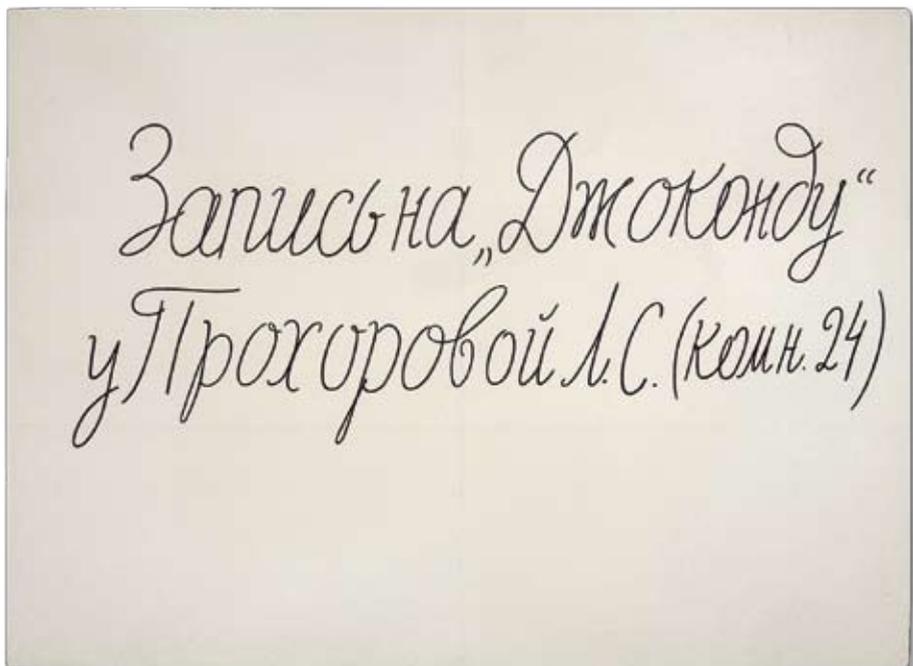
*Не искаргой лезу без нужды
Возвратил нежности твоей:
Резко провалил чужды
Все обильящие пружины души!*
Е. А. Барминский

Глава VI
СТАРЫЙ ДВОР

«Старый двор». Оргалит, масло, эмаль. 151 x 119 см. 1983

*Вечером, 12 июня,
Александр Николаев поедет в Волоколамск
и там останется почевать.*

«Вечером, 12 июня...». Оргалит, масло, эмаль. 170 x 120 см. 1983



«Запись на Джоконду». Оргалит, масло, эмаль. 190 x 260 см. 1980

Примыкают к этой группе, не входя в «серию», «Диван-картина», а также вся группа из 7 больших картин с комментариями: «Сад», «Сдернутый пейзаж», «Фигурка человека, летящего в белом» и др.)

В картине «Бердянская коса» черная полоса с домиками выходит с левой стороны, но достичь центра «белого» не может, не может даже приблизиться к нему, затронуть его. В трех картинах «По краю» весь сюжет картины разворачивается по краям (едущие, идущие люди, лошади). Вся же поверхность «белого» и его центр остаются не потревоженным, неприкосновенным.

В каком же случае это оказывается возможным – эта неприкасаемость? При совершенно определенном понимании «белого». «Белое» в этом рассматриваемом случае понимается, видится, ощущается как непрерывный ровный поток излучения, излучения яркого, почти слепящего света, но действующего не как вспышка, а как постоянное истечение ровной энергии, которую можно было назвать «благодатью» по какому-то чувству благожелательности и животворности, кото-

рое как бы исходит от ровного, «зернистого» этого света. Бесконечно прекрасно, хорошо стоять в этих лучах. Сама «белая» картина в этом случае, при таком восприятии и при таком воздействии перестает существовать. Она становится как бы местом, где происходит это действие, экраном, из-за которого идет это «излучение». В этом случае определенный смысл и содержание несут края такой «псевдокартины». Они – края – «такой картины» оказываются местом контакта, касания «не картины» и обычных предметов нашей действительности: стен, дверей, других вещей и в этом случае как бы замутняют край «такой картины», создают как бы «зеленый ореол» вокруг света, о котором шла речь. Теперь понятно, почему на таком «свету» ничего не может быть изображено, вообще находится и особенно вблизи его центра, где излучение особенно мощно, где оно становится вообще невыносимо слепящим. Теперь понятно, почему горизонтальная черная линия не может дойти до середины, а идущие и едущие люди на картинах «По краю» нарисованы плоскими: всякое изображение в таком свете становится двумерным, декоративным.

2. Антитезис

...Но ничего такого, как говорится, «бухгалтер Рабинович об этом не знает». У него есть стопа белой бумаги, и он на ней аккуратно выписывает свой «приход», «расход» и «сальдо на 1 января». Использование предмета в «другом смысле», тем более, что «другой смысл» вовсе не очевиден и, возможно, является плодом воображения, многократно описан в немецкой романтической литературе – легко сослаться на Гофмана, Шлегеля, сказку о «Золотом ключике» и т.д. Для рассматривания ситуации «антитезис» важно указать на характерное в этом случае использование «белой» доски как чистого белого поля, ничем не закрашенного, где можно писать все, что угодно, как пустой гладкой поверхности, на которой отчетливо будут видны слова, цифры, изображения и др.

Вот это все и делается во втором случае, в случае «антитезиса».

К картинам этого вида относятся картины:

«Вынос помойного ведра».

«Воскресный вечер».

«Собакин».

«Расписание поведения семьи Мокушанских».

Здесь как бы изображение, вернее, «тот, кто это изображает», как бы вовсе не знает того понимания белого, о котором мы говорили в первом случае, и использует белую доску в простом утилитарном смысле, как человек, пишущий объявления, графики, расписания в ЖЭКе или афишу о вечерних танцах в Доме культуры, или афишу в кино и т.д.

Плоская двумерная доска используется в этих случаях для «плоского» содержания именно в двух смыслах этого слова – для конкретного бытового объявления, «информации» вполне однозначной, той, которую надо просто принять «к сведению» и, в «другом смысле», как плоскость, разлинованная по всей своей поверхности, равнозначимая во всех своих частях – будь то верх, низ, края или центр этой поверхности.

Перед нами во всех этих случаях заурядный, обычный бюрократический предмет, незаметно висящий и пылящийся во всех ЖЭКах, банях, вокзалах и т.п.

3. Разрешение

Здесь умышленно проставлено «Разрешение», а не ожидаемое «Синтез», потому что нового соединения разумного и нормального здесь не наблюдается, предположить его невозможно, и все скорее предстает в каком-то нелепом, скандальном и скорее бессмысленном результате, так что этот результат нельзя назвать овеванным вековой традицией словом «синтез» и лучше его обозначить расплывчатым словом «Разрешение».

... Итак, тексты-изображения этой третьей группы картин («Запись на Джоконду», «Список лиц, имеющих право», «План моей жизни», «Над страной весенний ветер веет», «Старый двор», «Вечером, 12 июня...») расположены на поверхности «белой» картины особым образом, а именно: они формируются по центральной вертикальной оси белой доски, а в некоторых случаях расположены просто в цен-

тре этой доски. Ну так вот: раньше при рассматривании «белой» доски как экрана «особого излучения» (см. «Тезис») мы уже говорили о разности природы в ней излучаемой поверхности и ее центра, как места главного, возможно, точечного излучения и, следовательно, особой «сферичности» этого излучения, где центр этой «сферичности» совпадает с центром самой поверхности «картины».

...Как в случаях, описанных в «антитезисе», так и в типе картин, о которых сейчас пойдет речь, мы сталкиваемся с изображениями и текстами, которые игнорирует понимание этого светового поля, просто ничего о нем не слышали и не знают. Но если в первом случае (антитезис) изображения – тексты разбросаны равномерно, расползлись по всей поверхности доски, то сейчас они расположились в центре, предполагают этим размещением особую важность, значительность своего «сообщения». И действительно, это тексты особого, высшего, что ли, своего содержания (достаточно сравнить идею «Списка» с «Расписанием выноса ...»)

Вот эта-то центральность этих текстов по сравнению с предыдущими «расползшимися» составляет особый новый уровень смысла, который может быть придан этим «словам-изображениям». В одной фразе это может прозвучать так: если тексты второй группы претендуют на «всю» поверхность, по всей широте и высоте, то тексты третьей – на центр, т.е. на всю глубину ее. И еще одно отличие: если первые могут не знать о пространственном движении белого на нас – ведь они используют только лишь плоскость картины и, следовательно, как бы замутняют, пачкают, загрязняют ее, то вторые отлично знают, что такое «центр», и в расположениях своих текстов используют именно эту композиционную срединность и центральность. Таким образом мы можем говорить именно о замене, подмене центра «своим» текстом, своим содержанием.

* * *

Двоение изготовленной (и плохо изготовленной) «белой» доски в смысле ее интерпретации уже было заложено в первой картине всей серии – «Бердянской косе». Она по замыслу должна была совмещать, оставаясь одним и тем же, даже при интерпретации: 1) мощное световое

поле, световой объем; 2) «бюрократические элементы» – черная рамка и такой же толщины черная черта, идущая слева прямо на центр, «доска-картина» здесь просто плоскость и 3) возможность вообразить все это пространство, как пространство природное – взгляд вдаль во время дня, когда море и небо почти одного цвета и тона, и там вдали, почти на горизонте едва видна песчаная коса, делящая небо и воду (на ней – на косе – стоят домики, освещенные солнцем).

«Бюрократическая» черная полоса закрывает как раз эту линию отдели, которая существует только в названии («Бердянская коса»).

Черная рамка, следовательно, относится к интерпретации именно «КРАЯ» картины, как плоского, убогого, просто вещественного предмета, на котором можно изобразить ВСЕ, ЧТО УГОДНО, а он – предмет – останется доской и НЕ БОЛЕЕ.

Конец «серии», а именно – центральность изображения текста на белой доске – говорит уже о замещении центра картины, претензии уже на «это» место.

...Взвесив все обстоятельства и исходя из предыдущего изложения, мы подходим к выяснению понятия «псевдотекстов», о которых может быть речь впереди. (Разумеется, как и понятия «псевдокартина» – с определенной точки зрения).

29.11. 83

НОВЫЙ РОМБ

Молодое, совсем молодое русское изобразительное искусство имеет своим началом петровские «парсуны», среднеевропейскую парадную живопись в XVIII веке и один из вариантов типовой «академии» вплоть до конца XIX в. Проблема «Запада и Востока», их противостояние и сходство, отталкивание и притяжение начались в самом конце XIX в. с мирискусников, и ее напряжение существует до сих пор (передвижники полностью находятся в сфере действия «жанра» по традиционной академической шкале, лишь поменяв сюжеты с сентиментальных на обличительные).

Эта неразрешенность «сюда-туда», «отсюда-оттуда» связана, вне сомнения, с отсутствием «языка» живописи специально местного, как это счастливо случилось в русской литературе со времен Пушкина.

Но мало этого. Нерешенность в изобразительном языке ситуации «оттуда-отсюда» усугубляется нерешенностью, вернее, неопределенностью в решении ситуации «священное-профаническое» – в ситуации, касающейся, повторяю, нашего изоискусства. По-прежнему идея о священной, духовной эманации, которая должна содержаться в художественном произведении, ее необычайный сакральный смысл – все это идущее от традиции иконописи в сегодняшний день также затрудняет получение вменяемых результатов.

Итак, в сфере культуры решение затруднено ситуацией «как у них, так и у нас», идущей от петровских времен. В сфере «духа» решение затруднено мечтой о «иконной» духовности и ее влиянии, и уже не каноническим предметом, который изготавливает художник, ушедший из мастерских по изготовлению икон, да и за неимением таковых. (Гибриды, желающие соединить и то, и другое, возникают постоянно – достаточно указать на Петрова-Водкина).

Тем не менее за это время, т. е. начало XIX – конец XX в., как кажется, проявляется в первой тенденции – назовем их «культурой», а с точки зрения второй тенденции – «профанической» – особые две линии, две струи, что ли, которые можно было бы вычленивать и называть как специфически местные:

1). Линия, идущая через Зорянко – Федотова к Лактионову.

2). Линия В.Васнецова – Кустодиева.

Первая линия – особого непредвзятого, беззаветного рассказа, лишённого спекуляции и всевозможных сверхобобщений.

Вторая линия – откровенный лубок, где автор изготавливает лубковую доску, близкую к базарному ковру, опять-таки лишённую всякого «художественного» эстетического изыска.

* * *

Тенденция «духовка» тоже в истории новой живописи не дремлет и проявляется во все новых и новых вспышках визионерства, пророчества и водительства (Чекрыгин, Малевич, Штейнберг).

Таким образом мы можем изобразить фигуру нерешенной ситуации в русском «изо» к сегодняшнему дню в виде ромба



где горизонтальная ось – ось местной культуры колыхается на «Запад-Восток» и обратно, а вертикальная – вверх, к небу и вниз – к долу, грязи и пыли.

7 мая 1983 г.

ЭДУАРД ГОРОХОВСКИЙ. РЕПРОДУКЦИЯ РЕПРОДУКЦИИ

(заметки провинциала)

Понятие «провинциальность» как бы связано с чем-то жалким, убогим, ничтожным, неполноценным и т. д. Если же касаться «провинциальности» искусства, то это вроде уж и вовсе то, о чем говорить не стоит, то, что заведомо должно быть отброшено, что не достойно глубокого серьезного рассмотрения, так сказать «осетрина второго сорта».

Полностью имея в виду эти представления о провинциальности и о «провинциальном» искусстве, сразу же хочу сказать, что сам я отношусь ко всему этому как раз наоборот, и в своем рассуждении придаю этим явлениям: «провинциализму» и «провинциальному» искусству – значение первостепенной важности, наполненное своим особым смыслом. Прежде всего это главная и существеннейшая характеристика всего того, что существует и делается значительного в художественной жизни и, в частности, изобразительном искусстве «здесь у нас».

Основной художественный метод Э. Гороховского состоит в том, что зрителю предлагается не интегрированный, решенный целостный образ, а образ как бы разведенный, состоящий из двух начал, двух изображений. Чтобы свести их воедино, получить цельное «впечатление», цельный образ, нужно проделать как бы мыслительные операции по сличению первого и второго «объекта», найти, обнаружить их способ «совмещения», и даже при такой «находке», «отгадке» их разделенность, независимость друг от друга не перестанет существовать. Дан лишь толчок, дана возможность соединения, но полное их слияние невозможно и возникает лишь при условии и спекуляциях самого зрителя.

Для многих работ Э. Гороховского такими разведенными и связанными воедино на одном полотне были образы «Времени» и «Вечности» и, в зависимости от расположения на плоскости картины, – «временности» одних элементов и «вечности» других.

В новой серии Э. Гороховского «Игра», о которой пойдет речь, этими разведенными и сопоставляемыми образами – монадами стала пара: «неподвижно-стремящееся», «образец-подражание», «хорошее-плохое», короче говоря, отношение «центральнойности и периферийности», отношения, имеющие особую важность для местной ситуации, которые и можно обозначить как проблему «провинциальности».

Хочется повторить, что в это понятие «провинциальность» много раз вкладывался оттенок чего-то пренебрежительного, ущербного и уничижительного, робкого и неполного, незавершенного, неясного – всего того, что употребляется с приставкой «недо» по отношению к чему-то, и от чего надо во имя «лучшего и совершенного» избавляться во что бы то ни стало. Но провинциальность, с другой стороны, это как раз то, от чего избавляться не только не нужно, но и невозможно, т. к. эта пара отношений «провинциальность – столичность», являясь глубинной структурой, находится в основании любой культуры, любого вида искусства и любого индивидуального сознания. Взаимодействие внутри этой пары составляет динамику развития любой культуры, решает в конечном счете ее судьбу.

«Провинциальность» и «столичность» – вот та неразрывная пара сил, тандем, который присутствует в глубинах любой проблематики, где участвует человеческое сознание – на любом уровне, касается ли дело индивидуальной психологии или, на другом полюсе, идет речь о гигантских социальных образованиях. Важнейшие аспекты взаимодействия этих двух начал рассмотрены в серии из девяти работ под названием «Игра» Э. Гороховского.

Основным элементом «Игры» с чем, собственно, производится «Игра», представляется «прекрасная» фотография конца прошлого века супружеской пары, «идеальных супругов», фотография, полная тишины, покоя и достоинства. С ними, а точнее сказать, с их фотоизображением производятся современным художником всевозможные оптические «игры», в результате которых персонажи на старой фотографии становятся поочередно стюардессами, спортсменами и т. д.

Ситуация этой «игры» такова, что участники игры поставлены в неравные условия: художник – автор «знает» об этой «игре», те,

с кем «играют» – ввергнуты в эту ситуацию, не знают о ней ничего. Это очень существенное обстоятельство — незнание одним из участников «игры» ситуации, в которой он оказался, и мало того, возникает уверенность, что он, этот другой участник, ни за что бы не дал согласие оказаться в том положении, в котором он оказался в «Игре», если бы его о том спросили. Именно полное и окончательное неведение персонажей старой фотографии по поводу того, что они стали предметом сложной, изощренной и изобретательной «Игры», именно эта непричастность и составляет всю остроту и драматическую напряженность этой серии Э. Гороховского.

Но какое это имеет отношение к поставленной нами задаче рассмотрения основной пары: «провинциальное – столичное»? Самое непосредственное: здесь устанавливается первое и важнейшее их взаимоотношение, которое можно было бы сформулировать так: столица ничего не знает о своей роли в той «игре, которую ведет с ней беспрерывно «ее» провинция.

Вот это первое обстоятельство и хотелось бы рассмотреть подробнее.

1. В этой паре – первое всегда неподвижно, второе – всегда в движении. Вся активность действенная, физическая, интеллектуальная, вообще весь поток энергии – все исходит, находится во втором. Столица как бы вызывает непрерывное раздражение, вытягивает как бы некий поток электронов, стимулирует провинцию на постоянное, предельное напряжение всех ее сил.

2. «Провинция» постоянно, не отвлекаясь, имеет в виду «столицу», только ее одну. Неотрывность, особого рода подлипание, бешеный и одновременно мучительный интерес, связанность «навсегда», невозможность оставить ее, забыть.

3. Важным является и особого рода постоянное «комментаторство», особая рефлексия по поводу того, что происходит в «столице», что существует «там». «Провинция» вообще в некотором смысле есть «рассказ о столичном», одна огромная развернутая сноска.

4. Какая-то особая, удивительная роль подробностей, частных вообще мелочей, которые существуют в «столице». Подробности вырастают, укрупняются, приобретают свое особое им не свойственное значение, начинают жить какой-то таинственной самостоятельной жизнью.

5. Несмотря на, казалось бы, активную бурную свою деятельность, столица предстает, в представлении провинции, как полная неподвижность. Она представляется ей, как летящий феникс, но замерший в полете, с распахнутыми крыльями, но навеки оставшимися неподвижными.

6. Связи между удивительными деталями жизни в столице остаются непонятными и поэтому заполняются многочисленными гипотезами и догадками. Между немногими странными вещами и фактами находят причудливые мосты. В известном смысле это и составляет особую сладкую и волнующую одновременно «Игру», в которую полностью включены фантазия, эрудиция, воображение провинциала, его чувства, но весь трюк состоит в том, и тут хочется повторить то, что было сказано в начале этого раздела: «столица» буквально ничего не знает и не хочет знать о той роли и том месте, которое она занимает в другой жизни, в другом сознании. Это напоминает ситуацию взаимоотношений Элочки, героини романа «Золотой теленок», и ее американской соперницы. Мы помним, как жестокая миллионерша постоянно строила козни своей конкурентке из Приморска и как та с достоинством отвечала ей.

Возвращаясь к серии Э. Гороховского, в связи со всем сказанным, можно еще раз отметить выявленность им этой воображаемой «оптической» игры, которая несколько не затрагивает предмет, над которым производятся эволюции, в сущности поэтому не задевает и не оскорбляет его, оставаясь плодом чисто визуальной манипуляции.

* * *

Следующий слой «сообщения» серии «Игра» Э. Гороховского указывает на особенности предлагаемого шелкографского оттиска. В основе шелкографской формы лежит фотография XIX века, фотография, о которой шла речь. Мы знаем, что сегодняшняя шелкография позволяет приблизиться почти неотличимо к тому оригиналу, который она берется воспроизвести. Но шелкографический оттиск, предлагаемый в серии «Игра», производит иное впечатление. Оттиск с типографской, технической точки зрения выглядит браком, неудачей. Огрубление, черноты, проплешины – почти в некоторых оттисках невозможно

узнать те или иные детали «оригинала». И тем не менее художник показывает нам этот результат, обращая внимание тем самым на технический «дефект», делая его предметом нашего внимания, нашего размышления.

Попробуем рассмотреть это «указание» художника с точки зрения нашей темы.

Классическая ситуация: «Одно вместо другого», где представлено и «одно и другое», но «одно после другого».

1. При изначальной ситуации «столица – провинция» взгляд дан художником не со стороны «столицы» на «провинцию», а наоборот — и это справедливо, потому что, как сказано было раньше, не столица смотрит на провинцию, а провинция – на столицу. Эта ситуация чрезвычайно богата размышлениями, ассоциациями, будучи связана с ситуацией: провинция вместо столицы, прежде провинция – затем столица.

2. Но в этой ситуации как раз именно тем, что перед нами, так сказать на первом плане «плохой» оттиск, а за ним угадывается «хорошая» фотография, мы тем самым попадаем уже в этическую ситуацию, где в этой паре «одно хорошее – другое плохое» «образец» наделяется всеми атрибутами «высшей категории»: он, с этого момента, приобретает все абсолютные характеристики: Света, Добра, Благородства, Достоинства и т. д.

3. Но сразу же хочется заметить, что, так сказать, «плохой» оттиск не полностью перекрывает прекрасный образец, не вовсе сам становится окончательно на место оригинала, демонстрируя лишь самого себя. Первоначальный образец все продолжает стоять несмываемо позади него, он всегда присутствует, «виден», и, в сущности, перед нами два отдельных слоя, два представления, существующих раздельно один от другого.

4. Вот эта невозможность слиться с первоначальным образом, совпасть с ним, заместить его и в то же время страстное желание этого – вот что до боли остро составляет часть сложного взаимодействия провинциальности и столичности и что «оптически» представлено в серии Э. Гороховского.

5. В этом же (одно вместо другого) затронут и социальный аспект проблемы. Наш повсеместный наплыв провинции в столицу, про-

цесс замещения столичного провинциальным, и, разумеется, этот же процесс бурно происходит и в художественной нашей жизни. Процесс особой инфляции любых ценностей отчасти связан с этим, можно прямо сказать, «могучим» современным движением.

В большой степени это связано и с идеей тиражирования, вторичного воспроизводства, хорошего, среднего или плохого качества, распространяющегося во все уголки, дающего весьма смутное представление о первоначальном образце, но, благодаря мощи и назойливости потока, создающего иллюзию знания и обладания. Как хорошо подходит к выражению этой подмены прекрасное слово «Информация». Именно в «Информации» слышен отзвук старинного: «слышал звон, да не знает, где он». Зато отзвуков много – «Информация» обильна. Именно этот образ множественности, вообще количества, заключен в серийности «Игры», в длинном ряду оттисков с одного первоначального образца, дополнить который, в принципе, можно было бы все новыми «вариантами».

Провинция сейчас находится в напряженных отношениях со столицей и не «на равных». Она есть сегодня победоносная плазма, есть то, что покрывает столицу; сегодня провинция (я говорю безоценочно) именно то, что находится вместо столичного. Эта социальная, эта очень глубокая историческая прозорливость или интуиция Э. Гороховского очень важна в данном случае. Не одно рядом с другим, не то, чтобы где-то столица, а где-то провинция, а именно усадьба вместо столицы, провинция вместо центра, центр, затопленный провинцией. Это важнейший уровень. Второй слой, затронутый Э. Гороховским в «Игре» (плохой оттиск вместо оригинала), касается очень важного исторического современного понимания проблемы провинциальности и столичности.

Да, возможно, были когда-то времена в XIX веке, когда столичность заполняла провинцию. В провинции были очаги столичности в виде журналов мод, манеры поведения, приемов, домашних спектаклей и т. д. Провинция всячески старалась говорить, что она все-таки имеет свою маленькую столицу у себя. Каждый маленький город имел, что называется, общество. Поэтому комплекс провинциала рожден в известном смысле диктатом и победой столицы над усадьбой.

В наше время, я думаю (и это как раз то, что отмечается в картинах Э. Гороховского и почему это такое важное свидетельство), столица выступает уже в виде какой-то «памяти», воспоминания, а на самом деле актуальная реальность – это провинциальность. Еще немного, и она победит, и как будто это вопрос недалекого будущего.

* * *

Сейчас хочется коснуться еще одного, третьего момента в серии «Игра», который задевает, указывает на еще одну, может быть, важнейшую сторону нашей проблемы.

Это касается той ситуации, что и копия прекрасного образца, и сам образец являются, в сущности, полными фикциями. Нам следует обратить внимание на то, что художником берутся в первооснову своих построений не реальные люди, не реальная супружеская пара, а их уже готовое изображение, их фотография. Но фотография, в сущности, нам не дает «подлинного» представления об этих людях, это есть лишь видимость, образ, тонкая пленка. В основу берется уже готовый и, в этом смысле, уже устоявшийся, «твердый» образ и эта черта, которая опять-таки касается провинциальной ситуации, где речь не идет о движении к реальности, а есть, по существу, взаимодействие, взаимоотношение с образом. Провинциализм в этом смысле есть некая реакция на образ, повтор повтора, в сущности, есть отражение отражения. В данном случае мы получаем почти математическую формулу, которая стоит в названии статьи, мы получаем «репродукцию репродукции».

Провинциализм в известном смысле и есть приобретение знания и представлений обо всем в виде «образа». Оно, это сознание есть поэтому сознание «эстетическое» по преимуществу. Действительно, в провинциальном сознании «столица» предстает, как некий гигантский театр, ярко освещенный светом рампы, на котором непрерывно разворачивается яркое и праздничное действо. Рассказы о «столице» состоят из описания музеев, выставок, спектаклей, а «частная жизнь» в «столице» – из бесконечных вечеров, встреч, пьянок и т. д. Какой-то литературный, чаще всего, фантастический образ – таков феномен «столичности» для провинциала. Хочется по-

вторить еще раз, что образ, т. е. уже изначально эстетизированный объект — вот предмет для всевозможной медитации для него.

Провинциал в точном смысле слова — мечтательное существо, провинциализм есть мечтательная рефлексия, есть какое-то непрерывное обсуждение — но лишь только образа. Здесь фиктивность суждения удваивается фиктивностью объекта.

Репродукция по отношению к другой репродукции, оттиск — к другому оттиску, свойственная им обоим эфемеридность — вот то, что показывает в своей серии Э. Гороховский.

Но напрашивается очень важное соображение: если это только фикция и фантазия — откуда же столько страсти? Самое удивительное опять в ситуации «провинция — столица»: огромная напряженность, эмоциональность, энергия, истеризм, которые присутствуют по такому пустяшному поводу. Провинциал буквально исходит слезами, он даже может умереть возле своей фантазии, ...это напоминает одну из страниц в «Белых ночах» Ф. Достоевского, где герой повести признает, что все, что произошло с ним, возможно, одна фантазия, но кровь, которая прольется в результате, будет настоящей кровью.

Провинциал может умереть в мгновение тоски в стремлении к этому пустому нарисованному или пригрезившемуся изображению. Возможно, эта страсть и способна в нашем провинциальном сознании питаться только иллюзией, а если бы это была «реальность», возможно, и страсть не была бы так сильна. Возможно, что это сочетание: слезы и умиление перед экраном и холодность к реальным вещам — и есть удел «оптического» провинциального сознания? В любом случае, в этом сегодняшнем парадоксе заключено много важного и, как у нас говорится, «перспективного». Быть может, как нельзя лучше к этой ситуации подходит метафора — рассказ о мышке, которая, попав в банку со сметаной, непрерывно перебирала ногами, пока не получилось масло, и она благополучно выбралась наружу.

Да вот и современное, «научное» определение столицы — столица там, где процессы любой жизни: общественной, художественной, научной — идут с удвоенной силой, повышенными скоростями, где обмен знаниями, идеями, возникновение нового идет с повышенной

энергией, где звенит и формируется воздух современности. Да ведь это все, что сегодня жаждет и делает «провинциал», куда он по определению включен!.. Может быть, он и есть «столица»?!

Действительно, как будто можно вернуться к началу статьи, где эта пара «столица – периферия» была названа единой нерасторжимой парой. Действительно, в каждом из нас живет своя «столица» и своя «провинция», ведется внутри каждого из нас бесконечный мучительный спор. Одно становится другим и наоборот, в каждый момент истории – отдельной или «человеческой», или истории целого общества – реально действует, «актуализируется» эта пара. И то, что их важность и нерасторжимость во всех мыслимых срезах — социальном, психологическом, предметном, философском, наконец, — была выявлена и показана в серии «Игра» — большое значение работы Э. Гороховского.

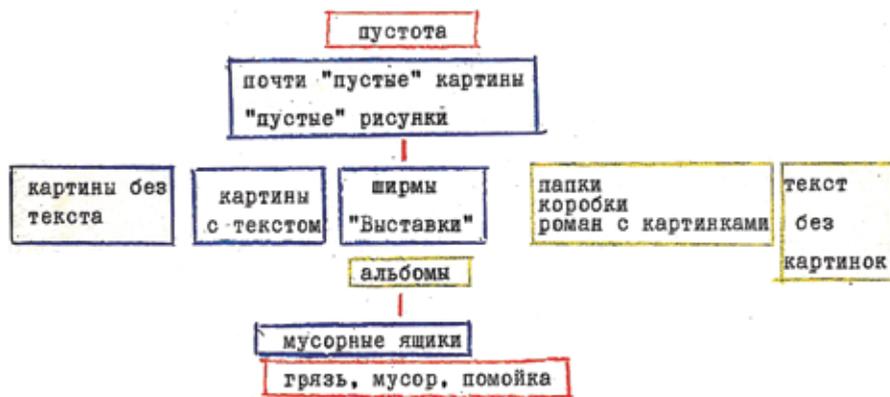
И прежде всего для нашего сегодняшнего дня — «здесь и сейчас», где вышеуказанная разведенность и связанность, достигшие большого напряжения, составляют главную черту сегодняшней московской художественной жизни.

Журнал «А – Я» № 6, 1983

ОБЩАЯ СХЕМА ВСЕХ РАБОТ

(составлена в 1984 г.)

«Топографически» весь объем моих работ, понимаемый как единое целое, можно изобразить в виде следующей схемы:



Из этой схемы видно, что весь корпус работ расположен как горизонт между двумя самыми важными для меня «житейскими», а лучше сказать «экзистенциальными» понятиями-переживаниями: «пустотой», но светлой, благотворной, и мусором, грязью, которые я тоже воспринимаю, как «пустоту», «ничто», но с обратным знаком – тяжелым, мучительным, страшным.

Возле этих «понятий» соответственно вверху и внизу находятся почти бытовые, а отнюдь не «художественные» вещи, которые воплощают для меня в «абсолюте» эти переживания: вверху – «пустая» белая картина, внизу – «мусорный ящик», обыкновенный ящик, наполненный невыброшенным хламом.

Весь объем моих работ расположен между этими двумя началами, в равной степени испытывая влияние того и другого. Всю эту «продукцию» я для себя разделяю на «жанры» или «виды» по группам:

1. Картины, рисунки без текста.
2. Картины с текстом.
3. Выставки.
4. Альбомы.
5. Ширмы.
6. Папки.
7. Коробки.
8. Романы с картинками.
9. Тексты без картинок.

Как видно из этого перечисления, формально этот «мой» вид искусства можно было бы назвать «Картинки с подписью», причем, дозировка или баланс то картинок, то подписей в каждом жанре существует по-разному и позволяет расположить их, эти «жанры», в моей схеме по горизонтали, где слева находятся «жанры», тяготеющие больше к «картине», а справа – «жанры», тяготеющие к «слову». В пределе слева находится картина без текста, справа – только машинописный, печатный текст на бумаге. В центре этой линии находятся, так сказать, «сбалансированные» жанры, к которым я отношу «Выставки», «Альбомы» и «Ширмы», где текст и изображение оказываются на равных.

Весь объем работ распадается на две части по способу восприятия – «статичные» и «временные». Некоторые из перечисленных «жанров» принадлежат к «статичным», некоторые – к «временным», то есть, одни воспринимаются в условиях «неподвижности», другие – наоборот, только во времени, в процессе перелистывания, переворачивания, чтения.

«Статичные»

1. Картины без текста.
2. Картины с текстом.
3. Ширмы.
4. Выставки.

«Временные»

1. Альбомы.
2. Папки.
3. Коробки.
4. Романы с картинками.
5. Тексты.

Возможно, эта классификация весьма необязательна, и все дело в том, что лавры создателя периодической системы элементов Д. Менделеева не дают мне покоя.

ПАРК КУЛЬТУРЫ

Бичующие стихи. (Импровизация)

Вот парк культуры
И отдыха! И в нем
Гуляю я. Кругом стоят деревья.
Прохладное мороженое ем я
И наслаждаюсь хорошим зимним днем.

Культуры парк? Конечно, и культуры.
Кругом вздымаются отличные скульптуры:
То дискобол, то женщина с веслом.
Вот бюст ученого, вот профиль космонавта,
Шахтер, извлекший антрацит со дна глубокой шахты.
Вот мраморный олень, застывший над прудом.

И отдыха следы повсюду вижу я.
Железом звякая, веселая семья
Мчит, легкокрылая, по набережной льдистой.
Над ними лампочек сияет ряд цветной,
И им во след гурьбою удалой
Табун детей, все в свитерах ворсистых.

Бывало, слышу я: Культура ох трудна.
Классическая музыка! Она
От слушателя требует затрат, усилий многих.
Но что же за «культура», если в ней
Одни лишь только знания ценней
И мягкость стульев для физически убогих.

Но если отдых нам неправильно понять,
Тут тоже время можно потерять,
Как много среди нас, его не берегущих!
Лежащих пьяными, над урнами блюющих.

ДРУГИЕ ТЕКСТЫ

Иль в душных комнатах танцующих и пьющих,
С случайной женщиной лежащих в кровать!

Парк отдыха! культуры!
Только в нем, подвержены природе и натуре,
Мчась на коньках, культуру мы найдем,
На свежем воздухе культурно отдохнем
И создадим условия фигуре!

1984

НИКОЛАЙ ПЕТРОВИЧ*

Был тихий, серый, холодный осенний день. Лошадь была уже давно запряжена, а Николай Петрович все медлил и никак не мог выйти. Поездка его не пугала, к новому пути он был совершенно равнодушен и не думал ни о холодной ночи, ни о грязи, ни о тряске и других обычных неудобствах.

– Ну что, поехали? – голос его попутчика, местного агронома, тоже Николая, звучал слегка хрипловато после холодной ночи. Да и сам Николай Петрович тоже чувствовал себя не совсем хорошо.

«Уже холода наступают, а я из дома выехал в одной рубашке и пиджаке, хорошо, что плащ взял на всякий случай, – подумал он. – Черт бы побрал эту погоду, никогда не знаешь, какой будет, да и вообще, видно, с летом придется распрощаться».

– Да, поехали, – сказал он и со вздохом поднялся со скамьи. Дверь со скрипом отворилась и он, пропуская впереди себя агронома, увидел за его спиной уже порозовевшее небо, двор, окраину деревни, спускающуюся вниз по кособогу дорогу и такой знакомый и уже прискучивший ему за все эти годы вид. В телеге, смешно выделяясь среди остального, лежал старенький холодильник, который хозяин их ночлега, пользуясь случаем, попросил Николая Петровича подбросить в соседнюю деревню к свояку.

Николай Петрович работал здесь уже давно, сменил много профессий, и сейчас, уже в должности старшего инспектора лесхознадзора, ехал по вызову в Усолье-Верхнее, где, по звонку из района «необходимо было его срочное присутствие» и где ждали его уже третий день, но куда из-за плохой дороги и поломки телеги он никак не мог попасть.

* Причина появления этого текста – исключительно прикладная. Я делал сборник в «нашем ЖЭКе». Там было полно всякого мусора, и я написал этот текст тоже как вставку «литературного мусора» среди квитанций и прочего, как часть мусорного коллажа.

Такая же причина и второго «литературного текста» – «Парк культуры и отдыха». Как и «Николай Петрович», это был экспромт для триалога с М. Эпштейном и И. Бакштейном.

«В эти края бы да дорогу приличную! Хотя бы такую, как между Вышгородом и Халупиным, – с привычной досадой подумал он. – Цены бы этим краям не было. Эх, да что говорить». Он даже поежился, вспомнив про Желудевую падь, между Березовым и Луговинным, которую им предстоит еще сегодня проехать и в которой увязали все без исключения телеги, лошади и даже машины, а в прошлом месяце так засел трехосный самосвал, что его с трудом вытащили два трактора после того, как он простоял там целую неделю.

«А после прошедших в эти дни дождей что там теперь», – с тоской подумал Николай Петрович, но тут же решил ни о чем таком не думать, а, по обычной своей манере, вспомнить что-нибудь приятное. А оно было, и совсем недавно.

Приятное, и даже радостное, было вот что: дочь Николая Петровича, Маруся, поехавшая в Красноярск, выдержала экзамен и поступила в сельскохозяйственный институт. А сколько хлопот было с этой Марусей! «Мой характер», – с удовольствием подумал Николай Петрович, вспомнив, сколько неприятностей всем им всегда доставлял упрямый Марусин характер. Стоит только вспомнить, каких споров, слез и уговоров стоило всей семье ее решение переехать в Красноярск и держать экзамен в сельскохозяйственный. «Что тебе, работы мало здесь, в районе?» – кричали на нее мать и сестра. «Где же ты там жить-то будешь, ведь ни одной родной души не будет рядом!» – вторила им бабушка. Николай Петрович лишь отмалчивался, хотя и ему решение дочери тоже виделось ребяческой и необдуманной затеей. Но время шло, приближалась пора экзаменов, а споры в семье не утихали. Плакали теперь уже все – и мать, и сестра, и бабушка, и сама Мария, и Феодора Петровна, теща старшего сына, высокая седая старуха, живущая в их доме. Надо было что-то решать. Николай Петрович, обычно старавшийся не вмешиваться в семейные переговоры и распри, чувствовал, что на этот раз этого не избежать, тем более, что каждая из сторон искала у него поддержки и ждала от него веского, «хозяйского» слова.

Однажды, когда крики с обеих сторон превратились в такой шум, что, как говорится, «хоть святых выноси», Николай Петрович сделал строгое лицо и даже для вескости громко ударил кулаком по столу. «Вот что, дорогие мои, – твердо сказал он, – Марья уже не де-

вочка, вон какая вымахала, школу кончает неплохо, ей и решать. И чтоб больше никаких пересудов и споров дома не было!» – добавил он строго, хмуро поглядев на присмиривших женщин.

Тем как будто дело и порешилось. Но Николай Петрович долго еще сомневался, правильно ли он поступил. Мысль о Марии, о ее будущем тревожила его все лето, не давала успокоиться. Отпустить дочь одну в большой, незнакомый город, где нет ни близких, ни знакомых, и не знаешь, у кого спросить, как найти, если что случится, до боли тревожило его. Наконец, превозмогая себя, решил сам поговорить с дочерью, но не для того, чтобы отговаривать ее, а скорей, для собственного покоя, узнать получше, где она думает остановиться, как жить, да и вообще, серьезно ли ее намерение попасть в институт, и, может быть, действительно, лучше было бы остаться здесь, в райцентре – работу можно было бы найти, а институт – что ж, можно было бы окончить заочно, многие так делают...

Но из этих разговоров не вышло ничего путного. Дочь, когда он неловко стал ее расспрашивать, отвернувшись в сторону, упорно молчала, видно, понимая, что вот и отец принялся ее отговаривать, а потом, когда он замолчал, не зная, что сказать, нарочито веселым голосом сказала, что все будет хорошо, города она не боится, жить, если ее примут, будет в общежитии, а на время экзаменов будет снимать комнату или, на худой конец, угол, как это делала в прошлом году Надя Калмыкова, ее закадычная подружка еще с первого класса. Правда, Надя не поступила тогда: не хватило проходного балла. А как же Мария? Хватит ли у нее знаний, не растеряется ли при ответах? Разговор с дочерью не успокоил Николая Петровича, но делать было нечего, надо было ждать.

В середине июля Марья собрала учебники, вещи. Мать напекла на дорогу. Надо было ехать. «Ты хоть сможешь отличить ячмень от пшеницы, когда на экзамене спросят?» – пробовал пошутить Николай Петрович, но никто не засмеялся. Мать уже не плакала, а повторяла, как складывать вещи, чтобы они не мялись в чемодане, и чтобы не забывала писать письма домой. Посидели перед дорогой. «Газик» соседа, который должен был отвезти Марию на станцию, загудел у ворот, чтобы не засиживались. Все поднялись и стали прощаться. Дочь уехала.

И вот теперь перед самым отъездом в командировку Николай Петрович получил письмо, что все хорошо, что экзамены она сдала благополучно, получила три четверки и даже одну пятерку, что ее зачислили в институт, что занятия начнутся осенью, в сентябре, а что теперь, в августе, она приедет домой. О своем житье в городе не писала ничего, пообещав только, что расскажет все по приезде.

Вся тяжесть, все беспокойство этих прошедших месяцев, как тучи, сошли с его души. Письмо было написано ещё во вторник, на прошлой неделе, и Николай Петрович с удовольствием подумал, что когда он вернется, Мария будет уже дома и станет рассказывать ему все подробно, не пропуская ничего. Все будут сидеть вокруг, даже большой серый кот Васька, и слушать не перебивая, может быть, уже в который раз рассказ про экзамены, про строгости, про город и про новых знакомых...

От этих приятных мыслей о доме, о горячем душистом чае, о тепле Николая Петровича разморило и, хотя они совсем немного проехали за околицу села, и оно со своими домами, колодцами и старым зданием церкви все было видно на пологом спуске холма, как бы высыпав на него, чтобы поглядеть на отъезжающую телегу, он потихоньку стал дремать. Но по опыту всех своих бесконечных поездок Николай Петрович знал, что не заснет, а будет только мучиться. Потому, завернувшись покрепче в свой плащ, благо ветер дул ему в спину, подоткнул со всех сторон сено, прислонился к борту телеги и стал смотреть на дорогу, уходящую из-под колес и бегущую от них назад, вдаль, и на все, что было и не было вдоль этой дороги по обе ее стороны.

Николай Петрович, по роду своей новой работы исколесивший весь свой район, да и бывавший в других областях и даже в центре, любил сидеть, – конечно, где это было возможно, – как говорится, «задом наперед». То ли езда на открытом транспорте в кузовах путных машин, лодках или, как сейчас, на телеге, где встречный холодный ветер, который, не переставая, не давал покоя в этих открытых краях, больно бил в лицо, то ли возраст, то ли еще что-либо другое, но Николай Петрович не любил смотреть вперед, любопытствуя, что за новый вид или деревня появится за очередным поворотом, а любил смотреть назад, на оставляемые транспортом места и

виды. Так, ему казалось, он дольше может удержать перед собой все, что, медленно разворачиваясь, уходит от него в бесконечную даль, подольше удержать и поразмыслить над тем, что было перед его глазами, запомнить и оставить для себя Бог знает для какого случая.

Вот и теперь он стал разглядывать и осматривать под стук и скрип телеги медленно отходящее от него село.

Вот старая мельница на краю. Теперь уже одно почерневшее здание с покосившейся кровлей, но с высокой трубой, стоящее у плотины, тоже старой, разошедшей, с давно ушедшей водой. За нею – ряды домов с колодцами, с журавлями и с простыми «коловоротами». За домами огороды, и в конце каждого – домики поменьше – баньки, но некоторые уже не «по-черному», как их строили в старину, а новые, «белые», с трубой и окнами. Вот и третья изба с краю, где Николай Петрович и агроном ночевали, изба Николая Прохоровича Репышева, знакомого Николая Петровича еще по его работе в райфинотделе. «Шифер еще держится», – подумал Николай Петрович и стал в уме высчитывать, сколько лет уже этому шиферу, потому что помнит, что разговоры о покрытии крыши и о покупке шифера велись при нем. Вышло, что шиферу уже 8 лет. «Хорошо держится, простоит еще лет пять или шесть», – подумал Николай Петрович. Пока он высчитывал, село уже совсем ушло назад, и стало казаться небольшой серой полоской среди невысоких холмов, кое-где покрытых лесом, а дорогу стали с обеих сторон обступать высокие ели и сосны вперемешку с липами и березами. Тряска стала посильнее, дорога из-под днища побежала пошибче, и Николай Петрович понял, что то был, видно, спуск к реке, но поворачиваться, проверить, так ли это, не стал. Действительно, колеса громко стали перебирать одно за другим бревна моста, и внезапно стала видна сияющая солнцем по обе стороны гладь реки, справа две лодки с сидящими на одной из них мужиками, возящимися с мотором, а по левую сторону – человек пять мальчишек с удочками в руках, все как один повернувшими головы и провожающими глазами телегу.

Дорога за мостом пошла в гору, и за ее увалом скоро исчезли и мужики, и мотор, и детвора и голубая в солнечной чешуе река, словно их никогда и не было, и снова то слева, то справа от дороги стали выставляться то березы, то ель, то сосна, то липа, то снова березы,

по мере ухода назад неразличимо сливаясь в единый густой лес, зеленое море, однообразными волнами с зазубренными краями уходящее до самого горизонта. Лес был хороший, густой, порубок в тех местах давно уже не проводилось, и Николай Петрович стал мысленно прикидывать, сколько здесь могло бы быть гектаров леса, какого сорта, сколько бы вышло кубов распила, сколько отхода и как все это транспортировать и прочее.

Ему даже представились разные виды накладных на весь этот лес. Голубые с розовой полосой – на строевой лес, балки и стропила, белые с тонкой желтой – на обрешетки и другие мелкие поделки, с зеленой – на отходы из обрезков для дров, заборов и т. д.

Надо сказать, что с детства у Николая Петровича была особая страсть ко всевозможным выкладкам, подсчетам, может быть, перешедшая по наследству от его отца, Петра Евстафьевича, проработавшего всю свою жизнь, еще до революции, счетоводом у местных лесопромышленников. Цифры так и шли перед ним длинной вереницей одна за другой, выстраиваясь в стройные ряды, колонки и в конце своем переходя в большое, решительное «ИТОГО».

Но долгие, бесцельные подсчеты, однообразные толчки телеги утомили Николая Петровича, и снова он стал погружаться в тяжелую дремоту.

Внезапно телегу сильно потрянуло и она, проехав еще несколько шагов, остановилась. Раздалась громкая брань возницы. Николай Петрович, очнувшись, с трудом повернул голову, но увидел лишь широкую, одетую в зеленую спецовку спину и зеленые лапы сосен, видневшиеся на синем небе. Больше ничего со дна телеги он разглядеть не мог. Но с мягкого и удобно убитого сена вставать не хотелось, и Николай Петрович решил не менять положения и ждать. В наступившей тишине стало слышно тихое посапывание агронома, видно, давно заснувшего, а потому не проронившего за все это время ни звука.

Но время шло, а экипаж не трогался с места. Посидев еще некоторое время, согрешившийся Николай Петрович все же решил встать и поразмяться, тем более, что и возница тем временем слез со своей доски и слышны были его шаги рядом с телегой. Тут только Николай Петрович заметил, что солнце, которое, когда они стали въез-

жать в лес, стояло золотым шаром еще невысоко над горизонтом, теперь было высоко над головой и немилосердно жгло. «Неужели заснул?» – подумал про себя Николай Петрович, но тут же еще одно обстоятельство заставило его удивиться и даже встревожиться. Когда он хотел встать и вылезти из телеги, он с испугом увидел, что ноги его, лежащие в телеге, оказались гораздо выше его головы, а задняя стенка телеги четко рисовалась рядом с верхушками сосен на фоне побелевшего уже полдневного неба.

«Что за напасть такая, не приключилось ли чего?» – и Николай Петрович, сделав отчаянное усилие, подтянулся и выглянул наружу.

Вокруг телеги, иссеченное во всех направлениях колеями от шин и колес разной ширины и размеров, лежало озеро, нет, море густой черной грязи, из которой то там, то здесь торчали бревна, ветки, доски, обрывки тросов и веревок – следы отчаянной борьбы, которую вели проезжавшие через это место четырех-, шести- и трехосные его жертвы. В одном месте виден был утонувший в грязи ватник. Окружавший это место гнилой лес почти весь со своими стволами и ветками пошел на настил, но и его всосала и поглотила ненасытная утроба этого места. «Вот уж действительно, как говорится, ни проехать, ни объехать», – с досадой подумал про себя Николай Петрович. «Где это мы?» – сказал он вознице, молодому парню, неловко прыгающему вокруг с одного бревна на другое наподобие канатоходца, но уже и без его ответа понял, что это могла быть та самая Желудевая падь, о которой его предупреждали еще в районе, говоря, что место это совсем непроезжее, даже летом, хотя добавляли, что в сухое время его проехать можно. Ехать через это место ему и в Урядине, в деревне, в которой они заночевали, тоже не советовали: «Не пройдете». Но он потерял уже столько дней в дороге, что об объезде не хотелось и думать, и он решил поехать, что называется, на авось, тем более, что по слухам, это место как будто бы ремонтировали. Делать было нечего, надо было выходить, но куда выходить – решать было затруднительно. «Эх, вправо бы взял немного», – подумал Николай Петрович про возницу, но тут же решил, что и вправо, где грязь была на вид пожиже, было бы видно тоже самое. Оглядев море вокруг телеги и выбрав бревно посуше и покрупнее, Николай Петрович перекинул ногу через бортик и стал осторожно спускаться на него. Бревно вы-

держало, но просело, и Николай Петрович оказался «на земле». Перебираясь с бревна на бревно, он добрался до передка телеги и там смог оценить всю ситуацию. Повидавший разные дороги, переезды и переправы, Николай Петрович мог бы охарактеризовать ее как безнадёжную или почти безнадёжную. Передняя часть телеги провалилась, попросту лежала дном в черной грязи, так что колес даже не было видно, задние тоже ушли по самые спицы. Лошадь тоже чуть не по самый живот ушла вниз и, испуганно повернув голову, с отчаянием смотрела на людей, даже не пытаясь двигаться. «Надо было чуть правее брать, вот там за теми березами есть проход», – сказал Николай Петрович вознице, хотя прекрасно видел, что и за березами была всё та же непролазная грязь, что и здесь.

От разговоров агроном проснулся и, еще со сна, не понимая всего положения, бодро сверху вызвался «подтолкнуть». «Да уж сидите пока так», – с досадой отозвался Николай Петрович. Он чувствовал себя старшим в экспедиции, и видя, как возница без полного толка понукает и пробует тащить лошадь зачем-то вбок, от чего та и телега еще больше уходили в черную густую жижу, решил сам действовать, хотя видел ясно, что самим без помощи со стороны тут не обойтись.

«Перестань дергать, пока я тут пойду поглядеть, нет ли слеги потолще», – сказал Николай Петрович, решив, пока суд да дело, хоть приподнять передок телеги, чтобы вода не замочила сено на дне. «Холодильнику ничего не будет, – подумал он, впервые пожалев, что согласился взять его с собой. – С такой ношей еще глубже уйдем». Он чертыхнулся и, иногда погружаясь выше колен в грязь, иногда падая на кочки или мокрые бревна, пошел почему-то вперед, на ходу осматриваясь, нет ли где бревна подлиннее. Кругом их лежало, как на плотогонной пристани всякого вида и размера, но подходящего не было. «Только бы сапог не утянуло», – думал Николай Петрович, каждый раз осторожно и с опаской ставя ногу.

Телега, лошадь, Николай и возница скрылись за поворотом «дороги», за мелким и почти сведённым березняком, а топь всё не кончалась. Николаю Петровичу стало слегка не по себе. Много он повидал в своих поездках, но в такой передрыге он оказался впервые. Небо затянуло, всё переменялось, как часто бывает в этих местах, стал

подувать сильный ветерок и даже накрапывать. «Возьму какое ни на есть бревно и вернусь»,- решил Николай Петрович. Но пройдя ещё по инерции несколько шагов и совсем решив возвращаться, он вдруг увидел сквозь деревья что-то черневшее и не похожее ни на куст, ни на свалку брёвен, а скорее на большую квадратную кучу. «А вдруг люди? – пришло в голову повеселевшему Николаю Петровичу, – вот бы помощь кстати». Но куча, по мере того, как он, скользя и то и дело проваливаясь, приближался к ней, молчала и не шевелилась. Еще два-три шага – и раздосадованный Николай Петрович увидел перед собой телегу, почти такую же, на которой он ехал сам, только без лошади и доверху загруженную мешками и погруженную в грязь по самое днище так, что колес совсем не было видно. В таком виде с высокими бортами среди кочек низкорослого леска вокруг она скорее была похожа на полузатонувшую лодку, плывущую по течению, на которой не было ни гребцов, ни рулевого.

Вокруг не было ни души. «Видно, пошли искать подмогу, а лошадь выпрягли,- подумал Николай Петрович,- а груз так и бросили».

От вида этой одинокой телеги, от кучи галок, сидящих наверху и клюющих что-то в проделанные в верхнем мешке дырки, Николай Петрович совсем растерялся. Видно было, что все это брошено было не один и не два часа назад, а бог знает сколько. Да и кто и как может подъехать сюда? «Тут и трактор утонет».

Николай Петрович повернулся и, уже не думая ни о слеге и не очень-то выбирая дорогу, пошел назад. Скоро возникла перед ним до смешного такая же картина, которую он только что оставил. Николай и возница смотрели на него с ожиданием. «Впереди никакой дороги нет, не проедем. А делать, видно, придется вот что. Лошадь выпрягать надо и отвести на сухое место, а потом пойдете назад до села искать подмоги. Только назад тянуть надо, иначе не вылезет»,- сказал Николай Петрович. Он поглядел на холодильник, который сполз за это время к передку телеги и совсем придавил ее.

Лошадь рассупонили, и под крики и понукания она вылезла, наконец, из плена, дрожа и раздувая бока. «Привязать, что ли, её?» – спросил Николай, который всё это время сидел в телеге за бесполезностью. «Да и так далеко не уйдёт»,- сказал возница. Та действительно едва только не падала, дрожа мелкой дрожью. «Ну всё,

идите, я вас тут ждать буду».-«Может, все вместе сходим?» – «Ничего, я вас здесь подожду»,-повторил Николай Петрович, поглядев на холодильник. «Всё же чужая вещь, пропадёт, а потом отвечай за неё, – подумал он про себя, а вслух добавил, – у меня и нога побаливает, от холода, что ли. Так что идите быстрее и возвращайтесь поскорее, пока день ещё». – «Мы быстро». Чавкающие звуки шагов скоро утихли, наступила тишина.

Николай Петрович забрался в телегу и приготовился ждать. Но удобное когда-то, покрытое сеном лежбище совсем стало не то, дно стояло чуть ли не дыбом, сползший вперед холодильник утянул за собою всё сено. «Не встать, не лечь», – плюнул Николай Петрович, кое-как примостившись на доске, как курица на насесте. «Вот так командировка! Как и когда я доберусь до места – ума не приложу», – грустно подумал он. А когда вспомнил, что скоро приедет дочь, и, может, чего не бывает, она уже дома, а он ещё не добрался «туда», а уж «обратно» когда будет! Тоска совсем овладела Николаем Петровичем. По привычке он попробовал подсчитать, сколько нужно было Николаю и возчику времени, чтобы дойти до села, найти машину или лошадь и вернуться, но подсчёты никак не получались. Вдруг он внезапно испугался – не воскресенье ли сегодня, а в воскресенье машину не то что сюда, в эту яму, и в селе ни одной не найдёшь. Он стал быстро прикидывать в уме, но никак не мог твёрдо решить – получалось то воскресенье, то понедельник или даже суббота, но всё равно даже в субботу не достать машину. «Что за район такой, вокруг полно машин, а здесь всего две или три, да и те так разбиты, что не понятно, как они шевелятся». И когда Николай Петрович только заикнулся, чтобы ему дали в дорогу – на него только руками замахали: та без колес, на той механик запил и не залил масло, та без коробки. «Бери, Петрович, проверенный, обкатанный транспорт, не подведет». Вот так и не подвел! Сиди в этом болоте неизвестно сколько. «Да, а где же двигатель от этого транспорта?» Николай Петрович огляделся, ища глазами кобылу, стоявшую еще недавно тут неподалеку, но кобылы нигде не было. «Ну и черт с ней, здесь где-нибудь, никуда не денется». Но теперь уже полное одиночество совсем стало наводить Николая Петровича на мрачные и даже решительные мысли. «Уйду, к чертям, пожалуй, с этой работы. Нет

сил никаких. И возраст уже не тот, чтобы вот так, как разбойник, мерзнуть в болоте. Что, я в райцентре не найду себе места, где бы тихо сидеть? Не могу больше ездить, конечно».

«А вот зимой, если такая история случится – ведь околеешь от холода ни за что». Ему почему-то ярко представилась замерзшая телега без лошади и люди, горестно стоящие вокруг нее.

Между тем короткий в этих местах летний день стал гаснуть. Солнце, давно ушедшее в тяжелые свинцовые тучи, совсем перестало греть, и стало незаметно смеркаться. Ветер тянул не переставая и заметно похолодало. «Черт меня дернул не пойти с ними, взял тут на свою голову», – Николай Петрович с ненавистью посмотрел на большой ящик с кое-где облупившимися краями. – «Вон люди мешки с зерном побросали – и ничего, а я из-за железяки тронуться не могу, сижу, как прикованный, и человек мне незнакомый, и холодильник старый, пустяковый, а вот взялся и сиди тут, ох, характер проклятый. Ох, фамилию забыл, кому передать надо было, записал, но не помню, куда положил». Николай Петрович похлопал себя по плащу и полез во внутренний карман. «Вот: Арсений Аподиктович Колов».

Стало совсем холодно и стемнело. Сколько прошло времени, когда ушли возница и Николай – Николай Петрович не мог сообразить, не спросил у них, который был час, да и все равно было бесполезно. Часов у него не было – ручные носить не любил, а карманных достать не мог – не завезли в магазин. «Старые отправить надо с дочкой починить, когда в город поедет». Но мысли о дочке, о доме и о далеком городе казались уже неправдоподобными и призрачными начинавшему коченеть Николаю Петровичу. «Ведь так ночь я, пожалуй, не перенесу, не выдержу», – пришло ему на ум. «Нет, не может этого быть, обязательно приедут, надо подождать еще».

И как бы в ответ, в награду за эту твердость Николая Петровича, раздался отдаленный вой мотора. «Ну, наконец-то, – вздохнул с облегчением Николай Петрович, – вытянем или не вытянем телегу, а уж ночевать будем в тепле». Он еще раз прислушался к отдаленному звуку. На этот раз ему показалось, что шум двигателя был не со стороны, куда ушли спутники, а с другой, противоположной стороны. «Может быть, ту телегу спасти?» Но вот в темноте стали видны

лучи фар, которые то освещали верхушки берез, то совсем исчезали, когда машина, видно, глубоко ныряла носом. Надсадно, напряженно завывал двигатель. Уже ослепленный, Николай Петрович не мог ничего разглядеть, хотя по звуку понимал, что машина прошла, не останавливаясь, место, где стояла затонувшая телега, и медленно, как бы из последних сил подбирается к нему. Вот наконец, сделав еще несколько отчаянных рывков, ревущий и светящийся зверь внезапно остановился, поравнявшись с Николаем Петровичем. Это оказался неожиданно маленький после производимого шума газик, битком, как показалось, набитый людьми.

– Ночевать здесь будешь, дядя? – послышался голос из темноты.

– Да уж он готов, ничего не говорит, – послышался другой голос, но говорящего тоже не было видно.

Действительно, Николай Петрович от холода и неожиданности ничего не мог сказать.

– Вот что, дядя, – сказал первый голос, – бросай свой автобус, доедешь до Дубова, а оттуда уже найдешь машину и начнешь его вытаскивать.

Но тут случилось то, что сам Николай Петрович от себя не ожидал. Как бы помимо собственной воли, с трудом раздвигая замерзшие губы, он произнес, сам себе удивляясь: «Ребята, вот тут холодильник со мной, нельзя его тоже захватить?»

– Да ты что, с ума сошел? – два голоса из темноты заговорили сразу.

– Кто его здесь возьмет, кто полезет за ним сюда. У нас и для тебя тут едва место найдется.

– Три дня в прошлом месяце здесь полированный стол и кресло на машине пролежали, и никто не взял, целы остались, – раздался третий, женский голос из недр машины.

– Да если бы свой, я бы давно плюнул, а он чужой, и я обещал отвезти, – продолжал говорить голос Николая Петровича. – Никак не могу бросить, никак.

– А чей холодильник? – почему-то спросила женщина.

– Репышева.

Помолчали.

– Ну, не едешь, как хочешь.

– Не могу, – с трудом, но твердо произнес Николай Петрович, – за мною обещали приехать из села, подожду еще.

– Ну, как знаешь.

Газик завыл, грязь зачавкала и полетела из-под всех четырех колес, машина пошла сначала влево, потом взяла вправо, и медленно стала отходить, как от тонущего корабля от телеги, на котором, как на капитанском мостике, одиноко сидела на доске фигура Николая Петровича. Снова, теперь уже позади телеги, заплясали освещенные стволы березок, но скоро и неровный свет и шум исчезли во мраке. Холодная, пропитанная болотными испарениями ночь обволокла и накрыла Николая Петровича, но странно, почему-то прежнего отчаяния у него уже не было. Необъяснимо, хотя было все также холодно и страшно, он, сам не зная, почему, стал твердо верить, что, может быть очень скоро, даже сейчас, за ним приедут, приедут непременно. В этой глухой, глубокой тишине он ждал, напряженно прислушивался, как будто ему кто-то твердо сказал, что вот сейчас появится помощь. И когда через какое-то время (он не мог бы сказать даже, через какое) он услышал низкий гул мотора и увидел еще слабые отблески светящихся фар, он ничуть не удивился. Не удивился он и тогда, когда машина – это был трехосный самосвал – медленно и осторожно подползла к задку телеги, не слышал, как прикрепили трос, как вытащили телегу, а потом впрягли в нее кобылу (которая не думала за это время куда-нибудь уходить), как подбежали к нему с бутылкой и стаканом агроном и возница, радуясь, что он живой, и, перебивая друг друга, рассказывали, как они разыскали, наконец, автомобиль, – все это ему казалось непонятным образом одновременно и странным, и понятным, и естественным.

* * *

Наутро, когда Николай Петрович вышел во двор, умыться у колодца, Николай Прохорович, его хозяин по прошлому ночлегу, уже вошел у сарая и что-то мастерил. Николай Петрович поздоровался и подошел поближе разглядеть, чем тот был занят. Репышев заканчивал прибивать петли для дверей нового курятника. Петли были кра-

сивые, никелированные, и Николай Петрович подивился, где Репышев мог их достать.

– Да с холодильника снял, – он показал на сарай, где Николай Петрович увидел среди прочего железного хлама разобранный холодильник, с которого уже все годное было снято.

– Мотор я в голубятню приспособлю, будет отапливать, да и трансформатор еще работает. По правде сказать, этот холодильник давно уже барахлил, а ремонтировать все было недосуг, да и вообще он был мне уже не нужен.

И Николай Прохорович несколькими ловкими ударами добил гвоздь в стену.

1985

У ИСКУССТВА НЕТ НЕЛЮБИМЫХ ДЕТЕЙ

(текст конформиста)

Одним из очевидных признаков нового, того, что широко входит в нашу общественную жизнь является стремление к воссозданию полной картины нашего исторического развития и уничтожению табу на целый ряд явлений, реально существовавших в нашей истории, но преднамеренно замалчиваемых. Многие, например, знают, что уже примерно тридцать лет в Москве, Ленинграде и других городах работают художники, представляющие так называемое «неофициальное» изобразительное искусство, о котором широкой массе зрителей практически ничего не было известно: художники этого направления были лишены возможности установить непосредственный контакт и диалог со зрителем путем открытых выставок. Это было результатом проводимой Союзом художников художественной и выставочной практики, для которых доминирующими стали монолитная концепция искусства, монопольное право на художественную правду и нетерпимость ко всякого рода альтернативам.

Традиции, установленные в 30-е годы, по существу явились продолжением академизма XIX века. Именно в нем, и только в нем видели носителя вечного и прекрасного. Лишь за ним признавалось право называться высоким искусством, изображающим действительность в свете идеалов истинной красоты. Ему же отводилась и высокая миссия воспитания добра и нравственности. Поэтому произведения, не укладывающиеся в прокрустово ложе «академизма», лишались доступа к зрителю, который в течение последних десятилетий периодически получал только негативную информацию в стиле уголовной хроники или «охоты на ведьм» о существовании некоего омерзительного явления – то ли модернизма, то ли авангардизма (это самые мягкие определения), в общем, чего-то неприличного, на что ни в коем случае нельзя смотреть, но что непременно следует осуждать. В этом искусстве видели «мастерскую заготовок для политических провокаций», «убогое дитя амбиций», «дилетантский

блуд», «сомнительную полу-самодеятельность». До сих пор подобные фразы звучат в некоторых гневных выступлениях, являющихся, по существу, единственным публичным признанием реального существования этого таинственного искусства. Непосвященные в художественные проблемы люди знали, таким образом, только одно, зато главное: все, близкое авангардизму, следует отбросить, покончив с ним раз и навсегда.

Однако оставим в стороне излишнюю эмоциональность. Попробуем спокойно разобраться в таком странном вопросе: почему, несмотря на все эти нападки, отсутствие возможности выставлять свои работы, сложность художнической судьбы, просто житейские неудобства, прямо вытекающие из положения непризнанных, отвергаемых художников, «неофициальные», тем не менее, продолжают существовать, упорно делая в искусстве лишь то, что подсказывает им их внутренний голос, а не внешний окрик? Может быть, это какие-то чудовищные упрямы, безумцы? Или они просто не умеют рисовать «как положено»? Но у них, как правило, есть художественное образование. Или это искусство – эпатаж публики? Но какой публики? Ведь их не выставляют. Не слишком ли высокую цену приходится платить за этот никого не эпатирующий эпатаж?

Таких вопросов, умышленно или неумышленно снижающих проблему, можно сформулировать много. Но факт остается фактом: это отвергаемое, непризнаваемое искусство почему-то продолжает существовать и развиваться, несмотря ни на что. Выступать сейчас в газетной статье с проблемной характеристикой, анализом или подробным описанием этого искусства и невозможно, и преждевременно: его надо сначала широко показать, представить на суд общества, а уж потом выступать с оценками, иначе мы займем ту же позицию, что и вышеупомянутые критики, отрицавшие то, чего никто (а как правило – и они сами) не видел. Путь здесь только один, и называется он тем словом, которое сейчас так часто звучит в общественных дискуссиях и выступлениях – гласность: сначала – выставки, искусствоведческие публикации с репродукциями, возможность каждому желающему составить собственное впечатление о предмете, а уж вслед за этим – обсуждения, описание, полемика, пусть даже и любимая критика. Лишь бы не поиски черной кошки в темной комнате.

А пока – о каком воспитании активной позиции зрителя, его вкуса, личной заинтересованности и ответственности за судьбы искусства и культуры может идти речь, если оценка предшествует знанию? Такой механизм способен породить лишь равнодушие, пассивность, скованность мыслей и чувств, догматизм. И в результате мы сталкиваемся с явлением странным: тот самый зритель, во имя воспитания которого не жалеют усилий наши художественные организации, не в состоянии назвать практически ни одного живописца, живущего в наше время и в нашей стране. Это показали социологические опросы. На вопрос же, для чего вообще существует изобразительное искусство, был получен примерно такой ответ: это род пропаганды и воспитания. Потерян вкус к изобразительному искусству! Опираясь на старые установки, его не вернуть, а ведь без этого трудно представить себе полноценное существование культуры или подлинно развитого человека. Главный урок, который может преподать человеку искусство, – это урок свободы. Творческий дух, фантазия, интуиция, взлеты интеллекта, смелость мышления, риск и поиск нового – все это ценности, присущие человеку, но не всегда им в должной мере используемые и культивируемые, выражаются через личность художника в его произведении. И именно восприятие художественного образа способно обогатить человеческую личность, раскрыть внутри нее и перед ней те, возможно, новые или неожиданные перспективы, которые ранее могли не осознаваться, пребывать в виде смутных потенций. Сейчас много говорится о «новом мышлении», о преодолении догматизма, о значении человеческого фактора. Наше общественное сознание отмечает их необходимость.

Поэтому так важно проследить внутреннюю динамику искусства, спокойно рассмотреть предпосылки возникновения и существования такого феномена, как «нетрадиционное искусство». Если мы обратимся к историческому развитию искусства, то обнаружится, что подобное явление здесь и естественно, и неизбежно. Путь развития искусства драматичен, и одним из основных источников этого драматизма являются отношения между традицией и нетрадиционными формами.

Обратившись к средним векам, М.М. Бахтин блестяще показал ценность для органического развития культуры тех напряженных диалогических отношений, которые складывались между высо-

кой, серьезной, официальной культурой с ее жестким канонem, регламентацией и ритуалами – и низовой, народной, неофициальной, карнавалльно-смеховой культурой с ее веселой свободой, переворачиванием иерархий и игровым моментом.

Можно вспомнить, например, французских «проклятых» поэтов Бодлера, Рембо, Варлена, ведь и они в свое время выпали из русла традиционной культуры своего времени – последней трети прошлого века. Но и в первой четверти нашего века тем же эпитетом пользовались французские искусствоведы, описывая целое направление в тогдашней живописи – «проклятые художники». Уже эти, первые приходящие на память факты, как будто свидетельствуют о том, что в бытовании культуры в разные времена существует некоторое сходство. Внутри искусства возникают неизвестные, непонятные (и потому, вероятно, кажущиеся неприемлемыми) явления, которые современниками проклинаются, отвергаются, уничтожаются. Казалось бы – порой даже с успехом!

Однако, они не исчезают, а возрождаются вновь, доказывая свою жизнестойкость. Может быть, стоит задуматься над тем, почему они вообще возникают, какая в этом логика? Можно провести аналогию, несколько неожиданную для разговора об изобразительном искусстве. Биологические опыты показывают: если в курятнике появляется сотня цыплят, то на девяносто восемь абсолютно белых непременно будет два черных цыпленка. И как ни уничтожай породившую их курицу, в следующей популяции сохранится все то же соотношение.

Если вспомнить историю самого академизма в России, то и она не выглядит такой уж гладкой. В начальной стадии и академики были отщепенцами, иначе говоря – новаторами. Но прошло время – они стали тормозить развитие искусства. И кто шел им на смену, кто оказался новыми отщепенцами? Передвижники! Именно они взбунтовались против Академии и академизма. Крамской, например, и вместе с ним целая группа художников отказались писать картину на религиозную тему, чтобы было необходимо для получения золотой медали. Отказались – и были выброшены из Академии, которая их прокляла. Тогда эта группа образовала собственное товарищество, которое сейчас бы назвали «неформальным объединением».

Таким образом, знаменитое ныне передвижничество, составляющее важное звено в истории русской культуры, на каком-то этапе своего существования тоже было явлением неофициальной культуры. Но – такова закономерность – прошло около двадцати лет, и уже сами передвижники превратилось в академиков, и их ученики, чувствующие наступление новых времен в искусстве, потребовали их смены на преподавательских постах...

Итак, история искусства показывает, что в нем постоянно идет борьба между тем, что можно условно назвать академизмом, и тем, что называют неофициальным искусством. В борьбе, как и полагается, кто-то проигрывает, а кто-то побеждает. История потом ставит всех на свои места.

Очевидно, что все эти примеры говорят о том, что возникновение альтернативных, нетрадиционных форм внутри нормально развивающегося организма культуры неизбежно. Увы, эта простая истина отчетливо нам видна, лишь когда мы смотрим на искусство прошлых эпох. Нам очевидны, порой уже непонятны и даже смешны совершавшиеся когда-то ошибки в оценках, ограниченность понимания и вкусов. Но, имея этот исторический опыт, мы странным образом повторяем аналогичные ошибки в своей собственной культуре, в своей собственной эпохе.

Чтобы понять специфику нашего нетрадиционного искусства 60-х – начала 80-х годов, следует учесть, что она начала формироваться во времена чудовищных догматических установлений периода культа личности Сталина, когда в культуре все как бы оцепенело, а все формы культурной деятельности были строжайшим образом регламентированы. Любопытно, что неофициальная культура очень остро реагирует как раз на застывшие, а не на полуживые формы. Полуживые она не трогает. Тем более живые – там нечего опрокидывать. Но все, что превратилось в камень, в помпезные монументы, пустые лозунги, в безликие книги, которые никто не читает, короче, все мертворожденное и пустое изнутри становится объектом внимания «неофициальной» культуры.

В 60-е – 70-е годы в характере официальной культуры доминировала серьезность, пафос, а неофициальная вводила вольный смех, пародирование закостеневших форм, создавала дистанцию по отно-

шению к признанным нормативам, отрицала монополию на художественную правду, что в те времена, ныне именуемые застойными, воспринималось как крамола и ересь.

Как часто некий постный священник от культуры задавал такой вопрос: «А куда, собственно, зовет эта картина ... какой-то предмет, гвоздь или веревка?» Ответ был прост: «Да никуда она не зовет – это просто игра, та игра, без которой не может прожить ни один человек на свете!» Продолжение диалога было, как правило, следующим: «А что, если все начнут набивать гвозди на полотно?» Не будут все этого делать! Но пусть кто-нибудь один додумается – ради игры воображения и ума. И он найдет зрителей, которые смогут оценить такое произведение. А вопрос «обо всех» задавать по меньшей мере нелепо. Что, если в троллейбусе все не возьмут билеты? Уничтожить городской транспорт? Во все времена кто-то брал билет, а кто-то ехал «зайцем», и уменьшить процент этих «зайцев» невозможно. Он должен быть заложен во всех предварительных расчетах, так же, как и процент зрителей, которые поймут, для чего набит на полотно этот пресловутый гвоздь. Вот еще один из классических вопросов «верхней культуры»: «А над чем, собственно, смеется этот товарищ художник?» Да он просто смеется, потому что он человек – и нет у него обязательного адреса. Разрушая нормативность признанного искусства, неофициальная культура показывала, что за пределами высокой культуры имеются иные формы осмысления и отражения действительности.

Еще одна причина возникновения «неофициального искусства» – протест против безличного начала, которое преобладало в официальном искусстве. В неофициальном творчестве личностное начало играло доминирующую роль, отстаивались неповторимая особенность и право на художническое внимание конкретного, «маленького» человека. В этом особый демократизм неофициального искусства.

В нормально развивающейся культуре оба начала – традиционное и нетрадиционное – одинаково необходимы, подобно тому, как всякому живому организму необходимы механизмы сохранения и обновления, устойчивости и динамики, иначе он становится нежизнеспособен. Взаимное истребление официальной и неофициальной культур оборачивается трагедией для обеих.

Легко заметить, что победа – полная и явная – одного из направлений в искусстве приводит к его общему застою. Искусство нуждается в многообразии форм, приемов, методов, иначе оно нежизнеспособно. Особенно острый характер приобрели столкновения традиционных и новаторских форм в искусстве в начале нашего века. В 20-е годы победили «леваки» – и тут же «с корабля современности» стали сбрасывать старое искусство. Это не привело ни к чему хорошему – искусство не может развиваться однобоко. Но спустя буквально десятилетия победил новый академизм – и из музеев стали вылетать картины авангардистов. Последствия этой борьбы мы чувствуем и по сей день. Подозрительное отношение к историческому авангарду распространяется и на нетрадиционное искусство сегодняшнего дня. В результате мы утратили многие произведения искусства 20-х годов, они либо погибли, либо рассеялись по миру, либо на долгие десятилетия выпали из нормального культурного обихода, что нанесло и наносит заметный урон нашему искусству и культуре в целом. Кроме того, создавшееся положение вынудило многих значительных художников к эмиграции.

Аналогичный процесс повторился в 60-е – 70-е годы. Размер газетной статьи, разумеется, не позволяет подробно останавливаться на этих драматических перипетиях, ограничусь лишь напоминанием о двух печально известных событиях в нашей художественной жизни, имевших для нее весьма негативные последствия: это мажорная выставка 1963 г. и «бульдозерная» выставка 1974 г. Нездоровое положение в области нашего искусства вызвало новую волну эмиграции среди художников, в результате которой мы потеряли таких замечательных мастеров, как Оскар Рабин, Эрнст Неизвестный, Юрий Куперман, Михаил Шемякин и многие другие.

Конечно, историческая оценка этих событий принадлежит будущему. Мы и сейчас уже можем наблюдать постепенное восстановление подлинных оценок и исторической справедливости – увы, часто уже после смерти художника. Например, талантливейший художник Юло Соостер, последние полтора десятка лет своей жизни работавший в Москве, не продавший за свою жизнь ни одной работы, не допущенный ни на одну из официальных выставок, не принятый в Союз художников, сейчас, после смерти, признан одним из трех

классиков эстонского искусства, его работы приобретены ведущими музеями Эстонии, представляются на серьезных выставках. Один из крупнейших скульпторов нашей эпохи Вадим Сидур, также не имевший прижизненных выставок (ЛГ уже писала о его драматической судьбе), «дождался» своей первой персональной – посмертной! – выставки, правда, все еще не в выставочных залах Союза художников. Первая официальная публикация об искусстве Анатолия Зверева появилась недавно (в газете «Московские новости») – и также лишь посмертно. К сожалению, этот грустный список можно продолжить. Писать об этом больно, но это наша живая история и наша современность, и осмыслить это положение обязан всякий, кому небезразличны судьбы нашей общей культуры, осмыслить, чтобы извлечь из этого урок.

Возможно, сейчас не могут быть канонизированы даже произведения авангарда 20-х годов. Это произойдет, наверное, лет через двадцать. Миф будет переписан еще раз – и тогда мы получим полную картину художественной жизни того периода. Что же касается представителей «неофициального» искусства, работавших в 60-70-е годы, то они будут признаны лет через пятьдесят. И тогда придут в музеи. Но уже сейчас мы должны, осознавая свое прошлое, стремиться к созданию полнокровной художественной жизни с ее динамикой, напряжениями и борьбой. Поэтому уже сейчас работы этих художников должны появляться на выставках как искусство, ориентированное на дискуссию. Пусть не все их признают, не сразу, однако нельзя скрывать и замалчивать целое направление в искусстве, нельзя ориентироваться только на тех, кто считает всякого нетрадиционалиста пачкуном, мазилой, врагом искусства и народа. Требование гласности следует распространить и на сферу изобразительного искусства, как бы непривычно это для нас ни было.

Художественное многообразие, внутрикультурный диалог – в интересах культуры как целого. Нам еще предстоит открытие: мир не перевернется и небо не упадет на землю, если нынешние «академики» и «авангардисты» будут на равных правах представлены в наших выставочных залах. Опыт показывает, что в истории им уже уготовано мирное сосуществование, ведь они – дети одной эпохи. А детей, как правило, не бывает любимых и нелюбимых. Если уже

и теперь очевидно, что их неизбежно объединит эта единая историческая судьба, то нам остается лишь обеспечить их мирное сосуществование в нашей общей современности. Ведь и современность – это маленькая часть большой истории. И не выиграем ли мы только от того, что будем стараться смотреть на живую, бурлящую современность в перспективе отстоявшейся и все расставившей, наконец, по своим местам, истории.

«Литературная газета» 1985

ХУДОЖНИК-ПЕРСОНАЖ

В своем предисловии к выставке у Н. Алексеева (кажется, в 1983 году, где участвовали Н. Алексеев, К. Звездочетов и др.) Свен Гундлах впервые (для меня во всяком случае) выдвинул соображение о том, что картины, представленные на выставке, сделаны не самими художниками, а «художниками-персонажами»*. Сам автор – художник – только выдумывает этого персонажа, а уже сами произведения, как «вещи», изготавливаются этим, в свой черед созданным персонажем.

Идея, взятая сама по себе, как будто не новая. В литературе она уже существует и прекрасно разработана уже Бог знает сколько времени («фальшивый рассказчик», найденные «чужие» рукописи, рассказы самого «героя» и т. п.).

Почему же, насколько я знаю, эта идея возникла совсем недавно в нашем «изобразительном» мире и (опять насколько я знаю) именно у нас, здесь?

Во-первых, о том, почему правдоподобна версия, что подобное появление «художника-персонажа» оказалось возможным «у нас». Мне кажется, это произошло оттого, что будучи включенным в единый и непрерывный художественный процесс, где одно направление сменяет другое, художник (не «персонаж», а настоящий реальный художник) просто не нуждается в подобном расслоении, раздвоении самого себя хотя бы просто ради того, чтобы полнее, до конца включиться и участвовать в реализации этого направления, или, что еще более вероятно, своего неповторимого «Я». Разумеется, речь идет о художнике «там», на Западе (где я никогда не был). На «Востоке», в свой черед, это расслоение кажется мало вероятным из-за жесткой включенности сознания художника, его «Я» в традиционные и «абсолютные» системы, изнутри и снаружи строго определяющие его деятельность (там я тоже никогда не был).

Почему же, повторяю, это оказалось возможным «здесь», и, что еще более важно, «сейчас»? (Разумеется, речь идет, как всегда,

* Более всего это подходит к объяснению искусства Кости Звездочетова.

о «неофициальном» искусстве). На то, мне кажется, есть три причины, три обстоятельства.

1. Первой причиной хочется назвать отказ от «абсолютизации» картины, а точнее сказать, от придачи ей, «картине» всевозможных «абсолютных» значений. Это и отказ видеть в ней «весь мир», и отказ от «полноты значений», находящихся в ней, единственной, висящей перед нами. Это и отказ видеть «онтологические» и «метафизические» глубины, содержащиеся в этой «совершенной» и «абсолютной» картине. Это отказ и от «совершенства искусства», воплощенного как идея «прекрасного» и «совершенного» в одном единственном произведении.

2. Вторая причина – реакция, как и любая реакция «неофициального» искусства до этого – на «официальную» картину, как на фиктивность, на своеобразную ее «ложь» – и ложь не в каком-то частном случае (сюжете, приеме и проч.), а как на ложь в целом, как на вещь, совершенную в своей лжи.

3. Невозможность выставлять свои работы – но картины все-таки почему-то делаются. В этой патологической для художника ситуации, где физически невозможно участвовать в нормальном художественном цикле: художник – картина – выставка – зритель и где деятельность художника вырвана из естественного процесса – борьбы течений, направлений, вообще контакта с внешней средой, в свой черед формирующей реакцию художника и появление новых картин; в ситуации отсутствия обратных связей – все это приводит, как кажется к двум последствиям. 1). Проваливание художника внутрь своего дела, умышленный или невольный обрыв контактов с внешним миром, приводящий или к затуханию вообще всякой его деятельности или к безумной фетишизации своего «дела», к придаче своей работе и ее результатам всех «высших», «абсолютных», «мистических» и прочих значений. 2). Восполнение в своем воображении всей картины художественной жизни, постоянно текущей за чертой, гранью твоей жизни, твоей работы, за гранью, которую тебе никогда не удастся перейти в жизни, в которой ты до самой смерти никогда не будешь участвовать. Подобный «смертный» обрыв приводит к одному обстоятельству: воображаемая в таком случае художественная жизнь восстанавливается, воссоздается в воображении, но не в своем живом, изменчивом, постоянно

меняющемся процессе, а в виде изолированных неподвижных «карт-образов» в огромной панораме таких же образов-представлений, наподобие яркого неподвижного зрелища, напоминающее видения заключенного, восстанавливающего свою прошлую или воображаемую им жизнь. Слово «панорама» здесь особенно уместно, так как в ее неподвижном предстоянии равно видны и сияют вырванные из своего исторического потока картины-образы, произведения всевозможных стилей, школ, стран и исторических эпох.*

Навыки в обозревании такой неподвижной панорамы имеет каждый из живущих у нас «неофициальных» художников, о чем свидетельствуют постоянные обсуждения этой «панорамы». Различия в таких случаях, как правило, состоят в размерах этой «панорамы», а также во фрагменте, который выбирает тот или иной художник, чтобы соотнести с ним свою деятельность.

Вернемся к «нашим баранам». Возникновение «художника-персонажа» как раз коренится в этом длительном опыте общения с этой светящейся «панорамой» искусства. Она, повторяю, постоянно существует в воображении каждого работающего здесь автора. Будучи опрокинутой внутрь самого произведения, изготавливаемого художником, она приводит к фантастическим, невиданным узорам, соединениям, где, как в психоделическом сне, один фрагмент соединяется с другим, перетекает в другой.

Но этот же опыт может привести и к другим результатам. Используя его, оказывается возможным «вставить» свое произведение в общую «панораму» искусства, разумеется, только лишь в своем воображении. Но это же воображение, которое «видит» перед собой всю панораму искусства, способно «увидеть» свою еще не изготовленную картину, и поставить ее рядом с другими, уже существующими в действительности чужими произведениями, в общий ряд, в общую панораму, как уже готовую.

В мире воображения все, до этого момента созданные другими авторами картины, легко принимают такую новую, еще не созданную, но уже «воображаемую» вещь.

* См. статью Б. Гройса «Московский романтический концептуализм», ж-л «А-Я», № 1.

Но, будучи встроенной (пока только в воображении) в подобную панораму, эта новая картина легко подвергается обозрению на фоне других, сравнивается с другими, рассматривается и обсуждается как элемент общей «панорамы», наподобие «где рос, когда, какой весною...»

Кем рассматривается, сравнивается, обсуждается? Тем, кто видит всю «панораму» как целое и включенную в нее новую, еще не сделанную, но как бы уже готовую картину. Ему отданы все возможности суждения, сравнения, различные экскурсы и соображения, он по-настоящему свободно «судит» о месте и значении новой картины в ряду других, как бы паря и возвышаясь над ней. Он видит ее как бы уже «потом», по прошествии некоторого времени и даже как бы отстраненно, случайно встречает ее там: «А что это там такое?».

Теперь о самой «этой новой» картине. Кто же должен ее сделать, изготовить? Разумеется, не созерцатель «панорамы». В своей полноте рефлексии он обзревает, сравнивает, рефлектирует, разумеется, не только самые результаты – вещи, картины – но, естественно, и их причины, самих авторов, ситуации, их породившие, эпохи, а также ситуации, мотивы, концепции, приведшие к их возникновению. О них он судит как о неизбежных, сами себя производящих, детерминированных изнутри, а свою позицию он воспринимает и хранит как свободную, не обусловленную ничем.

Но ведь и новый продукт «картина», если она хочет достойна быть рассмотренной в ряду «естественно», «необходимо» возникших вещей (а только такие вещи-картины и могут быть предметом рассмотрения, рефлексии его сознания и только такие он допускает видеть в своей «панораме»), сама должна «возникнуть» естественным, а не рефлекторным способом, полностью обусловленная – снаружи: всеми обстоятельствами «места», «времени», всем, так сказать, историческим комплексом, а изнутри – страстью, самозабвением, вдохновением, а еще глубже – «даром», талантом, оптологическим обоснованием и всем прочим, чем полагается быть обеспеченным качественному художественному произведению, достойному стать в достойный ряд.

Так кто же будет автором этой поражающей, потрясающей, возникшей из небытия и по вдохновению картины? Кто этот глубокий, мудрый, тонкий, талантливый, искушенный в мастерстве изготовления картины, знающий тайны этого мастерства, владеющий ки-

стью, рисунком, пространством, плоскостью, пропорциями, светотенью, декоративностью, балансировкой, выразительностью, экспрессией, фактурой, точками схода, неустанно работающий над ее совершенством, отделяющий детали, доводящий все до последней окончательности или до вдохновенной неоконченности, страстно любящий свое дело, думающий о нем постоянно, изучающий окружающую жизнь или произведения великих мастеров, неуверенный в своем результате, стремящийся исправиться и становиться все лучше и лучше в своем любимом деле и т. д. и т. п...

Это художник-персонаж.

Этот персонаж сам явился во сне воображения, сам, как сон, отделился от того, кому он снился, зажил своей жизнью, своей биографией, характером, сам по себе, по своей внутренней необходимости стал художником и производит картины. О нем многое известно, почти все. Он хорошо виден, он естественное дитя своей эпохи, своей среды, он ее «выразитель» – все его знают, по крайней мере тесный круг его почитателей и «потребителей».

Вот что можно было бы сказать о художнике-персонаже, изготовленном Костей Звездочетовым. (Разумеется, он в каком-то смысле и есть Костя Звездочетов, но «не весь»). Это талантливый автодидакт из предместья, житель крошечной конуры в «коммуналке», рисующий «для себя» и дарящий «картины» зашедшим «с бутылкой» слесарям и дворникам из ЖЭКа. Рисующий любыми материалами на случайных картонках и засовывающий свои произведения за кровать. Его «картины» изображают только «красивое», «шикарную жизнь» – красавиц, воинов, белые пароходы на синем море. Но сильна у него и тяга к великому, помпезному, героическому – царские, королевские лица, рыцари, достоинство, ордена, ленты, шляпы с плюмажами. Пристрастие к великим эпохам и странам – Рим, Англия, Россия времен покорения Кавказа. Тогда его картины на кургузых картонках начинают напоминать парадные портреты, и на их краях появляются изображения позолоченных рокайлей, вензелей, картушей...

Талантливый самоучка, московский Пиромани, но без «духанов», пиршеств и изобилия природы – все жалкое, серое, как и окружающая его коммунальная» жизнь.

Теперь после всего сказанного легче перейти к описанию того «персонажа», который делал мои картины, начиная с 79 года по 83 год. Сразу, когда я начал делать эти картины, я как бы не знал, что их делал «персонаж» и пытался их делать я сам. Понимание «персонажности» их изготовления пришло значительно позже, примерно с картины «Здравствуй, утро нашей Родины!» Первая же картина «Заяц» была гибридная – ее «на равных» делал и «я», и «он». Саму картину – паровоз, дали, небо и пр. – рисовал «он», а зайца в эту картину врисовал «я» – получилось в результате смешение «я» и «персонажа». Когда я ее переделал в 82 году, ее уже сделал только «персонаж».

Кто же он?

Его краткий образ-биография содержится в предисловии-объяснении к той же картине «Здравствуй, утро...». Я здесь его повторю:

Он уже далеко не молод, ему давно уже за 50 и он прожил сложную «художественную» жизнь, прежде чем стать художником-оформителем при исполкоме (возможно, за обещанную или полученную квартиру). В молодости он, может быть, окончил какие-то «курсы», имел «начальное художественное образование», но потом жизнь швыряла, толкала, «засасывала» и уже «стать настоящим художником»...

Но все еще живы таланты, «таланты молодости» и дают о себе знать то в том, то в другом деле...

Улучшить очевидную для всех «халтуру». «Андрюша» притворяется, что он полностью «выложился», уверяет и божится, что лучше не было ничего в этом роде и что «ставим в тень и все сойдет, ведь на 2 дня только». Впрочем, нужно отдать справедливость художнику – чувствуя масштаб и важность заказа, он честолюбиво отдает волю своей интуиции, зрительной памяти и «начальному художественному образованию», отказываясь от жалких копий того, что уже давно сделано в этом роде и многое, почти все, он делает «от себя». Эта «творческая» инициатива большей частью его подводит – многие элементы он делает небрежно, считает, что так работают большие мастера, некоторые он пропускает, не догадываясь, что они вообще существуют, но некоторые сцены у него просто удаются («Игра на стадионе» и некоторые другие). В результате странная

сомнительная смесь явной халтуры, простого неумения и художественных озарений.

Остается сказать немного о самих изделиях-картинах, изготовленных этим «лицом».

Они – эти «картины» «являются продуктом» (как у нас говорится) обычной ЖЭКовской продукцией конца 50-х – начала 70-х годов, когда она, эта продукция, по законам неизбежной и таинственной «кривой» нашей жизни стала нечувствительно изменяться и теперь выглядит несколько иначе, оставаясь все той же по своей сущности (да и ЖЭК (жилищно-эксплуатационная контора) стала называться уже по-другому, кажется ДЭЗ, как до ЖЭКа ЖЭК назывался ЖАКТ).

Вся эта продукция, сделанная этим персонажем, существует как бы в двух видах: 1) естественная, нормальная и 2) с каким-то сбоем, внутренним сдвигом.

К «естественным» картинам относятся те, которые могут быть восприняты как обычная, ничем не примечательная продукция, изготовленная для ЖЭКа, так сказать «жэковская продукция». Сюда относятся картины «Клей», «Маленький водяной», «Здравствуй, утро нашей Родины!», «Комната Люкс», «Гастроном», «Стройка-помойка», «Проверена», «Вынос помойного ведра», «Жук», «Абрамцево», «Аллея» и др.

Если бы эти картины висели на заборах, стенах домов, в коридоре ЖЭКа, то никто не обратил бы на них внимания. Мало того, как кажется, они и принесены в мастерскую с этих стен: «Комната Люкс» – из третьеразрядной гостиницы, «Гастроном» – со стены гастронома, «Жук», «Клей» и «Маленький водяной» – с детской площадки, где они, конечно, закрывали дыру в заборе.

Вторая группа картин – «продукции» выполнена этим «персонажем» с какими-то небольшими, но существенными странностями – «Воскресный вечер», «Собакин», «Расписание семьи Мокушанских», «План моей жизни», «Первый снег», «В зоне отдыха Сокольнического района», «Три русские картины». Они не могли быть повешены в «местах общего пользования», они лишены практического смысла, «передергивают», внутренне противоречивы. Форма и изготовление у них – как у «нормальной жэковской» продукции, а содержание, смысл – совсем из другой области, часто из весьма далеких даже от

ЖЭЖа сфер. В этом втором случае как бы нарушается правдоподобность версии о том, что эти картины мог сделать персонаж, о котором шла раньше речь. Может быть, можно сделать безумное предположение, что эта «личность» делает их «для себя» – с целью поиздеваться, «потошнить» нашей жизнью и делает эту пародию, этот «шарж» в форме и в размере тех самых заказов, которые он регулярно изготавливает на своей основной работе? Не исключено, что это и так. Но все же это предположение безумно, мало вероятно. Скорее всего, если ему осточертевает рисовать «Утро нашей Родины» или «Комнату Люкс», он в свободное время будет рисовать пейзажи в духе Крамского и Куинджи, если, конечно, он вообще не будет пить с друзьями, что уж скорее всего. Иначе нам пришлось бы признать в нем какую-то совсем уж утонченную или изысканную рефлексю.

Ну, а если безумие?

Опять можно сравнить ситуацию, которую мы рассматриваем в сфере изобразительного искусства и ситуацию в литературе. Там безумие героя – персонажа не такая уж редкость, и мы спокойно, нормально слушаем его разглагольствования. Интересно в контексте нашего рассмотрения сравнить двух «безумцев» мировой литературы: Дон Кихота и Поприщина. Дон Кихот спасает мир от зла, Поприщин занят преследованием своего счастья. Дон Кихот не сразу попадает в постель, оказывается заключенным в палату. Поприщин попадает туда немедленно. Все дело как будто в черте, отделяющей мир безумный от нашего мира, дело в сущности в «стене» дома, за которой, мы твердо должны это знать, живет безумие, и мы с состраданием, чувствуя, как самого себя, должны видеть там своего ближнего (Поприщина).

Но Дон Кихот на всем протяжении романа, будучи безумным, действует в нашей действительности, по «эту» сторону стены сумасшедшего дома. Будучи не заточен, он постоянно одушевляет перед нами, читателями, дилемму – кто же из нас в этом мире безумен? Мы, которые видим «реальность» мира, но согласны, ничего не предпринимая, с его злом, или рыцарь, не согласный, бьющийся со злом, но не видящий реалии этого мира?

Возвращаясь к нашему художнику-персонажу, можно предположить, что он так же, как и Дон Кихот, принадлежит к еще не за-

точенным в стены сумасшедшего дома безумцам и который тоже действует в этом, нас окружающем мире, со своей оригинальной программой, которая у нас, в Советском Союзе, получила название «Встречный план». «Встречным планом» на наших производствах называется план, выступающий как ответ на план, спущенный сверху, из вышестоящих организаций. Это план или всего предприятия в целом, или отдельной бригады, или даже отдельного человека, который, рассмотрев спущенный сверху план, отвечает на него своими новыми, как правило, повышенными обязательствами. Это как бы сверхплан, план как бы «там, вверху» не ожидаемый, но принимаемый всегда с одобрением.

Так и эти картины второго ряда: «Расписание семьи Мокушанских», «План моей жизни» и др. сделаны персонажем не по прямому заказу сверху, от начальства, а как бы заказаны по общей логике нашей жизни, он – автор – как бы загодя, авансом заполняет и предлагает те изделия, которые не сегодня-завтра будут ему заказаны, а он уже их сделал. Он выглядит здесь как расторопный и предусмотрительный работник, который, предвидя будущие распоряжения руководства, с любовью и вниманием распространяет «порядок», введенный хозяином, на все то, что еще пока не охвачено его вниманием, до чего еще у того «не дошли руки». Наш персонаж в определенном смысле восторженный бюрократ, открывший счастливую систематизацию и желающий накрыть этим счастьем жизнь до самого ее горизонта.

Осталось рассмотреть два вопроса: взаимоотношения между автором рефлектирующим и художником-персонажем и есть ли у персонажа имя.

Сначала попробуем ответить на второй вопрос: у художника-персонажа нет имени.

Во-первых потому, что когда я стал делать эти картины, персонажа еще не было, а постепенно он возник, стал. Но когда я начинал делать «альбомы», я тоже не думал, что они станут персонажными, обретут первое лицо. Но вскоре «они» – «лица» появились. Появились и их имена. А вот имя моего персонажа, который нарисовал, кажется, 40 или 50 картин, что-то не появлялось. (У В. Комара и А. Меламида художник, нарисовавший, кажется, 60 картин, звался

Бучумов). Почему бы это? Наверно, от того он, этот персонаж, очень близок ко мне, он почти я сам. И в социальной жизни, если бы так случилось, и я не скрылся бы, я делал бы, наверно, точно такие изделия. Да почему «если»? Ведь моя книжная деятельность вот уже 30 лет вся состоит из «Жука», «Утра нашей Родины». Недаром ведь «Клей» и «Маленький водяной» взяты из моих книжных иллюстраций – удвоение с виду милой халтуры, за которую заплачены деньги. Но ведь я книжные иллюстрации подписываю своим именем. Значит, вроде бы я их нарисовал. Какой Я? Другой, «социальный». Но ведь мы социально определяемся не «изнутри», а «снаружи», нам вменяют, какие мы должны быть: веселые, общительные, понятные, **НОРМАЛЬНЫЕ**, «КАК ВСЕ». И вот и ответ: мои книжные иллюстрации сделаны моей «всешностью». И мой художник-персонаж – это моя «всешность». Он – абсолютно «нормален», он есть само воплощение **НОРМЫ** (как мяч, на поверхность воды выпрыгнуло название великого романа В. Сорокина). Мой персонаж абсолютно нормален, он демонстрирует свою нормальность, он сует ее нам в нос – и потому у него нет имени. Имя – это «кто». А у «всешности» не может быть имени.

Вот и ответ о взаимоотношении автора и персонажа. Когда писатель называет своих героев по имени, он хочет этим утвердить, что эти герои – «кто». В рассматриваемом случае субъектом, «я» является «всешность». У «я» субъекта есть имя, у «никого», у «всешности» его нет (у «всего» как у «ничего» нет имени).

Тем самым как будто удается ответить на первый вопрос – о взаимоотношении автора и персонажа.

А, может быть, и не удастся.

15 апреля 1985 г.

КРАЙ, ГРАНИЦА, ЩЕЛЬ. 1986

I

В нашем, как говорится, менталитете «Край» – очень важное, значительное, чуть было не сказал, крайне содержательное понятие. К нему, как к какому-то узлу, стягивается целый комплекс представлений, который, с одной стороны, очень легко дешифровать, с другой – не так то и просто определить из-за целого облака значений и их «обертонов», существующих вокруг него. Одним словом, «край» – это скорее образ в ряду других образов, существующих у нас, и которые, тоже благодаря характерной для нашего менталитета «табели о рангах», можно отнести к «главным» и «важнейшим».

То же самое можно сказать и о таких образах-понятиях как «граница» и «щель». Семейство слов, связанное со словом «край»: Украина, окраина, крайний (крайний дом в деревне). Крайний в данном случае – это как бы последний, находящийся на краю. На краю чего? Крайний по отношению к чему? Наше постоянное ощущение само подсказывает естественный ответ: на краю ничего, на краю пустоты. За краем у нас может быть только пустота (статья «О пустоте»).

Но одновременно краем по отношению к чему, краем чего? Ответ так же совершенно естественный: краем чего-то, какого-то тела, предмета, в случае «крайнего» дома – краем поселка, деревни (последний дом деревни), окраина по отношению к середине города. Самое интересное в этом, что в слове «последний» (крайний) скрыто содержится как бы понятие меры, числа. (Если «последний», значит есть 1, 2, 3, 4 и т. д., а этот дом «последний», «крайний». То же самое и в очереди. Кстати, в очереди людей можно услышать обидный оттенок «Вы будете «последним» вместо «крайний» – некоторые даже обижаются, но об этом несколько потом).

Вернемся к «краю». Мне хочется сразу «постулировать», что у нас краем можно назвать ту «черту», «границу», которая отделяет «что-то» от «ничего» – и чтобы было совсем ясно – тело от пустоты, бытие от небытия. Край мыслится именно как край уже существующего тела, очерчивающий, ограничивающий тело со всех сторон от-

резающим, защищающим его от пустоты, в свою очередь, окружающего его со всех сторон.

В данном случае очень уместен образ монастыря, где граница стен отделяет тело монастыря от окружающего его пустого неизвестного пространства или образ города с защищающими его от нападения высокими стенами.

В любом случае край мыслится как очерчивающий что-либо СО ВСЕХ СТОРОН. В этом важном круговом понятии – со всех сторон – также содержится ощущение пустоты, обнимающее что-то отовсюду, тихо и страшно облепляющее наше тело, а пришедшее неизвестно когда и откуда окружающее нас неведомым, необозримым, пугающим океаном.

Интересно одно обстоятельство, касающееся нашей местной «географии».

В нашем языке существует как бы два «края» – «ближний край» и «дальний край» (песня «Уехал в далекий край», «Милый в дальнем краю» и т. д.). В применении к понятиям тела и пустоты можно предположить, что ближний край – это край моего «ближнего тела» (главного тела), а дальний – это тоже «мой край», но как бы распространяющийся на «пустоту», проникающий ее, как бы тело, создающее неопределенную «телесность» в пределах «ближней» «пустоты». Это что-то вроде какой-то среды, но наполненной множеством неглавных тел, которые тоже «телесны», как и «главное» тело, но все же малы, во много раз меньше его и как бы образуют некое облако из небольших тел, висящих в пустоте вокруг главного тела. А вот уже за этим «облаком» начинается «главная» пустота, полное ничто. Таким образом, то, что для отдельного города, деревни, поселка есть свой «ближний» край, для «несвоего» города, деревни и т. д. есть край дальний. Интересно в этом отношении словообразование «чужой край», (в чужом краю пропал). Чужой – понятие однозначное: мир иной, не наш, враждебный, мир зла, короче, пустота. Но «край» воспринимается как «край меня» в «их» пустоте.

II

Но у нас понятие «край» неотделимо от понятия «центра» – оба понятия взаимосвязанные зоны. «Край» – это всегда круг вокруг центра. Край – это оболочка определенного тела с центром посередине, где все образует единую телесную «триаду» наподобие какого-то плода, яблока, например, где имеется центр – завязь, само тело яблока и его кожура, оболочка – и все это вместе данное нам в срезе, где все эти части отчетливо видны.

В развитии, «созревшем плоде» (если принять образ яблока как удачный) отчетливо видна вся эта структура – центр, середина, край. Если же взять всю яблоню – как самое крупное целое, то нам становится труднее очертить «край» всей яблони, так как воздух проникает во все промежутки между листьями, ветками, плодами, но зато нам легче дать представление о «ближней» пустоте – пустоте в пределах главного ствола яблони, рассеченной во всех направлениях сложным и путанным переплетением бесчисленных малых и средних веток, листьев и плодов.

При медленном почти стоящем времени легко обозримо окружающее пространство – и у нас действительно хорошо различимы становятся разнообразные «краевые» формы, их эстетические признаки, стоит нам только полагать себя в центре. И так же хорошо, хотя и предположительно, в воображении «видны» свойства, признаки, эстетический вид того, что мы можем характеризовать как «центр», стоит нам только полагать поставить себя на край в «окраину». Эта пара – «центр-край» – любимый предмет нашего осмысления, обсуждения, который мы находим всюду и везде на любом уровне, и эта связка для нас прежде всего насыщена глубоко эмоционально и соединяется в термины «Провинциализм и столичность». Эта пара, будучи сильно заряжена энергетически, несет в себе многочисленные оппозиционные эмоции, среди которых:

неполное – полное, значимое – незначимое, неполноценное – полноценное, несовершенное – совершенное и т. д., приводящее в нашей повседневной жизни к непримемимому, неодолимому движению «к центру», не быть «на краю», а быть в «центре». Самым интересным в этом обстоятельстве является существование аксиологических (цен-

ностных) характеристик для центра и краев, приводящее к понятию всего важного, значимого, совершенного, истинного того, что существует в центре, и наоборот – незначительного, неважного, неистинного, вторичного, второсортного, второстепенного всего того, что располагается «на краю», «по краю». Таким образом, в онтологическом плане – все важное, почти сакральное принадлежит центру. «Край» начисто лишен этого свойства. Край функционален, а не онтологичен – он призван лишь хранить, беречь от опасностей свой «центр», держать внутри себя, содержать его, иными словами, при этой схеме бытие находится в центре, небытие располагается на краях. При подобной установке мы получаем своего рода пирамидальную конструкцию, где краю принадлежит как бы низ, горизонт земли, ее плоская поверхность, распространяющаяся вокруг без конца и края. Середина, располагающаяся между краями и центром, есть само как бы тело пирамиды, постепенно возносящееся кверху, а центр – само собой разумеющаяся вершина пирамиды, уходящая вверх, расположившаяся высоко над землей. Впрочем, хотелось бы, не без некоторой доли иронии, предположить, что в нашем случае, в нашем менталитете эта предложенная нами пирамида может с таким же успехом быть представлена в виде огромной воронки, наподобие гигантского котлована, где края его, как в «пирамидальной» гипотезе, находятся по-прежнему на уровне земли, зато тело воронки уходит вниз, точнее – все глубже и глубже, завершаясь на бесконечной страшной глубине своим «пиком», своим центром-вершиной, оказавшейся далеко внизу, в головокружительной яме, куда страшно было бы заглянуть.

III

Таким образом, рассмотрев эту структуру, можно предположить, что мы имеем достаточно стабильное образование, рассчитанное, так сказать, на весьма долговременное существование (если не сказать – вечное), где «телесное» начало нашло свою форму существования в окружающей его «пустоте», приспособилось к ней, образовав то, что, выражаясь по-научному, можно назвать «гомеостазом» – стабильное состояние с определенным, выверенным ритмом своего функционирования.

Но если все это приложить к нашей «географии», к «нашему месту» (а только такое рассмотрение мы и имеем в виду с самого начала), то в исторической реальности можно обнаружить два вида соприкосновения нашей «географии» с другой, лежащей по ту сторону границы, такой же «географии», но «географии уже не нашей». И хотя сама граница как непрерывная линия очерчивает «нашу» географию от «ненашей», полностью отделяя одно от другого, характер и тип взаимоотношений с этой «заграничностью» резко разделяется на два вида, полностью связанными с теми положениями, которые мы рассмотрели выше.

Что здесь имеется в виду? Хочется сразу пока назвать без предварительного рассмотрения два этих взаимоотношения: соседство с Китаем и вообще с Востоком, и соседство с Европой и вообще с Западом, назвав первое взаимодействие нормально-естественным, второе – шизоидно-невротическим. Что имеется в виду под отношением «нормально-естественным»? Здесь имеется в виду, что вступая в такие «заграничные отношения», постоянно имея и сохраняя их, внутренняя «наша» структура, наша «география» не претерпевает никаких напряжений в своем состоянии, её постоянные константы никаким образом не затронуты, не возникает никакой внешней динамики, ничто не побуждает переместить, переосмыслить свой внутренний ритм, изменить свое «дыхание», свой менталитет. Говоря техническим языком, система при таком взаимодействии не испытывает критических нагрузок.

Действительно, граница с «Востоком», существуя физически, ничем не тревожит наше внутреннее представление о географическом Космосе, где остаются не поколебленными и неподвижными основные наши компоненты системы: её «центр», её «края», по мере удаления от центра все более тонушие в «пустоте», и наконец, полная «вечная и неподвижная», все облегающая пустота, одинаковая в своем молчании и неподвижности: тишина, вечность, загадочность и неподвижность Китая, вечность и неподвижность, почти инопланетность Камчатки и Чукотки, мир, напоминающий скорее иную планету, чем нашу, и внепространный холод, лед и мрак Ледовитого океана, уходящие в небытие на бесконечный Север. Тишина, безблестительность, мрак охватывает «наше место» с трех сторон, в сво-

ем сознании мы не разделяем понимание такого «соседства» от соприкосновения с другими звездными мирами, с мраком бездомного космоса.

Но, с четвертой стороны, взаимодействие с «заграницей» с недавнего времени совсем иного рода (я имею в виду Европу и вообще Запад), а именно здесь мы впервые входим во взаимодействие, соприкасаемся не с «небытием», как на Востоке, а с бытием, которое в огромном большинстве случаев прямо противоположно нашему представлению о бытии, показывает себя, как совсем иное, другое бытие и которое существует с собственной другой онтологией, часто с другим знаком. «Наше место» входит в соприкосновение с другой ментальной реальностью, живущей в другом «статусе» времени, и соприкосновение с ней – это соседство с миром, идущим рядом, но с «другой скоростью» – это, возможно, взаимоотношение миров, идущих с разными скоростями, а в пределе соседство «времени» и вечности (движения и неподвижности), и все это соседство совсем рядом, уже «по ту сторону границы», где эти миры образуют «трусщиеся» друг о друга поверхности...

Подобные взаимоотношения не могут не оказаться невротическими, так как такое постоянное присутствие вплотную за нашей чертой, «нашей границей» гигантской самостоятельной реальности, не признающей нашей онтологии, наших вечных законов «центра – края – пустоты», а главное – не считающейся с нашим временем (а, точнее, с полным отсутствием его), не вызвать известные шизоидные эффекты, симптомы и признаки, впрочем, как кажется, в обозримом историческом периоде глубоко не затрагивающим стабильное («резко континентальное») основание нашего мирочувствия.

IV

Все сказанное об особой ситуации при взаимодействии нашего и «Западного» мира не может не привести к пониманию роли границы между «нами» и «ими», как место грани краев двух миров, в известном смысле противоположных и приводит, что особенно важно, к появлению из-за существования этого постоянного жесткого взаимо-

действия к появлению, и именно у нас, а не у «них», особого нового типа человека, человека «на краю» с вполне осознанным, иным отношением к миру, человека «здесь» вполне естественного, так сказать, «континентального» типа. Об этом немного подробнее.

Если представить себе большой алюминиевый таз, наполненный до краев каким-нибудь веществом, землю, например, то в центре его может быть расположен тип сознания, которое условно может быть названным как «центральное». Это тип мироощущения, при котором сознание чувствует себя как находящееся в центре мира, вокруг этого центра смысл и знания ослабевают и заканчиваются ничем, там, если глядеть из центра во все стороны вдаль – все до горизонта тоже в небытии, тумане, незнании, там вообще никого нет и не было никогда, а ЗНАНИЕ, ДОМ И ИСТИНА существуют, есть и хранятся только тут, где стоят эти почти одинокие во всем мире, держащие истину и жизнь мира люди, возможно, в глубине своей онтологии единственные люди на вершине огромного и совершенно пустого мира. Они напоминают себе людей, стоящих над фонарем среди огромного моря, окружающего остальной мир мрака. Другой тип сознания можно назвать сознанием «границы» и тип, носитель этого сознания у нас можно назвать «граничным» типом.

В нашем тазу он занимает место не в центре его, а на самом крае этого таза. Ему, как раз находящемуся на этом крае, хорошо видно, что за тазом не пустота и небытие, как отлично знает и видит это в своем внутреннем зрении «центральный» человек, а как раз наоборот: по другую сторону от таза существует огромная, богатая, во всем «полноценная» жизнь, идущая до самого горизонта, а по другую – внутренняя территория «таза», которую нужно считать своей родной «реальностью», как раз и выглядит с точки зрения этого края как пустая, нетронутая, ненужная, ничья – имеющая как раз все те атрибуты небытия, которые «центральное» сознание приписывало всему, что находится за пределами этого самого «таза». Но «граничный» человек, граничное сознание принадлежит краю все же НАШЕГО, ЭТОГО таза, но при постоянном сознании присутствия другой, по ту сторону таза стоящей реальности, которой для нормального, «тазового сознания» должно не быть! Это как дом в океане – он здесь быть не должен и в то же время он есть! Подобная постоянно действующая, а не мгновен-

ная ситуация не может не привести к роковой и в действительности приводит для возникающего на границе «тазового» сознания последствиям для этого второго «граничного» сознания. Оно – это сознание по определению должно быть раздвоенным, ибо нижняя, более глубокая часть его принадлежит тазовому, центральному сознанию, а его принадлежность к границе таза приводит к возникновению граничного другого, нового сознания. Оба эти сознания не сходятся, действуют на разрыв, принадлежат к разным установкам, разным временам, разным идеям и всегда приводят в таких персонажах к образованию особых всегда шизофренических, иногда оригинальных фантазий и желаний совместить в себе эти два начала, две концепции. Ибо «граница» проходит уже внутри этого сознания, приводя к образованию страшных кентаврообразных идей и форм.

Мы сейчас можем наметить несколько характерных признаков этого граничного сознания.

1. Его непереносимая шизоидность – фантастичность, доходящая до безумия всех представлений как о том, что находится «по ту сторону» границы, так и о том, что находится внутри своего собственного географического пространства, внутри «таза». Все поползло, изменилось, стало шатким, ускользающим.

2. Совершенно невероятная, доходящая до безумия полная перевернутость всех представлений, все оказалось вверх ногами: плотность, реальность, вещественность «мира таза» – обернулось пустотой, ничем, а прошлая пустота «закрайного мира» – наоборот, обрела плотность, реальность, действительность.

3. От этого возникает какое-то странное, близкое к эйфорическому, состояние «свободы», свободы полетевшего детского шарика, свободы, разумеется, только кажущейся, от обоих миров, мира с левой и мира с правой стороны, головокружительное ощущение «граничности», возможно, запретное для человеческого существа видеть обе стороны от разделяющей их черты – состояние, балансирующее на грани психического здоровья.

4. Мир мгновенно со стороны «границы» превращается из цельности в калейдоскопичность – ибо, заглядывая за край, «заграницу», ты не можешь ни понять, ни увидеть мириады связей этого другого мира и обречен на создание совершенно фантастических причин

и отношений. Причем, одновременно ты отдаешь отчет в том, что это связь возникла только в твоей голове.

5. Человек в этом положении раздирается между двумя состояниями – охранительными инстинктами прошлого, а точнее, глубинными представлениями, заложенными воспитанием, законами, ставшими бессознательными, автоматическими, неписанными правилами, разными генными кодами и новой реальностью, по отношению к которой не выработано никакого противоядия из-за долгого, постоянного разрыва культур. И это приводит к стрессам, панике, страху.

6. Этот другой мир воспринимается как наваждение, морок, соблазн, и испуганной растревоженной душе, всегда жившей «в тазу», представляется как inferнальные видения, полные чертовщины и всевозможных соблазнов, тревожащие спящие миры странным причудливым образом в глубине возмущенного сознания...

7. При всем этом все эти коловращения происходят на фоне какой-то глубинной обреченности и полном чувстве несвободы и привязанности к «тазу». Сила «центра», центральность великой и страшной «пирамиды» не позволяют слишком оторваться человеку «на краю», держат его железной уздой на привязи и подобно лошади, гоняемой на корде, обреченной описывать окружность в своем движении вокруг центра.

8. Отсюда всегдашний пессимизм, обреченность и связанное с этой всегдашней привязанностью к центру чувство безнадежности, общий нигилизм с постоянным самооплевыванием, особое болезненное сочетание возбуждения, невротизма и полной пассивности, обреченной бездеятельности, какой-то странной особой мазохистской радости от полной внутренней безнадежности, – таков, как кажется, стабильный статус того сознания, которое мы назвали этим термином – «краевым», «граничным».

V

Подобное странное и мучительное состояние не может быть достаточно стабильным. Созерцание обоих миров по ту и эту сторону границы приводит неизбежно к особенному пониманию места самой границы, этой самой черты, на которой стоит «граничный» персонаж. Можно

сказать, что прямая черта, проходящая на его глазах, превращается в глубокую «щель» – которая и раздвигает прямо под его ногами оба мира на отдельные, летящие в разные стороны планеты. Вновь появляется в его сознании образ космоса, но не того космического образа вечной плоской земли под огромным звездным куполом – образ, свойственный центральному сознанию. У «человека края» этот образ приобретает какую-то особую динамику, напоминающую состояние человека, стоящего на льдине, обнаружившему трещину под собой и видящему каждую из своих ног на разной половине.

Черный непрерывный космос не обтекает спокойно и величественно большую землю со всех ее сторон, а рассекает ее на две половинки, как раз там, где стоит сам человек, раздвигает их, и внизу под ногами он с ужасом видит в открывшейся щели все тот же огромный черный провал, полный холода, мрака и звезд.

Отсюда из этого странного созерцания бездны исходит то особое космическое переживание, живое и напряженное, полное древнего напряженного ужаса, который человек, стоящий на краю, чувствует, как последний сладкий и панический ожог, ожог ледяным холодом.

Уже «щель», а не черта, граница, как было раньше, возникает новым вполне иррациональным мотивом. «Щель», ее происхождение, токи, идущие через нее вверх, воспринимаются как силы хаоса, рвущиеся, выбрасываемые кверху, проходящие через лежащего над щелью человека куда-то вверх к новому другому космосу – сила, пугающие невероятной энергией потоки вырываются, текут из этой «щели», как из ледяного глубокого каньона вдоль ее стен. Сам же лежащий (стоящий) на самой этой щели чувствует себя мостом, случайно произвольно и слабо соединяющим обе половинки щели, странно сознающим, что хотя это и разные половинки, но, возможно, благодаря ему и сохраняющие какую-то таинственную общность. Возможно, чисто «декоративную», эстетическую. Сам человек не в силах об этом судить. Он чувствует в своем вялом и испуганном сознании чей-то приказ, полный особой настойчивости, но в чем он состоит, он не может полностью понять и видит лишь, что исполнение его, которое от него зависит, делает он из рук вон плохо.

22.11.86

МНЕНИЯ ЗРИТЕЛЕЙ

(тексты возле картины «Сад»)

... Здесь четыре стула, но все заняты и сесть негде...

... Знать и видеть – одно и то же ...

Если бы «знать», что есть «там» что-то, то мы бы и видели это.

В этом смысле «знание» равносильно «вере»...

Проворачиваю несколько раз – он прокручивается, не открывает...

Вот он стоял рядом – никак не мог открыть. Ну, что делать?

Не знаю...

... Я Вам еще раньше, помните, говорила, что интеллектуализм убьет искусство?..

... Можно здесь будет переждать дождь, пока он не кончится...

С большого расстояния видна одна щель. И если не знать о линиях и крыльях, то их совсем не видно...

Все это шуточки, и все игра...

Когда мы придем домой, ты мне напомни, чтобы я не забыл, что мне сейчас рассказали ... Ужасно смешно...

... Я сейчас уже не успею к Ане. У нее обеденный перерыв.

... Если сейчас пойти в «Аврору», то можно еще успеть на сеанс два двадцать...

Я не понимаю, почему и от кого эту щель надо защищать.

Эта работа из жанра – как бы так делать, чтобы ничего не делать, и чтобы и дело было и ничего не было сделано...

Купил пластинку Бачурина и каждый день прокручиваю, вызывает столько ассоциаций...

...Пройдешь метров пятнадцать вдоль зеленого забора, потом будет колонка, напротив желтый двухэтажный дом, слева, сразу за колонкой, узкая улица и за ней широкая просека тоже налево...

Что с ним было – совершенно не знаю. Слышал, что он лежал в нервной лечебнице, а потом работал где-то сторожем.

...Сам знаешь, события случаются до крайности редко, а уж значительных не бывает никогда...

...Мне кажется, что эти Зеленые клочки улетают.

...Мне почему-то вспомнились старинные витражные стекла в замке Бухгольц на юге Баварии, и почему-то возникает впечатление, что стекла становятся все светлее и прозрачнее...

Нужно найти точку, с которой можно было бы увидеть, чтобы не блестело...

...Поверхность отражает и ничего невозможно разглядеть. Уйдем отсюда.

...Мне рассказывали про это гораздо интереснее, чем это на самом деле...

...Две составленные вместе картины ничем не отличаются одна от другой...

...Здесь, видно, имелся в виду эффект зеркала, но белая поверхность потускнела и этого не получается...

...Введение рефлексии в картину только поначалу действует, как событие ... Потом все равно со временем она «подлипнет» к объекту, сольется с ним...

...Похоже на зеленые листья.

...Я понял: это острова, шестнадцать островов с птичьего полета.

...Что-то, конечно, происходит, когда я здесь нахожусь... какое-то смутное ощущение площади со странными разговорами вокруг...

...Странное ощущение оттого, что как будто позвали посмотреть – а смотреть нечего, не на что.

...Столько уже было выставок подобно этой – и оставляют меня, в конце концов, с самим собой, ничего не давая, ничего не говоря...

Так болит нога, невозможно притронуться...

Где здесь может быть выход поудобней и покороче на улицу к рынку?

Сейчас пойдем в парк, погуляем немного, потом пообедаем, потом ненадолго зайдем в магазин – я посмотрю одну вещь, потом к маме, а потом домой.

Эта девушка мне очень нравится...

Больше никогда на такое я сюда не приду.

...Очень жмет ботинок, левый...

Хочется есть, но не знаю, близко ли здесь что-нибудь...

...Володя, он достиг искомого, того, что каждому хотелось бы – двигаться вперед, ничего не теряя сзади...

Я разгадала замысел: щель – это как бы разрез «отсюда», а крылья – это проекция «оттуда».

... И когда к нему войдешь и поднимешься, там, у двери будет звонок...

... Стал внимательно разглядывать совсем вблизи – крылья и линии бледно нарисованы по самой середине, совсем не видны...

И я как будто думала, что потеряла его, ищу со всех сторон, куда он мог пропасть?.. Нигде нет.

Я так немного повернулась – а он тут же лежит возле, и никуда он не мог деваться – возле ножки стола!

Опять у меня здесь странное чувство, что от меня как будто чего-то тут ждут...

Вот этих двоих, мужа и жену, я, кажется, знаю...

Здесь почему-то мне еще более тошно и одиноко, чем в других местах...

Поворачиваю несколько раз – он прокручивается, не открывает... Вот он стоял рядом – никак не могу открыть. Ну, что делать?

1988

ИЛЛЮСТРАЦИИ КАК СРЕДСТВО ВЫЖИВАНИЯ

- И. Бакштейн: ...Ты мне как-то рассказывал, что твои иллюстрации в двух детских издательствах, где ты работал, принимали многие годы практически без переделок. Что, картинки твои были такого высокого качества?
- И. Кабаков: Ничего подобного, и дело было совсем не в этом. В начале карьеры детского иллюстратора ни одна моя работа не проходила без десятков переделок часто одного и того же рисунка. Я думал, что это оттого, что мои рисунки – все эти звери, машины, дети, ландшафты – недостаточно хорошо нарисованы, и старался их делать все лучше, точнее и выразительней. Но чем больше я старался, тем больше поправок сыпалось на мою голову от моего художественного редактора. (Ты знаешь, что у нас в издательствах от художественного редактора зависит – принять или не принять твой рисунок.) Это продолжалось довольно долго, пока я не понял, что дело было совсем в другом и надо было ко всему подходить совсем с другой стороны.
- И. Бакштейн: С какой?
- И. Кабаков: Со стороны редактора. Надо было с самого начала изготовления смотреть на свои рисунки его глазами. Ведь в чем было дело? Иллюстрации я изготавливал дома, и рисунки, лежа на моем столе, представлялись моему воображению яркими, выразительными, изобретательными. Но для редактора, на его столе, они оказывались в соседстве с сотней себе подобных – рядом с ранее уже принятыми, напечатанными в прошлых книгах, переиздаваемыми во второй, в третий раз ... В сознании редактора колыхалось как бы огромное визуальное «море» всей этой по виду разнообразной продукции, единый общий образ её, и он почти автоматически выбраковывал то, что выпадало из этой нормы. Поясню это примером из орнитологии. Как ни зорок глаз коршуна, но разглядеть зайца в пустой огромной степи с высоты 300 метров он не может. Но заяц все-таки обречен. В чем же дело?

Глаз коршуна не ищет зайца. Он настраивается на неподвижность степи как на единое целое, и когда на этом фоне он улавливает какое-то движение (определенного ритма и скорости), он автоматически камнем падает вниз на это место. Кстати, взаимоотношения коршуна и зайца не так уж далеки от нашей темы.

И. Бакштейн: Но, может быть, художник может принести какие-то особо оригинальные рисунки, которые и должны выделяться на фоне этого «моря», и редактор как раз и отметит их?

И. Кабаков: Это совершенно исключено. В голове у редактора, к которому принесут такие «талантливые» рисунки, уже сидит другой редактор, по рангу выше, чем он сам, и глаза этого другого тоже фиксируют только норму, норму, о которой я говорил выше.

И. Бакштейн: Ну, и что же дальше?

И. Кабаков: Так как двигало мною, когда я получал заказы на иллюстрации, не желание создать уникальные произведения для книги и не любовь к детям, а целью было только заработать деньги, причем в оптимальное время, чтобы его оставалось на что-то еще и другое, то для меня тут даже не стоял выбор – настаивать ли на моем художественном «почерке» или освоить в кратчайший срок этот существующий «стиль» и эту норму. Должен был родиться такой кентавр – сочетание художника и редактора, который рисует то, что уже заведомо должно, не может не быть принятым. Кажется, у музыкантов-исполнителей это называется играть «от слушателя». Благодаря особым, думаю, что не лучшим чертам моего характера это мне удалось, а дальше все пошло, как по маслу.

И. Бакштейн: Но все же тебе приходилось быть иногда и добросовестным: изучать костюмы разных эпох, устройство тракторов, животных, которые ты изображал?

И. Кабаков: Ничего подобного. Освоив этот общий стиль, я заметил, что он дает возможность рисовать «вообще» вещи, которые в других случаях требуют досконального изучения. Оказывалось возможным при таком подходе рисовать что-то вообще «средневековое», что-то вообще «техническое», даже что-то весьма убедительное из царства животных и растений. Я рисовал не конкретный трактор, а вообще что-то «тракторное», похожее на всех тракторов вместе,

ДРУГИЕ ТЕКСТЫ

и когда редактор, сомневаясь, спрашивал, откуда я взял эту или ту модель, я клялся, что все в точности срисовано с настоящего трактора на союзной технической выставке...

Из диалога И. Бакштейна и И. Кабакова, 1991

**ОБ ИНСТАЛЛЯЦИИ
«СЛУЧАЙ В МУЗЕЕ
ИЛИ МУЗЫКА ВОДЫ»**

(из диалога И. Бакштейна и И. Кабакова)

И. Кабаков: Мы попробуем сделать запись об инсталляции «Случай в музее, или музыка воды», поставленной в галерее Фельдмана.

И. Бакштейн: Нам надо понять, что это такое, с чем мы имеем дело, т. е. предмет, тема и субстанция этого.

И. К. Галерея Фельдмана полностью переоборудована. Эта инсталляция представляет собой среди других инсталляций тотальный тип, т. е. все переработано. Переработаны и заново покрашены стены, поставлен заново свет, перестроена конструкция галереи. Помещение превращено в два зала с переходами очень шикарного, но провинциального русского музея с золотыми карнизами, с золотыми рамами вокруг дверей, с панелями, в котором висит выставка известного в свое время, в 30-е годы художника Степана Яковлевича Кошелева. Человек, который имеет свою биографию, последние годы провел в Барнауле. Там находится коллекция его работ. Выставка проходит в первый раз в США в традиции открытия новых имен в России, осененных светом и славой знаменитых художников 20-х годов, и некоторые новые имена всплывают с надеждой тоже попасть в этот пантеон. С этой же целью галерея Фельдмана предприняла выставку этого художника. Но незадолго до открытия, может быть, утром в день вернисажа произошел инцидент то ли от того, что прорвалась труба где-то наверху, то ли по другой причине, короче говоря – в обоих залах «протекает». Причем, в первом зале она течет сильнее, а во втором – капает, но тоже достаточно интенсивно. Сотрудники, естественно, «спасают положение»: натягивают пластик, подставляют ведра.

Зрители, входя в помещение, поставлены в сложную ситуацию. Очень хорошая развеска, висят «хорошие» картины, которые хо-

рошо освещены. Ситуация совершенно «музейна», тотально музейна. Посреди помещения стоят мягкие диваны для того, чтобы зритель мог посидеть, т. е. все предрасположено к созерцанию хороших произведений. Но этот чужой, странный шум падающих капель заставляет фрустрировать ситуацию.

Я рассказал сюжет. Первый слой рассмотрения мы начнем с поведения и реакции зрителей на подобную ситуацию, когда они входят из Сохо в помещение довольно известной галереи Фельдмана, известной своими концептуальными штучками. Надо сказать, что зритель не сразу входит в первый зал. Вход в него тоже переработан под музейное помещение, предназначенное для киоска – там стоит барьер, за которым продаются книги. Оно обклеено плакатами – выставка Рембрандта, плакат этой выставки. Атмосфера музея начинается сразу после того, как открывается дверь с улицы.

- И. Б. У тебя вопрос такой – какая может быть реакция? Мы должны исходить из того, что мы сейчас собираемся произвести сборку-разборку, построить конструкцию...
- И. К. Сейчас мы делаем ту работу, которую теоретически мог бы сделать а) посетитель и б) различные специалисты вокруг всего этого.
- И. Б. Я, может быть, начну с совершенно частного обстоятельства, возвращаясь к нашему разговору перед этим относительно роли художника-персонажа вроде художника Кошелева. Это один из вариантов, который может войти в это целое. Можно спросить себя, насколько значима сама эта концепция – присутствие в качестве аспекта этого «Gesamtkunstwerk» в концепции художника-персонажа, в каком качестве он здесь присутствует, в какой модальности он здесь дан. Эта концепция хорошо разработана, широко практикуется чуть ли не всей историей московского концептуализма. Нужно наконец понять, что такое его вклад. Здесь мы сталкиваемся с интересным эффектом. Спросим себя, как меняется наше впечатление от того, знаем ли мы, входя в это помещение, что это работы художника Кабакова или это работы художника Кошелева. На самом деле мы имеем дело с совершенно определенным стилистическим явлением. Опытный взгляд очень легко его различает, все моменты, компоненты

и завершающее стилистическое целое. Для меня самый важный положительный эффект заключается в том, что существует некоторый баланс. С одной стороны, ты, зная историю искусства вообще и историю советского искусства, различаешь эту компоненту стиля – ты видишь там момент московской версии постимпрессионизма, приметы левого МОСХа, массу всего, почерпнутого из истории русского искусства. Но тем не менее это абсолютно найденный прием, который очень точно идентифицирует личность автора. Сама концепция музея и все остальное – здесь концепция художника-персонажа играет важную, но подчиненную роль. Она очень хорошо вписывается во всю традицию создания художника-персонажа, но фокус, завершающий синтез ...

И. К. Ты упомянул очень известную традицию манипуляции с художниками-персонажами и вообще с персонажной темой. Давай остановимся на этой теме – хорошо известной традиции. Дело в том, что, когда я начал говорить о теме зрителя, я имел в виду вопрос о том, что это за зритель, какого типа зритель. Для меня это совершенно неприемлемо – все соединять в единое лицо «зрителя». «Зритель придет и скажет» – напоминает мне последние страницы московских каталогов, где написано: участвовал в выставках в США, Франции, Японии и т. д. В этом случае приходит в голову элементарный вопрос – если в Японии, то в каком городе, в какой галерее и т. д. При такой суммарной точке зрения выставка в Японии вообще замечательная вещь. Так не существует «вообще зрителя», как не существует «выставки в Японии». Речь идет о реальном зрителе, а не о потенциальном или номенклатурном. Реальный зритель входит в реальную выставку. Этих реальных зрителей можно разложить на несколько групп. Из них давай разберем суммарно две группы. Для меня всегда колоссальную роль играет конкретное обращение к зрителю, и выставка работает, только учитывая весь спектр реакций разного зрителя.

Разделим сначала зрителей на две группы – наивный зритель и искушенный. Наивный или банальный зритель очень мало знает об инсталляционной технике, не настолько, чтобы понимать специфику этого жанра. Он думает, что это что-то вроде выстав-

ки. Огромное количество людей не знает разницы между инсталляцией и просто выставкой. «Инсталляция – это хорошо сделанная выставка», т. е. у этого рода деятельности отнимается видовой признак, и его относят к витринам «шоппинга». Наивный зритель приходит смотреть в галерею на то, что там висит. Если он не знает, что это инсталляция, то он будет смотреть на то, что там стоит и висит.

И. Б. Пространственно.

И. К. Для западного банального зрителя галерея ничем не отличается от магазина и от музея, потому что для запада характерно огромное внимание к объектам, к вещам, к их различению, качеству, индивидуальности, функционированию и т. д. Место, где поставлены эти предметы, вообще игнорируется, не замечается. Эти места должны быть просто теплыми, хорошо освещенными, сухими и хорошо, нейтрально покрашенными. И это есть ящики, в которых просто есть хорошие вещи. Они все должны быть чисто вымыты и различаться только по размеру, но все остальные компоненты – освещенность, покраска стен, чистота, теплота должны быть универсальны. В этом смысле современный музей ничем не отличается от аэропорта, аэропорт от церкви, церковь от дома, мой дом от дома соседа и т. д. Они различаются только функционированием и теми вещами, которые в них находятся. Поэтому наивный зритель, входя в галерею, смотрит, на что здесь можно посмотреть. Входя в галерею Фельдмана, он понимает, что надо смотреть на картины, которые висят на стенах и хорошо освещены. Он знает, что такое картина – он видел много картин в музеях и т. д., и он медленно бредет вдоль стен, разглядывая одну картину за другой. Через какое-то время он убеждается, что картины что-то не совсем того... Он обнаруживает сразу две вещи: (а) эти картины отвратительны, (б) эти картины неплохо сделаны. Сначала рассмотрим того зрителя, который видит, что картины отвратительны. Это все художники (а), которые занимаются живописью, (б), которые занимаются хорошей или оригинальной живописью – экспрессионистической, метафизической, коммерческой, абстрактной, минималистской и т. д. Все художники видят, что эти вещи недостойные... После

чего, с отвращением понимая, что Фельдман или спят или изменил традициям своей галереи, они уходят. Обратимся еще к категории русских эмигрантов-художников, которые любят Искусство не просто как живопись, а как святое занятие. В этом смысле отвратительные картины оскорбляют их духовное «Я», и они глубоко возмущены, понимая, что речь идет о гнусной, бандитской акции, которая связана с деньгами, с коррупцией, с денежным западным мешком – за этим стоят большие деньги, и вот до чего они доводят: повесить говно и продать его. Разумеется, это все сделано, как известно, на продажу. Они полны еще большей ненавистью и гневом, чем нормальный художник-американец. Тот просто со скуки уйдет. Русский художник, понимая, что здесь произошло, и зная, чья это выставка, видит, до чего докатился этот продавшийся художник.

Перейдем к категории зрителя наивного, который предположил, что картины хорошие. Это предположение так же обосновано, как и первое, так как чувствуется, что художник видит в картинах «целое». Любой художник заканчивал рано или поздно свои произведения и понимает, что целое не равно своим частям. Какие-то глубокие балансы, аккорды цвета, гармонии линии и контура должны совпасть в неопишное гармоническое целое, после чего произведение является хорошим, а если этого не произошло – оно плохое. Этим профессионал – художник-живописец отличается от непрофессионала – любителя искусства. Непрофессионал, нехудожник, который подозревает, что эти картины хорошие, ловится на обратном. Дело в том, что все эти произведения в целом и не очень хорошо исполнены, зато в деталях они выполнены очень хорошо и старательно. Отсутствие плохих деталей и старательная работа, которая видна с первого взгляда, может убедить наивного зрителя, что перед ним хорошая картина. Это напоминает продажу старых часов. Продавец-часовщик прекрасно понимает, что они не старые, что это недавняя работа, но человек, которому это всучивают, видит затертые края часов, замасленную, блестящую от долгого ношения поверхность, и он убеждается, что перед ним подлинная вещь. Если нельзя обмануть профессионалов, то любитель искусства видит в этом хорошую картину. В этом случае он

долго стоит перед этим замечательным произведением, а главное – ему остобенили все эти концептуальные гадость, мусор и веревки, он перед собой впервые видит в галерее по-настоящему хорошую живопись. И тогда, сосредоточенно погружаясь в созерцание хорошей картины, он или удовлетворенно уходит, покачив головой, или даже спросит, сколько это стоит, разумеется, не потому, что он хочет купить, а потому, что он хочет знать, сколько стоит такая хорошая работа. Убедившись, что она стоит хороших денег, он скорее всего еще более удовлетворен – ведь он не на рынке, не на Канал-стрит, он в солидной галерее с солидными произведениями. Единственно, что ему будет неприятно, – это то, что протекла вода, но это бывает.

Таким образом эти две категории наивного зрителя получили свою порцию и полное, глубокое чувство удовлетворения – одни с позитивом, другие с негативом. Что касается процентного отношения, то я думаю, что они занимают 98% всех посетителей. Художники русские и иностранные, и любители искусства. Ты хочешь сказать, что это не так?

- И. Б. Немножко, да. Мне кажется, что реально могут придти соховские зрители, если говорить совсем про конкретного зрителя, который ходит по Сохо. Люди, которые ходят по субботам-воскресеньям по галереям, имеют все-таки большой опыт. Любители и ценители видели уже столько всего, что они по нашим советским меркам находятся в состоянии довольно искушенном. Здесь, наверное, надо обсудить фигуру наивного американского зрителя – кто это такой. Это шальной человек, залетевший просто не в ту галерею или перепутавший ...
- И. К. Эту категорию я отношу к области невнимательного. Это я исключаю, потому что невнимательный человек не может быть задет никаким образом.
- И. Б. Я имею в виду, что в галерею заходят люди, и таких большинство, которые ходят в эту галерею достаточно регулярно в течение долгого времени.
- И. К. И кто это?
- И. Б. Это какая-то гуманитарная публика, университетская аудитория. Это аудитория, которую и мы всегда могли встретить там,

второй жизни. Вот они входят и что они видят. Они, во-первых, видят все в целом, поскольку у них есть какой-то навык. Конечно, есть разница в подходе к инсталляции, к степени тотальности, к частичности. Они, конечно, видят какое-то действие, шоу. Дальше они пытаются считывать самое это шоу. Соотношение значимости его элементов – картин, переделанного интерьера (галерея Фельдмана достаточно известна) и, конечно, они видят, что здесь происходит... Помнишь, у тебя была такая работа «Большая игра в ЖЭК», а это «Большая игра в Музей». Все элементы этой акции каким-то образом прочитываются. Другое дело – соединить в некое единое целое все эти впечатления и понять, совпадет ли тот синтез, который зритель произведет, с тем синтезом, который был запрограммирован создателями. Мы снова возвращаемся к проблеме реакции нью-йоркского зрителя, который приходит и начинает все считывать. Первая ассоциация, которая приходит в голову, есть некоторая установка на считывание, что является главным признаком подготовленно-



«Случай в музее или музыка воды». 1992



*«Случай в музее или музыка воды». Картина для инсталляции. Холст, масло
138,4 x 188 см. 1992*

го зрителя. Он пытается рассмотреть и предугадать некоторую авторскую гипотезу, и вместе с автором, или за автора, пытается эту работу совершить. Зритель конгениальный автору. И вот можно шаг за шагом посмотреть за его реакциями и понять, что он может из всего этого вычитать.

- И. К. Т. е. ты считаешь, что такого наивного зрителя, о котором я говорю, не существует?
- И. Б. Здесь есть другой момент, даже более тонкий. Так называемая «наивная реакция» как момент присутствует в восприятии соховского зрителя, у которого есть установка на считывание. У него в голове уже есть хороший, развитый компьютер, который быстро все считает, все эти варианты.
- И. К. Он просчитывает тот вариант, который рассчитан на наивного, который в нем тоже сохраняется, и интегрирует, сочетает с тем искушенным, который понимает, что на него рассчитывают как на наивного.

- И. Б. Самый большой удар его ожидает знаешь в каком месте (может, я, конечно, ошибаюсь)? Как-то мы прогуливались с тобой в Такоме или Бостоне и обсуждали специфику русского концептуализма, его отличие от западного, которое заключается в том, что в рамках его традиции была сконструирована «картина» как феномен, которого не было в западном концептуализме, который был построен на минималистской идеологии. Парадокс для соховского зрителя заключается в том, что выставка-то концептуальная по отдельным признакам – он читает предварительную надпись, он знакомится с концепцией, он понимает, что вот картины, вот персонаж, вот его творчество, вот протечка, вот какая-то музыкальная капля, но суть состоит в том, что главное – эта картина. Вот здесь, мне кажется, у него может что-то заклинить, в соховской логике это не считывается, т. к. это уже «советская» картина. Тут действительно становится понятен замысел, откуда появляется персонаж и в чем его роль, потому что без этого элемента зритель уже не сможет прочесть текст выставки.
- И. К. Ты хочешь сказать, что если бы это были просто репродукции какие-то...
- И. Б. Тут я понимаю свою ошибку, потому что сначала я решил, что нет разницы – картины это художника Кабакова или художника Кошелева. Оказывается, такая разница есть, поскольку, если это картины художника Кабакова, то тогда западный зритель не понимает, что означает эта работа на концептуальной выставке. Она не деконструируется.
- И. К. Т. е. он поймет, что это концепт, поймет немедленно, что это музей, протечка воды, что автор хотел сказать и т. д. Понятно – и шокинг, и остроумие, и вообще...
- И. Б. ...перформанс, традиция очень известная.
- И. К. Но тогда он возвращается к тому, чтобы что-то там увидеть, и он видит там картины, он возвращается ракурсно или есть еще слово...
- И. Б. Рекурентно?
- И. К. И останавливается на том пункте, который послужил основой. Здесь есть две композиции, которые лежат в основе – это музыка и картины.

- И. Б. Для советского зрителя главные проблемы составляло бы прочтение музыкального компонента, поскольку он достаточно необычен. Это действительно редкий, достаточно авангардный жест. Западный зритель наоборот...
- И. К. Музыка, капель, это известно, французская музыка, японская.
- И. Б. Да, все это проходили. Такие были перформансы, такие были жесты и боди-арт был. А это что такое?
- И. К. Да, мне кажется это убедительным. Для западного зрителя пассивом будет музыка и все аккорды, которые возникают из этого, из богатства перцепций. А картина окажется неясной. В России подобная выставка–картина не вызвала бы никакого интереса, а музыкальные новации – да.
- И. Б. Когда я звонил в Москву, там все знают, что у тебя будет выставка, и все говорят: «Вот бы увидеть! Вот бы услышать!». Услышать! Я им говорю, что есть запись...
- И. К. А с «увидеть» уже все ясно.
- И. Б. И вот тут начинает играть определенную роль концепция художника-персонажа, его контекстуальная роль.
- И. К. Западный зритель поставлен в ситуацию – дешифровать фальшивую картину. Я думаю, что для западного зрителя сегодняшним новшеством, завтра этого уже не будет, является тотальная инсталляция, которая пока не распространена, охват зрителя всей сложной художественной средой, не темнотой или...
- И. Б. Здесь важно напомнить то, что мы с тобой обсуждали в связи с идеей тотальной инсталляции, в качестве примера использовали некоторые акции в Москве – выставки в бане и в тюрьме. Там была сформулирована важная мысль – отличие русской выставки (правильно сделанной) от западной выставка состоит в том, что контекст там важнее произведения.
- И. К. Для запада новшеством является работа со средой, это сенсационно, это непонятно. Это бросается в глаза, когда человек работает с воздухом, с пустотой. Но это действует. Второе, что является более глубоким слоем, на котором попадают зрители, – это когда он понимает, что при тотальности человек имитирует реальность, почти этнографическую реальность. Но эта реальность

не реконструирует ни этнографию, ни ассоциации житейские, это просто бред. Это заведомая, умышленная и часто гадко, плохо сделанная фальшивка. Человек попадает в тотальную инсталляцию, которая как бы демонстрирует ему весь мир, но этот «весь мир» тотально фальшив: фальшивое падение воды, фальшивые стены, фальшивые рамы, фальшивые объяснения и концепция, но самое интересное, что фальшивы и картины. Что значит фальшивая картина? Есть огромная традиция разоблачения фальшивой картины, в сущности, вся история искусства есть игра с подлинностью картины, но оказывается, что подобная обратная реконструкция картины в качестве ее подлинности становится очень странной. Все знают эволюцию картины: сначала была хорошая картина, потом она стала плохой, потом ее стали рвать, резать, потом она стала круглая, потом на нее срали, потом ее положили на пол, потом на нее просто лили чернила, но родина картины – это Пуссен. Вся эволюция ведется с Пуссена. И только потому, что она есть, Шнабель может топтать ее и т. д. Но здесь производится операция совершенно обратного хода. Современный художник (явно, что эта мазня сделана сегодня) реконструирует картину Пуссена, в пуссеновском статусе, но каким образом и как это возможно, потому что видно, что никакого Пуссена здесь нет. Если бы человек делал фальшивого Пуссена или другого классика (кстати, Комар и Меламид делают именно этот ход – делается фальшивая картина Пуссена, Лоррена и т. д.), но здесь даже нет этой претензии. Здесь зритель ловится на принципе, что делается вообще хорошая картина. Вот пункт, который кажется мне очень важным. Если бы эти картины были бы отнесены к каким-то известным стилям и можно было бы угадать, что сам автор желает этого (опять же пример – Комар и Меламид) – художники меняют что-то (Комар и Меламид меняют сюжет, Базелиц перевертывает, но ясно, что это экспрессионистические картины), отсылая к образцу. А здесь эта картина ни к чему не относится. Но это вопрос – может быть, она относится к русскому реализму. Странность этих вещей заключается в том, что невозможно атрибутировать достаточно позицию этого... Разумеется, это персонаж, но в этом есть еще одна форма отстране-

ния – мы не можем угадать, что думал этот персонаж, что думал также и Кабаков. Я запутал проблему?

И. Б. Здесь есть сильный момент, что какие-то вещи построены на поляризации. Существует картинная традиция и традиция средовая. На этой выставке они разведены и полярны. С одной стороны, очевидно, что сутью дела является создание особой среды или особого действия, которое тоже тотальное. В чем суть перформанса? Это некое действие, которое тотально в силу того, что границы между жизнью и искусством, между зрителем и автором совершенно не определены, и в этом сила этого жанра. Перформанс катализирует ситуацию. Поэтому, когда человек входит на выставки, он понимает, что это особая тотальная ситуация, особого экспозиционного перформанса. Одновременно он видит, что важнейшим, базовым, фундаментальным, неотменяемым элементом этого акта является картина, которую он не считывает! Он видит, что это картина вообще, но никакая картина в частности.

И. К. Вот это правильно! Я считаю, что это один из мучительных элементов этой инсталляции. Правильное определение современного искусства и мое, в частности, имеет следующее выражение: «шизофреническое по форме, параноидальное по содержанию». Параноидальное обязательно. Оно состоит в том, что в каких-то пунктах человек ловится, т. е. виден предмет его страсти – тот любит духовное, божественное, этот любит ландшафты или голых женщин, тот любит тишину, пустоту. Где-то паранойя... А она показывает, во что человек верит, в отличие от шизофреника, который просто нервничает, бегаёт в окрестности – это нормальное существование того и другого. В этой инсталляции параноидальный момент вынут. Не считай это дефектом инсталляции! Мы все поняли – музыка, свет, музей. Очень хорошо нервничает, молодец, и нас заставляет. Но вот я сел на диван, куда мне смотреть, что я вижу?

И. Б. Он не понимает, что он видит, и это составляет мучительный момент. Появление художника-персонажа Кошелева решает для него проблему, но в самом общем виде (для зрителя). Ему говорят – не волнуйся, это не твоя проблема, это такой придуманный советский художник, не важно, не врубайся. Просто картина и все.

- И. К. Но это плохо. Он скажет – ах, не врубайся, тогда я пошел – и уйдет. Искусство не состоялось.
- И. Б. Есть другая версия. Начинают работать пластические качества самой картины. Фокус в том, что здесь представлена вообще советская картина, в ее обобщенных качествах. Есть, конечно, какие-то конкретные признаки стиля, которые могут быть разложены, потом синтезированы, но парадокс зрения присутствует...
- И. К. Мы двигаемся аналитически. И импульсом для нас становится анализ нормального зрителя, который анализирует не теоретически. Для искусства нужен не теоретизирующий искусствовед типа тебя, Бори и т. д., который отстраненно обсуждает. Искусство действует паралитически, оно начинает действовать в той точке, где человек начинает плакать, т. е. в точке упора. Я продолжу свою версию критики этой инсталляции, а именно, там хорошо дана ситуация, как говорит одна моя знакомая: «Возбуждает, но не удовлетворяет». Потому что, когда уже доверился художественному произведению – мы сейчас довериться можем только сложным концептуальным и оригинальным вещам – но после доверия наступает «проливание» слез. И эксперт, и простой зритель должны рыдать. Он должен самому себе позволить рыдать, и произведение должно позволить ему рыдать. Над чем рыдать, что любить в «туалете», например? Там есть над чем рыдать – когда ты видишь диван, фотографии и покрывало на кровати мамы, ты понимаешь, что можно плакать. В этой инсталляции есть такое место, над которым ты можешь рыдать?
- И. Б. Конечно. Это картины!
- И. К. Но они же фальшивые. Как же можно рыдать над фальшью? «Над вымыслом слезами обольюсь»?
- И. Б. Я возвращаюсь к тому, с чего мы начали разговор. Парадокс состоит в том, что абсолютно лживая вещь является абсолютно правдивой.
- И. К. Ты можешь объяснить, каким образом?
- И. Б. Это есть какая-то неизвестная чужая жизнь...
- И. К. Но она же сделана Кабаковым, это же фальшивка! Это все равно?
- И. Б. Рука мастера всегда видна, дыхание, метафизическое присутствие жизни.

- И. К. Она пробирается через всю фальшь – фальшь самого Кабакова, который хотел всех надуть, сквозь фальшь этого художника, который не знает, что он нарисовал, потому что он смешал импрессионизм с реализмом, сквозь все – неаккуратность фальшивой живописи и т. д. Сквозь это пробивается что-то, ты хочешь сказать, что мы не можем понять?
- И. Б. Дыхание советской России, ее огромного тела, оно вдруг... Это как в каком-то научно-фантастическом романе, где некое животное привезли с другой планеты и пытаются ее атмосферу воссоздать. И все не получалось, животное не оживало. Потом кто-то сказал – погасите свет, и оно ожило. И вдруг метафизика возникла. Оптика сконструирована, и этот свет пошел, свет далекой звезды, как назывался один роман. Выставка – это тоже планета.
- И. К. Но пошел сквозь неизвестным способом. Как у Хармса: «Жизнь победила смерть неизвестным способом». Нельзя проконтролировать.
- И. Б. Каждый конкретный аспект произведения – композиционный, пластический, концептуальный, историко-художественный – они все сильно фальшивы, они все придуманы и сделаны достаточно грубо. Концепция художника-персонажа придумана грубо, она просто бьет...
- И. К. Может быть, даже содрана? У кого-то?
- И. Б. Как бы да, может быть. Здесь нет расчета на какую-то утонченность, и именно поэтому это очень тонкая работа, каким-то парадоксальным образом. Выясняется, что значащие элементы не имеют никакого значения и наоборот.
- И. К. Меня интересует в этом момент, что заплакал крокодил. В тот момент, когда не надо, он вдруг зарыдал. И вроде на него это не похоже и он не умеет плакать, вместо плача у него какое-то топотание. Он топчется на месте. Все какое-то дурное. Но мы понимаем, что речь идет о слезах.
- И. Б. Представь, что не было этой водяной феерии. В таком случае картины бы не считывались. Водяная феерия – это тот прием, который знаком западному зрителю, как вход, как переход. Он входит, говорит – «это понятно». Дальше считывает и тут наталкивается на парадокс, который из него выжимает слезу.

- И. Б. ...через звуковую сторону, не через пластическую. Казалось бы, вся эта серьезная, солидная, музейная атмосфера – она еще ничто.
- И. К. На картину можно смотреть только тогда, когда нам мешают смотреть на картину. Но парадокс заключается в том, что раз нам мешают смотреть на картину, мы на нее смотреть не можем. Но музыка должна быть такова, чтобы она сопровождала нас, как капли дождя на даче в сумерки, когда мы смотрим сквозь окно на соседний куст.
- И. Б. Для зрителя Сохо музыка дождя, на которую не обращаешь внимания, должна быть такой, какую придумал Тарасов.
- И. К. Момент созерцания, который составляет основу, – искусство есть не искусство потребления, а искусство созерцания. Глубокая задача этой инсталляции в том, что в музеях сейчас нельзя смотреть картины. Но нигде нельзя смотреть картины так, как в музее. Для того, чтобы вернуть музею музейность, надо, чтобы он пролил воду, был уже в разрушенном состоянии. Тогда, вкушая дополнительный допинг в виде музыки воды, этих бахчисарайских трелей, тогда мы погружаемся (благодаря трелям!) в состояние анабиоза и тогда, уже в этом состоянии мы можем смотреть на картины. Мы возвращаемся в музей в тот момент, когда музей погибает, в момент проливания воды в музей. Только тогда мы можем смотреть на картины. Получается потрясающая вещь, я повторю схему – картины можно смотреть только в музее, но смотреть их в музее нельзя, и есть обстоятельства, при которых мы смотрим картины, и эти обстоятельства посторонни музею. Это модель жизни, конечно: чтобы понять истину, мы должны от нее уйти.
- И. Б. Чем является эта выставка? Это выставка советского искусства в американской галерее, в американском контексте.
- И. К. Мне кажется, что это интернациональная проблема, вообще музей, вообще музыка.
- И. Б. Согласен. Но есть такая проблема, что советское искусство не считается в западном контексте художественным, потому что воспринимается как фольклорная проблема.
- И. К. Картины, выполненные в Африке.
- И. Б. Даже более того. Нет этого авангардного градуса. Советская

живопись выпала из истории искусств. Эта выставка возвращает советское искусство на международную художественную сцену, точно так же, как то, что мы обсуждали с Борей – чем велик московский концептуализм. Тем, что он воспроизвел международную эстетическую норму. Он ее адаптировал к московским, советским условиям, и была создана такая стилистика, которая была пропитываема международным художественным сообществом.

И. К. Теория нормативности.

И. Б. Да. Здесь аналогичный ход. Отдельными частными усилиями это сделать невозможно, это не будет считано. Поэтому сама выставка – это оптика взгляда, которая позволяет американскому зрителю увидеть эту картину. А вся эта конструкция – это и есть выставка, включая, конечно, важнейший музыкальный компонент. Это оптика.

И. К. В результате наших разговоров мы говорим о том, что западный зритель будет смотреть картины.

И. Б. Да, это приглашение к картине.

И. К. Я с тобой согласен. Но вспоминая свою обычную двойственность, я думаю, что для меня целью было все-таки сделать так, чтобы на картину нельзя было посмотреть. Стоять возле нее, но не смотреть, как зрелище колбасы за стеклом.

И. Б. Это возникает уже отдельная тема, которую можно обсудить. Что такое – «видеть картину»?

И. К. Видишь ли, здесь мы имеем ясно выраженное взаимоотношение между матерью и дочкой, между родителями и детьми, а именно, между картиной и инсталляцией. Проблема, которая меня занимает бесконечно. По моей версии инсталляция видовой сменяет картину. Не в смысле ее отмены, как это делает Кошут, т. е. или-или: «Мамаша, вы не думайте, что мы вас будем кормить. Быстренько в крематорий, как можно скорее. Мы уже здесь поселились, а вам здесь места нет». Меня занимает проблема лояльности, гуманизма: хотя мамаша состарилась, никто ее не выкидывает, она садится за стол на свое место и ест свою кашу. Как ведет себя картина как вид в другом виде, в другой семье, которую она породила, но которой она уже не нужна и к которой она

уже не имеет отношения. Меня занимает этот теоретический и в большой степени эмоциональный момент. Это означает, что хотя мамаша сидит в комнате, но совершенно необязательно спрашивать: «Мамаш, что вы думаете о фильме Тарковского?» – «Что-что?» – «Тарковский вам нравится?». Но это не предполагает, что с мамашей «разговаривают», что ждут от нее ответа. Эта метафора к чему – если картина висит в инсталляции, то же самое «Как она написана?» – «Мамаш, вы утром слушали радио?». Почему я говорю о русском художнике в эмиграции? Это может говорить человек, который занимается картиной, у него есть вопрос к мамаше, он такой же старенький: «Марья Васильевна, вы видели вчера по телевизору Кобзона? Как он плохо выглядит.» – «Что?» Когда картина разговаривает с картиной, это понятно, но дочка, которая идет на работу, она не разговаривает, не попрощается с мамой, потому что лекарство на столе и т. д., приду в 6 часов. Отсюда – смотри на картину. А с другой стороны, ну что мне здесь смотреть, я ее знаю.

- И. Б. Но есть два момента. Один – «доченька, рано хоронишь» называется. Второй – есть некий баланс: смотришь и не смотришь. Не просто не смотришь, отвернулся.
- И. К. Конечно, смотришь. Хорошая дочь поговорит с мамой, скажет: «Знаешь, у меня такие неприятности на работе».
- И. Б. А иногда и послушает мамашу, может, что дельное скажет, уму-разуму научит.
- И. К. Да, в идеале так и должно быть. Вежливо.
- И. Б. Мудрая старость, она смотрит со стен.
- И. К. Ты считаешь, что есть эта «мудрая старость» в этих картинах?
- И. Б. Здесь «мудрая старость» заменяется «светом далекой звезды». Конечно. Для них же это совершенно парадоксальная ситуация. Эта какая-то жизнь, которая сквозь все эти фальшивые обстоятельства проникла сюда, которая неизвестна, но тем не менее существует.
- И. К. Я хочу выяснить. Я делал эти картины весной и летом, довольно быстро, 3–4 месяца, таким потоком, как примерно я книжки делал. Но сказать, что я делал фальшивку, хохотал и кочевряжился перед холстом, я не могу. Действительно, вся рисовальная, сюжетная часть была сделана солидно, но мертво, это чу-

жое. Но когда я стал балансировать цвет, я чувствовал, что я волнуюсь, что я нервничаю, чувствую, что цвет у меня не получается, что я должен переписать. Я доводил до каких-то кондиций. Ты можешь мне сказать, что во мне говорил профессионал, тут нет никакой страсти, ничего. Мне симпатичны были те сюжеты и персонажи, я соединялся душой с ними. И второе, в момент рисования я испытывал довольно большие эмоциональные стрессы. Т. е. это не было просто хорошо отполированной работой. Я, конечно, отдавал себе отчет в полном отсутствии новации этого, то, что составляет обычно основу креативности. Я сейчас скажу то, что пока еще не было известно. Креативного момента не было. Я знал, что выполняю довольно известную работу, мало того – я не живописец, все мои потуги – это не первоисточник. У меня плохо с цветом, ты знаешь. В результате получались очевидно серые вещи. Кроме того, я не хотел ничего делать с любовью, я не прикладывал точку, в которой видно, что художник плывет, кончает, дрожит. Вся живопись ровно затюкана, профессионально. А этот вопрос еще более глубок для меня. С детства картины для меня были загадкой, имею я живописный талант или нет. В иллюстрации было: я очень долго, около 15 лет не мог раскрасить что-то, я мог нарисовать любой сюжет в любом ракурсе, от рыцаря до Красной Шапочки, любое животное. Но раскрасить! Я буквально обрывался от страха, потому что для меня было все равно, каким цветом покрасить брюки, я не видел цвет, как дальтоник. Потом, когда все цвета слипались в один ком, я не мог распутать, не мог понять, где ошибка. Постепенно я построил какую-то гармонию, которой пользовался, но эту гармонию я выучил от большой практики, механически. Так и в живописи. У меня нет страсти к ней, как и к скульптуре; вообще я очень холодный в этом отношении человек, к пластическим искусствам. Я их понимаю, я их слышу, но не вижу. Я испытываю удовольствие только от понимания концепта, острого, сложного, но отдельную вещь любить за ее пластические состояния я не могу. Это мой страшный дефект. Такой человек не должен был, в принципе, заниматься пластическими искусствами. Но вот зерно, в котором кроется загадка: я, человек, лишен-

ный пластических интересов и талантов, манипулирую пластическими формами. Разумеется, как цитатами. И заложенным в них смыслом; в частности, рассказ в картине меня больше привлекает, чем все остальное. Это возвращение литературности, самое оголтелое, в первобытном ее виде, без истории пластических искусств XX века.

К чему это я говорю? К сомнению по поводу проливания слез возле этих картин. Да, там есть своя энергетика, там есть какая-то русско-советская извращенность, где любят не за то, что есть, а за то, что было, или за то, что «ты напоминаешь мне». «Нет, не тебя так пылко я люблю...». «Люблю в тебе я прошлые желанья». Что-то в этом роде, кощунственное.

И. Б. Я понимаю твой пафос уничижительный. Но здесь есть еще один парадокс. Я не знаю, могу только предположить. Именно, и только в силу этих данных, этой техники владения мячом, этой пластикой, она может стать частью «Gesamtkunstwerk»а, что он работать начинает. Да, конечно, в какой степени они являются частью этой оптики, которая свет звезды доставляет, и советская загадочная жизнь сквозь них угадывается. Но мне кажется, что они функцию оптики выполняют. Советская картина не выполняла, от нее с гневом отворачивались. Хотя сейчас происходит переоценка ценностей, но это отдельная историческая проблема. Здесь та ситуация, когда минус на минус дает плюс, когда ложь приема, которая налагается на уже ложь цитаты, она вдруг...

И. К. Вот это «вдруг»! Мы с Володей недавно вспоминали песни 30-х годов, немного 60-х. Тут ты не только плачешь, вернулась вся подлинность, страсть, любовь, безукоризненная форма, народность, атака невероятной энергии. Опомнись – я говорю себе. Я же помню эти песни, эти фильмы как изначально фальшивые, сочиненные гнусными халтурщиками-композиторами, исполненные фальшивыми сюжетами, пропущенные через бюрократическую цензуру, напетые фальшивыми голосами. Записанные, кстати, на плохие пластинки с хрипами и шумом. Откуда же мы сидим и слушаем их, как смотрим старые американские фильмы с Фредом Астором или «Серенаду солнечной долины». Слезы и больше

ничего! Хотя ничего, кроме пошлятины и вульгаризмов, там нет. Может быть, там существует эффект, о котором я сейчас скажу. Для меня все больше разделяются поп-артисты основной группы – Лихтенштайн, Розенквист и т. д. – от Уорхола. Уорхол все больше уходит в одну сторону, а эти уплывают в другую. И все потому, что я все больше начинаю верить в любовь и слезы Уорхола по поводу супа Кэмпбэл, очарования Мэрлин Монро. Конечно, можно 100 раз говорить об умышленной манипуляции символов любви, секса и т. д. Но, может быть, это ничего не значит, может быть, совершенно не важно, иронизировал или хотел денег Уорхол, или он просто имитировал персонаж, который катает эти литографии (как и мой персонаж) по 50 штук в полчаса.

И. Б. Вот портреты Мао Цзе Дуна. Это красиво!

И. К. Это парадокс и тайна, которая проливает свет на нашу проблему. Вот, к примеру, художник, который изображал жопастых и сиястых дам – Стамос или как-то по-другому. Женщины сидят на быках. Вроде бы тот же сюжет – красавицы сидят на могучих животных, но он хохочет. Позиция совершенно соц-артовская. Но это не работает, это плохо. Почему Уорхол с Мэрлин Монро работает, а Стамос не работает? Качество любви разное. Уорхол любит их беззаветно, за все их ... Но этот Стамос – он как-то их не так любит. Я не могу этого объяснить. Или не то любит. Он не вообще любит, а как-то конкретно – возможно, только жопу любит.

И. Б. Я хочу подвести промежуточный итог. До конца объяснить парадокс этой картины, ее функцию довольно сложно. И это признак того, что ее место правильно найдено. Найден баланс, к которому в финале приходит произведение искусства. С моей точки зрения, работа сбалансирована. Я чувствую, что картины играют существенную и важную роль, почему я все время про них говорю. Они – тот пункт, по поводу которого можно сентиментальную ситуацию вполне легко вообразить.

И. К. Когда я стал их смотреть и слушать музыку воды, которая погружает нас в состояние «Бахчисарайского фонтана», но тогда в картинах не хватает того, куда мы могли бы удалиться. Они слишком социальны. Ну что это, свиньи какие-то. Там должен быть ландшафт Москвы или подмосковные вечера с закатами.

- И.Б. Там есть эта оптика. На самом деле мы смотрим на них в бинокль. Они как бы на уровне стен, но концепция выставки строится так, что они далеко где-то. Оптика другая. Она создается конструкцией выставки. Это тоже один из балансов. Я вообще последнее время ценю эти балансы, когда нахожу их, это страшно трудно. А здесь целая система балансов – частный и интегральный. Частный баланс – картины сделаны вчера, но одновременно как-то очень давно. Это советский фильм 30-х годов с Орловой, который реконструирован.
- И.К. А разве в картинах есть некоторая давность, сделанность? Видимо, у меня как у автора не срабатывает. Я их недавно сделал. Но, конечно, я делал их, как давно сделанные. Художник умер в 34 году. Вот у Алика и Виталика, вспоминая серии про Зяблова и Бучумова, нет ощущения, что это давно сделано.
- И.Б. У них концептуальная сторона превалирует, она придумана.
- И.К. Т. е. на них смотреть нельзя, на эти вещи.
- И.Б. Совсем необязательно. Хотя все сделано правильно.
- И.К. Т. е. это как бы знак. А здесь существует сама реальность этих картин.
- И.Б. Здесь за счет парадоксов стилистики, которая там присутствует по частям и в целом. И за счет парадоксального присутствия признаков времени, которых не может не быть.
- И.К. Но когда пришла Марина Бессонова, она анализировала с точки зрения временных характеристик. Переход от реализма к формализму и возврат к реализму. Как 30-е годы: они были реалистами, потом их искусили формалисты, потом они, осознав свои ошибки, вернулись к реализму. Раз-два-три, шаги в вальсе.
- И.Б. Потом еще это неподражаемое присутствие мотивов левого МОСХа, 60-е с легкой живописной манерой. Это удивительно. Еще очень важен парадокс композиционный. Элементы классической картины наслаиваются...
- И.К. Как случайная композиционная рамка Дега.
- И.Б. ...и огоньковская фотография, которая видна. И не уверен, может быть, это такой специальный прием. Композиционный, колористический, сюжетный, плюс еще историческая развертка истории советского искусства – создают богатое достаточно це-

ДРУГИЕ ТЕКСТЫ

лое. Оно мертвое физиологически, но в нем столько присутствует пластов, что даже будучи полно, конструктивно придумано, за счет полифонии, многоаспектности создано необходимое достаточное количество независимых проекций, благодаря которым свет начинает бегать внутри.

4 сентября 1992 г.

ПОВЕСТЬ

О «КУЛЬТУРНО-ПЕРЕМЕЩЕННОМ ЛИЦЕ»

(доклад, прочитанный на съезде критиков)

Обстоятельства появления моего на этой трибуне достаточно примечательны. Ни о чем таком не помышляя и даже не предполагая, я неожиданно получаю известие, что я должен выступить на этом конгрессе и что меня «выбрали» это сделать. Эта ситуация мгновенно привела мне на память один из эпизодов моей детской, школьной жизни.

Мы носились на перемене среди парт с моими друзьями по классу, вокруг летали учебники и тетради, как вдруг появившаяся учительница сообщает, что меня срочно вызывают в кабинет к директору. Когда я открыл высокую обитую кожей дверь, то увидел перед собой то, что у нас называется «Большой педагогический совет»: весь главный учительский состав сидел за длинным столом, чуть поодаль сам директор и заведующий учебной части. При моем появлении наступила полная тишина. Наконец, директор спросил: «Кабаков, ты не догадываешься, почему мы тебя вызвали?» Я молчал. «Мы хотели поговорить о твоём хулиганстве». Мысли в голове неслись с ужасающей скоростью. Во-первых, у нас в классе Сидоров и Покрасс были гораздо хуже меня, а во-вторых, за последнюю неделю ничего такого, как я мог вспомнить, я не совершал... Директор продолжал: «Не волнуйся, ничего «особенно выдающегося» ты сейчас не сделал, мы вызвали тебя как «типичного представителя», так как мы здесь обсуждаем проблему хулиганства в нашей школе и хотели бы выслушать тебя, почему ты хулиганишь и почему хулиганство за последнее время так у нас развилось?»

Нынешняя ситуация напоминает только что рассказанную один к одному: зал молчит, и я сам должен догадаться, почему я здесь. Я должен догадаться, что во мне такого типического.

И я, как мне кажется, догадался. Я «перемещенное лицо». Я, воспитанный и окончательно сформированный в одном культурном регионе, достаточно долго, вот уже 6 лет, живу в другом. Мое «культурное» прошлое сталкивается с моим «культурным» настоящим.

Научившись плавать в одном озере, я, захлебываясь, барахтаюсь в новом море, где состав воды в нем совсем иной. Сегодня таких барахтающихся, то вынырывающих на поверхность, то вновь уходящих под воду, десятки, если не сотни. И в этом смысле я так понимаю тему, о которой я должен сейчас говорить, так я понимаю этот «выбор» – я должен рассказать, что чувствует такое «культурно-перемещенное лицо», как в его сознании преломляются и взаимодействуют оба культурных слоя, как и в чем это сказывается на результатах его работы.

При этом рассказе я буду испытывать определенное удовольствие, укорененное, видимо, в одном обстоятельстве – уже весьма личного свойства. Приятно чувствовать себя так называемой индивидуальностью, но не менее, если не более, приятно выдать и выставить свою индивидуальность не как нечто исключительное, а как раз наоборот – как весьма характерное и типическое. Психолог легко обнаружил бы в этом результат саморепрессии человека, воспитанного в тоталитарном обществе, – следует согласиться с его пронизательностью.

Приступим. В духе старинной бюрократической, то есть организуемой традиции, о чем можно только пожалеть сегодня после распада Советской державы, мы сформулируем план предстоящего изложения:

Сначала мы коснемся ситуации, когда «перемещенное лицо» еще не начало «свое перемещение», но у него уже существует «образ Запада» и сформировался тот набор «ожиданий» и претензий, с которым он выезжает и который он этому «Западу» будет предъявлять.

Далее мы коснемся двух тенденций, так сказать, двух стратегий, которые, конечно, связаны между собой, но которые можно выделить и рассмотреть отдельно: первую мы назовем «идеалистической», склонной к широким художественным обобщениям и спекуляциям; вторую – «практической», более связанной с материальными аспектами художественной деятельности на «Западе», которые выбирает «перемещенное лицо».

Далее коснемся априорных, и как правило, роковых ошибок в этих, казалось, хорошо и заблаговременно «фундированных» гипотезах о «Западном художественном мире»:

В конце – это и будет основная часть доклада – мы попробуем поговорить о действительных результатах этой «конвергенции», этого соединения двух культур, о реальных и абсолютно нереальных возможностях в подобной ситуации.

При этом изложении я буду занимать позицию пациента, озабоченного лишь тем, чтобы как можно точнее описать симптомы этого процесса.

На «Западе» «перемещенное культурное лицо», как правило, оказывается добровольно, и как бы не был внезапен или постепенен этот переезд, «лицо» внутренне задолго подготавливается к этому и, естественно, не может предварительно не сформировать образ того мира, в котором ему предстоит оказаться. Этот образ существовал и существует до сих пор (думаю, что и будет существовать) на территории русско-советского мира образца 70-х – начала 80-х годов, но мне кажется, что подобная картина видна из любой страны – и ее «реалистичность» при всем разнообразии контуров остается такой же.

Основой такого образа служит представление о строгой иерархичности, пирамидальности западного арт-мира. Существует одна, самая важная в этом смысле страна, в ней главный ее город, а в нем самая главная галерея или группа галерей. Почему именно на вершине и в центре арт-мира стоит галерея, а не что-нибудь другое, я скажу несколько позже. Директор или директора таких галерей без ума от любви к искусству, ищут непрерывно «настоящее» искусство и «настоящих» художников. Но найти и то, и другое, при всем том, что западный мир огромен, не так просто. В основном все, что там делается – скучно, бездарно и неинтересно, судя по репродукциям из журналов и каталогов. И это, конечно, очень хорошо для того, кто туда сейчас отправляется – на таком фоне его будет легче заметить и «взять».

Соответственно такому образу выстраивается и система «ожиданий», выстраивается стратегия поведения после высадки на желанную территорию. Основа этих ожиданий – попадание если не в самую лучшую, «главную», то во всяком случае в «очень хорошую» галерею. К этому моменту информация о главной стране и главном городе уже собрана и, разумеется, о всех лучших и главных галереях в нем. С этой мечтой о попадании в «хорошую», «очень хорошую» галерею связаны все остальные мечты, вся основная программа

уже до самого конца жизни художника: относительное материальное благополучие, успешные выставки и третье – затаенное – постепенное, шаг за шагом, распространение известности художника в мире. Все это, повторяю, связано только с уровнем галереи. «Хорошая» галерея осуществит это быстрее и лучше, не очень хорошая – медленней и хуже, и «самая главная» – буквально сразу. И все это, разумеется, связано с именем директора галереи, некоторые из этих имен звучат прямо легендарно. Раньше я коротко сказал об образах этих директоров, дышащих только воздухом искусства, ищущих, кого бы поскорей поднять на поверхность «мировых гениев» – кстати, воспоминания и самоописания самих директоров живописуют именно такой портрет. В проектах «ожиданий» переезжающего им уготована роль заботливого и трепетного отца, пекущегося «денно и ночью» о выращивании гениального ребенка, взявшегося не только выполнять и реализовать его мечты, но и все остальные материальные заботы: легализацию его в новой стране обитания, ведение всех его житейских и бумажных дел в новых незнакомых условиях и – основное – постоянное снабжение его деньгами от продажи его картин. В этом чудесном проекте художник видит для себя лишь одно «святое» дело – создавать произведения искусства, все остальное – дело «хорошей» галереи, в которой все работает в автоматическом режиме, в изначально давно заданном ритме: выставка, успех, продажа картин коллекционерам, выставка, успех, продажа картин музеям и т. д. уже до конца. В этой композиции особенно важное место уделено все тому же директору, пламенной и страстной его заинтересованности в расширении «успеха» «своего» художника – впрочем, это и вполне логично: чем больше и чаще удачи сына, тем большие доходы получит отец, и больше будет его радость от так заботливо вскормленного и направленного таланта. Если же собирающееся переместиться «лицо» не просто прекрасный художник и талант, а принципиальный «модернист», «знает и принимает» западное искусство и хочет в нем поучаствовать, он исполнен тех же ожиданий: реализовать свои идеи и концепты, которые не только, он уверен, на уровне самых «последних» в этой области, но даже на шаг или два впереди многих из них – и все это тоже произойдет и реализуется в лоне соответствующей галереи.

Разбег, плавный полет и вот тот, о ком мы ведем рассказ, на новой земле. У него нет ни денег, ни, как правило, родственников, которые бы поддержали его первое время, ни художественных «землячеств» и меценатов, которые, говорят, существовали в начале века. В художественном «главном» центре, где произошла его «высадка», он один на один с местной реальной ситуацией с небольшой пачкой картин и рисунков, которые удалось привезти с собой. Начинается реализация и проверка первоначального проекта. Высадился он не на необитаемый «Остров сокровищ», а в густо населенный, даже перенаселенный мир, где его таинственная карта капитана Флинта почти ни в чем не соответствует реальности. Действительно, названия и адреса главных галерей существуют на самом деле, можно дотронуться рукой до стеклянной таблички у входа, а в конце коридора, через всегда открытую дверь, можно даже увидеть мелькнувшее и известное тебе по фотографиям лицо «главного» директора. Но и только. Картины здесь не смотрят, в комнату, которую ты снял, никто их смотреть не придет, слайды смотрит два раза в неделю секретарь. Но в этом новом интересном мире, оказывается, все имеет предназначенную для каждого полку. «Приземлившийся» узнает от другого, «приземлившегося» задолго до него, все, что нужно знать о реальной местной жизни и прежде всего о галереях, коммерческих и так называемых некоммерческих, представляющих т. н. некоммерческое искусство, но которое при определенных условиях тоже можно продать. И самое главное, найти ту галерею, которая соответствует твоему «профилю» и стилю, и в которую очень и очень трудно попасть. Но лучше всего направляться, хотя это не так «престижно», в галерею, занимающуюся специально искусством той национальности, к которой принадлежит «перемещенное лицо»: русскую, итальянскую, мексиканскую, и т. д.

Я не буду здесь подробно описывать судьбу того и тех, кто не попал в галерею, пусть даже любую, а таких почти большинство, и которые поставлены в условия годами «пытаться и ждать» и так до тех пор, пока не угаснут силы и желания. Я не буду рассказывать о разочарованиях, ужасах и трагедиях – это не мой жанр: я обещал, что моя повесть будет унылой, но не трагичной. Предположим, что художник уже в галерее.

Сегодня безоговорные, негласные отношения между ним и галереей как будто бы признают те ожидания, о которых мы говорили. Выставки устраиваются примерно раз в два года, галерея ведет «бумажные» дела, помогает в получении права на работу, то есть легализацию в стране, оговорен точный процент с продажи картин. Предположим даже, что один из важнейших пунктов этой программы также в порядке – после выставки много картин оказывается проданными, что, естественно, нравится и галерее, и художнику, и позитивно сказывается на их отношениях. И все-таки, даже при таком обороте дела художественные амбиции художника постоянно остаются неудовлетворенными. И причина вовсе не в том, что директор не любит искусство, не ведет себя «как отец родной», не заботится с утра до вечера делать художнику «паблисити». Дело в объективном существующем сегодня положении галереи независимо от ее ранга в современном арт-мире, в котором история с открытием поп-арта вряд ли может повториться – и прежде всего потому, что доминирующая роль в открытии и показе современного искусства, которую когда-то играли галереи, уходит, ушла от них уже в начале 80-х годов. Бесконечно выросло за это время значение в этом смысле некоммерческих организаций, кунстхалле, институтов современного искусства, музеев современного искусства – и в этих условиях галереи не оказываются единственными, где показывается миру «все лучшее, интереснейшее и перспективное». Утрачивают значение, как высшие авторитеты художественного уровня и моды, даже самые «главные» галереи, вынужденные уйти со своих ролей первооткрывателей новых дарований – эти дарования они привлекают к себе уже после того, как «дарования» показали себя в других местах и других залах.

Этот процесс утраты галереями ведущей роли был незамечен или пропущен в своих ожиданиях прибывшими «со стороны», и это в большой степени было не их виной. Мне кажется, что те, которые меня еще слушают, давно уже уловили фальшивые даже не слова, а скорее интонации в моих рассуждениях о галереях. Всякий человек, которого долго не прерывают, – а сейчас именно такая ситуация – через какое-то время бессознательно проявляет свое отношение к предмету речи. У некоторых возникают воющие интонации

пророка, у некоторых занудные интонации человека, говорящего то, что всем известно; у меня многие почувствовали оттенки плохо скрываемого ужаса или страха. Правильно, я действительно опасуюсь галереи, и не конкретно ту или иную, с которой я работал или работаю, а скорее как институцию вообще, галерею как принцип. И могу сразу сказать почему – я их боюсь: боюсь изначально, инстинктивно и глубоко.

Когда меня останавливал дорожный полицейский в Союзе при нарушении мной какого-нибудь правила, и я шел, прикрыв дверь автомобиля, к нему навстречу, – на западе, наоборот, полицейский идет к водителю – то он, увидев мои трясущиеся руки, спрашивал, что со мной? Я отвечал – я вас боюсь. То же самое и в этом случае.

Но лучше я сразу скажу, чего я не боюсь. Я не боюсь кунстхалле, кунстфрейны, ICA, музеи и фондейшен. Я не люблю частные институции и люблю нечастные, общественные. Психолог вновь обнаружил бы в этом все ту же причину – реакцию человека, родившегося и воспитанного в тоталитарном обществе – и снова оказался бы прав.

Я прекрасно понимаю кураторов и их роль в современном художественном процессе – в сущности сама судьба призвала выполнять их эту миссию: показывать в своих институциях самое новое, важное и интересное, что происходит в сегодняшнем арт-мире – национальном и международном, и я должен сказать – эта профессия и эти люди соединяют в большинстве случаев все то, что для этого необходимо. Они полны глубокого энтузиазма и интереса к тому, что они делают, они сочетают в себе историков искусства, критиков и организаторов, владеют полной и глубокой информацией о сегодняшнем мировом художественном процессе и мало того – без этого нет собственно куратора – имеют то чутье, тот нюх, который позволяет им чувствовать то, что надвигается из будущего. Это в лучшем смысле профессия для идеалиста, и вот почему она сегодня столь трудна и столь популярна.

Опять случай, теперь уже из институтской жизни – мы движемся в примерах вполне последовательно, хронологически – который проиллюстрирует причину доверия к кураторам и панического страха перед галереями. На летней практике нашего художествен-

ного института каждый день мы обедали, завтракали и ужинали за большим, общим обеденным столом, и все это входило в оплату общей институтской программы. Вместе с нами обедали наши преподаватели и профессора, всем было всегда весело, мы бурно обсуждали художественные проблемы, легко и непринужденно. Но однажды наш профессор пригласил меня и еще двух студентов пообедать у него дома. А надо сказать, что время – это были послевоенные годы в подмосковной деревне – было достаточно скромное, если не сказать просто голодное, продукты не так легко было достать. И наше, мое и моих друзей, поведение за этим столом было совсем другим, чем в общественной столовой. Насколько свободно и с аппетитом мы «уминали» обеды в нашей «столовке», настолько мы буквально давились здесь каждым куском – ведь каждый продукт, каждое блюдо было здесь не «ничье», не «общее», а лично пригласившего нас хозяина, он и его жена все это «доставали», стояли в очереди, тратили личные скудные запасы – и сами они тоже были этим смущены и это передавалось. В таких условиях каждое блюдо, каждый кусок становился пыткой, за столом царили принужденность и молчание.

Притча понятна. Оттого так легко с кураторами, оттого так свободно можно отдаваться реализации проекта, замысла, потому что они, кураторы, осуществляя самые резкие и часто дорогостоящие проекты, все-таки относительно свободны в бюджете. Нет за спиной у них страшной тени – как, каким образом удастся продать то или иное изделие. Этого никакая галерея сегодня по причине своего «бизнеса» (очень тяжелого, как слышится со всех сторон) позволить себе не может. Можно сказать, что кунстхалле, ИСА, музеи современного искусства на свою деятельность тратят тоже чьи-то вполне реальные, общественные деньги. Но эти деньги, по моему глубокому убеждению, идут в основной своей массе на подлинно культурную деятельность и тем оправдывают свою общественную ценность.

Мой энтузиазм при мысли о некоммерческих организациях имеет еще и другую причину, которая находит себе основание в существовании в течение 30 лет «неофициальной» культуры в СССР. Этот «неофициальный мир», как известно, представлял собой небольшую группу художников, поэтов и писателей в Москве и бывшем Ленинграде, которая противопоставила существующему в советской куль-

туре искусству социалистического реализма поиск других, нерегламентированных форм и направлений. Это не давало возможности ни выставляться, ни получать информацию, и составляло ежедневную опасность быть уничтоженному этому маленькому кругу. Но противостояние официальному носило не только эстетический, но и в большой степени этический характер. Это было движение, полное идеализма и стремления к «чистому», некоммерческому способу художественного производства, изготовление основной массы работ «для себя», для своего круга и, кто знает условия жизни в построенном навеки Советском Союзе, – практически без надежды их когда-нибудь «показать» и получить отклик. Многие в такой ситуации находили для себя побочный заработок на стороне, занимались иллюстрациями, макетами. Это отнимало много энергии, требовало времени, но зато сохраняло в неприкосновенности время, отданное на занятие «своим» делом. Это четкое разделение и разноустремленность того и другого перенесена была мною и некоторыми моими друзьями на оценку положения художественных институций на Западе – и это выразилось в их разделении на чисто идеалистические, куда вошли все непрофитные организации, и на коммерческие – галереи. С моей точки зрения, эта картина полностью подтверждается реальным положением вещей, и пусть меня извинят художники, живущие здесь с детства, – я нахожу это положение после того места, где я жил, дающим просто потрясающие возможности благодаря существованию этих институций. Мое мнение после всего сказанного – можно и нужно во всех своих художественных поисках ориентироваться только и только на них, но, я понимаю, не приезжему «перемещенному лицу» давать советы здесь живущим. Чтобы развеселить публику, приведу по этому случаю рассказ о посещении группой казахов – жителей выжженных степей в Средней Азии известного московского собрания живописи – Государственной Третьяковской галереи. Экскурсовод подводит группу к картине Исаака Левитана, где изображена одинокая церквушка на острове, со всех сторон окруженном бескрайним разливом реки. «Посмотрите на этот образ одиночества, заброшенности, автор здесь талантливо изобразил тоску и безграничную печаль русского человека таким простым и сильным способом», – вещает лектор. «Почему печаль-

ная, почему грустная – веселая картина, радостная!» – прерывает его житель степей. – «Почему же весёлая?» – «Как, разве сам не видишь – воды много!»

О существовании этой разветвленной западной сети непрофитных организаций перемещенное лицо почти не имеет представления (разумеется, до моего доклада, после все, конечно, пойдет по-другому). И все же, одним из главных тормозов для «лица» на пути в Кунстхалле, главной его проблемой является проблема критерия участия в современной художественной жизни, которое мы можем сформулировать как проблему современного языка в искусстве, и который стоит уже, как загадка сфинкса, не только перед приезжим, но и перед любым, достаточно уже известным западным художником, который, как считается, впитал его уже с молоком матери, а не узнал его из книг и репродукций.

Я убежден, что у каждого сидящего в этом зале при слове «современный художественный язык» чисто автоматически должен подниматься градус внимания: это как раз из той туманной области, где каждому есть что сказать, у каждого на этот счет есть свое представление. У меня оно тоже есть, то, что касается «языка» современного художника: его речь должна состоять из современного «словаря»; «нового» высказывания сказанного с учетом именно этого словаря; индивидуального «акцента», персональной доминанты этого высказывания. Во всех этих трех компонентах приезжее «лицо» имеет как правило, что называется «проблемы».

Что касается объема этого «словаря», так сказать современных слов, то как многие считают, и я так думаю, счастливое время формирования новых слов этого изобразительного языка уже позади, и большинству западных художников эта двух-трехтомная визуальная «библиотека» или энциклопедия хорошо известна, является его естественным, само собой разумеющимся багажом. Совсем это не так у приезжего, который пользовался этим собранием со многими вырванными страницами, а то и вообще ему были знакомы только обложки или немногие отдельные листы. Но без знания всех – я хочу повторить это ужасное, пугающее слово ВСЕХ – страниц и желательно с примечаниями, напечатанными в конце мелким шрифтом, любая работа, а не только новая и оригинальная, в этом

ужасном западном арт-мире бесполезна. Вместо подобного тяжелого груза – о существовании которого оно часто даже и не подозревает – «перемещенное лицо» вырабатывает теорию «своей ниши», встраивая себя по собственному усмотрению в тот или другой том этой энциклопедии, в ту или ее другую страницу, прикладывая к своим работам критерий «хорошо-плохо», а не вопрос «когда это было сделано?» – что, как件нятно, для «внутреннего», семейного и дружественного употребления этот вопрос не имеет особого значения, тогда как для употребления «внешнего» он может оказаться роковым. Еще более тяжелой загадкой для любого автора, настоящим камнем преткновения является висящее над ним, как Дамоклов меч, требование сделать что-то «новое». О, прекрасные, невозвратные времена, когда требовалось сделать «хорошо и качественно», времена, где базой для честолюбия был лозунг «так же, как и у других, но только лучше!» Правда, после выхода книги Б. Гройса «О новом» что-то в этом вопросе стало проясняться, туман стал редеть, но прямых указаний, как все-таки делать это проклятое «новое», без которого тебя просто никуда не «пустят», все-таки нет. Не вдаваясь в глубину вопроса, в той поверхностной болтовне, чем я теперь занимаюсь за счет чужого времени, я лишь дотронусь до этой проблемы, как говорят ученые, «затрону» ее, при полном понимании, что ни решить, ни понять ее не в моих силах. К уловлению этого нового в своей работе нужно все-таки отнестись как к неслыханной случайной удаче, как к пойманной большой рыбе Хемингуэя – а мы знаем, что рыбаки слишком часто возвращаются с реки с пустыми руками. Но чтобы продолжить эту метафору, нужно высказать глубокое соображение о том, что вероятнее всего ловить эту рыбку надо в реке, а не, скажем, на главной улице в Стокгольме – где под рекой нужно подразумевать все ту же библиотеку современного искусства, т. е. все ту же проклятую энциклопедию, абсолютно обязательную информацию о том, что уже сделано и что делается сегодня.

Единственное, чем по праву обладает «перемещенное лицо», как вполне «готовым» – это собственным акцентом. Ему не только не надо беспокоиться и работать над ним, но он, так сказать, с этим приехал, это ему уже изначально присуще, и этот акцент – неотъемлемый колорит и оттенок его национальной культуры. Беда толь-

ко в том, что он несколько опоздал, опоздал в буквальном смысле этого слова, и не он, так сказать, лично, а весь поезд, на котором он приехал. Два слова об этой роковой ситуации, в которой приехавший художник сегодня оказывается невольной жертвой, хотя еще всего 70 лет назад – срок небольшой – эта ситуация «работала» бы как раз на него. Речь идет о постоянно накатывающих с начала века на западный художественный мир одной за другой волн иных национальных художественных – я не могу подобрать подходящего определения – «наплывов», в которых – я тут по памяти цитирую Бориса Гройса – западный арт-мир в начале века черпал обновление своих идей и художественного языка: Африка сменяла Индию, Россия – Китай. Но это обогащение – и энтузиазм, который вызывала на Западе эта волна и сам художник – уже значительное время, как перестало «работать» и дает сегодня уже обратный эффект. Принадлежность к какой-либо «школе» теперь – русской или мексиканской, французской или чешской – воспринимается как негативный, этнографический фактор, мешающий в какой-то мере вступить художнику на равных в западное художественное сообщество. Но, художник, приехавший из этих мест, часто сам об этом обстоятельстве не знает – этот «горб» проявляется только на новом месте при пересечении границы, он, как писал тот же Борис Гройс, как приросший мешок за спиной виден всем, но только не самому хозяину спины. Это как раз то самое, когда критик походя пишет в рецензии: «молодой художник из Индии» или «известный мексиканский живописец» – все при этом молчаливо понимают, что означает этот эпитет.

Но есть и еще одна причина, почему «лицо» даже не столько не может, но скорее даже не хочет вписаться в современное западное искусство. Причина будет смешна до невероятности, когда я ее назову: оно ему не нравится. Но как известно, оно не нравится никому, ни критикам, ни коллекционерам, ни самим художникам – оно формально, холодно, бессердечно, скучно, герметично, и многие (свидетельство опросов), если бы его не было, этого бы вообще не заметили. Недаром существует мнение, что речь идет о своеобразном заговоре, заговоре бездарностей. Но ответить на это очень просто. Другого языка, кроме этого, у нас сегодня нет и быть не может. Это то, на чем мы говорим – и язык, как кажется, и родителей, не выбирают.

Но многие из «перемещенных» думают как раз наоборот – и наступают мучительное раздвоение. Или я должен говорить на нем, будь он тысячу раз проклят, чтобы быть современным и «принятым», или я буду делать то, что я умею и люблю – живопись и искусство, как я их понимаю, делать «подлинное искусство». Из «перемещенных» думают так очень многие – недаром в России так популярен и сегодня рассказ о Ларионове, жившем в Париже, который для своей репутации авангардиста изобрел «лучизм», а сам под кроватью держал написанные маслом пейзажи, сделанные «для души» и показывал их немногим и в тайне. В этой ситуации некоторые пробуют слегка модернизовать, «подновить» на Западе свою любовь, но Запад не обманешь – на то он и Запад, и эти результаты так же оказываются «невостребованными».

Теперь от общей панорамы перейдем к личному опыту. Я уже вполне удовлетворил свою страсть к широким обобщениям и описыванию других судеб – не конкретных, а в виде каких-то размытых теней.

Что лично для меня означал этот культурный переезд, и что за проблемы возникали, какие решения для этого были приняты?

Нужно сразу же сказать, что я, как и многие мои друзья, приехали на Запад не из другой культуры, а из-под руин и обломков культуры когда-то существовавшей и полностью разрушенной. Не буду вступать в дискуссию, что такое советская культура, не буду утомлять внимание анализом того, какая именно культура была разрушена – европейская, западная или русская – для нас, родившихся во втором поколении, время до революции было время вообще Культуры, культуры с большой буквы, как сегодня для взрослых людей с автоматами в Ливане когда-то было просто время «Мира».

В моем сознании эта «дореволюционная» культура существовала не только в доисторическом прошлом, но была живой и сегодня, и выглядела, как бескрайнее море, со всех сторон облегающее огромный сухой остров под названием Советский Союз. Выйти к этому океану, окунуться и плыть в его живых волнах было моей мечтой, впрочем весьма «платонической»: границы были, как известно, «на замке», а эмиграция была не то, что мне подходило, да это было и не легко по многим причинам.

После переезда на Запад (я называю для себя это «командировкой»), так это психически выглядит более комфортабельно и сохраняет внутреннюю дистанцию от места, где ты, возможно, останешься до самой смерти – кстати, большое количество художников и музыкантов выезжали на Запад по подобной «командировке» и это уже традиция) я столкнулся с удивительной двойственностью в том, о чем я начал свою речь. Да, я не в чем не ошибся: вокруг меня была та самая культура, о которой я читал, мечтал и видел в своем воображении, и она была во всем – и в великих музеях, в архитектуре, в классическом авангарде и в сегодняшнем современном искусстве – все было этой культурой. Но, как ни странно, не в самих людях, не в, так сказать, субъектах, которые «действуют» сегодня в этой Культуре. Самое сильное мое впечатление здесь – это разрыв между результатом действия и субъектом действия. В разговорах и в самих людях – художниках и критиках – я встречал глубокий пессимизм, отчужденность и, как правило, какое-то странное равнодушие к моей божественной незнакомке, госпоже Культуре, которая мне виделась здесь за каждым углом и сверкающее присутствие и дыхание которой ощущал я совсем рядом.

Лучше всего это описать сравнением психологии бастарда или сироты с детьми законными. В детстве я жил все время в общежитии, т. е. попросту в детском доме, но часто бывал по воскресеньям в доме моего приятеля по школе, у которого была вполне благополучная семья, «нормальный семейный дом» – отец, мать, две сестры. Надо было видеть, как вел себя этот законный сын дома, когда приходил из школы, как оскорблял мать, как переворачивал тарелки во время обеда, проливая все на скатерть, как с откровенной злобой рассказывал о своих родителях и о своем надоевшем ему доме – а я видел совсем другую картину: ряды книг в огромной библиотеке, прекрасный обед, милую интеллигентную женщину – и думал: вот бы мне такой дом и таких родителей! Так и здесь в каждом почти без исключения артисте я видел желание побольней лягнуть то, что вокруг него, повалить еще одну скульптуру, разбить еще одну тарелку об стену – все это, понятно, я говорю в переносном смысле. Но в жизни семьи, о которой я вспомнил, я видел и другое, глубоко меня поразившее. После очередного приступа моего приятеля, по-

сле очередного его «куража», мать, не говоря ни слова, все подбирала с пола, вытирала стол и через минуту в доме был тот же порядок, что и раньше – к гибели дома это не приводило. Такое же чувство есть у меня и здесь, где я теперь оказался – повторюсь, это, конечно, взгляд «перемещенного», следовательно, со стороны – культура западная настолько витальна, настолько прочна, настолько имеет глубокие и живые корни, настолько продуктивна, что она, говоря языком вышеописанной притчи, включает, перерабатывает и растворяет в себе все акции разрушения ее своими «детьми», и, как многие считают, видит в этих акциях свое собственное развитие – то, что здесь элегантно называют «перманентной критикой». Но тут же хочется сделать и сноску – эта критика, как и само разрушение, позволены, если так можно выразиться, только своим детям. Совсем по-другому вела бы себя та же описанная мамаша, если бы то же самое, что и сын, начал вытворять за столом я — скорее всего, она бы вызвала милицию.

И у меня при встрече с западной культурой произошло следующее. Если я, живя у себя дома, был наполнен ядом, и все мои работы там носили черты критики и отрицания, то оказавшись здесь, я испытываю огромный пиетет перед – я должен сказать после многих лет существования советской власти – вашей культурой, и внутренне кричу: да, да, да тому, что я здесь вижу – и прежде всего той живой истории искусств, той прекрасной реке, которая течет полноводно, вбирая все новые притоки.

Но как раз это мое чувство и является определенным тормозом в моей работе здесь. Здесь все полно критикой, отрицанием – и самые великие: Бойс, Уорхол – производят это наиболее удачно, последовательно и с настоящим размахом. Не критикуя, причем радикально все и вся, без стойкого негативизма – слушать тебя здесь просто не станут. Но как заниматься критикой «перемещенному лицу», если критика здесь выслушивается только, повторяю, от собственных детей, на их языке, а во-вторых, как критиковать то, что внутренне нравится? У приезжего здесь навсегда – я хочу повторить это роковое слово «навсегда» – остаются только те возможности, которые оставлены для гостя, и их только две: рассказывать о том, что чувствует гость в своем «гостевом» положении или рассказывать о том месте, отку-

да он появился. И то, и другое в европейской культуре имеет давнюю традицию, но в наше время появление и рассказы Синбада морехода не вызывают такой интерес и любопытство, как раньше, во-первых, из-за бурного развития информации и туризма, а во-вторых – от того, что таких Синбадов здесь уже достаточно много.

Я готов был принять роль подробного рассказчика о стране ужасов и печали, из которой я прибыл, наподобие нового Гомера – честно говоря, это и было мое скрытое желание: с детства у меня необыкновенно развита страсть рассказывать «другим» о том, что происходит в твоём собственном доме, вместо того, чтобы взяться его исправлять – правда, это характерная черта многих моих соотечественников и я в этом от них ни чем не отличаюсь. Но вся проблема в том, как рассказать, чтобы тебя выслушали? Ужас и почти полная безнадежность такой попытки состоит в том, что любое твоё слово – слово и в прямом, и в переносном смысле, когда речь идет об изобразительном искусстве – имеет собственный контекст, контекст твоего места, откуда ты приехал, а в новом месте этот проклятый контекст неизвестен, а от этой неизвестности «слово» не слышно, не звучит! Хуже того, любая твоя картина, рисунок, объект, текст немедленно – отчасти по лености, отчасти по высокомерию – носителем местной культуры объясняется и интерпретируется контекстом местным, и на его фоне твои вещи становятся банальными, давно известными, они скрючиваются и умирают. Так рыба для тех, кто никогда не видел моря или реки, может показаться маленькой свинкой без ножек и копыт. Где, как найти такой язык для своего рассказа, чтобы этот рассказ слушали чужие уши? Иными словами, как вложить в эти уши, глаза, мозг не только текст, но и «контекст», и все это за короткое время, пока западный зритель и критик оказался, задержался на мгновение перед твоей работой? Тут следует позавидовать «фактору времени» театра, балета, кино, вечернего ужина наконец, где у тебя благодаря самим обстоятельствам есть для этого время. На эту загадку Сфинкса нет общего ответа, нет универсального приема, чтобы выскользнуть из этого клинча. Каждый случай индивидуален. Могу только описать тот прием, на который пошел я или который неизвестно как пришел мне в голову.

Я придумал жанр тотальной инсталляции. Это означает, что зритель попадает в пространство, где он видит множество вещей: картины, рисунки, объекты, тексты, в сущности, то же самое, что он видит у других художников, в других инсталляциях, но все это собрание, и сам зритель среди них оказывается погруженным в совершенно особую атмосферу, которая формируется специально для этого в выстроенном пространстве, а так же создается определенной покраской стен, потолка и пола и специальным освещением всего этого. Это та среда, тот воздух, который оказался внесенным мной сюда на Запад, моей, нашей русско-советской атмосферой, тяжелой, подавляющей, скучно-серой, безнадежной и бесконечно печальной. И если западный зритель перед самыми «странными предметами», стоящими в чистых светлых залах музея или кунстхалле, может оказаться равнодушным, то окруженный со всех сторон «таким воздухом» оставаться таким не может. Эта атмосфера, это внезапно возникшее в новых условиях магнитное поле и есть тот самый контекст, который участвует в правильном показе того сюжета, рассказа или события, который автор хотел бы сообщить своему новому зрителю-слушателю – и опыт показывал, что эта речь, это сообщение в таком случае воспринимается адекватно.

Этот пример затрагивает чрезвычайно интересный вопрос: действительно ли неизбежна перекодировка языка, с которым приезжает «перемещенное лицо» на Запад, или можно продолжить и совершенствовать тот язык, с которым ты появился здесь? С точки зрения традиционной художественной этики автор не должен, если он настоящий талант-художник от Бога и т. д., приспосабливать себя к новым условиям, как хамелеон, а продолжать творить начатое и взлелеянное в тиши мастерской, испытывая все превратности судьбы и непонимания, уповая, как показал пример Ван-Гога, на справедливость исторического времени и проклиная несправедливость сегодняшнего дня. По модели, которая описана выше и которая без всякого зазрения творческой совести рассчитана и ориентируется на нового зрителя, повторяю – зрителя западного, искушенного и воспитанного на истории западного искусства, главным является понимание и восприятие именно этим зрителем того, что ты хочешь «сказать».

Кстати, здесь же заключена, казалось бы, парадоксальная ситуация, когда эти сделанные здесь работы, те же тотальные инсталляции не могут быть показаны у себя на родине, о чем довольно часто меня спрашивают. Нет, потому что они сделаны специально и рассчитаны только на здешний язык восприятия, а на своей родине, материалом и мучениями которыми ты, казалось, пользуешься – нет и тысячу раз нет, потому что там существует совершенно другой язык считывания. Парадоксально, но кто следит за моей повестью, понимает, почему это так.

Но проблема языка выглядит сегодня еще более решительно и радикально. Этот западный язык и вообще сегодня есть язык «общего понимания», и в этом смысле этот интернациональный «язык» вступает, вступил в противоречие сегодня с местными национальными, региональными языками, они взаимодействуют и борются друг с другом. И сегодня очень существенно, на каком «языке» говорит художник: на местном, региональном или интернациональном – в литературе это далеко не так. Он существует, этот международный язык, но как воздух его нельзя увидеть и потрогать, хотя все мы, здесь собравшиеся в зале, им дышим и на нем «говорим». Это тот язык, уровень и свойства которого прикладываются как критерий сегодня к любому произведению в любой части света. Это та мера исчисления, неважно, ругаем мы ее или хвалим, по которой сегодня выставляют работы в кунстхалле, во многих галереях, шкала, по которой приобретают работы музеи. Это то эсперанто, которое не получилось в сфере языка, но получилось, родилось в конце века в изобразительном искусстве, музыке и театре. И это только хорошо. Потому что, кроме языка, есть содержание, есть то, что хочет сказать автор – и здесь выплывают огромные, глубокие различия непроницаемых друг для друга национальных культур, социальные, политические и тысячи других различий; но все они пересекаются и самое главное – могут быть поняты другими не благодаря своим – китайским, русским, испанским языкам, для этого надо оказаться сверхгениальным искусствоведом-полиглотом, а благодаря всем научившимся слышать чужой голос на этом едином языке, разумеется, с соответствующим акцентом.

Можно ли понять после всего сказанного, что способ изготовления современного художественного блюда уже известен: он состоит из качественного исходного продукта – местного, национального или регионального содержания, а также в правильном рецепте его приготовления – то есть в овладении международной речью? Помня русскую поговорку «Бог трицу любит», оглянемся, не забыт ли на этой «кухне» кто-то «третий»? Конечно, забыт – этот «третий» все один и тот же с бесконечно древних времен – повар.

Стокгольм, 1994

ПРЕДИСЛОВИЕ К КАТАЛОГУ П. ПЕППЕРШТЕЙНА «ГОРОД РОССИЯ»

«... А величие замысла?»

И. Бродский

Дорогой Паша!

По целым трем причинам мне понравился твой проект «Россия» – новая столица страны». Во-первых, смена столиц – чрезвычайно разумная идея, и к твоим аргументам – крайне убедительным – можно добавить множество примеров из прошлого: Токио сменил Киото, Константинополь – Рим, город Бразилия – Рио де Жанейро, тот же Санкт-Петербург сменил в свое время Москву. Все эти примеры указывают лишь на одно: смена места и имени столицы знаменуют приход нового исторического мышления и каждый новый этап в развитии каждого народа. Но, исходя из этого же принципа, нельзя и эти новые возникающие столицы считать построенными на все будущие века – они также, в свой черед, будут сменены новыми, когда придет другая эпоха с другим историческим содержанием. Проецируя это соображение на твою идею, можно лишь оговорить, что новая столица «Россия» будет существовать в своем качестве только как столица капиталистической России (страны, уже вступившей в эту фазу), но затем последуют строительства новых столиц для следующих периодов (назовем, к примеру «биологического», «космического» и т.д.).

Продолжая мысленно топографию расположения города «России» между Питером и Москвой, можно было бы построить линию в виде дуги, идущей от Питера через «Россию» и Москву и уходящую в направлении Камчатки. На этой дуге, с равным расстоянием одна от другой, будут располагаться новые столицы в далеком будущем нашей Родины.

Второе, что особенно привлекательно в твоем проекте – величавость и грандиозность предлагаемых уникальных зданий, доминирующих над плоским городским ландшафтом, вне сомнения,

вдохновенных высотными зданиями великой и славной эпохи. Особенно важным среди смысловых доминант столицы представляется гигантский куб Малевича, задуманный как главное правительственное здание. Великолепное решение! Среди множества визуальных значений подобного архитектурного замысла в качестве основных можно назвать Каабу в Мекке, а также магический черный ящик, находимый на месте катастрофы, в котором хранятся все записи разговоров перед крушением.

Третье. Даже в случае, если твой проект не будет осуществлен – что маловероятно, настолько он логически обоснован и исторически необходим – даже в этом случае он займет свое место в череде великих русских проектов (осуществление которых было таким же разумным делом, но было приостановлено в силу причин, которые, с нашей точки зрения, были достаточно случайны и абсурдны: смерть заказчика, смена сиюминутной политической ситуации, кажущаяся нехватка средств и т.п.). Новый Кремлевский дворец Баженова, Собор в честь победы в 1812 году Витберга, Дворец труда Мельникова, Башня Татлина, Дворец Советов Иофана – стать частью, следующей ступенью этой величественной лестницы, идущей из прошлого в будущее – такое место, по моему глубокому убеждению, уготовано твоему проекту. Из небольших пожеланий, которые добавили бы, так сказать, «объемность» всему замыслу – пожелание создать трехмерную модель проекта, деревянную или компьютерную, безразлично, – кстати, это делали все твои великие предшественники. Для этого, надо подумать, может быть следует создать рабочую группу, которую следовало бы назвать «Россия», и средства на создание которой можно было бы испросить у мэров Москвы и С. Питербурга. Учитывая грандиозность проекта и его необходимость, такие средства на ближайшие годы, необходимые для разработки деталей проекта, можно было бы найти.

*Твой Илья
Ноябрь 2007 г.*

ОТВЕТ НА ВОПРОС

Вопрос, на который надо ответить, выглядит следующим образом: какое архитектурное произведение произвело наибольшее впечатление и, больше того, никуда не исчезая, присутствует в сознании и после, оказывая постоянное воздействие.

Таким произведением для меня является «Дом архитектора К. Мельникова». Первое посещение его еще в 80-е годы было для меня настоящим шоком, и второе, а затем и третье только повторили и углубили первоначальное впечатление.

В чем оно, если очень коротко его передать? Это здание, очень небольшое по размеру, как губка, содержит в себе космическую энергию, всем своим телом обращено к космосу.

Но к космосу обращены и другие здания, специально для этого предназначенные: обсерватории, планетарии, станции космического наблюдения и т.д.

Но в «доме Мельникова» к космосу повернут быт и существование одной семьи и не в особые моменты, а в ежедневной своей простой повседневности. Жизнь семьи и работа художника проходит по «космическим» часам, встроена в ритм и потоки космической энергии.

Вечность в этом доме присутствует почти физически, охватывает каждого, кто переступает его порог...

*Москва
Сентябрь 2008 г.*

АНАТОЛИЙ СЛЕПЫШЕВ

Это очень трудная и ответственная задача – писать о творчестве современника, тем более будучи не профессиональным искусствоведом, а собратом «по цеху», художником. Одна из трудностей – часто непреодолимых – в таких случаях заключается как раз в том, что мы лично знаем того или иного художника, и это знание – его стиля, человеческих свойств, манер, привычек, взглядов и т. п. – создает какую-то непрозрачную стену между его работами и нами, а это не позволяет нам реально и объективно представить себе место и значение его творчества. В наших отзывах звучат столь обрывочные, невнятные, полные крайней субъективности оценки, которые скорее представляют того, кто говорит, чем того, о ком это говорится.

Рискуя оказаться в этом положении – ибо я знаю Анатолия Слепышева и его работы достаточно давно, – я попытаюсь применить особый метод «исторической ретроспекции», как бы отойдя от этого художника на значительную дистанцию, освободившись от своего теперешнего знания о нем. Хотелось бы избежать и оценок с позиций современника (понимая, как это трудно или даже невозможно), ведь история, в том числе и история искусства, учит нас, что подлинное значение явления осознается значительно позже и совсем по-другому, чем представлялось современникам. Такая историческая перспектива имеет, как мне кажется, среди прочих то преимущество, что позволяет увидеть художника в двух очень важных планах: в плане истории (если он в ней участвует, что уже есть вопрос судьбы, а в случае Слепышева я это предполагаю), т. е. в плане диахронном, «движущемся» на нас из глубины веков, и в плане современности, т. е. синхронном, показывающем, как художник связан со своими соседями по времени, насколько он отразил его, участвует в общей художественной жизни.

Поэтому я попытаюсь взглянуть на картины Слепышева так, как будто они находятся в экспозиции воображаемого музея, где в исторической последовательности размещены произведения разных эпох и художников. «Музей» я в данном случае понимаю не в омертвелом, негативном смысле, а как хранилище тех ценностей,

которые непременно составляют культурный фонд цивилизованного человека. И в этом смысле художник, о котором вообще стоит говорить, это художник «музейного типа».

Итак, пройдя по залам музея, я попадаю в зал Слепышева. Осматривая его картины, я воспринимаю творчество художника объемно, в целом, вникаю в то, что он нам «сообщает». Это «сообщение» как бы разбросано по всем его произведениям, принимая разные оттенки – от иронического до драматического. В некоторых работах оно выражено сильнее, в других – более слабо, но эта главная тема творчества Слепышева, основной его образ присутствует и воспринимается везде. Разумеется, Анатолий Слепышев творчески очень активен и создаст еще много работ в будущем, однако, его искусство уже вполне определено, и мне представляется очевидным то «сообщение», на которое направлено его творчество. В этом мне помогает избранный метод обратной перспективы, позволяющий «отодвинуться» от художника («лицом к лицу лица не увидеть») и увидеть ту историческую традицию, в которой он работает. Пока художник не «попал в музей», мы склонны обращать внимание прежде всего на его особенности, субъективные свойства, в музее же он предстает как участник определенной традиции, и становится возможным судить о том, что он в ней осуществил, что добавил, как ее трансформировал, что в нее внес.

Мне видится, что Слепышев принадлежит к совершенно определенной, очень любопытной и важной традиции русского искусства, представленной такими именами, как Чекрыгин, Древин, Фонвизин, Михаил Соколов, Ева Розенгольц. Истоки этой традиции, на мой взгляд, уходят к искусству европейского барокко XVI–XVII веков. Для этого искусства характерна попытка объять весь мир в целом, полный универсум: небо и землю, все формы существующей на земле жизни – органической, неорганической, искусственной, все дальнее и близкое, макрокосм и микрокосм. Это стремление к созданию единого образа универсума, к охвату человеческим сознанием и взглядом всего мира, эта титаническая и одновременно очень человеческая попытка постичь и отразить мировое устройство воплощены в барочной картине и составляют вообще пафос, одно из важнейших свойств барокко.

Картина барокко космична. В ней представлена полнота Вселенной, но также и отдельность составляющих ее элементов, связанность самых противоположных вещей, единство и контраст. Как правило, в барочной картине присутствуют и небо, и земля, и человек, и растительный и животный мир, действие и противодействие, взаимопротиворечивые страсти. Мир дан не фрагментарно, но в полноте.

Барочная картина, как и культура эпохи в целом, носит театральный характер: она отражает взгляд человека на мир, как на сцену, где происходит действие жизни. Кулисы, рама, планы позволяют упорядочить изображение, дают возможность постепенного «открывания» мира (тут особую роль играет перечисление предметов, деталей и элементов) и, в конечном счете, владения им через созерцание, путем целостного обозрения.

Мир барочной картины дается отнюдь не статично, а в непрерывной динамике: каждый из элементов движется сообразно своим путям, скоростям, смыслам. Это мир движения: человек захвачен каким-то своим действием, животные заняты своей жизнью, ветер клонит кроны деревьев, облака несутся. Все элементы показаны как бы на сцене и в своем деянии.

Искусство барокко вообще – это искусство поступка и репрезентации поступка. Человек барокко представлен не в качестве стаффажа, а в качестве поступающего существа, *homo faber*: и копанье ямы, вознесение на небо, охота и т. д. – это репрезентация человека.

При этом барочная картина мира, наполненного движением, динамикой, где каждый элемент устремлен в своем направлении, хотя и не лишена драматизма, тем не менее гармонична. Все движения картины как бы полны единым замыслом, а потому не хаотичны и подчинены законам хорошо и мудро продуманного самодвижущегося – но не механизма даже, а организма.

Позже, в искусстве европейского романтизма (например, у Делакруа и особенно Коро) сходное осознание мира как чего-то цельного, универсального и динамичного было дано через рефлексию, сквозь кристалл воображения, мечты, фантазии. Романтика Коро – это тот же мир барокко, единый, полный, самодвижущийся, но представленный в мечтательных, почти сновиденческих, ностальгических тонах.

В искусстве русских художников – Чекрыгина, Древина, Фонвизина, Михаила Соколова, Розенгольц, Слепышева мне видятся импульсы, исходящие из искусства барокко, унаследованные впоследствии и романтизмом, я различаю все ту же цельную, динамичную картину мира, то необходимое для человеческого существования понимание единства мира.

Русское искусство этого направления, восходя к искусству барокко через европейских романтиков, не наследовало, в отличие от них, так сказать, художественно-предметных традиций, картинных навыков. Эту группу русских художников скорее можно считать близкими к мироощущению, мироощущению барокко, а не к барочной практике и школе. Как правило, названные художники не принадлежат к традиционно-ремесленной школе, так что скорее речь может идти лишь об ощущении мира в определенной традиции.

Местное сознание начала нашего века находилось в драматическом состоянии разорванности между двумя крайностями, не обретая внутри себя гармонического баланса между этими противоположными началами: верхом и низом, правым и левым, бездной и высотой. Художники же этого направления совершали уникальную и благородную попытку противопоставить разорванному сознанию гармоничную, целостную картину мира, представить мир как единую систему, соединить человеческую жизнь, свою жизнь художника – с бесконечно далекой целостностью общей картины мира, предположить, что мир внутренний, посясторонний и повседневный может быть соединен с безгранично далеким космосом. Этим русская «романтическая» школа отличается от современных ей школ с присущим им драматизмом, то жаждущих новизны, то цепенеющих в академической неподвижности.

Этому направлению русского искусства свойственна «романтическая» художественная мечтательность, когда материалом творчества становятся надежды, отчаяние, мечты и утопия. Особым в этом «романтическом» направлении становится и само поведение художника – полностью свободного, работающего в раскрепощенном, вдохновенном состоянии и понимающего искусство как акт независимого волеизъявления, как импровизационное действие. Сознанию такого художника присущ образ всеобъемлющей гармонии, ко-

тору можно достичь в условиях свободного творческого состояния. Романтическое, мечтательное, поэтическое, счастливое состояние является чрезвычайно важным: в нем возникают образы, приходит вдохновение. Чувство счастья, присутствующее в момент создания картины, передается зрителю.

Слепышев, как и Фонвизин, М. Соколов, могут быть отнесены к эстетической линии этого русского «романтического» направления с присущей ей свободной артистической концепцией. Для Слепышева очень важен момент изготовления картины, что представляется как некий коридор, некий путь, на который художник сначала вступает с большим трудом. Мир, полный непонятных красок, где необходимо что-то делать на холсте, оказывает сопротивление. Потом, в самом процессе творчества это сопротивление уходит, внутренне как бы открывается окно и наступает момент, когда работа кистью, красками, это «мазание», по выражению Слепышева, эти потоки, смешение цветов соединяются с глубинами воображения, миром, который в процессе работы рос, двигался изнутри. В этот момент происходит как бы вспышка вольтовой дуги – и тут «происходит» сама картина. Удача зависит от внутреннего напряжения в процессе осуществления картины, от образной художественности, которые дают картине жизнь.

Художников этого направления объединяет особое отношение к свету, к красоте, к области прекрасного. Эстетическая среда играет огромную роль, присутствует в самом мироощущении. В прекрасном пространстве картин Слепышева плавно перетекают друг в друга мистические видения, реальные бытовые сцены, сексуальные, социальные, драматические моменты. Возникает единый, живой, пульсирующий, светящийся мир картины. Эти художники чрезвычайно пристрастны и чувствительны к световой специфике, световой характеристике, к свечению картины. В работах Слепышева происходит невероятная акцентировка света и свечения: картины излучают свет, идущий из их глубины.

Здесь можно было бы назвать и отнести к этому же направлению и такого художника, как Виктор Константинович Мельников, для которого свет – центральная проблема. Когда я смотрел его работы, мне казалось, что из них на меня движется световой шар. Однако,

я невольно не упомянул его в этом ряду, т. к. в отличие от названных художников он пишет с натуры не сюжетные картины, они же рисуют из воображения.

Те миры, которые мы видим у Слепышева – это миры его воображения. Он не нуждается в работе с натуры, а лишь отталкивается от воспоминаний о ней, погружаясь в свою полную прекрасных, хотя часто и драматичных происшествий даль.

Итак, подобное мироощущение, мирозерцание может быть возведено к идеям барокко, отразившим надежду на единство мира, где вечное сливается с временным, фрагментарное сливается с универсальным, и все совмещено в цельности. Цельность – вот то ключевое слово, которое определяет эту традицию. Это пережитое и воссозданное единство мира, данного как полнота, где есть место и субъекту, и объекту, и человеку, и божеству, схваченного в вечном движении и неделимости, вмещающего и трагедии, и разрушения, но не сводящегося к ним, ибо они происходят лишь в какой-то его части, а сам мир не является катастрофичным.

Как мне кажется, предложенная попытка рассмотрения творчества одного современного художника в контексте художественных тенденций и исторических традиций оправдывается таящейся здесь возможностью и более широко взглянуть на современное искусство, и глубже осознать «вечные» темы и проблемы, сквозные – идущие через века – поиски творческого человека, ведущего средствами своего искусства диалог с миром.

ВЕЛИКОЕ В МАЛОМ

Общеизвестно, что к наиболее значительным достижениям в архитектуре в начальную эпоху коммунизма в России относятся многочисленные общественные и технические сооружения в конструктивистском стиле с их ярко выраженной функциональностью и практичностью. Что же касается жилых зданий, то тот же конструктивизм диктовал им соответствующие интерьеры и планы: «жилые ячейки» в так называемых «домашних коммунах» с крошечными спальнями-шкафами, с единым для всех бытом и отдельно стоящими «бытовыми комбинатами»: домами-кухнями, фабриками-прачечными и т.д.

Эпоха следующая, эпоха «расцвета социализма», приносит с собой и расцвет сталинской архитектуры с ее грандиозными общественными ансамблями улиц и площадей и с ее обязательными, почти канонизированными планировками для каждого города «парков культуры и отдыха» или «Выставками достижения народного хозяйства», образцом для которых была подобная выставка в Москве.

Но каков интерьер жилого дома, квартиры в эту эпоху? Что соответствует этим величественным созданиям в области сооружения обыкновенного жилья? Общеизвестно, что темп строительства жилого фонда резко отставал от строительства общественного и индустриального сектора, а немногочисленные постройки квартир для верхушки сталинской знати не дают на это полного ответа.

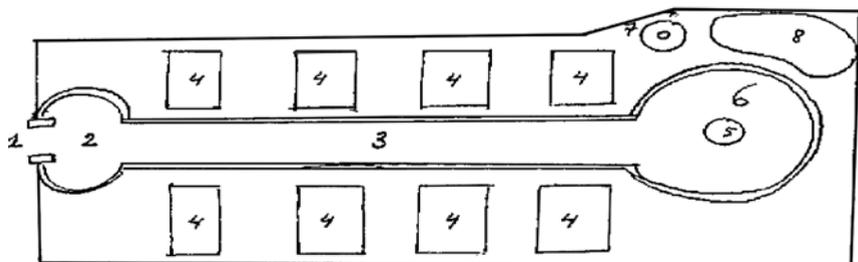
Но ответ есть. Есть и полное соответствие, на которое историками архитектуры не обращено было пока должного внимания. Этой заметкой мы попытаемся восполнить этот пробел.

Мы хотим указать на резко бросающееся в глаза сходство планировок больших общественных ансамблей, в частности, уже упомянутых «парков культуры и отдыха» и основного места проживания «советского человека», «героя – строителя коммунизма» в эту эпоху так называемых «коммуналок»*, в которых к концу описываемо-

* «Коммуналка», коммунальная квартира – общая квартира, в которой, в силу жилищного кризиса, жило вместе, каждая в одной комнате, 10 – 12 семей, часто с одним туалетом, одной ванной комнатой и с общей коммунальной кухней. Часто в такой квартире жило до 40 человек.

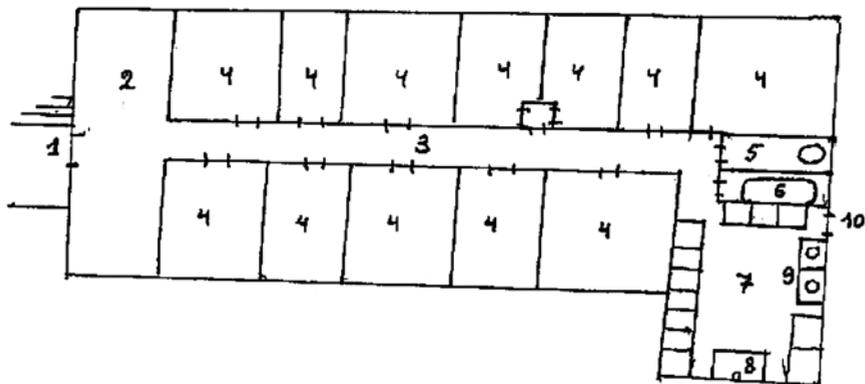
го периода проживало 90 – 95% всего городского населения страны (данные 78 года).

Для сравнения приведем схематичный план парка культуры и отдыха им. Горького в Москве.



где: 1 – главный вход; 2 – площадь у главного входа; 3 – главная аллея парка; 4 – павильоны; 5 – фонтан; 6 – главная площадь парка; 7 – туалеты; 8 – пруд.

Теперь приведем план обычной коммунальной квартиры (количество комнат соответственно колеблется от количества семей, проживающих в этой квартире):



где: 1 – выход на лестничную клетку; 2 – прихожая; 3 – коридор; 4 – комнаты жильцов; 5 – общий туалет; 6 – ванная комната; 7 – коммунальная кухня; 8 – водопроводный кран; 9 – плиты; 10 – выход на черную лестницу.

Сходство первого и второго чертежа резко бросается в глаза и, как говорится, комментариев не требует.

И хотя, как известно, как самостоятельное архитектурное произведение «коммуналки» никто не планировал, их архитектурный «ансамбль» возникал совершенно стихийно (все они появились в результате многочисленных перестроек и перекомпановок внутри старых, «дореволюционных» квартир, часто при помощи временных перегородок*), тем не менее именно они – эти коммунальные лабиринты с их общим туалетом, общей ванной, общей кухней и принудительно общим бытом – явились почти идеальным коррелятом величественным архитектурным созданиям, призванным навеки закрепить в вечности Великую сталинскую эпоху и ее культурные достижения.

* «Нет ничего на этом свете более вечного, чем временное». Плутарх I Vid IV стр. 7

ЧЕЛОВЕК, УЛЕТЕВШИЙ В КАРТИНУ

(диалог И. Бакштейна и И. Кабакова)

И.Бакштейн: Первая тема – человек, улетевший в картину. Понятны и тема, и образ: человек, медитирующий перед картиной, на которой изображен он сам в качестве некоей фигуры, его внимание сосредоточено на этой фигуре, он как бы втягивается в нее. Становясь персонажем этой картины и попадая в иное пространство, измерение, он слышит какие-то голоса, которые как-то связаны с его коммунальной ситуацией, другими обстоятельствами его жизни. Хочу спросить: как этот прием связан с теми коммунальными условиями, в которых человек пребывает?

И.Кабаков: Человек, загнанный в замкнутое пространство коммуналки, неспособный ни выбраться оттуда, не реализовать себя в социуме, пытается трансцендировать, выйти по ту сторону ситуации, тех условий, в которых он оказался. Поэтому смотрение в одну точку, в пустоту, пребывание в идиотической прострации – изначальный импульс самой концепции инсталляции. Когда человек находится в таком потерянном состоянии, что бы он ни делал, ему все кажется ерундой и чепухой. Он приходит с работы, слышит за стеной голоса и, не находя с ними контакта, смотрит на щель или мусор на столе в одурелом, опустошенном состоянии.

И.Б.: Т.е. это форма ухода от страшного, мучительного окружения. Сама картина – это медитативная техника. Человек, находящийся в подобном состоянии, может с ее помощью из него выйти.

И.К.: Это так. Но почему белое, что оно означает? Возможен ли уход в белое?

И.Б.: Здесь дополнительная художественная задача, поскольку сам белый цвет будет отыгран в альбомах.

И.Б.: Этот персонаж, помимо своих прочих воплощений, является, как это понятно из введения, одной из ипостасей художника, который сидит явно перед картиной. По-моему, об этом здесь пря-

мо сказано. Поэтому и возникает вопрос о том, каково значение, какой ряд метафор выстраивается или видится за этим персонажем, жителем коммунальной квартиры, который одновременно является художником или каким-то подобием художника.

Причем, важно еще, что это не просто картина – это некий белый холст, и отсюда следует целый ряд ассоциаций, возникающих из самой идеи, идеи белого, и такой метафизической подоплеки всей ситуации. Художник – перед картиной белого цвета.

И.К.: Здесь затронута довольно традиционная, в общем, проблематика белого, или пустого, которая довольно долго и многократно интерпретировалась как в практике всевозможных медитативных акций, медитативных действий, так и в виде трансцендентного, онтологического и других мистических представлений.

В данном случае сидение перед белым, с одной стороны, может быть понято, конечно, в традициях нирванических переживаний, то есть в духе буддистских традиций: сидение перед пустым, смотрение в пустое как путь к очищению, как обретение нирваны. Смотреть в ничего – и тем самым как бы проникаться мыслью об отсутствии мари, мира и всего прочего... Я не большой специалист...

Но в другой традиции смотрение на белое и понимание белого восходит к пониманию белого как источника света, как огромного светящегося импульса, который исходит из бесконечной дали и, приходя к нам, обладает такой ослепительной и всепоглощающей силой, что он аннигилирует, уничтожает все на своем пути. Эта традиция восходит, возможно, к византийскому пониманию лучащегося золотого света, доброжелательного и полного, в пространстве которого возникают лица более высокого ранга, чем лица посясторонние. Это лица подлинного, высшего, горнего мира, и они появляются не иначе, как именно в этом свете, то есть в данном смысле белое и свет являются синонимами, а свет понимается исключительно в онтологическом смысле, в смысле высшего и истинного. Поэтому картина, особенно белая картина, понимается как своеобразный экран, на который истекает, проецируется исходящий из огромной глубины, из бесконечной, трансцендентной глубины вот этот благой источник, благой поток света.

Уход фигурки в этот поток света может интерпретироваться дважды. Во-первых, маленькая фигурка, маленькая, как сама душа, поскольку душа, как известно, маленькая. Предполагается, что это маленькая такая куколка, напоминающая самого человека, по свидетельству некоторых визионеров. И уход этой куколки в глубину можно понимать как уход души, которая отлетает от самого сидящего на стуле и двигается с огромной скоростью к тому первоисточнику, к тому светящемуся центру, который находится в бесконечной дали.

И.Б.: Вопрос попутно. Ведь здесь коммунальная ситуация, поэтому символика белого – этого белого храма, этого представителя иных сил, властных, значительных, горних – должна быть, мне кажется, каждый раз постигаема в этой коммунальной ситуации. Поэтому мы не можем не видеть какого-то нарочито вопиющего контраста между этим экраном, этим представителем горних сил, и той предельно заземленной, низовой ситуацией чудовищной пассивности, безвыходности, ступора, в которой явно находится персонаж. Поэтому это движение вылилось с помощью этой маленькой фигурки.

Оно приобретает некоторую парадоксальность, и надо это как-то разрешить.

И.К.: Да, разумеется. Я хотел об этом сказать немножко дальше, но сейчас, коснувшись только первой инстанции, позитивной и благой, речь идет об уходе этой фигурки, сиречь души, в эти необыкновенно свободные, трансцендентные пространства за пределами нашей действительности, я уж не говорю, коммунальной кухни, но и за пределами, разумеется, нашей жизни. Поэтому движение к этому свету напоминает то, что изображал обыкновенно Босх в своих тоннелях движения души после смерти к какому-то невероятному свету в конце тоннеля и уход в этот тоннель, то есть движение души к благу первоисточнику всего сущего, бытия и жизни.

Когда-то, ты знаешь, была написана статья по поводу этого белого, и я несколько раз возвращался к этой теме, так что ты совершенно справедливо отметил вторую сторону этой ситуации, а именно то, что есть еще некий зритель. Да собственно, и сам этот человек, си-

дящий на стуле и понимающий эту ситуацию, понимает и обратную сторону, что речь-то идет о торчании на грязном стуле перед очень грязной, очень плохо покрашенной и помытой доской, на которой ничего нет, кроме щелей и потеков плохих белил, в плохо освещенной комнатке, где даже свет нехорошо освещает эту доску. Поэтому здесь как бы ставится, разумеется, альтернативная позиция, что проблема его путешествия, путешествия его души есть движение его фантазии, его, быть может, высшего эго, а быть может, его слабой, беспомощной, дрожащей души.

Это та концепция, которую ты знаешь и разделяешь, что человек состоит из дрожащей, беспомощной точки и живущего на этом свете непонятого существа с носом, глазами, с поступками и т.д. Отношения между ними не только не гармоничны, а часто вообще неизвестны друг другу. Душа, как бы родившись на свет в облике этих носа, мускулов, таза, еще не достаточно узнала себя в этом облике. И еще неизвестно, как должно родиться ей внутри этого тела.

И может быть, здесь касаемся проблемы нерожденности этой души в теле и желания уже убежать обратно, туда, откуда она появилась. Короче говоря, в этом смысле нос, таз и грязная одежда этого беспомощного человека совпадают с этой доской, которая тоже является коммунальным предметом, и так далее. Но весь вопрос, кто на это смотрит. Кто смотрит на кого?

И.Б.: И еще вот что очень важно. Тут, на самом деле, каждый раз, когда мы всю эту драму рассматриваем в ее эстетическом измерении, мы хотим видеть эстетическое качество, а не просто, допустим, обличение тех унижительных условий, в которых вынужден пребывать человек в этом обществе.

За счет такого приема ты каждый раз, демонстрируя, беря как тему с явным социальным содержанием, которое вызывает сочувствие, протест, другие какие-то явные, социально окрашенные чувства, пытаешься их нейтрализовать и выйти в другое, собственно эстетическое измерение. А как это сделано в этом конкретном случае?

И.К.: Это очень трудный вопрос, потому что понятие замордованности, замученности человеческого существа и его эстетическое воплощение... Теоретически возможный способ: он что-то хотел прекрасное

по содержанию, выразить в адекватной форме. Мне кажется, эта проблема выражения и перевода не совсем такая простая.

В эстетике искусства считается, что эстетично то, что сумело быть выраженным. Выраженность является некоторой отделенной формой, некоторым произведением искусства, отделенным от самого замысла. Я не знаю, что об этом сказать, но я знаю, что существуют промежуточные и очень странные, неоформленные взаимоотношения между содержанием и формой. Они могут быть выражены в понятиях намерения: он хотел это сделать, он надеется, что у него это получилось. А кроме того, имеется уже целый ряд в современном искусстве промежуточных форм под названием акции, поступки, жесты, указательные жесты, то есть то, что, возможно, является каким-то странным средостением между содержанием и формой.

И я хочу сказать, что мне часто приходилось и до сего дня приходится пользоваться формой указания – жеста, а не воплощения, если можно так выразиться. В этой инсталляции несомненно поставлена сама идея возможности выражения, то есть адекватной эстетической формы. Потому что эта концепция сразу развалится на два куска. С одной стороны, этот человек просто сидит на стуле и смотрит на доску. Никакого эстетического выражения. Это просто факт бытия. Любой из нас может сесть на стул и смотреть на белую доску. Мы трезво смотрим и видим, что тут ничего нет. Но с другой стороны, если мы поверим, именно поверим, что он увидел там что-то такое, и сами захотим увидеть, вспомним в нашем состоянии такие возможности, мы вдруг увидим, что это выражено в какой-то эстетической форме, а именно: человек, сидящий перед доской, на доске нарисована фигурка... Это все подано как скульптура или как угодно, как инсталляция. Таким образом, это имеет адекватную эстетическую форму.

И.Б.: Благодаря чему?

И.К.: Я не могу сказать. Здесь я пока не вижу... Может, впоследствии это будет осознано как эстетическая форма, я не знаю. Для меня это неясный вопрос. Для меня он двоится.

И.Б.: Тут прием состоит в том, что демонстрируются некоторые обстоятельства...

И.К.: Именно. Обстоятельства.

И.Б.: Обстоятельства достаточно тягостные. С помощью особой какой-то системы приемов, конструктивных, пластических или смысловых, зритель начинает понимать, что как бы не в этом дело... не в этих конкретных обстоятельствах жизни суть того, что нам предъявлено. А суть в чем-то другом.

И.К.: Да, перенос в другое, в иное. Но каким образом – непонятно. Я этого не знаю.

И.Б.: Это всегда трудно зафиксировать, но если этого нет...

И.К.: Да, ты прав. Он начал за здоровье, а кончил за упокой. Он говорит про социальную ситуацию, а вдруг оказывается, что говорят не про нее, а про что-то другое.

И.Б.: Видимо, все это держится некой мифологией. Этому предшествует некая эстетически трансформированная мифология. Допустим, используются коммунальные мифы на некотором социальном фоне. Используются разные эстетические приемы, известные из истории ближайшего нам искусства.

И важно то, что эта конструкция, что само это выражение, сам способ подачи и является тем как бы лифтом, который переносит нас из этого низкого, тягостного, плохо переносимого и унижительного, значимого в своей унижительности существования в совершенно другое смысловое измерение.

И.К.: Значит, ты хочешь сказать, что уже существовала достаточно широкая дорога прецедентности подобной эстетической техники. Техники, взятой не столько из изобразительной практики, а скорее из театральной или можно даже сказать философской...

И.Б.: У меня есть как бы более общее утверждение. Вопрос в том, как это в данном частном случае осуществлено... Всегда, видимо, во взгляде на достаточно широкий класс явлений искусства этот прием виден. Демонстрируется некая ситуация, тягостная, прекрасная, возвышенная, какая угодно, но этот событийный ряд (не знаю, при помощи каких модальных категорий его охарактеризовать) – это и есть некая данность, так как всегда искусство есть и картина мира. Мир таков, каков он здесь уже нарисован. Люди живут уже именно в этих обстоятельствах. Они сегодня живут в коммунальной квартире, а завтра им дали отдельную, а до этого

они жили, допустим, в лагерях. А еще были дворцы, взятые на абордаж восставшим народом...

Но люди, жившие в этих обстоятельствах – смысл того, что они делали, о чем думали, находили, как бы не в этих обстоятельствах. Хотя истинная картина жизни была такой, какой они ее себе представили.

В этом переходе от этой картинности, этой данности к какому-то гораздо более существенному, великому, значимому измерению, видимо, и есть задача искусства. Потому что только с помощью этого мы создаем те степени свободы, которые существуют в нашей жизни и культуре только благодаря искусству. Искусство есть культура в измерении человеческой свободы. Она каждый раз как-то осуществляется.

Я хочу сказать, что то, что мы здесь обсуждаем, это не приемы. Белый фон картины, общий контекст коммунальной квартиры есть конструкция того механизма, который является лифтом... Нельзя сказать, что механизм работает...

И.К. Происходит некоторое накопление перед стеной, которую преодолеть нельзя. Стена без дверей, нет щелей, ничего нет, и, тем не менее, энергия накопленная делается трансцендентной, то есть проскакивает по ту сторону стены неизвестным способом, неучтенным, непрограммируемым. В известном смысле эта модель работает и в данной инсталляции, потому что сидение перед белой стеной есть абсолютная стена (что называется, упирается, как заключенный в стену). И, тем не менее, он осуществляет выход по ту сторону стены благодаря нарисованной на этой стене фигурке. Если угодно, да, это есть эстетическое требование. Ты прав, абсолютно прав. И вот еще. А что такое эти голоса, какого они сорта, почему они подключены к этой истории?

И.Б. Голоса можно по-разному трактовать. Во-первых, это некие признаки, с помощью которых этот человек может квалифицировать свое пребывание в этом живом пространстве.

И.К. В ином или в этом?

И.Б. В ином. Потому что в этом пространстве он один на один с этой белой картиной и с собой в качестве нарисованного человечка. Он один.

И.К. Нет ли здесь пребывания среди других, может быть?

И.Б. Вот в этом обычном горизонте, который предъявлен, этих голосов нет, им неоткуда возникнуть. Но поскольку лифт стал работать, механизм уже приведен в действие, его уже изъяли, поместили в иную плоскость. Допустим, это произошло, хотя в самой комнате, в самой данности нет щелей. И чем больше таких ирреальных щелей, тем мы необратимее понимаем, что реальных щелей нет, тем трудней нам вырваться из мира этой коммунальной квартиры, поэтому мы обречены пребывать в этом коммунальном мифе, поэтому мы можем только особым, сверхъестественным усилием, то есть с помощью трансцендирования, уйти в другой горизонт. И эти голоса, их значение, если угодно, являются неким эмпирическим признаком нового горизонта. Но это уже не эмпирия, это уже империя.

И.К. Но не исключено и другое понимание этих голосов. Они звучат до полета. До. Когда он сидит в комнате один, он окружен сонмом этих голосов. Это голоса поюстороннего пространства.

И.Б.: Может быть, ты прав. Судя по тексту, это голоса, которые могут возникнуть, допустим, через стенку.

И.К.: Да, через стенку. Когда человек остается один, мы знаем, в нашей голове, в наших ушах звучат все разговоры нашего дня и даже вчерашнего дня.

И.Б.: То есть он еще здесь этот разговор, еще здесь. Как у Высоцкого в одной песне говорится про ангелов, которые поют такими злыми голосами. То ли это ангелы, то ли это черти, то ж просто соседи по коммунальной квартире.

И.К.: А может быть, если речь идет о какой-то ежедневной ситуации, когда этот персонаж каждый день усаживается перед картиной, он, как на аэродроме перед полетом, слышит голоса: «Купил ли ты булку? Вот черт, или газету...» То есть это такие предполетные шумы.

И.Б.: Они его сопровождают. Действительно, у нас не может быть никакой другой гипотезы: какие аудиовизуальные эффекты, какие именно голоса, с каким содержанием, с какой интонацией он услышит.

И.К.: Там есть голоса, которые говорят об этой картине и об этом

человечке тоже. Это шум его внутренних... Но это не так важно, возможно.

И.Б.: Нам важно другое. Они обозначают сферу его сознания. Он нам дан в качестве персонажа. Объектно. Переход происходит в сферу его сознания на первой, обычной стадии, когда он пребывает всеми своими заботами, связями, ассоциациями в этом мире, очень к нему привязан. И эти привязанности определяются этими голосами, потому что это происходит в сознании. Это не просто квартирные приметы, приметы коммунального быта, а это приметы коммунального сознания, коммунальной коммуникации.

А что происходит с этими голосами, предъявленными в его сознании в процессе трансцедирования, мы можем только догадываться. И по сути дела, нас самих приглашают. Это очень важно. Потому что меру нашей тождественности с этим персонажем, меру нашего общего с ним продвижения по этим этапам мы сами должны осознать. Возвращаясь к сути сегодняшнего разговора, можно сказать, что мы сами должны сделать нетривиальные усилия для того, чтобы отождествиться с персонажем, попасть с ним в иное пространство, пережить его, увидеть и услышать.

И.К. Эти голоса, вне сомнения, раздаются в самом начале его продвижения, и их интерпретация, а главное, их исчезновение связаны с продвижением к белому, к понятию тишины, к беззвучности и к совершенно особому ощущению пустоты, тишины и покоя.

МОДЕРНИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ

Эти два понятия давно разведены по двум половинам 20-го века: сначала модернизм, потом постмодернизм; модернизм до 2-й мировой войны, постмодернизм после нее. Постмодернизм выступает как критика модернизма: все великие модернисты искали и находили глубокую и единственную истину, каждый свою собственную. Подобно тому, как в то же время удалось расщепить атом, так и они в своих открытиях доходили до «первоэлементов», из которых, по их мнению, состоит искусство, культура и сам человек. Обретя эти «первоэлементы», они вполне серьезно брались спроектировать и построить из них новый мир и создать небывалого еще в истории «нового» человека, подобного новому Голему.

Постмодернизм, рожденный в век структуализма и информатики, перестал верить в истину каждого из этих открытий и разглядел схожесть и равнозначность всего множества этих истин; за открытием единственного текста он обнаружил бесконечное количество подобных текстов, которые сливаются в один неразличимый текст. Вместо мрачной пророческой серьезности модерниста, переделывающего мир, постмодернист занял позицию прохладного наблюдателя проходящего перед ним, как в кинематографе, фильма, состоящего из множества смыслов и правд.

* * *

В послевоенной России, благодаря особенности ее истории, эти два периода пришлось на долю одного поколения художников. Некоторые из них прожили по этой причине оба этапа, сначала первый, потом второй, имея, таким образом, оба опыта последовательно, один за другим. Они также сначала весьма серьезно относились к открывшимся им впервые «мировым» проблемам, а потом выступили с «комментариями» к ним. Каждый из них представляет собой своеобразный гибрид модерниста и постмодерниста; «углубленного» художника и следящего за ним «наблюдателя».

* * *

Предлагаемые два альбома служат хорошей иллюстрацией к выше-сказанному. Альбом «Ветер» относится к «модернистскому» способу изготовления и, соответственно, претендует на «модернистский» способ восприятия себя, который связан с медитативностью, пониманием скрытой символики (струя воды – контур женщины), созерцанием «метафизического» света и т.п.

В альбоме «Сон Абу-Саида», типично «постмодернистском», центральное изображение закрывается дополнительными текстами, цифрами, названиями, помогающими, казалось, лучше понять происходящее, но все превращающими в мертвый протокол, бюрократический документ или, в лучшем случае, в иллюстрацию. По времени оба альбома были сделаны одновременно, но все элементы в первом альбоме были сделаны значительно позже, что соответствует изложенной концепции: «постмодернизм» паразитирует» на модернизме.

МОЖЕТ БЫТЬ, «ШИРМА-РАСКЛАДУШКА» — ЭТО ЖАНР?

Особенностью «ширмы», когда она повешена на стене во всю свою длину, является главное ее конструктивное свойство – резко впряженная ее «секционность». Глядя на всю ее длину со стороны, зритель видит ее так же, как он видит длинный ряд вагонов поезда, или однообразные, повторяющиеся секции блочных домов с одинаковым рядом окон, или стенды с «нашими успехами», стоящими по краям площадей во всех наших городах...

Но такая формальная «секционность» имеет свою давнюю художественную традицию с «бородой» – и каждый знает, о чем идет речь: мы имеем в виду вытянутые в длину декоративные полосы, фризы, орнаментальные ленты – одним словом все, что имеет в себе ритм, череду повторяющегося «орнамента».

Отдельный элемент в таком ряду бесполезно, бессмысленно рассматривать, и он хотя бы и состоит из разнообразных элементов (в которых существуют фигуры, сложные сюжеты и пр.), самим своим включением в повторяющийся ряд превращается в декоративную, приятную фигуру, легко схватываемую глазом. Исключения составляют «античные» фризы, где рассмотрение шло при мерном движении «вдоль» фриза, и потому перед зрителем находился каждый раз только один «кадр».

Итак, в «ширме» зритель сразу понимает, схватывает ее однообразность, однозначность каждого элемента ряда, каждой секции и моментально узнает название каждого конкретного ряда: «Это поезд», «Это наш дом», «Это наши достижения» и т.д.

Да, но в каждой секции дома идет только своя жизнь, в каждом вагоне именно «это» купе мое может быть, в ряду «достижений» выточенная шайба именно А. Петрова, и не кого-то еще...

... Но это неважно. По какому-то таинственному странному закону, чьему-то, нам неизвестному «порядку», моя ни на кого непохожая жизнь, история соседствует с такой же другой и – дальше – с

третьей – простым включением в ряд, образно составленные секции, оказываясь однорядной, такой же и в этом смысле, для всего ряда, простой и даже орнаментальной – один дом, один поезд, наши достижения и пр.

Следовательно, все зависит от взгляда: если мы начнем сосредотачиваться на «смысле» каждой секции, каждой ячейки (в «ширме» каждой картинке), то мы постепенно начнем, казалось, постигать «уникальность» только этой квартиры, только этого купе, только этого достижения, только этой картинке, но ... проклятое «боковое» зрение, присутствие вплотную соседней такой же «отдельной» размывает эту отдельность, стягивает, сносит нашу отдельность в «ряд»...

... А покою и «порядку», и однородности ряда мешает та же самая индивидуальность, особенность каждой ячейки, которая хочет быть особенной, непохожей, стать сама собой, не позволяет ряду быть простым «орнаментальным» целым.

Итак, вот эта двойственность точки зрения и составляет как будто, как нам кажется, специфику ширмы как жанра. Её восприятие состоит в одновременном существовании двух несводимых точек зрения:

Взгляд на отдельный лист как уникальный, углубленный, непохожий на остальные, и тогда соседство такого же листа и тем более всего ряда листов служит досадной помехой, в известном смысле дискредитацией этого отдельного объекта.

Взгляд на весь ряд как на повторяющееся внутри себя однородное целое. Но тогда же усложненная, требующая к себе внимания отдельная секция составляет досадную «помеху» в созерцании единого монотонного порядка всей ширмы.

«МУРАВЕЙ»

(вариант)

Я попробую изложить некоторое обобщающее суждение о восприятии картин в том виде, в каком оно постепенно складывалось. Я различаю сейчас две особенности, даже два условия этого восприятия, о каждом из которых хотелось бы сказать особо, пытаюсь схватить главное.

«Муравей»

Очень яркой точкой горит в памяти одно воспоминание, с которым, как мне сейчас представляется, очень многое связано...

Еще в институтские времена, да и позже, мы, то есть самые близкие друзья – Эрик, Олег, Миша Межанинов и я, каждое лето проводили на даче у Эрика, где сиял, не распадаясь, тот зеленый светящийся шар из деревьев, веселья, купанья, каких-то веселых безобразий, который был внутренне соединен и окрашен счастьем внутреннего взаимосогласия, доходящего до истерических счастливых слез от полноты и глубины согласия друг на друга. Чем больше была глубина общения, тем полнее становилось согласие, и от этого ощущалась исступленная радость Свободы при Другом, в присутствии Другого, потом уже не встречавшаяся ни с кем, за немногими исключениями. Помимо всего прочего, нас объединяло одно детство, одна школа, так что и «язык», код был у нас общий, наш собственный, и мы наслаждались, проскакивая разом целые его звенья, моментально схватывая все оттенки и связи, заложенные в тончайших интонациях. Что касается нашего возраста, то это было время бешеного, фонтилирующего напора идей, счастливо накладывавшегося на формирование общего для нас языка, когда поразительные, валившие нас с ног, ибо порождавшие восторг и хохот, отклонения и странности ходов воспринимались в контексте так хорошо нам известного общего языка, где каждый знак, слово, понятие сразу понималось в одинаковом для всех нас значении! Потом, в других общениях и контактах этого уже никогда не повторялось...

...Внизу на террасе, за спиной Эрика, на прекрасной деревянной

красно-коричневой – от возраста и света вечерней лампы под абажуром – стене висит приклепленный небольшой лист бумаги, вырванный, видимо, из каталога какой-то книжной выставки. Почему он висит здесь, на видном месте один-одинешенек – неизвестно, может быть, он сам повис для тех целей и тех последствий, которые простекли из его присутствия... Он представляет собой черно-белую репродукцию обложки, кажется, научного издания под названием «Муравей» работы художника Зусмана. По издательским меркам работа средняя, проходная, почти халтура. Попробую воспроизвести по памяти:

И каждое лето, каждое, в течение многих лет, всех тех прекрасных лет, когда мы долгими вечерами сидели при свете лампы за чайным столом в глубокой тишине на открытой террасе, и вокруг нас молчал сад, этот лист с непонятным постоянством был паразитическим и необъяснимым участником нашего радостного застолья, отрадным собеседником, более того – был фокусом и узлом наших бесед, нашего настроения, нашей фантазии, вот что происходило от его молчаливого присутствия. Мы буквально падали от хохота, когда, садясь вечером за стол, опять видели его на стене: мы только сиделись, только пришли, а он уже «здесь» в своем комическом, но таком значительном молчании.

О «БЕЛЫХ» КАРТИНАХ

...Еще одна попытка описать вкратце то, чем была для меня в конце 60-х годов «метафизическая» картина.

Из-за всей плоскости картины на меня движется, лучше сказать – струится ровный, теплый, переливающийся, как бы зернистый свет. Я чувствую, что он идет из-за бесконечного «далека», обволакивает меня и уходит, не меняя своей силы и энергии, за мою спину. Я как бы купаюсь в этом излучении. Все, что я рисую на картине, я как бы заранее вижу погруженным в этот свет. Все предметы как бы перегораживают этот свет, они медленно в то же время перемещаются в нем, как пылинки в луче солнца, в комнате, теряют свои резкие очертания, становятся плоскими, не яркими, полупрозрачными, они преобразованы этим светом, они как бы взвешены в нем. Если картина расчерчена линиями, то я просто физически чувствую, как луч, полный напряжения и мощи, пробивается, проникает все интервалы между черными линиями, с еще большей силой идет сквозь них на меня. То же самое происходит и со шрифтом, когда он написан «по картине». Каждая буква буквально плавает в свете, свет проникает, идет на нас буквально сквозь каждый завиток, сквозь мельчайшее отверстие. Все предметы на картине, какие бы они не были, большие, маленькие – всегда близки к нам, находятся на расстоянии вытянутой руки, а свет – всегда вдали в бесконечной глубине. Но как бы не был этот свет расположен по всей поверхности картины – нет, неудачное, слово, по всему ее «экрану» – сравнение лучше, потому что свет не может иметь поверхности – все же постоянно такое ощущение, что в центре картины находится особенно сильный его источник, в центре он достигает своей особенной, можно сказать, предельной силы. Именно там, в центре, в бесконечной дали находится место, откуда он начинается, здесь самое светлое место этого света. От этого возникает ощущение сферичности этого излучения – где-то там, в бесконечной дали, есть центр этой сферы. Поэтому сама картина, ограниченная своим краем, подобно раме, положенной на этот свет, имеет неравную энергетическую насыщенность. Всего сильнее, интенсивней, она, эта насыщенность, собрана

в центре, а к краям, продолжая быть столь же яркой, она несколько слабее. Это позволяет ему быть на краю, возле самой рамы картины, так сказать, не сгорать в ослепительных лучах светящегося центра.

На этих краях может закрепиться «сама эта жизнь» – ее дома, деревья, люди, животные. Но их существование, знают ли они сами об этом или нет, полностью обусловлено тем местом, которое они занимают по отношению к центру. Тут мы подходим к существованию некоей модели, перспективы, так сказать «теологически» ориентированной...

1987

О КАРТИНАХ Э. БУЛАТОВА

Чтобы исчерпать всю проблематику художника, о котором хочется сказать все, что ты о нем думаешь, хотелось бы написать очень большую работу. Пока же я коснусь только одной стороны, одной части этой проблемы, озаглавить которую мне бы хотелось **ПРОТИВОРЕЧИВАЯ КАРТИНА**.

Чтобы уяснить, что я хочу этим сказать, мне хотелось бы подробнее остановиться и описать явления, которые мне хотелось бы назвать **НЕПРОТИВОРЕЧИВАЯ КАРТИНА**.

Речь идет о выяснении неразделимой триады, в которой воедино сплавлены понятия «вещь», «картина», «действительность», или, иными словами, речь идет о том случае, когда я могу сказать: «У меня на стене висит прекрасная «вещь», которая есть прекрасная «картина», на которой нарисовано прекрасное «море».

Теперь попробуем разобрать каждое из этих названных понятий в отдельности.

Первое. «Вещь» относится к области социальной, она функционирует в нашем быту, украшает нашу комнату, красиво нависая над столом. Она имеет свою цену, она может быть дорогой или не очень дорогой, но она может быть также дорогой и в особом смысле как память о друге, который мне ее подарил, или память об эпохе, которая для меня связана со многими представлениями. Вот это последнее особенно и непременно увеличивает ценность «вещи» и увеличивает тем более, чем далее в прошлое уходит эпоха, уходит время, которому эта «вещь» принадлежала.

Второе. Но «картина», как «вещь», как нечто, помещенное в прекрасную дорожную, позолоченную раму, имеет свои свойства, свои особенности, которые отличают ее от не менее прекрасных, расположенных рядом с нею ваз, часов, подсвечников. У нее, у этой «картины», имеются свои строгие законы существования, особые свойства, присущие ей самой, признаки, благодаря которым она, собственно, и может называться картиной и, прежде всего, это неперемные три части, из которых обязательно состоит всякая «картина», т. е. искусство ее построения, распределение и расположение частей ее из-

готовления и которое можно было разложить суммарно.

Первая – ее поверхность.

Вторая – чечевичность ее построения.

Третья – ось разглядывания картины, перпендикулярная ее поверхности, расположенная в центре идвигающаяся то на вас, то бесконечно в глубину. Подробнее я остановлюсь на этом несколько позднее.

И, наконец, третья часть этой триады. Третье – это, собственно, то, что нарисовано на картине из окружающей нас реальной действительности.

* * *

Из схематичного предварительного описания не сложно заметить, что то, что мы выше называем «картиной», находится как бы в промежулке между «вещью» и «действительностью», которая на этой картине нарисована, а из рассмотренных нами трех частей, трех элементов «картины» нетрудно заметить, что и сама она есть модель этой «триады» («вещь» – «картина» – «действительность»): так, поверхность «картины» тяготеет к вещественности, чечевичность присуща ей самой как структуре, а ось глубины или ее пространственность уже стремится, готова включить в себя пространственность реальной действительности.

Мало того, сама чечевичность ее структуры предполагает перемещение свойств картины от абсолютной вещественности на ее краях с абсолютной пространственности в ее центре (как это показал еще В. Фаворский).

Как бы то ни было, прав я или нет в своем описании, но впредь под словом «картина» мы будем понимать всегда именно эту триаду*.

Итак, каждая часть, каждый слой этой «картины», повторяю, в вышеуказанном смысле как триады – «вещь», «собственно картина» и «действительность», на ней изображенная, принадлежит сво-

* Мы будем ее впредь называть, чтобы избежать путаницы, «собственно картиной» в отличие от целостной триады: «вещь» – «картина» – «действительность», которую мы впредь будем называть просто «картина».

ему особому слою сознания смотрящего, укоренен в его опыте и, в зависимости от разработанности этого слоя у зрителя, способен включаться в его культурные ассоциации, уже выработанные представления и, таким образом, собственно, и будет происходить «потребление», восприятие этой картины и отнесение видимого к уже существующим в сознании смыслам и переживаниям (так, собака совсем не «видит» человека, нарисованного на портрете, так как она фиксирует картину только как «вещь», дети во время просмотра кинофильма кричат, помогая киногерою в грозящей ему опасности).

* * *

Теперь попробуем разобрать явления, которые в самом начале мы назвали НЕПРОТИВОРЕЧИВАЯ КАРТИНА.

Возникнув в окончательном своем виде у Лоррена и, как мне кажется, получивши свое завершение у Ватто, она выработала свои особые, можно сказать, классические свойства, на которых я сейчас остановлюсь. Свойства этой «картины» таковы, что элементы ее как бы направлены к созданию единого впечатления, к единому результату, последовательно помогая один другому, как бы внимательно и заботливо передавая эстафету один другому, чтобы мягко и неуклонно привести зрителя к цельному впечатлению. Вот эта помощь этих свойств одно другому, как бы амфилада проходов внимания зрителей через каждый из них, со ступеньки на ступеньку, создание счастливого, покойного перемещения и создает такое счастливое, прекрасное крещендо физического, эстетического и мечтательного чувства, которое присуще, как мне хотелось бы показать, Непротиворечивой картине.

Действительно, с первого же взгляда зритель видит, буквально имеет перед собой прекрасную «вещь», заключенную в торжественно позолоченную узорчатую раму, одновременно находящуюся в ряду не менее прекрасных «вещей» рядом с нею. Рама огораживает, обводит собой прекрасную, гладкую, лаковую, ровную поверхность, наполнена прекрасным цветом и глубоким бархатистым тоном, поверхность, которая часто отражает, как зеркало, окружающие ее предметы в комнате и самого смотрящего, поверхность, которая ча-

сто производит впечатление нерукотворной по своему изготовлению, по высокому искусству мастера, скрывающему в своем «искусстве» все, что относится к ремеслу изготовления и все вместе производящее впечатление «чуда искусства».

В этом случае рама картины совпадает с рамой окна, за которым с боков расположены крупные кулисы первого и второго плана, чаще всего дерева или часть стен больших домов, а на переднем плане, сразу же за рамой подоконника, лежат бревна, валуны и другие предметы, которые мы можем увидеть, выглядывая из окна. Но дальше начинается уже второй, третий и другие планы, и мы можем плавно двигаться в бесконечную даль по искусно устроенному художником для нас «тоннелю», коридору счастья.*

Красочный слой под многочисленными слоями лака и таинственности нарисованного качество его изготовления только усиливает. Но одновременно гладкая поверхность, прекрасный цвет и благородная тональность при небольшом усилии воображения молниеносно превращаются в волшебное стекло, за которым мы обнаруживаем прекрасные дали, наполненные замками, мореходов с их кораблями, прекрасных путешественников, дам, певцов, которые живут и двигаются в своей жизни, как в волшебном фонаре. Но к ним и мы продвигаемся постепенно, без толчков и начинаем при помощи художника тут же за самой картиной, которая служит нам передним планом и даже, лучше сказать, окном, наше воображаемое путешествие вдаль.

Таким образом, мы можем перемещаться в своем сознании от представления о картине как прекрасной «вещи» до мечтательного, самозабвенного путешествия в далекие, часто экзотические миры, восхищаться искусством изготовления этой картины, знать ее эстетическую и историческую ценность, изумляться ее великолепным

* Хочется еще раз повторить для большей ясности, что каждый из слоев «картины» несет в себе как бы самостоятельную ценность, конечно, неотделимую в первом слое от наличия двух других слоев. Прежде всего, это факт наличия картины, картина как вещь, как ценный, а еще лучше бесценный раритет, созданный не только художником, но и участвующим в ее создании, появлении «духом» ее времени, современной ей культурой, стилем того времени.

построением, тем, как художник искусно распорядился нашим вниманием, и все вместе, чувство «вещи», искусства и мечтательности, сливается в единое прекрасное, возвышающее ощущение, единое прекрасное впечатление, все рассмотренные части которого сливаются в единый, цельный, благородный аккорд. Именно сравнение с аккордом здесь будет самым подходящим, именно потому, что правильный и хороший подбор нот приводит к общему благозвучию. Или, говоря низким кулинарным языком, имея прекрасные продукты и прекрасного повара, ничего, кроме прекрасного блюда, мы получить не можем. Такое самое суммарное представление о Непротиворечивой картине.

* * *

И вот я снова, не боясь показаться назойливым, возвращаюсь к схеме картины, но уже теперь я хочу ее рассмотреть как бы в движении, как живое разворачивающееся целое, и лучше всего для уяснения того, что я хочу сказать, подходит образ раскрывающейся розы. Так же, как в центре розы имеется как бы идея разворачиваемости, так и в нашей схеме центральное место, где все происходит, будет собственно картина, а внутри нее та самая вышеуказанная чечевичность, в которой действуют разнонаправленные силы,двигающиеся с момента начала движения в противоположных направлениях.

При давлении глаза зрителя, его внимания глубина картины прогибается и, двигаясь по оси внимания, устремляется к реальной действительности за картиной. В свою очередь, от этого усилия поверхность собственно картины, выгибаясь, идет на нас и, проходя дальше в своем развитии, становится вещью.

Теперь рассмотрим ради уяснения интересующего нас вопроса процессы, происходящие внутри среднего члена собственно картины, ее «чечевичности». Это явление (чечевичность) возникает в любом размере картины, но по-разному выглядит в большом или малом размере ее. Мне, к сожалению, не приходилось видеть большие картины В. Фаворского, но в малых размерах, в которых чаще всего он работал и которые мне приходилось видеть, т. е. в книжной и станковой графике, это прогибание оказывается достаточно незна-

чительным в силу того, что малый размер картины увеличивает вещность всего целого и прохождение в глубину оказывается только чисто теоретически возможным. Не так этот процесс происходит в большом формате. Дело в том, что в большом размере, при большой плоскости изображения, которая чаще всего применяется Булатовым, эти зоны «чечевицы», края и середина, разделяются с большей силой, и прогибание, проход вглубь от краев оказывается не просто теоретически возможным, а просто физиологически, психически существующим, и этот разрыв между наличным краем и проходом вглубь картины включает в себя напряженность и драматичность, так как, несмотря на усиленный, желаемый проход «в глубину», края-то картины физически постоянно остаются на месте.

Теперь обратимся к месту, куда продвигалось внимание художника, создателя «непротиворечивой» классической картины, куда с восторгом неслись его интересы и помыслы. Мы уже говорили раньше, что это была подлинная, мучительная или прекрасная действительность, которую он хотел во что бы то ни стало перенести на свое полотно, и ему, в конце концов, в течение многих поколений удалось это сделать. Но, грустно или нет, эта счастливая пора, кажется, кончилась, и теперь художник сменил эти восторги на спокойное переживание «наличия» этой действительности. В своем изготовлении картины он все равно ее будет изображать на своем холсте, но уже зная, что не будет того восторга, который испытали при этом его предшественники. Можно сказать, с полным сознанием тоскливой неизбежности того, что все равно возникнет у него на картине. И это переживание само по себе не может не вызвать у него тоски и зевоты. Но хотя интереса, страстного интереса к изображению действительности уже нет, давление, внимание остается, остается, как изначальный, не уходящий импульс всякого художественного и духовного акта.

И вот мы подходим к самому главному пункту, главной точке, откуда начинается наше рассмотрение выбранного нами образа розы — это ее центр, ее завязь.

В тот момент, когда действительность за картиной перестает быть «искомой» (как это было в классической картине), она, эта действительность, перестает быть целью оси рассмотрения и соскаки-

вает с нее, как катушка, одетая на карандаш. С этого момента, хотя глубина внимания всегда идет в глубину, от нас, действительность двигается в обратном направлении, на нас, но теперь уже как мертвая память, как досадная, скучная, но неизбежная наличность. И, расходясь все дальше от цели нашего стремления, она все больше двигается на нас, пока не достигает поверхности картины, не оседает и не сливается с нею.

В итоге мы приходим к поразительному состоянию, когда действительность оказывается на самой картине, оказывается самой картиной, но наше внимание этого не замечает, и мы по-прежнему, согласно традиции понимания картины, ищем ее в глубине, вдали!

Попутно можно сказать, что в такой постановке вопроса остро присутствует традиционная проблема «видеть и видеть». Здесь она присутствует, можно сказать, в классическом своем облике. Один смысл – видеть, прожить, пронизать, узреть, а другой видеть – это иметь в наличии, обладать. И то, и другое, оба смысла, присутствуют в рассмотренной нами ситуации, и тем самым картины Булатова затрагивают общефилософский комплекс вопросов. Но в эту область мы входить не можем и не будем.

Сейчас мы займемся другим, чисто техническим вопросом. Дело в том, чтобы уложить действительность на поверхность картины, имеются многочисленные способы, но часто они ведут к деформации действительности, как то мы видим у кубистов и в других случаях. Но в картинах Булатова действительность укладывается на картину без малейшей деформации.

Как это удастся? Как уложить пространство на плоскость? На мой взгляд, все три элемента картины – ее вещность, поверхность и изображение действительности – интегрируются, приводятся к одному знаменателю в нашем глазу при помощи одного света. Мы знаем, что у всех этих трех элементов имеется свой собственный свет. Картина как вещь в комнате может быть освещена сильнее или слабее, а действительность, изображенная на картине, может быть погружена в ночную мглу или залита лучами солнца. Менее известно, что такая же светоносность присутствует автономно у собственно картины, присутствует в ее красочном слое, в вибрации ее текстуры. Классическим примером тому служат картины Фалька, Констебля и Вермеера.

Я хочу привести пример из нашей повседневности. Когда мы раскрываем иллюстрированную книжку или даже хорошо изданную, с цветными репродукциями монографию, то среди хорошо напечатанных листов непременно найдутся два или три, у которых печатные формы не совпадают и возникает так называемый типографский брак. В одну сторону сбиваются, возникают желтые обводы, в другую красные, в третью синие. Возникает как бы цветной, радужный ореол вокруг угадываемого изображения. Разумеется, с точки зрения воспроизведения оригинала это ужасно грубая типографская ошибка, вызывающая естественную злобу. Но попробуем посмотреть на это по-другому, не утилитарно. Если посмотреть на бракованный лист как на самостоятельное изображение, то мы с удивлением обнаружим невероятную светосильность этого листа, возникшее ощущение его светоносности, как бы сбитый рисунок послужил неожиданной причиной, толчком к этой светоносности.

Все это я привел к тому, чтобы сказать, что в разбираемом нами случае свет собственно картины и свет изображения действительности оказывается одним и тем же.

Но, мало того, привлекая к двум рассмотренным светам – свету собственно картины и свету действительности – свет картины как вещи, мы видим, что картины Э. Булатова находятся в той же традиции классических картин, как Караваджо и других. У них красно-коричневые, как полированное дерево или темный тяжелый занавес, благородные картины совпадают с коричневой живописью и благородностью мрачного коричневого пейзажа. У Эрика свет безличной, ничьей картины-вещи равен, схож со светом ровного, спокойно покрашенного холста и со светом хорошо освещенной действительности.

Короче говоря, все происходит на уровне «нашего» света, света ровно, спокойно и без особого напряжения заливающего нас, наши дома, наш стол и наши картины.

В предыдущем изложении мы попытались рассмотреть взаимоотношения собственно картины и реальной действительности. Теперь рассмотрим отношение картины как вещи и собственно картины и зададимся вопросом, чем является в качестве вещи Противоречивая

картина? Чем является в этом смысле Непротиворечивая картина – хорошо известно... Достаточно сослаться на известную формулу: у меня на стене висит прекрасная картина, изображающая прекрасными красками прекрасный пейзаж. Или же, что почти то же самое: у меня висит на стене прекрасная картина, в прекрасных красках, изображающая ужасную действительность. Или же, что почти то же самое: у меня на стене висит прекрасная картина, изображающая ужасными красками вообще черт знает что. Но компонент «прекрасная картина как вещь» во всех случаях остается. Трудно угадать, станет ли Противоречивая картина со временем тоже прекрасной вещью. Скорее всего, да. Но пока это счастье не произошло, посмотрим на отношение картины как вещи и собственно картины и опять вернемся к тем процессам, которые мы обнаружили при рассмотрении собственно картины.

Мы говорили, что действительность двигается на нас в направлении, противоположном нашему вниманию, в глубь картины и не только оказывается на поверхности собственно картины, но оказывается способной в своем движении выходить на картину как вещь и оказываться на ней! Она оказывается на ней своими самыми сильными, активными, своими самыми энергичными фрагментами.

Чтобы понять то, что я хочу оказать, рассмотрим картину «Опасно!». Действительность, двигаясь на нас, заливает всю поверхность четырехугольника картины. Это солнечный летний пейзаж. Он уже находится не там, а здесь, в нашем ощущении. Но следующий за ним отчужденный слой, внутренне психически связанный с ней, слой социальный, пишется на этой действительности сверху, потому что он пишется на поверхности, по поверхности действительности как изображение.

То же самое происходит в картине «Красное небо». Там действительность, достигшая поверхности собственно картины, представляет собой уходящую вглубь аллею. Но перемена неба на красное происходит уже в слое картины – вещи, к которой неизбежно двигается действительность, идущая на нас. То же самое происходит в картине с красной лентой и в картине «Добро пожаловать», где слова «Добро пожаловать» относятся и к поверхности картины, как вещи, и к ее смысловому строю, как приглашение пройти посмотреть.

В предыдущих случаях мы рассмотрели появление действительности в качестве максимально отождествленной с социальностью и принадлежащей картине как вещи. Но все это были случаи как бы частного вхождения или перекрывания, или фрагмента по отношению к поверхности собственно картины. Но вот теперь рассмотрим два случая, когда этот социальный феномен покрывает почти без остатка всю поверхность собственно картины, и с этого момента картина становится совсем и полностью фактом социальной действительности, один из ее современных атрибутов. Я имею ввиду «Слава КПСС». И надо сказать, что для многих неподготовленных зрителей так оно и есть. Но в том-то и дело, что даже в этом случае это нужно видеть и рассматривать как картину со всеми теми зонами, которые даны в классическом варианте у Лоррена и Ватто. И тогда будет ясно, что буквы первой картины принадлежат поверхности собственно картины и одновременно ее вещности, а небо в промежутке, несмотря на многочисленность аналогов в других рядах социальных знаков (открыток и прочее) в случае рассмотрения по законам картины, а они, повторяю, обязательны, так как это есть именно картина, а не что-либо иное, находится в другом пространственном слое, в бесконечной дали, куда можно пройти в промежутке между букв.

И, наконец, в конце анализа мы рассмотрим взаимоотношения картины как вещи и изображенной действительности. Разумеется, мы по-прежнему берем для точки отсчета классический вариант Непротиворечивой картины. Иными словами, вещь картины находится абсолютно здесь, а изображаемая действительность находится абсолютно там, вдали.

В Противоречивой картине, как мы сказали, «вдаль» двигаются только усилия, внимание, воля, а зрительный ряд оказывается здесь у нас, на поверхности картины. Из этого следует, что само это движение может быть изображено, как таковое, как направление внимания, и визуально может быть ничего не представлено, как это происходит в якобы «шрифтовых» картинах «Входа нет», «Стой – иди» и других. В этом случае действительность, достигая уровня картины-вещи, перекрывает поле внимания поперек и создает напряжение, трагическую дилемму между непрерывным усилием вглубь и запретом этого прохода.

Подходим к финалу. Теперь в заключение попробуем определить структуру Противоречивой картины. Прежде всего, нужно сказать, что для правильного понимания всего действия вышеуказанной картины необходимо целиком и полностью применять законы, находящиеся в классической Непротиворечивой картине, и смотреть первую точно так же, как и вторую. Хотя у Противоречивой картины имеются следующие «неувязки»:

1. Якобы социальный вид всей «вещи».

2. Социальность как максимальное выражение «вещизма» присутствует, как положенная сверху на собственно картину.

3. Поверхность картины покрыта «оптическим» эквивалентом, визией действительности.

4. Чечевица – центр происходящего, раздваивая движение (поверхность на нас, внимание – от нас), создает искомое, упорное вечное и мучительное усилие с целью прогнуть и пройти во что бы то ни стало вперед в глубину, как единственно подлинное состояние глаза, внимания и всего сознания. С другой стороны, инертное, загораживающее, идущее на нас – помеха и заслон...

5. И во всем произведении, как главное и единственное важное, – это ось внимания, абсолютное направление вашего познания и надежда на Ответ.

О ПОЛЬЗЕ ИСТЕРИИ

Само собой разумеется, что здоровье – это абсолютная ценность, что быть здоровым хорошо, а не быть здоровым плохо и т.д. Но одновременно можно сказать, что имеется целый ряд профессий и занятий, выполнять которые трудно, а иногда просто невозможно, оставаясь при этом вполне «здоровым» человеком. Здоровье в таких случаях должно как бы отступить перед каким-то особым странным состоянием психики и всего организма и войти сознательно, причем не на короткое, а на весьма длительное, в пределе постоянное состояние если не окончательно болезненное, саморазрушительное, то по крайней мере, весьма рискованное для самого человека.

Несложно догадаться, что речь идет в данном случае о профессии художника, музыканта, актера, шире – о любом занятии, связанном с производством и изготовлением так называемого искусства. Прямым и самым одновременно парадоксальным образом эта сфера деятельности связана и обусловлена саморазрушительными тенденциями организма или, что чаще всего, использует или паразитирует на уже врожденных или благоприобретенных дефектах, болезнях, одно перечисление которых заняло бы бесконечное количество страниц. Здесь хотелось бы подчеркнуть главную, бросающуюся в глаза особенность: то, что плохо, решаясь плохо для здоровья производителя разного рода художественного «продукта», очень хорошо и очень «здорово» для самого изделия; между тем и другим обнаруживается, в конце концов, самая прямая зависимость.

Рассмотрим – и то лишь для иллюстрации вышесказанного – проблему истерии под этим углом зрения.

Как известно, истерия – заболевание центральной нервной системы; при этой болезни те стрессы и напряжения, которые здоровый человек преодолевает сравнительно благополучно, истерик не выдерживает, происходит нервный «срыв» – не «выдерживают нервы» – и возникает, как результат, нервный припадок. Известно, как воздействует такой припадок на окружающих истерика людей: не только тягостным, но и самым заразительным образом, в каком-то смысле каждый предрасположен к истерии. Поводом для истерического при-

падка могут у больного служить часто не только реальные обстоятельства, но и вполне вымышленные, пришедшие из его фантазии.

Но то, что у обычного больного возникает непроизвольно, у людей «мира искусства» провоцируется вполне сознательно. Используя заразительность истерии по отношению к другим в период припадка, артист, художник, музыкант в особенности, готовит себя к умышленному возникновению приступа для «захвата», потрясения зрителя, что и является, как известно, одной из целей художественного действия.

Но момент возникновения припадка, его высшей точки людьми художественного мира тщательно просчитывается интуитивно или сознательно (что, впрочем, не исключает такого же свойства и у «настоящих» истериков). Истерический «выход» тщательно подготавливается, артист – актер, музыкант – сам подготавливает себя к внезапному «выходу» на эту стадию, на этот уровень «припадка». Обычно этот момент тщательно подготавливается, обеспечивается всем предварительным течением спектакля (музыкальной пьесы). Нельзя представлять дело таким образом, что весь спектакль, суть, истерический припадок, спектакль – это только подготовка и подход к 2 – 3 моментам истерического приступа, которые очень коротки по времени, но зато невероятно концентрированы и обострены. Именно в эти моменты, лучше сказать – мгновения, происходит огромный выброс нервной энергии, и они-то главное заразительное действие, которое мгновенно объединяет зал и сцену, это как раз то знаменитое «проникновение в душу», без которого не существует никакое искусство. Но, конечно, понятно, что без подведения к этому мгновению этот «принцип заражения» работать не будет – и искусство актера, скрипача, чтеца и состоит в технике медленного, но неизбежного подведения себя и зрителя к этим «точкам».

Разрушительное действие истерического припадка странным образом – по признанию многих больных – связано с каким-то «странно сладким» переживанием. Нечто подобное – и в большей степени переживается и актерами во время их игры. Это двойственное отношение к нервному срыву, желание возобновлять его снова и снова, подходить к самому «краю», когда вот-вот возникнет припадок, объединяет больного и художника, истерика и творца, в их отношении к одной из самых распространенных и неизлечимых болезней.

О «ХУДОЖНИКЕ-ПЕРСОНАЖЕ»

I

Под этим понятием мы будем иметь в виду результат процесса, в котором автор (он же креатор, «создатель») создает не художественные объекты – картины, скульптуры и т. д., а создает главное и важнейшее свое произведение – «художника-персонажа», который уже, в свою очередь, создает, «творит» соответствующие художественные изделия: картины, скульптуры и т. д. Удачное создание такого персонажа – это следствие или счастливой, случайной находки, или долгого, напряженного, мучительного процесса; в любом случае это более «энергоемкое» дело, чем в дальнейшем продуцирование «искусства» от его имени. Сегодняшняя арт-сцена наполнена, по этой версии, многочисленными «художниками – персонажами», но чтобы описать их возникновение, следует обратиться к началу и середине XIX века. Это время, когда вся система художественного производства работала, если можно так выразиться, в автоматическом режиме, и только с появлением романтизма и реализма меняется отчасти «луч внимания» художников: с возвышенных идеальных образов, принятых в академизме, этот луч спускается ниже к земле, освещая новые темы и образы.

Параллельно, сначала медленно, потом все быстрее, этот «луч» перестает быть лучом пристального, подробного внимания, теряет свою фокусировку и заменяется быстрым, почти мгновенным «впечатлением», где на первый план выходят совсем другие эффекты расфокусированного мира – цвет, свет, белые и черные пятна, зигзаги и точки, а не формы, объемы и четкие контуры, как это было раньше. Соответственно меняется и взгляд на картину, изображающую такое видение, меняется техника и метод ее исполнения.

Но не менее важным становится одновременный процесс депрофессионализации художника, неполнота и недостаточность его художественного образования, деградация классической школы обучения. На фоне сегодняшнего почти полного отсутствия художественного образования в Европе и Америке это замечание мо-

жет выглядеть не совсем убедительным, но в свое время, в конце XIX века, «утрата мастерства» широко обсуждалась; но ни вернуть прошлое, ни остановить происходящее не представлялось возможным. На независимой сцене появляются постепенно произведения людей, отвергавшихся до определенной поры художественным профессиональным сообществом как «профессионально беспомощные». Речь в данном случае идет о Сезанне и Ван-Гоге. Я не оговорился, написав слово «людей». Сезанн, не прошедший академическую школу и работавший в первый период своего творчества как автодидакт (по сегодняшней терминологии), пошел в дальнейшем по пути создания «полноценной» картины при помощи им самим придуманной технологии, бесконечно трудоемкого, мучительно-го метода (превращения в глазу реального ландшафта в набор цветных пятен, а потом перенос этих пятен на холст в определенной последовательности). Любопытно, что в результате должен был возникнуть на картине все тот же реалистический ландшафт, натюрморт или портрет.

Здесь, как нам кажется, впервые возникает деятельность «художника-персонажа»: самостоятельный практик-экспериментатор, выращивающий в одиночку в колбе искусственный продукт, который при правильном течении процесса должен стать схожим с продуктом, полученным органическим способом. В Ван-Гоге мы видим другой тип «художника-персонажа»: настоящий художник – это безумец, впадающий в неистовство во время приближения к холсту, соединяющий в этом приступе движения кисти, появление раздражающих нервы красок и доведенного до максимальной пронзительности впечатления от природы в единое целое. Описание ухода сознания в безумие, понимание, что только при этом условии возможен подлинный художественный процесс и качественный результат, принятие этого условия – обмена сознания на искусство – звучит с каждой страницы его писем к брату.

Прекращение необходимости художника изображать внешний мир приводит к еще одному примеру «художника-персонажа»: возникновение интеллектуала – наблюдателя за процессами функционирования художественной вещи в арт-мире, провоцирующего и наблюдающего результаты этих провокаций, сам оставаясь в стороне

на позиции вполне «нормального», человека со здравым смыслом (имеется ввиду М. Дюшан).

В начале XX века характерна и много раз воспроизводима фигура художника-авангардиста, тоже, по существу «персонажа». Это человек, берущий на себя тяжкое бремя вождя и пророка, соединившего свою судьбу с духовной миссией. Ослабление церковного влияния на общество привело к тому, что это место стали занимать художественно одаренные натуры, смешавшие воедино эстетическую концепцию и религиозную экзальтацию, открывшие при этом соединении новые символы и знаки. Речь в данном случае идет о некоторых художниках русского авангарда (Малевиче, Филонове, Кандинском и др.). Во всех перечисленных случаях речь идет о характерной для модернизма раздвоенности человека и художника, сложной драматургии их отношений внутри одной личности, контролем то человека над «художником», то «художника» над человеком. В первом случае происходит наблюдение или эксперимент над деятельностью «персонажа» (Сезанн, Серра, Дюшан). Во втором – наоборот, захват «персонажем» человека, растворении его или в «безумии» или в «профетичности» (Ван-Гог, Кандинский, Малевич). Но в обоих случаях эта пара действует как единое целое, проживая до конца свою общую судьбу. При этом возникает одна особенность деятельности «художника – персонажа»: акцент смещается с производимого продукта на общую стратегию и смысл его художественной практики, на его основной, как сейчас бы сказали, «проект». «Художник – персонаж» не ориентирован на производство «шедевра». Его главным произведением, предметом его постоянного внимания становится он сам, вся его деятельность в качестве персонажа, понимаемая им как единое целое, как единый продукт всей его жизни. Поэтому так важна неизменяемость персонажного облика с момента его возникновения до конца жизни, при этом ни в коем случае не должна быть обнаружена дистанция между автором персонажа и самим персонажем. Все это вместе направлено к единой цели: установления знаменитого «идентите», того единства, которое не может быть никогда разоблаченным. В довоенную эпоху XX столетия все ценностные характеристики в описываемой паре человек – персонаж были акцентированы на втором понятии – персонаже. Он приковывал к себе

внимание общества, точнее – околхудожественной среды, был в ней любим и правильно понят. Естественной, и даже обязательной, была его странность, исключительность, болезненность, безумность. Его удачливость и успех в этой среде приписывались его вдохновенности и талантливости, недоступной остальным смертным, и присущие только художнику как особому антропологическому существу.

После войны эта устойчивая, казалось, ситуация постепенно стала меняться, и акцент внимания разбираемой пары «человек – персонаж» стал смещаться в сторону «человека», в сторону его обычных человеческих ролей в так называемом цивилизованном мире.

На то были свои причины. Постепенно контакт с модернистским произведением искусства у общества начинает уменьшаться и попросту иссякать, и вместе с этим исчезает авторитет и уважение к этому занятию; иными словами можно сказать, что и произведения, и даже занятие искусством теряют в обществе ту «ауру», которая, казалось, навсегда присуща была изобразительному искусству. Теряется то, что называется «престижностью» в этом занятии, и художник перестает быть магом, волшебником, жителем иного, возвышенного мира искусства, общение с которым составляет особый ритуал и смысл.

Одновременно с этим завершается к 80-м годам XX столетия формирование глобального интернационального арт-мира с четко определенными арт-институциями: галереями, музеями и аукционами. Так же четко определяются профессии и распределение мест в этом гигантском учреждении: кураторов, критиков, художников, директоров, борддиректоров музеев, свободных дилеров, историков искусства и т. д.

Параллельно четко и стабильно стал функционировать интернациональный арт-рынок (речь идет о рынке современного искусства), который пронизывает и в большей степени влияет на ситуации в арт-институциях. В этом новом, завершенном на себя и функционирующем уже по собственным, внутри себя выработанным законам и правилам, арт-мире, автор (разумеется, если он туда попал, если его туда приняли, а это далеко не просто) ищет для себя новые формы «персонажности», успешные в новой ситуации. Хочется еще раз повторить, что успех понимается здесь исключительно в рамках институции, а отнюдь не среди «художественно образованной публики», как это было до войны и еще раньше, в XIX веке, где мнение этой «пу-

блики» было чрезвычайно важно. Новый институционализированный арт-мир больше не нуждается для своего функционирования во мнении этой публики, она не включена в число «сотрудников» нового гигантского предприятия, и ей предоставлена лишь роль пассивного наблюдателя и зрителя со стороны за всем тем, что производится и показывается в качестве производимого там, за стеклом, продукта. Возвращаясь к ситуации автора, можно сказать, что эта герметичность, автономность, относительная изоляция арт-мира от внешнего мира предоставила неожиданные и интересные возможности перенесения различных форм человеческой деятельности и поведения, и даже определенные профессиональные занятия из внешнего, реального мира внутрь арт-мира, причем благодаря статусу этого мира как художественного, легитимно наследующего эстетические традиции, все эти хорошо известные в нормальной жизни и быту практики немедленно в арт-мире получают статус «произведения искусства» и «художественности». Снова, но уже в глобальном измерении, повторяется эффект «редимейда» Дюшана. При этом так же немедленно стало ясно, что поведение, которое в «нормальной» жизни может характеризоваться, как опасное, общественно предосудительное и судебн наказуемое, в рамках арт-мира становится не только разрешенным, но и желательным в качестве каждый раз следующего «нового» шага в развитии модернизма, реализации императива «свободы» и «эксперимента». Какие же «художники – персонажи» возникают в этих новых обстоятельствах? Прежде всего, надо упомянуть персонаж «хулигана, дошедшего до состояния животного». Публичное раздевание, мастурбация, совокупление, обмазывание себя или других краской или грязью, битье головой о стены, уничтожение бытовых предметов, оскорбление религиозных символов – все это вполне нормальные трудовые процедуры на специально выделенных рабочих площадках в галереях и выставочных залах. Отработав свой «арт» на арт-сцене, в нормальной своей жизни автор становится снова милым, спокойным, законопослушным человеком, как и полагается во вполне цивилизованном обществе.

Естественная склонность некоторых людей отдыхать, путешествуя в пустынной местности в одиночестве с рюкзаком за плечами, оставляя о себе память в виде сдвинутых или поставленных один

на другой камень, образует всеми признанную фигуру ледартиста, другой тип «художника – персонажа».

Особенно уважаемая в современном обществе, и прежде всего в Америке, фигура менеджера, организатора хорошо и правильно функционирующего комплекса: производство – реклама – экономная технология – постоянный сбыт продукции, расширяющаяся конъюнктура – была с успехом воспроизведена Уорхоллом, причем, по все тому же закону арт-мира этот новый персонаж, естественно, оказался «художником», а производимый его фирмой товар – неизбежно художественным. Одновременно с «художником – менеджером» возникает другой тип «персонажа»: «художник – производственник», выпускающий стандартную фирменную продукцию в течение всей своей жизни. Среди многочисленной группы этих «персонажей» мы упомянем Р. Лихтенштейна (R. Lichtenstein), взявшего «комиксы» из внешнего мира, где они были продуктами масс-медии, и перенесший и увеличивший их в размерах в пределах арт-мира, где они приобрели статус гранд-арта. Сходное производство отработано и налажено К. Ольденбургом, у которого увеличенные до огромных размеров бытовые предметы неизбежно оказываются произведениями искусства, будучи поставлены в тех местах, которые обычно занимают памятники и скульптуры. Известный феномен посткапиталистического производства – предмет для многих, где, при внешнем сходстве с другими товарами, предмет оказывается сделанным из недостижимого для других дорогого материала – использован другим «художником – персонажем» – Кунсом, который сочетает при этом и поведение «менеджера».

В самое последнее время, по мнению многих, происходит процесс быстрого коллапсирования и растворения арт-мира в окружающем его мире масс-медиа, расширение и одновременно размывание его границ. В этой ситуации на арт-сцену выходят новые типы «художников – персонажей». Мы здесь упомянем только два, наиболее активно и массивно заявивших о себе в последние годы: это «ребенок, страдающий амнезией и знающий только образы компьютера», и «персонажи веселой компании», у которых занятия «визуальным искусством» сочетаются с музыкой, танцами и составляют по существу часть образа жизни такой группы. Общее для этих новых типов «персонажности» – неременное требование игры,

легкости, необязательности, «веселости», но при всем этом и непрременное требование публичности всей этой деятельности, рекламы, видео – и аудиопубликаций и т. п.

Я по инерции написал «персонажи», но на самом деле это не так. Новые действующие лица на новой сцене вовсе, как кажется, не чувствуют необходимости быть кем-то. Они «работают» вполне естественно, также, как живут, они «такие, какие они есть», они не считают нужным приспособливаться, менять облик «подо что-то», они «реальные», «реалистичные» в точном смысле этого слова. Но не такими ли же «реалистичными» были ортодоксальные (в смысле стиля) художники в середине и конце XIX века, да, собственно, и во все время модернизма, но не втянутые в его орбиту? Не считали ли они нужным честно, естественно изображать реальную жизнь за своим холстом, в натуральность, естественность которой верили? Не сомкнулось ли начало с концом? В таком случае вся история модернизма – это, быть может, особое образование, странное и искусственное, где одной из особенностей его действующих лиц обязательно быть персонажами и о котором хорошо известно: когда это произошло и кончилось, где это было, и в названии которого – «арт-мир» – хорошо просматриваются его края, самодостаточность и удаленность от всего окружающего, и прежде всего, как это ни звучит парадоксально, от зрителя. Последнее – отказ «от зрителя» – настолько интересная сама по себе проблема современной арт-сцены, что наверняка заслуживает отдельного подробного рассмотрения.

Параллельно, в принципе заканчивающийся процесс депрофессионализации в рамках арт-мира характерен появлением двойных или смешанных профессий, где возникают новые «персонажные» герои: куратор, выступающий в роли художника, художник в роли куратора, критик в роли куратора и художника и т. д.

Здесь, в этом обзоре, мы упоминали лишь о востребованных в сфере арт-мира «художниках – персонажах». Но за пределами так называемой арт-сцены существуют другие, до сих пор еще не знакомые: «художник – любитель», «художник, который «хотел» что-то нарисовать», «художник-аутотерапевт» и другие. Возможно, что при новом повороте арт-истории они выйдут из тени, и зазвучат новые громкие имена.

II

Интерес «к персонажности» у меня возник уже давно, в 50-60-е годы, и прежде всего в результате собственного опыта. Еще учась в худинституте, я понял, что надо рисовать и писать красками, как хорошо известный персонаж: «Хороший ученик советского художественного ВУЗа», и если ты им не станешь, то или не попадешь в ВУЗ, или тебя оттуда вышвырнут. По тому же самому принципу я иллюстрировал тридцать лет книжки в Детгизе – понятно, что иллюстрировал на этот раз уже другой персонаж – тот, который подходил к подобной хорошо цензурированной практике «советского иллюстратора детских книг».

В московском концептуальном круге принцип «художника – персонажа» также был хорошо известен и хорошо проработан. В. Комар и А. Меламид создали двух художников, Бучумова и Зяблова, и их произведения; В. Захаров работал от имени нескольких, им придуманных персонажей; Пригов – от имени Дмитрия Александровича, Ю. Альберт рисовал от имени «Карандаша»; у В. Пивоварова был персонаж «одинокий человек»; у И. Макаревича – «деревянный герой». Все эти персонажи творили и оставили множество картин, рисунков и текстов.

История и список сделанных мной «художников – персонажей» будут вкратце таковы.

В Москве в 70-х годах я очень интересовался типом «стандартного советского художника», но не высококлассного профессионала, имеющего успех и членство в Союзе художников, а художником-недоучкой, дилетантски выполняющего заказную продукцию где-нибудь в провинции.

В технике альбомов я сделал десять персонажей – тоже «художников, рисующих для себя».

Работая на Западе, для своих инсталляций, когда это требовалось, я изготавливал картины, пользуясь стилем того же «художника – персонажа» – «среднего советского художника». В одной из инсталляций «Музыка воды» 1992 года я даже дал ему полное имя: Степан Яковлевич Кошелев и подробно описал для каталога его биографию и его теорию «синтетизма».

Но наиболее разработанную версию «художника – персонажа» я сделал в образе художника Шарля Розенталя, впервые показанную в виде большой многожанровой ретроспективы сначала в Мито (Япония) в 1998, а затем во Франкфурте в Штедель институте в 1999г.

Общая концепция этого последнего замысла такова: как известно, история классического модернизма описывается широко известными именами и хорошо известными и исследованными художественными практиками и теориями. Тема, как говорится, закрыта. Но меня давно заинтересовала проблема существования иного возможного пути развития модернизма, другого варианта его истории, в частности, не столь радикального отказа от прошлого XIX века, а возможности сочетания открытий и редукционной техники авангарда с элементами достижений реализма XIX века. Как бы выглядел художник, выбравший такой путь, такую концепцию? Меня также привлекала в этом идея вторжения в уже законченную историю искусства модерна некоторых идей, разрабатываемых постмодернизмом. На этом кратком упоминании имени моего любимого персонажа Ш. Розенталя я заканчиваю этот текст, написанный еще одним персонажем – «Критиком», добавив к нему материалы к его выставке, а также сопроводив все это репродукциями его работ.

ПИСЬМО В. МИЗИАНО

Дорогой Виктор!

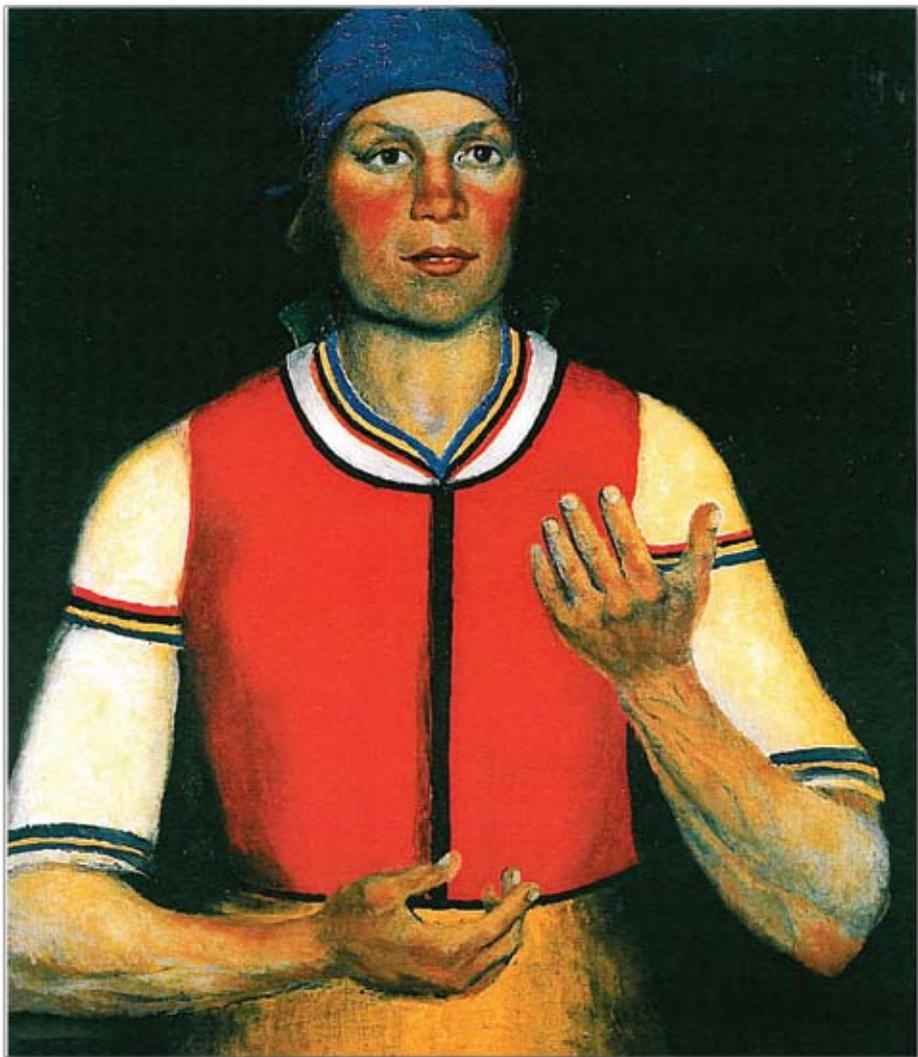
Я хотел бы поделиться одним наблюдением, которое возникло у меня при разглядывании картины К. Малевича «Работница» 1933 года. Мне кажется, что любому зрителю при взгляде на эту картину кажется непонятным и просто загадочным жест рук изображенного персонажа. В чем он заключается? Судя по названию и по лицу самой женщины жест должен намекать на что-то, связанное с производством. Но ни с каким видом профессии – ткачихи, строителя, ремонтницы, наконец, этот жест обеих рук нельзя ассоциировать. Тем не менее, этот жест очень четко задан, демонстративен и не укладывается в образ просто нейтрального изображения трудовых «натруженных» рук.

Но есть одна гипотеза, догадка, что означает этот жест – такое расположение рук совершенно естественно в изображении матери, держащей в этих руках ребенка. Стоит наложить в своем воображении на картину Малевича традиционное изображение Мадонны с младенцем, как это предположение становится очевидным! Тем самым, если догадка правильна, портрет Малевича становится одним из глубочайших образов в своей трагичности – изображением матери, у которой отняли ее ребенка.

Портрет при такой интерпретации перестает быть якобы уступкой великого экспериментатора новым обстоятельствам жизни, а приобретает значение абсолютного знака, символа того, что происходило вокруг в эти годы, образа, не менее сильного и страшного, чем «Черный квадрат».

Твой Илья

2009



К. Малевич. «Работница». 1933. Государственный Русский музей

ПОСЕЩЕНИЕ ДОМИНИКА БОЗО

Было самое начало 80 годов в Москве, время, которое теперь называют «застойным»: время, когда жизнь в стране как бы совсем остановилась, застыла, и то, что происходило в официальной культуре, в политике, в окружающей повседневности, казалось, будет, не изменяясь, тянуться вечность.

Но в мире «неофициальной» культуры, к которой принадлежало несколько десятков художников, поэтов, музыкантов и писателей, это было время непрерывных угроз, запретов, преследований и, одновременно, почти непроницаемой изоляции их от общества – практически не было выставок, публикаций, критики – вообще того живого и нужного, что называется словом «художественная жизнь»; и власти строго следили, чтобы это небольшое гетто в Москве и Ленинграде было бы наглухо изолировано как от художественной публики внутри страны, так – и это считалось особенно важно – и от «посетителей с запада».

Все это я вспоминаю для того, чтобы обозначить, что означал для меня неожиданный приход в мою мастерскую на чердаке Доминика Бозо, директора музея Помпиду в Париже. Паника и страх – вот те два слова, которыми легче всего описать то состояние, в котором я оказался, когда услышал по телефону, что «г-н Бозо, если вам так будет удобно, хотел бы прийти в такое-то время».

Разумеется, воспитанный, как и полагается любому «советскому человеку», в страхе перед «Большим начальством», я ожидал увидеть что-то весьма грозное, представительное, недоступное...

Доминик провел в мастерской более двух часов. Я никогда не видел, чтобы так смотрели работы. Я буквально видел, как работы «оживали», раскрывались под взглядом человека, смотрящего на них. Это было невероятное, я бы сказал, почти мистическое, иррациональное действие: работы не молчали, а говорили все, что они «имели сказать» до самого конца тому, кто на них смотрел, но я бы сказал больше – слушал их. Это не было действие созерцательного отстраненного рассматривания, нет, так слушает концертмейстер певца, досконально зная партитуру, схватывая каждый отте-

нок звука, имея за спиной у себя «огромное здание» музыкальной культуры. Продолжив это сравнение, можно сказать, в этот момент не было реального конкретного человека, слушающего звуки, а как бы сама «история музыки» слушала то, что оказалось в этот момент перед нею.

На меня это произвело оглушающее впечатление. Я физически видел, как работы рассматриваются в их исторической перспективе, связываются с тем «местом и временем», где они появились, как они будут развиваться дальше. Такое же впечатление глубокого интереса Доминика Бозо к историческому контексту работ было у меня и во второй раз, когда после неожиданной смены политики в СССР я оказался в Париже в 1988 году, и снова было необыкновенное ощущение понимания и глубокого «вслушивания» в те бесчисленные сложные и запутанные переплетения художественной жизни страны, которая была так далеко и которую Доминик Бозо, тем не менее, так хорошо знал.

ПОЧЕМУ ЭТИ КАРТИНЫ ТАК ПЛОХО СДЕЛАНЫ?

Почему эти картины так плохо выполнены, изготовлены?
Результат ли это умысла автора? Или его лени, небрежения?

Или он видел в этом какой-то замысел?

Или он просто находился в таких условиях, что не было хороших материалов, краски и пр.?

Вне зависимости от правильных ответов у меня есть своя интерпретация этой серии:

Четыре из этих шести картин (за исключением картины «Сдернутый пейзаж») представляют собою единую белую картину, единую белую поверхность, составленную из двух щитов. Щиты покрашены хотя и старательно белой эмалевой краской, но сами в свой черед сбиты из разнообразных листов оргалита, швы заделаны недостаточно аккуратно, короче говоря, эти «щиты» – обычная ручная ЖЭКовская продукция: все немножко косое, кривое, неподогнанное. Особенно видна «главная щель» между двумя белыми щитами, когда они, состыкованные вместе, образуют один белый планшет. Эта «щель» между ними видна и с большого расстояния.

Так долго здесь рассказывается о технической стороне дела вовсе не случайно и не в извинение за «техбрак». Все эти элементы – швы, потеки, щели, потемнения краски – все несет на себе «содержательные» функции и должно сказать о наличной, вещественной стороне картины как о грубой, топорной, «местной» работе, о плохо изготовленном предмете, плохой «вещи».

На каждой сделанной таким образом картине есть изображения, поначалу вовсе недоступные простому глазу. С расстояния, с которого обзревается вся белая картина (5–7 м), они по блеклости, малости, тонкости и прочим подобным свойствам не могут быть сразу увидены. И тут на помощь приходит «Объяснение», висящее рядом с картиной. Лишь при помощи этого «Объяснения» мы находим на поверхности белой «картины» то, что там помещено (крылья, контуры сада, белых и желтых старичков и пр.).

«Или-или»

В чем же здесь интрига по замыслу автора? В основе здесь лежит выбор, чем считать повешенную белую доску: бытовой вещью или картиной или, что то же самое, поверхностью или глубиной? Ситуация дана здесь как равновеликая и в ту, и в другую сторону: если считать «чем-то одним», то все элементы, помещенные на картине, сообразуются согласно с этим решением; если считать ее «чем-то другим», то и в этом случае все будет ему соответствовать.

«Белое» картины при этом выборе двоится: если видеть эту картину как «глубину», то белое без всякого усилия превращается в свет, если видеть эту картину как «поверхность», то сразу становится видна старая, пожелтевшая, когда-то белая краска.

Выбор не дан, как взаимоисключающий – «или-или» – или то, или другое. И все тут зависит от аккомодации не только глаза, но и сознания, его решения, чем считать эту старую деревянную доску. Ситуация напоминает несколько «загадочные картинки», чаще всего вспоминаемую из них: охотник, сидящий на ветках дерева. Он то виден, то нет в зависимости от настройки нашего глаза.

Но благодаря равновесию возможностей при выборе наша «картина» не дает продвинуться в глубину, в сторону одной из предлагаемых возможностей. Она, как игрушка-перевертыш, постоянно хлопает перед нашими глазами, нашим сознанием. Мерцая то туда, то сюда, ее притчевой характер остается на уровне понимания: «если знаю, то вижу, а не зная – не вижу». В результате все вместе – и картина, и объяснение, и комментарии по стенам – выглядят чрезмерно расширившейся глупостью, плохим анекдотом.

«Белое»

Несложно понять, что главное, что оказывается перед нами, это «Белое». В сущности единственное, кто равно участвует в этой распре – это «белое» доски. Участвует, ровно принимая и ту, и другую стороны, как бы соглашаясь быть и «за», и «против». Но принимает, участвует «по видимости», пассивно, как бы безразличное к и тому, и другому.

Настроившись на это белое, мы можем смотреть на него неподвижно, и оно неподвижно будет перед нами, равно храня и имея в себе обе, а также и все другие возможности, оставаясь все тем же. Оно в каком-то смысле безразлично к тому, чем его будут считать, полнота ли оно всего или совсем пустое, то, где нет ничего. Оно равно наличествует «здесь» и равно сторонне всему, оно зависит от наших заинтересованности и выбора, так же и безразлично к нему, существует вместе и одновременно помимо него. Оно по-настоящему «постороннее».

Не существует ли в этих выставках какой-то образ «нуля», некой черты, от которой все начинается: вверх, с отсчетом всех возможностей, преимущественно высших, «духовных», художественных и прочее, и вниз – к мусору, вздору, «ничему», глупой и ненужной «вещи», обреченной погибнуть. Не похожа ли эта ситуация на ситуацию другой выставки – «Муравья», где ничтожная обложка годами вызывала к себе напряженное внимание?

...«Нуля», где он – всегдашняя точка отсчета, горизонт, тупая личность, с которой всегда надо что-то сделать, как-то понять ее, приспособиться, сделать «выводы» и «извлечения» в любую сторону, вплоть до самых «последних» и «окончательных» – но всегда при этом как бы смеясь, «нуль», как всем известная «печка, от которой танцуют», будет всегда торчать и оставаться все одним и тем же, не исчезая, не становясь понятнее, пугая навеки своим загадочным и навязчивым присутствием: «неизвестно для чего, но я есть».

Поторчав некоторое время на выставке, мы поворачиваемся и уходим домой.

ПРЕДИСЛОВИЕ К 60 – 70-м

(ненпечатанное)

Предисловие, которое предваряет далее опубликованный текст, обращено к постороннему наблюдателю* и написано с целью дать определенный ракурс, угол зрения, под которым этот текст может быть «увиден» и прочитан.

Название текста и все, что в нем говорится, легко может быть отнесено к известному жанру «Былое и пережитое», к воспоминаниям о недавно прошедшей эпохе, о событиях, друзьях и т. д., одним словом, легко узнаются очередные мемуары, в сущности, чем по существу этот текст и является. Но здесь, в предварении, хотелось бы обратить внимание на определенное настроение, какой-то чрезвычайно отчетливо подчеркнутый акцент, с которым эти мемуары написаны.

Как известно (впрочем, известно, возможно, только мне), этот известный жанр воспоминаний пишется двумя различными способами: первый воспроизводит, так сказать, письменную форму «записок», другой – устную форму рассказа о своей жизни, и письменная запись лишь фиксирует или имитирует эту форму устного изложения; и тот, и другой способ имеет давнюю историю, и пишущий, сознательно или бессознательно, воспроизводит ту или другую традицию.

Тот способ, который обнаружит незаинтересованный читатель, следует отнести к третьему роду: запись текста, воспроизводимого «внутренним голосом» или «внутренней речью». Общеизвестно, что чтобы мы ни делали, ни видели, а в большинстве случаев ни говорили, внутри себя мы сопровождаем все это потоком речи, который независимо и неудержимо возникает параллельно внутри нас, не подвергаясь никакой ни общественной, ни собственной сознательной цензуре и обычно, по причине многочисленных обстоятельств, не могущий быть произнесенным вовне, разве что, как особое исключение и гораздо позже очень близкому человеку и в уверенности, что это «не пойдет дальше».

* Непосторонний не обратит на это предисловие никакого внимания.

Для дальнейшего изложения очень важно, чтобы читатель согласился, что это свойственно не только каким-то особым персонажам, в частности, пишущему эти строки, но и любому человеку, в том числе и ему самому: достаточно проследить за собою, когда мы слушаем кого-то другого, как отчетливо и громко звучит внутри нас внутренняя речь и как тщательно мы следим, чтобы никаким образом она не прорвалась наружу и не была обнаружена.

Следует рассмотреть поближе свойства этого внутреннего, постоянно звучащего комментария, никогда не умолкающего внутри нас произносимого текста. Было сказано, что, оставаясь внутри нас, он оказывается свободен от наружной оценки. Но он также, что особенно интересно, оказывается независимым и от цензуры внутренней. Он, этот голос, произносит свой монолог вполне автоматически, независимо от нас, и в этом отношении все имеет прямой аналог со сновидениями, с образами и связями, которые видим мы в глубоком сне. Мы также не управляем своей внутренней речью, как и своими сновидениями. Можно пойти в этом сравнении еще дальше. Так же, как в четком и ясном сновидении, наша внутренняя речь необыкновенно ярко окрашена, заряжена определенными эмоциями, в ней отчетливо выражено абсолютное доверие к одним героям сновидения и подозрение, и страх к другим. В ней также, как и во сне, нет полутонов, все резко делится на позитивную и негативную краску, и во многих случаях (и как раз в этом можно увидеть сходство со сновидением, переходящим в уже откровенный бред) близкие люди, которые заслуживают самой высокой оценки – и прежде всего у тебя самого – по той же независящей от тебя причине приобретают во внутренней речи совсем иной образ. Как и в глубоком сне, во внутренней речи многое сводится к нескольким основным представлениям, концентрируется вокруг определенного числа сюжетов, которые, если были бы выведены и «обнародованы», потеряли бы во многом свою значительность и свою монструозность; но, будучи произносимы и слышимы только изнутри, они с навязчивой неизбежностью повторяются вновь и вновь, образуя замкнутые цепи всевозможных связей и сочетаний, неизбежно двигаясь к глобальным, всеобъемлющим описаниям и концепциям.

Одним словом, как видно из вышесказанного, я полностью отдаю себе отчет в свойствах, происхождении и характере «внутренней речи». Что же, можно сказать, заставило сделать меня ее запись и не только не оставить ее в рукописи, но даже попытаться ее опубликовать в ближайшем времени, а не (как это обычно принято в подобных случаях) сделав приписку: «через... столько-то лет»? То же самое, что заставляет меня делать инсталляции. Ведь они, в сущности, такой же внутренний бред, только эксплицированный наружу. И так же, как было бы смешно и наивно видеть в них, инсталляциях, реальное отражение и описание подлинной правды советско-русской жизни, так было неправильно и обманчиво видеть и принимать за объективность многие описания и, в особенности, характеристики художников, с которыми годами связывала автора такая дружба. Скорее наоборот, читая текст и дойдя до этих характеристик, непредубежденному взгляду сразу бросается в глаза, что как раз самым резким и, как правило, несправедливым оценкам подвергаются художники наиболее оригинальные, глубокие и достигшие наиболее высоких результатов – и это по самому общему и объективному мнению. На них особенно назойливо концентрируется, доходя до прямого очернительства, а порой и оскорбительности, «речь» автора (и на эту связь ему сразу было указано при чтении рукописи одним из таких описанных им художников). Другим же почему-то отданы целые страницы, напоминающие не менее безумные панегирики. Что же в таком случае, хочется повторить, толкает автора к подобной публикации?

Прежде всего, разумеется, полное отсутствие веры в печатное слово, в его какую-либо значимость, отсутствие веры в его «действительность», кроме «действительности» бреда, что соотносит его с действительностью художественной; вера (скорее всего наивная), что другие думают так же; манера наблюдать и описывать все со стороны – в данном случае записать все, что было произносимо внутренним голосом по поводу своего внутреннего состояния и ситуации «неофициальной» жизни в 60-х–70-х годах в Москве.

О ТРЕХ КАРТИНАХ «ПО КРАЮ»

••• При изготовлении трех картин «По краю», где персонажи равномерно размещены по краям, я столкнулся с одним интересным явлением. Я делал эти картины как горизонтальные, то есть при повеске на стену длинная сторона должна была быть параллельна полу, а та, что короче, перпендикулярна ему. А когда картины были окончены, я с удивлением обнаружил, что они могут считаться и вертикальными.

Спустя некоторое время в одном доме возник разговор о подготовительных рисунках В. Кандинского к «Красной площади» и о ней самой. Говорили о том, что эту картину можно было вешать в любом положении и что сам автор указывал на эту возможность. Существует рассказ и о том, что когда спросили К. Малевича, как вешать его «Черный квадрат», он отвечал, что он «забыл», в каком положении он его рисовал и что можно вешать его как угодно.

Нельзя ли предположить, что во всех этих случаях действует какой-то единый, скрытый принцип, благодаря которому игнорируются обычные для картины главные ее константы – правое/левое, верх/низ. Что же это за принцип?

В самом общем виде можно предположить, что решающее значение в такой концепции картины принадлежит ее центру, все остальные ее части соотносятся только с ним, подчинены ему, имеют в нем свое происхождение. Но ведь края «нормальной» картины тоже как будто ориентированы на центр, получают от него свои значения правое/левое, верх/низ? Все дело в том, что центр тех картин, о которых мы ведем речь, не только их геометрическая середина. Его, по всей вероятности, нужно понимать и видеть, как некое событие в бесконечной глубине этой картины. Происходящее – там, в этой дали, а мы, зрители, видим лишь последствия этого события по тем получившим инерцию элементам, которые двигаются сюда, к нам, из этого центра. Не менее важно, что эти вспышки, активность центрального события мы чувствуем не как плохое, а как постоянно действующее настоящее. И поэтому здесь изображение приобретает особую динамику, а все элементы – различную скорость.

При таком рассмотрении картина становится по-особому «космологичной», а ее поверхность напоминает экран, который бомбардируют несущиеся из центра частицы. У нее уже нет правого/левого, верха/низа так же, как их нет в космическом пространстве, где эти понятия становятся весьма относительными. Такая картина, где сильно активизирован центр, а все края имеют разное значение, рассчитана на сознание совсем другого зрителя, чем картины Возрождения, зрителя, который отчетливо сознает, что внизу под ним земля, вверху – небо, слева – лес, а справа – дорога к дому...

СУЩЕСТВУЮТ ЛИ ТРАДИЦИИ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ РУССКОГО АВАНГАРДА?

Когда меня попросили написать какой-то текст к выставке иллюстраций великих художников русского авангарда, то этим приглашением молчаливо предполагалось, что мое поколение художников, которые тоже иллюстрировали книги, в основном детские, неизбежно наследует эти высокие «традиции» и, в качестве благодарных потомков, бережно их сохраняет. К сожалению, это далеко не так и вместо того, чтобы написать еще один восхищенный текст – а их написано немало профессиональными историками, я попробую остановиться на разнице, на печальном разрыве, разделяющем вид и качество продукции, сходной по своему назначению, у этих двух поколений.

Сразу же следует сказать, что ни о какой связи, ни о каком «наследовании» говорить не приходится, к грустному удивлению западных критиков, которые предполагают, что авангард осветил, как ярким лучом, весь возможный и правильный путь русского изобразительного искусства в дальнейшем и иллюстрированной книги в том числе. (Так Матисс, увидев в Третьяковке русские иконы, искренне удивлялся, зачем русские художники интересуются западным модернизмом, когда у них самих есть такая замечательная традиция).

Внешняя причина очень проста: наше поколение просто не могло видеть книг русского авангарда, потому что они хранились «под замком» в музеях и доступ к ним был закрыт, хотя живых авторов этих работ еще можно было увидеть в издательствах – так я видел случайно и В. Лебедева, и Ю. Васнецова, и А. Порет..., но для нас, повторяю, это была встреча с бесконечно иной «цивилизацией», наподобие античной Греции, цивилизацией, которая была и уже никогда не вернется. Но, чтобы понять разницу подходов и методов работы с иллюстрацией, нужно, хотя бы коротко, остановиться на более глубоких причинах подобного различия. Книга «для детей»,

которая делалась художниками авангарда, пришла на смену книге, изготавливаемой художниками с «дореволюционным» сознанием, которые ориентировались на книгу, читаемую и рассматриваемую в «детской» – специальной уютной комнате, отведенной для ребенка в зажиточном буржуазном доме. Книга была частью этого защищенного от улицы мира, полного теплотой и волшебной сказочности. Художники авангарда «работали» уже для нового ребенка, ребенка, лишённого этой защиты, и выброшенного после революции в новый, открытый мир, где ребенок должен сам и немедленно ориентироваться в пространстве, где так неожиданно оказался. Авангардисты, сами оказавшиеся в подобном положении, охотно брались за задачу помочь и научить других действовать в новых и неожиданных обстоятельствах.

Прежде всего бросается в глаза, что в положении ребенка для них были не только сами дети, но и целые классы людей, находившиеся в зрелом и даже преклонном возрасте и имеющие достаточный житейский опыт. Видимо, предполагалось, что обстоятельства после переворота настолько оказывались новыми, что все население страны оказывалось в положении беспомощных детей, которых учителя-авангардисты знают, куда вести и чему учить. И для простоты обучения каждый из жителей мог найти себя и узнать свое место при помощи знаков, которыми оперировало новое политическое сознание. Такими «знаками», легко различаемыми с большого расстояния, были образы «пролетария», «крестьянина», «буржуя», «рабочего», «бюрократа», «иностранца» и т. п. Манипуляции этими «знаками», после революции довольно скоро канонизированными, можно было увидеть не только на бытовом и политическом плакате, праздничном убранстве города, но и в потоке новой печатной продукции, частью которой и была новая книга для детей. Объединяющим словом, которым можно определить это вдохновляющее всех творцов «новой жизни» состояние, будет слово «пропедевтика» – знание, которое лежит в основании каждого из частных, отдельных знаний. Таким пропедевтическим знанием будет открытие человеку внешнего пространства, пространства огромного, которое начинается сразу за чертой его жилища и включает в себя – последовательно – улицу, город, страну, планету Земля, Космос... Человек свобо-

ден в этом пространстве, следует только понять его законы, чтобы управлять силами и линиями, пересекающими это пространство в разных плоскостях и направлениях. Главные помощники для него в этом деле – машины: самолеты, автомобили, локомотивы, радио, турбины и пр.

Этим эйфорическим, вдохновенным состоянием наполнены все находки (а не поиски) книжной графики 20-х годов, и они воздействуют, атакуют психику и сегодня, неважно, по случаю чего были они созданы: реклама ли это нового сорта чая или это поэтический сборник. Только в это десятилетие – до начала тридцатых – фантазия авторов, не сдерживаемая ни цензурой, ни, тем более, коммерческими соображениями, подчинялась только лишь своим (так сейчас кажется) или групповым креативным установкам и могла породить такие шедевры, как плакаты Клуциса и книги Лисицкого.

Но все это было в первое десятилетие советской власти, после которого все изменилось под силой хорошо известных обстоятельств, и в конце 50-х, когда наше поколение волею судьбы занялось книжной графикой а, точнее, детской иллюстрацией, климат художественной жизни был совершенно, радикально иной. Следует оговорить, что под словом «поколение» я имею в виду очень небольшой круг художников, работающих постоянно в детской книге: это В. Пивоваров, Э. Гороховский, Ю. Соостер, Э. Булатов, О. Васильев и автор этих строк. Следует оговорить, что, может быть, за исключением В. Пивоварова, эти художники не были охвачены педагогическим, воспитательным энтузиазмом, описанным выше, а преследовали в своей работе в издательствах куда более скромные цели: заработать «на жизнь», причем, таким образом, чтобы этого заработка хватало и на время работы «для себя», работы, которую каждый считал для себя основной.

К этому времени ситуация в книжной графике, да и во всем изобразительном искусстве приобрела черты крайней стабильности и абсолютно законченного канона. Педагогическую функцию по воспитанию народа – «вечного ребенка» – взяла на себя уже не группа вдохновенных и безответственных фантазеров, а ответственных и потому беспощадных партийных цензоров, которые контролировали не только тексты немногих государственных издательств, но

и всю изобразительную печатную продукцию, вплоть до выражения лиц людей и животных. (Надо здесь упомянуть, что художники авангарда работали в еще многочисленных в «то» время частных издательствах и просто типографиях). Самое парадоксальное в этом утвержденном советском каноне было то, что он возрождал стиль, форму и сюжет как раз той самой «детской комнаты», которую отменил воздух революции. В иллюстрации царил дух XIX века с его «реалистическим», почти натуралистическим способом изображения. Революционная действительность перестала быть «сказочной», и издательства стали печатать традиционные сказки – по всей вероятности, как контраст с унылой действительностью. (На самом деле для пробуждения «народных корней»).

Поэтому тем, кто хотел получать работу в детских издательствах (их было всего три – в Москве, в Ленинграде и в Киеве), надо было или принять, т. е. вписаться в этот канон, либо вообще не пытаться получить заказ. Но подобный внешний конформизм жизни был вообще характерен для любого советского человека, который должен был вести себя во внешнем пространстве жизни совсем не так, как это делал он это у себя дома. (Сравните со свободным внешним космосом авангарда, о котором говорилось выше). Мы, то есть небольшая группа неофициальных художников, могли еще противопоставить в «своей» работе что-то противостоящее этому конформизму – большинство населения не имело этой возможности.

И вот почему между нашим поколением художников и поколением 20-х годов нет ничего общего, хотя кто-то помпезно называет его «второй» авангард – и вот почему: ни о какой «традиции» и ни о каком продолжении чего-то, как и о никакой ностальгии по «20-м» не могло быть и речи. Так зебра, рожденная и прожившая всю жизнь в зоопарке, не знает, что ей сказать о соплеменниках, бегающих по прериям; она может лишь только описывать размеры и устройство клетки, которую слишком хорошо изучила.