

МАТЕРИАЛЫ  
К ПУБЛИКАЦИИ

---

1988

Выпуск посвящен проблемам  
разгерметизации московского концептуализма  
70-х – 80-х годов

*Из слайд-фильма акции КД ОБСУЖДЕНИЕ («Закрытый город»), 1985*

ТЛ. 258-41-17

ВІДЕОЗАПИС  
ПОЛІІЧНОЇ БУДІВЛІ  
ІМ. ШЕРІГА  
УРДАВІЧІ  
ПРОДАГІКІЧНОГО РІВ-





И. КАБАКОВ  
А. МОНАСТЫРСКИЙ

ЗРИТЕЛЬ-ПЕРСОНАЖ

стенограмма диалога

август 1988 г.



И. Кабаков и А. Монастырский у работы И. Макаревича «Шкаф», фото И. Макаревича. 1988

М: Я хотел бы начать с краткого изложения несколько новой, на мой взгляд, версии интерпретации Ваших работ с «пустым центром», где изображение располагается по краям или по углам. В сущности, мы можем обнаружить здесь своего рода «географический» имперский менталитет, его адекватное выражение. Довольно устоявшееся метропольное, «центровое» сознание чаще всего никуда не стремится и само по себе, в энергетическом смысле, оно как бы пусто. Места же, где что-то происходит, расположены на периферии. В «завоеванных» местах постоянно происходят какие-то процессы. Именно там проявляется становление предметности, тяготение к ней. Причем предметность эта, ее «эйдетический» источник мыслится, конечно же, находящимся в центре. На самом же деле, в условиях энтропиющей империи, где мы живем с 70-х годов, центр – пуст, там уже ничего нет, никакой энергии. И Ваши картины с пустым центром и изображением по краям на таком горизонте взгляда на них – прекрасные опознавательные знаки сложившейся ситуации. То есть эти картины представляют собой что-то вроде «государственного» отчета о положении в нашей империи. То есть пустота полностью выела центр, «геноцид» осуществлен, а то, что есть, есть только по краям. Там они ждут, сидят за тарелкой с ложкой наготове и т. п. А на самом деле – ждать нечего, в центре ничего нет.

К: Да, да. Я думаю, что это правильное понятие периферии и центра, дополняющее и, может быть, выявляющее более глубокое отношение к той пирамиде иерархий, в которой мы все живем, структуру которой мы отлично понимаем. То есть расслабленный, беспомощный низ, но чрезвычайно активный, не менее мучимый и мучительный этаж хозяйственников, организаторов и прочих

людей, которые оказались в ситуации, когда им поручено что-то перерабатывать, переделывать, и верхний этаж, на котором я, конечно, никогда не был и не видел, но, я думаю, что он приближается к неким божественным, таким, что ли, субстратам. А состояние богов – это либо почивать, либо раздавать громы, гневаться. То есть состояние между блаженной нирваной и распределением наказаний и проклятий. Эти структуры, всеми нами хорошо выделяемые, дополняются, я думаю, и в каком-то смысле увязываются с той самой схемой центра и периферии, центра и маргинальности, о которой Вы говорите. Мы уже много раз обсуждали эту проблему, особенно активность маргиналов, движение провинциалов. В частности, при обсуждении нашей культурной ситуации, особенно в прошлые годы, мы говорили о невероятной потентности, активности и перспективности всевозможных маргинальных художественных или литературных акций, психических, духовных и бог знает каких по отношению к центру, который в этот момент оказался неподвижным, запертым, инертным и т. д. Но сегодня лето 88 года, очень много поменялось со временем наших начальных опытов, и художественных, и дискуссионных, и любопытно чисто хронотопически, так сказать, определить сегодняшнюю ситуацию именно с точки зрения этих двух параметров: как кажется, с такой же совершенно неподвижной иерархической структурой, но с сильно поменявшимся в своем содержательном, энергетическом наполнении взаимоотношении центра и маргинальности. Вот как Вы сами, Андрей, оцениваете эту ситуацию? Я вижу, что эти взаимоотношения маргинальности и центра всегда были очень интересны. Но, рассматривая художественную жизнь неофициального искусства в Москве, можно сказать, что маргинальные тенденции, которые довольно активно действовали в течение тридцати лет, на сегодняшний день испытывают, мягко говоря, такое климатическое и психическое неудобство, которое, конечно же, выражается в проблеме энергетики и в действиях, связанных с какими-то процедурами, которые уже произошли не в отношении между официальным и неофициальным искусством, и не в проблемах провинциальных людей, которые приехали в город Москву, то есть в отношении столичности к провинции, а произошли в целом и включили в себя эти ранее выявленные, более минимальные отношения. То есть речь идет о каком-то крупном процессе, о вспышечном событии, которое одинаково поглотило и вписало в себя как силы маргинальности, так и то, что касается самого центра, я имею в виду московского.

М: Да, это интересно. Но сначала хотелось бы рассмотреть историю вопроса. А именно – технику опустошения этого центра. Что значит центр в системе любой метафизики? Это некий знак, которому должны все подражать,

следовать, что-то вроде иконы или ударника труда и т. п. То есть это какая-то идеологема, которая всегда указывает путь. Рассмотрим исторические этапы техники опустошения этого центра, как это происходило в нашем субкультурном сознании. Что делали Вы, какова была у Вас техника этого опустошения? Она у Вас осуществлялась через мыслеформу (или прием) «света». В сущности, рассматривать Ваши картины без Ваших же комментариев – довольно сложно и однобоко. Насколько я помню, Вы писали, что этот пустой белый центр возник из-за того, что как бы из-за картины на вас шел некий свет, который был настолько мощным, что он поглощал всякую возможность изображения. То есть эта белая пустая поверхность является как бы результатом засветки, пустота как результат воздействия очень сильного света. Засветка всяких идеологем.

К: Точно.

М: Да, как атомным взрывом засвечивались все возможные идеологемы.

К: Очень точно, точно.

М: Да, видимо техника опустошения была такова. Далее, следуя Вашей традиции, но уже с другой техникой опустошения, можно говорить о деятельности КД. У нас эта пустота была уже не результатом воздействия света, а являлась источником сама по себе. И этот источник пустоты порождал пустотные же события, которые всегда поглощались чем-то естественным: ландшафтом, пейзажем, обстоятельствами погоды, протеканием времени и т. д., то есть тем, что в идеологическом плане практически ничего не значит. Это как бы следующий этап техники опустошения «центра». Далее мне кажется важным этапом в этой традиции – серия работ Ануфриева на первой выставке на Автозаводской. Мне представляется, что в этих его работах – «Татарбунары», «Унгены» и т. п. – пустота породила в центре какие-то необязательные и достаточно экзистенциализированные объекты и пропозиции. То есть в этом случае пустота вновь становится результатом: изображение, надписи, объекты в работах Ануфриева идеологически ненапряжены, пустотны. То есть вот эта мощнейшая категория пустоты в процессе эволюции породила плюралистическое поле. Идеологическая центрированность, направленность была очень убедительно снята через категорию необязательности в этой серии его работ. Мне кажется, что в общих чертах техника опустошения идеологического центра в московской концептуальной школе прорабатывалась приблизительно таким образом.

К: Убедительно. Я полностью согласен с этим, крайне убедительно. Но здесь интересно, рассматривая эту парадигму, которую Вы сейчас назвали и которая, как

мне кажется, чрезвычайно правильно описывает процесс движения, можно тут же со стороны выявить любопытную вещь, что порождение пустотой свободно плавающих высказываний и вообще чего бы то ни было, порождаемого именно пустотой, совершенно по другому ставит проблему природы порождения, то есть вопрос о проблеме центра как такового. Что же есть центр, который всегда выглядел как порождающее, как источник? Как источник абсолютной энергии и в данном случае как хранитель абсолютно всех атрибутов: силы, смысла, блага, счастья и т. д. Как порождающее. Если говорить о притчевом, модельном характере, когда центр не дает ничего, кроме пустоты, когда он рождает пустоту, то в этом известном анекдоте все время фигурирует такая своеобразная беседа о разговорах о том, что есть высшее начало и этот мир. В католичестве эта проблема разрешена таким образом, что все, что есть в этом мире, имеет прямое отношение к своему творцу. Мало того, оно и есть это самое. Поэтому мы должны любить цветы, одежду, предметы и т. д., поскольку они сами являются результатом творческого акта, порождением Его воли. Отказ от изображения чего бы то ни было можно охарактеризовать в этой традиции как отказ от этой благодати порождения вот этих вещей, то есть все, что здесь – не есть акт благодати. То есть попытка понимать, что это не совсем Его изделия, Его произведения. Но тогда имеется другая традиция, и даже несколько традиций, в которых увязывается неизображение и божество, это буддийская традиция с отказом созерцать его, то есть невидение как обязательное условие, отказ от глаза и от любой чувственной перцепции для созерцания божества. Вторая традиция, икона, говорит нам о том, что изображение достойно только божественной сущности, ипостасей: святые, участники иконостаса. Вот они могут быть изображены, поскольку это даже не изображение, а видение, визии такие, которые единственные заслуживают воспроизведения человеческой рукой, скорее даже при помощи человеческой руки.

М: В связи с этим я хотел бы добавить несколько слов о Ваших работах, о которых речь шла выше. В сущности, Вы имели дело на этом первом этапе техники опустошения не только с колоссальной византийской, русской и даже католической традицией наполненного центра, но и совсем рядом с собой Вы имели дело с так называемыми духовными проявлениями Янкилевского, Штейнберга, Шварцмана, которые постоянно порождали тоже заполненный вот этот «духовный» центр. То есть Ваша «засветка» в тогдашней раскладке эстетических тенденций имела отношение и к ним тоже, что очень важно.

К: Безусловно.

М: То есть это был постоянный эстетический акт, который адресовался не толь-

ко к каким-то дальним историческим горизонтам и коммунальным традициям, но и непосредственно к современным личным мифам.

К: Да, но я хотел бы сказать, что среди прочих традиций неизображения – иудейская традиция, которая ставит запрет на любую миметическую акцию, потому что прямое смотрение в сущность закрывает глаза и не позволяет тебе ни назвать имени, ни тем более нарисовать. Что такое вот это «в белом»? Это попытка предположения, также, как Вы правильно говорите, у Штейнберга и особенно у Шварцмана, это попытка лицо в лицо смотреться с Богом. И тут каждый берет на себя те фокусы, которые в этот момент испытывает. Один видит какие-то образы, другой видит летающие квадратики, а третий видит чистое бельмо у него на глазах.

М: Да. Однако здесь мне хотелось бы вести со своей стороны лишь эстетический дискурс, не художественный, но и не метафизический. Вспомним «Отпущенного Гаврилова». В этом альбоме очень хорошо отрефлектирована иудео-христианская явленность мессии, этот духовный сюжет. В конце, в поэтической части этого альбома появляется «Ты» с большой буквы. Оно появляется в языке персонажа, хоть и не названное, оно там все равно присутствует. Единственное, чем оно тамнейтрализуется, опустошается, это посторонними комментариями метаперсонажей, «общими комментариями». То есть и иудаистскую традицию «неявленности», поскольку она дана в интенции ожидаемого и допускает какие-то предположения по поводу явленности, эту традицию пустота поглощает, так как сама пустота всегда неожиданна. Здесь мы имеем дело с другой, не иудаистской традицией.

К: Да, да.

М: Здесь дистанция от материала еще дальше. Здесь взята дистанция неожиданного: кто появляется по краям? Что это такое появляется? Это всегда какие-то неожиданные и контекстуально странные вещи, а вовсе не «Ты» с большой буквы.

К: Да, да. Значит, исходя из ваших рассуждений, можно сказать, что при подобной позиции отношения к центру появление чего-то на краю является совершенно непредсказуемым, неожиданным и требующим своего объяснения.

М: Да, конечно, дело в том, что вот эта зона...

К: Краевая...

М: Да, краевая зона, она фантастически всегда непредсказуема.

К: Да, очень интересная мысль.

М: Мы ведь тоже занимаемся «краевыми» эстетическими отношениями. И у нас возникла такая любопытная проблема. Вы были в свое время на акции «Ворот»...

К: Да.

М: Когда была странная погодная феерия. Естественно, что мы сами не могли устроить эту погодную феерию.

К: Да.

М: Пусть это – краевое явление, которое для всех стало центральным, но факт состоит в том, что оно от нас не зависело. Далее. Следующая акция, на которой Вы были – «Произведение изобразительного искусства – картина». Там проехал джип. Как бы тоже краевое событие, которое всех взбудоражило. Но в данном случае мы могли бы заплатить рублей 25 каким-нибудь шоферам и попросить, чтобы они в определенное время въехали на место действия. Это – пограничная ситуация по отношению к замыслу. Могли, в принципе, но довольно трудно.

К: Да.

М: И вот последняя акция, «Вторая картина», на которой Вы не были. Сюжет ее в двух словах состоял в том, что Гога переплыл реку с завернутой в целлофан картиной, потом эта картина, представляющая собой увеличенную копию со слайда акции «Шар», была снята с подрамника, свернута в рулон, подрамник разобран, то есть мы просто демонтировали картину перед публикой, и все. Но, в это же время, на том берегу реки, точнее – около противоположного берега находилась маленькая резиновая лодочка, в которой сидел рыбак. Он сидел неподвижно, почти сливааясь с ландшафтом, но почти в центре зоны наблюдения за акцией. Возможно, когда мы демонтировали картину, он все время смотрел на это странное занятие, был как бы посторонним зрителем, посторонним наблюдателем из совершенно другого, функционального пространства «рыбной ловли». Потом, как только картина была разобрана и свернута, он тут же, очень быстро работая веслами, пересек реку по направлению к публике чуть наискосок и скрылся в камышах. То есть этот элемент, мотив «рыбака», в сущности, мы вполне могли организовать сами. Это просто, поскольку в нашу группу входит несколько человек, мы могли бы, скажем, посадить Ромашко в эту лодку, сделать такую мистификацию. Однако мы этого не сделали. Но речь идет о том уровне события, который мог быть осуществлен. Именно здесь я и вижу проблему «краевого». То есть можно было осуществить этого постороннего наблюдателя, который наблюдает зрителей. Однако реально он появился сам, вне замысла и за структурой. То есть «краевая» дистанция всегда опережает полагающую, «центровую», как бы она не была распылена. Но возможность все-таки остается: «со стороны» – через замысел, как интенция краевой

перспективы. То есть вот проблема неожиданностей. В сущности, то же самое, как у Вас старики над блюдцем летают.

К: Да, понимаю.

М: То есть я хочу сказать, что здесь какая-то очень открытая зона...

К: Да, замечательно... Мне страшно нравится то, что Вы говорите, потому что при сегодняшнем ощущаемом почти всеми каком-то энергетическом вакууме, провале просто, энергетической высосанности, как высасывают куриную косточку, возможно, что, действительно, вот эта периферийность, энергия края, никуда не исчезает. Ведь энергия никуда не может исчезнуть совсем, где-то она должна выступить.

М: Конечно.

К: Если центр так сильно продавливает и падает, выдавленная энергия возникает по краям. Но нельзя ли интерпретировать в таком комичном проекте, варианте, что подобный и просто скандальный интерес, которая имеет сейчас московская художественная продукция со стороны западного потребителя, причем, все это напоминает совершенно безумный и бестолковый какой-то базар, который, кстати, как говорят, не свойственен спокойному иностранному капиталисту. Ха-ха-ха... Что-то такое... толкотня какая-то идет за пирожками. Не напоминает ли это тот парадокс, ведь в самом центре Москвы царит уныние, пустота, лень...

М: Так, может быть, это и есть «краевые» персонажи, которые сюда хлынули...

К: Может быть... То есть бурление периферии. Ведь когда сюда приехали эти люди с сумками, никто, собственно, не мог понять, ведь здесь уже все давно остывло и скучно.

М: Да, да. Можно сказать, что сегодняшняя толкотня – художественный эффект этой «краевой» традиции.

К: Может быть, может быть. Люди, привезя с собой вот эту пену, которую они здесь с таким экстазом купили, с отвращением там выбросят в форточку.

М: Ха-ха-ха... Вполне возможно. Но, конечно, с другой стороны, вложены деньги, и не следует забывать об объективной эстетической ценности. Это не моя мысль, я где-то об этом прочитал, что брежневская эпоха – это эстетическая эпоха, об этом какая-то дама в немецкой газете написала, и, по-моему, очень справедливо. Действительно, это был такой «Украшатель Малыгин». В чем, собственно, заключалась эта эпоха? В украшательстве, во вручении роскошных наград, роскошные же и огромные стенды на улицах, плакаты и т. д. Это был совершенно эстетизированный мир. Теперь как бы, как говорят, наступила экономическая эпоха, эстетика ушла. То есть я хочу сказать, что в

предшествующее время на другом полюсе государственной эстетики могла возникнуть, и возникла, очень мощная художественная школа, имеющая эстетического и такого же мощного контр-партнера в лице государства. И работы представителей этой школы – Ваши, Булатова и т. д. просматриваются как очень стабильные в исторической перспективе. Что же касается тотальной неопределенности, т. е. почему, как Вы сказали, набросились на все...

К: Ну, это неправильно. Во-первых, конечно, набросились не на все, во-вторых, в этом «всем» тоже есть дифференциация. Там тоже есть разные формы. Это напоминает такую историю. Как-то на наших глазах на улице опрокинулся фургон и оттуда посыпалось несколько ящиков, и я видел, что сначала люди хотели хватать все, но потом я видел несколько людей, которые даже в такой экстремальной ситуации, сенсационной, в том смысле, что ясно, что сейчас придет милиция, они все-таки умудрялись, я даже поразился, с какой скоростью, брать самое ценное. Ха-ха... Я видел, как люди хватали приемник, например, а не тряпку какую-нибудь... Но вернусь к энергетике. Была даже построена такая парабола эстетической эволюции, что мы жили до 85 года, не знаю, может быть 83-го, не знаю, до какого точно, сакральный... какой же это год выплывал...

М: По-моему, 83.

К: 83, 82... Когда мы говорили, что кончилась эпоха, кончился 83 год.

М: Да, 83 год.

К: Да, был совсем конец брежневской эры, связанный с концом всех трех этапов. Первый этап – проектировочный. Когда все шли на гору. Энергия, когда мальчишка бросает камень в небо, кинетическая энергия. Этот полет в небо. Причем, казалось, что он докинет до самого солнца. Это первый этап. Потом второй этап, когда камень находится в равновесии, достигнув своей максимальной точки. Это сталинская эпоха и расцвет всех целей, трудов, собственно, все состоялось, структура и т. д. И, наконец, с момента где-то хрущевского времени, с 57 года, как известно даже, примерно до 83 года камень пошел вниз. И почему назывался 83 год? Это точка, когда этот камень шлепнулся, наконец, в то место, где стоял мальчишка. То есть оба эти этапа чрезвычайно потентны в смысле энергетики. Когда мальчишка бросает камень, камень несется вверх, и вторая, обратная энергия того же камня. Только мы называли энергию этого камня отрицательной энергией. Никакого мальчишки не было, а просто со страшным свистом камень несся вниз. Но это тоже была энергия. Она проделала весь тот путь и ту же направленность, по которой мальчишка ее кидал. Если он кидал, там, скажем, в светлое будущее, то светлое будущее вернулось обратно все ближе и ближе к нашему. То есть получается как бы

трехэтапный цикл. И энергетически все три этапа довольно мощные. Здесь, конечно, можно обсуждать эту проблему во взаимоотношении с космосом, потому что если вверх камень шел прямо в космос и получал для себя прозелитскую, футурологическую энергию...

М: Волевую...

К: Волевую, да, то обратное движение камня – это есть социальное движение, движение к долу, то есть вниз. И вот это движение к мусору, например, движение к символам... Но оно еще испытывало огромную идеологическую мощь, потому что, набрав идеологическую энергию сталинского типа и нашего «великого» и победоносного «государства будущего», оно на этой же энергии пошло и вниз. То есть вот эти идеологемы – это энергии остыивания, когда дуло ружья стреляет, или раскаленная печка отдает тепло, то есть это уходящая, но сильная энергия. И движение к мусору, движение к нулю, движение к пыли, это движение, энергия направлена к долу, к земле. И в этом смысле читая Вашу работу «Земляные работы», ясно, что в ней речь идет об особом отношении к земле, в частности о конце кинетического периода.

М: У меня скорее уже момент «прокапывания». Потому что момент «земли», «к земле» зафиксировали вы, то есть удар о земляную поверхность этого камня, а именно – в серии работ с мусором.

К: Да, да, конечно.

М: А я уже рассматривал как бы метеоритную яму.

К: Да, да, там уже пошла яма в психику, еще глубже, вне сомнения. Там обращение к психопатической сфере, а эта сфера более глубокая.

М: Да, психопатологическая. И что мы теперь имеем?

К: Вот! Именно это как раз и любопытно, и мы по разным областям можем обсуждать... Сейчас вот это лето. Исходя из предложенной версии, я должен сказать, что я чувствую, что мы просто находимся на энергетическом нуле. Мальчик ушел домой. Камень прокопал ямку. И как бы пьеса закончена. Я как-то не верю, что опять прибежит мальчик, пообедав, в левой руке яблоко у него, он ищет этот камень... Как-то это маловероятно. Они уже уехали с дачи домой, например, или он, там, плавать пошел... Я не знаю... Во всяком случае такой энергетической опустошенности и ничегошности я не припоминаю... Причем, видно это даже и по краям. Возвращаясь к центральной теме... я как-то не знаю, может быть, Вы...

М: Я вижу какие-то экзистенциальные, личные возможности. В этом смысле мне кажется перспективной линия Олега Васильева. Правда, не знаю, насколько она перспективна в художественных артикуляциях, не мне это решать, я не

искусствовед. Но ведь существуют более глубинные интенции. И интенция Олега Васильева мне очень нравится. Потому что у него очень экзистирующий центр. Может быть, пока он еще тоже пронизан какими-то государственными «энергиями», особенно вот этими «световыми» он, конечно, пронизывается, но они все-таки «цветные», а не черно-белые.

К: Я согласен, согласен. И вообще любопытно, всякое начало любой деятельности лежит в личном конфузе, в личном конфликте и в личной болезни.

М: Вот. Пусть даже это и чувство унижения и тому подобное.

К: Да, да, да. И дальше, возвращаясь к своей истории. Когда в полном мраке все началось, то единственная светящаяся точка, из которой потом... это исключительно поиски на дальних, а не близких, горизонтах психики, каких-то механизмов, самого мотора, который бы постепенно раскрутился, вышел сначала на какие-то одни предметы, потом, наконец, на безличного человека, на советского человека и т. д., и потерял в известном смысле свою экзистенцию.

М: Да. И мне бы хотелось добавить, что безличное дано в материале, в концептуальной, но все же предметности. И здесь могут возникать странные отношения между этой когда-то заданной предметностью, выражющей безличное, и работой некоторых теперешних художников – концептуалистов. Мне недавно в голову пришла, разумеется, довольно сумасшедшая мысль о связи вашего персонажа из альбома «Математический Горский» с работой Вадика Захарова. В свое время у Вас очень хорошо была разработана идея художника-персонажа.

К: Да, да, конечно.

М: Но в то время это осознавалось в некотором тандеме с работами, скажем, Гундлаха и вообще «Мухоморов», т. е. заданная интенция распространялась на эмоционально ярких, эпатирующих художников. Но, рассматривая Вадика Захарова, я вдруг обнаружил, что, в сущности, как художник, продуцент (не как человек, разумеется), он также обезличен, неотрефлектирован и находится внутри парадигмы альбома «Математический Горский». Он, также, как и Горский, все время работает с рядами, с выпадениями из ряда и т. д.

К: Угу, угу.

М: ...С бесконечным пристраиванием одного элемента к другому, особенно с того момента, когда у него появились слоны. Помните, у вас в «Математическом Горском» появляется сначала нижняя часть слона, потом весь слон?

К: Да, да.

М: Вадик же вообще весь на слонах построен, он как бы разрабатывает этот слоновий, «выпадающий» из ряда эпизод, различными приемами ряда, пытаясь от него избавиться.

К: Да, да. Интересно.

М: То есть партитура «персонажности» может быть распространена даже на такой тип художника, как Вадим Захаров, хотя интеллектуальная фактура у него более жесткая и сухая по сравнению с теми художниками, чья ментальность особо детерминируется художественным поведением. Таким образом социализированная интеллектуальность 80-х годов также оказывается вовлеченной в персонажность. В то время как у вас «Математический» Горский отрефлектирует «посторонними», «общими комментариями», и мы можем обнаружить лишь детерминизм жанра, но не жеста. А Вадик как бы выполняет непосредственно работу этого Горского...

К: Ха-ха-ха... действительно смешно!

М: Я хочу сказать, что тут очень много возможностей, в этой идее «персонажности», так хорошо разработанной в 70-х годах.

К: Но вот и Витя Пивоваров сейчас делает выставку из персонажей. У него четыре персонажа, четыре художника.

М: Это очень интересно. Но у вас этот этап как бы уже прошел?

К: В каком-то смысле да. Но вот в случае инсталляций, когда встал вопрос о новой форме, первое, что мне пришло в голову – это суперинсталляция, которая состояла из малых инсталляций, т.е. персонажных инсталляций.

М: Ага. Это то, что было осуществлено у Фельдмана?

К: У Фельдмана, да.

М: Но тут еще что интересно, Я начал разговор с «государственности» ваших картин с пустым белым центром. В каком-то смысле взгляд на эту инсталляцию тоже может быть как на «государственную». Это что-то вроде картины империи, а не картинка коммунальной квартиры.

К: Конечно, разумеется. Причем, это даже не метафора, а просто фотография.

М: Фотография-топография.

К: Конечно. Причем, эти структурные части, а именно – кухня, коридор как пищеварительное движение, и позвоночник, состоящий из людей, такая людская мембрана... Но это отдельный вопрос. Вернемся к энергетике. Некоторые пророчат следующее. Считается, что русская история не поступательна, а «круговая», то есть, по существу, она не исторична. Вот почему, собственно, никогда не может быть обсуждена проблема власти. Потому что проблему власти мы понимаем не социально, а климатически. Поэтому такое оскорбительное чувство у людей по отношению к сегодняшней критике прошлого. Потому что, в сущности, как мы можем обсуждать, допустим, то, что вот опять, например, утром тучи, или опять снег. А что же зимой по

вашему должно быть, например? Ну, подождите, будет лето, например. А когда вот лето и дождь идет, все ругаются: объявлено лето, а хуевое лето, дождь прошел. Но это не является как бы предметом нашей воли и наших интересов. Наши интересы – это достать пожрать, ботинки, там. Вот это климатологическое, климатическое отношение к бытию делает меня социальным пессимистом: то есть только другой человек, неклиматический относительно собственности и т. д.... Но это другой вопрос. Что-то мы обсуждали о государственности, что-то о государственности...

М: Нет, речь, собственно, идет о перспективности.

К: Да! О перспективности. Да, да, вот, я вернулся. Так как наша история это история климата, т. е. времен года... В одной газете я прочитал цитату из Никитенко, и у Вернадского тоже, о том, что постоянно у людей возникает мысль, что наша территория, она... не подвешена, нет, а ее нормальный ритм – это цикличность. Времена года. И каждому времени свойственна своя актуальность, свой расцвет каждой сторон жизни. Это – колесо, образ колеса, вращения, цикличности, то есть колесо, понятое не в динамическом смысле, а вот если его положить, то оно представляет собой – возвращаясь к нашей теме – такой маргинальный круг, который никуда не едет, просто крутится. Это еще связано с тем, что мы принадлежим, как Византия и Рим, к пониманию «всего мира». Можно говорить об этом и как об империи. Но что значит империя? Империя, как известно, состоит из центра и периферии. Это ее структура. Причем и как метафизическая структура: «импер» – в центре, и круг чего-то, причем очень хорошо сбитый круг, без дыр, облекающий этот центр. Такова была римская империя, понимая под империей вот такие государственные «некорошести», в том смысле, что империи противостоят какие-то другие, неимперские формы. Такова и Византия. Возвращаясь к этой модели, мы понимаем, что речь идет теперь уже обо «всем мире». Империя и есть «весь мир». За пределами империи, как за «всем миром», нет ничего. То есть там тьма и мрак. Так было и в Риме, когда за его краями, за стеной, где стоят казаки... тьфу, эти, окружные города, крайние римские гарнизоны, за этим – тьма, потому что там какие-то варвары, вандалы. Точно такое же отношение было и у Византии. За концом Византии тоже находятся какие-то дикари, которые бегают за пределами нашей стороны, которая есть полный «весь мир». Мы имеем «весь мир». То есть у нас имеется своя столица и окружающее ее. Мы имеем полный Рим, полную Византию. И за границей Бреста – тоже ничего нет. Там просто обрывается дорога, там космос, звезды сияют, там луна, там можно упасть

и потом просто не вернуться на землю, если вот поскользнуться нечаянно. Переезд через границу вызвал у меня метафизический ужас, потому что... как же я... как же это – поезд, не боясь ничего, стуча колесами, он даже не поехал, он медленно как-то поплыл, ведь он подходит к краю и, видимо, сейчас начнет паровозом вниз уходить куда-то, в бездну. И я стал дер- жаться в этот момент за какие-то ручки, потому что сейчас начнется что-то небывалое. И я помню, когда он тем не менее горизонтально стал двигаться, и там я увидел первые огни запредельности, я увидел там траву, со мной случился ну просто припадок. Меня стало рвать буквально, потому что на-ступил психический шок. Ведь там не может... как? И там трава? Как? И там камни лежат? А вон даже человек в какой-то шапке, и он даже смеет идти, вместо того, чтобы, он должен сгорать буквально от небытия своего. Это страшное ощущение, что видишь, что они есть там, когда их там не должно быть. Вот этот переезд для жителя империи – за край империи заглядыва- ние, ведь им это запрещено. Или он должен быть послан. Но тогда он, как в скафандре, с большим шлангом...

М: И важно, с какой целью он послан: колонизация, торговля, географические исследования...

К: Во всяком случае, он никогда не удаляется от своей цели. Поэтому заграницу может быть послан только служивый. И особенно интересно смотреть, когда этот государственный человек едет с группой, также, как римский граж- данин где-нибудь в Англии, в шлеме. Он не знает местного языка. А если знает, то он... То есть это такая римская фактория, или как угодно, где-то в глубине диких областей.

М: И он всегда с какой-то миссией просвещения едет?

К: Конечно. Он с глубоким презрением относится к местным, потому что они дикари.

М: Ну, а так что же было у Вас за переживание?

К: У меня?

М: Да.

К: Ну, во-первых, это было... Но это отдельный разговор. Просто я хочу этим сказать, что понимание «всего мира» является онтологическим для импер- ского сознания. И я такой же. И каждый из нас.

М: Да. Так что же это была за миссия?

К: Миссия? (удивленно): Какая миссия? Вот когда я...

М: Да, Ваша миссия.

К: А-а, нет, моя... а... это отдельный разговор. Но я просто хочу сказать, что сегодняшняя травма для нас лежит в следующем. Мы за краями Брно, или,

там, Бреста, должны были увидеть пустыню. Но ужас состоит в том, что там не только не пустыня, а там цветущий, полноценный, могущественный мир. Причем, не какой-то маленький остров в космосе, в виде летающей тарелки, а это полноценный мир, по отношению к которому наш «весь мир» очень странно выглядит. То есть, если это «весь мир», то почему он такой слабенький, рыхлый и почему в нем так плохо? И так мало всего? Если он «весь мир»? А если он часть большого мира, то тогда рушится вся эта имперская структура сознания. Она рушится как при атомном взрыве, она сгорает в одно мгновение. Происходит самосгорание. Поэтому все, кто сейчас едут заграницу... видимо, ослабела эта структура, это «знание» римской империи, потому что оно позволяет своим обитателям, носителям своего римского сознания, выехать и вернуться обратно с разрушенным сознанием. Ведь оттуда уже возвращаются люди из «того мира», причем с полным сознанием, что этот мир не есть «мир», это раз, и, во-вторых, что он хуже. Я не политик и не знаю, чем это кончится. Известно, что все империи имели какие-то свои эволюции. Завершение. Но то, что мы присутствуем при каком-то особом этапе жизни «всего мира», то есть нашей ойкумены, нашей страны, это очень интересно. И я думаю, что вот этот допуск всяких дырок является гибелью, потому что из них вытекает воздух. Ведь нельзя в самолете сделать дырку, чтобы при этом не потерять атмосферу самолета. Вот с такой же точки зрения я обдумываю, точнее – я поражен метафизичностью акции Сотбис. Ведь это явно какая-то глубинная, онтологическая болезнь. Это то же самое, что просверлить большую дыру. Это выкачка. Причем видно, что и всякие другие совместные мероприятия направлены на выкачивание этого воздуха.

М: Так что же здесь возникает за энергетика?

К: Да, что это за энергетика?

М: Получается, что мы живем в атмосфере повышенного давления.

К: Да. И что малейшее прикосновение к нам связано с потерей нашего давления. Наш воздушный шарик начинает морщиться.

М: Так, может быть, состояние энтропийного покоя, которое как бы ничего не порождает – это иллюзорное состояние?

К: Может быть. Но возвращаясь к идее цикличности. Думаю, что у нас сейчас наступила третья, точнее – четвертая часть наступает, четвертый этап, по теории Никитенко, я, правда, сейчас плохо уже помню, этот этап называется «весна». Весна связана с большим раскрыванием, т. е. если зима закрывает какой-то цикл империи или мира, то весной он больше валентен, больше открывается, больше впитывает внешний соков, больше жаждет их, ожидает,

и если вторая половина столетия, тридцатые годы и сороковые, считаются у него социальными эпохами, то есть расцветом всех государственных интересов, социализированности, то весна связана с открытием и функционированием личного начала. Любопытно, что каждое поколение, видимо, также, как и все в этом мире, циклично, в этом «всем мире» нашем каждая отдельная личность может быть моделью этого цикла. Поэтому каждая личная биография совпадает с циклом всего государства в целом. В этом смысле мы можем говорить: «счастливое детство», попытки построить что-нибудь в юности, попадание в лагерь и неизбежная катастрофа... ха-ха... в зрелом возрасте, полная разруха и энтропия зимой и жалкое, позорное окончание жизни. Это норма как бы нормально прожитой жизни. То есть огромные, пустые, изумительные энергетические надежды детства, потом проектировочные попытки построить какие-то фантазии уродливой социализации второго этапа, гибель и возмездие, неизвестно за что, в третьем, безличное и анонимное, и – позорный конец, лишенный всего: и государственного, и личного, и надежд на пенсию, там – 120 рублей.

М: Да, правильно, но все-таки следующая перспектива вот этой «весны», предполагающей как бы личное начало, а ведь личное начало никак не может быть опознано до конца, не может быть предвидено, неожиданность личного начала лежит в его природе, все-таки оно предполагает некоторое условие со стороны государства, которое сейчас пытается декриминализироваться. И условием в данном случае должно быть наличие эстетического – в нашем случае эстетического – внутреннего рынка.

К: А что же это такое?

М: Сейчас мы имеем чисто мафиозные структуры, не рыночные, а мафиозные.

К: Вы имеете в виду внутри здесь?

М: Именно внутри.

К: Здесь любопытно рассмотреть перспективы. Вот, например, интерес, который проявляется к внутреннему миру следующий этап андеграунда в лице Пепперштейна и Ануфриева. Это глубинный принципиальный отказ от социальности и движение только к личному, причем без малейшего страха перед личной патологией, это кризис патологии личности. Личность, теоретически, как бы вызревает в себе, потом ее тенденция роста обязательно направлена как бы наружу, в социализацию. А здесь мы вновь получаем какой-то интересный ход, при возможной благоприятной социализации – умышленный уход обратно, точнее – не обратно, а сохранение личного эстетического начала.

М: Здесь может быть множество мотиваций. Можно рассмотреть лишь одну:

думаю, что это диктуется тем, что наши структуры продолжают оставаться мафиозными, и никакого реального внутреннего эстетического рынка пока нет, есть лишь тенденции появления художественного рынка, а это не одно и то же. Жесты «медгерменевтиков» в метасмысле как раз и указывают на такое положение, то есть на отсутствие этого рынка. То есть они нам как бы говорят, со страшными ужимками и рожами, что, мол, пока нормальной личной предметности ожидать трудно, она в той или иной степени продолжает оставаться коммунальной. То есть условия еще до конца не созданы.

К: Ну разумеется, Андрей, я однозначно думаю на этот счет. Я считаю, что феномен андеграунда, феномен неофициального искусства – это не есть только социальное явление, хотя в значительной степени это и так, а прежде всего это порождение каких-то очень глубоких, генетических образований, какого-то особого способа художественной, эстетической жизни, который выработал свою структуру, органическую прежде всего, выработал способ жить в условиях, где эстетическое выживание практически невозможно. Это какие-то новые виды хищников, какие-то новые насекомые, новые обитатели, так сказать, которые принципиально оказались способны жить, мало того – дали потомство, что самое поразительное. Уникальный случай появления вида, во мраке, в невероятном стрессе, существа, не знаю, с крысами, может быть, можно сравнить с какими-то, которые приспособились жить в этом мраке и ужасе и являются индифферентными, как к радиации, к этому ужасу. Они перестают бояться, если так можно сказать, то есть боязнь у них периферийного характера, но внутри себя они не травмированы этим страхом. Вообще это замечательно! Было большой наивностью считать, что вот когда откроется крыша над андеграундом, то он вылезет весь наружу и засияет, начнет переливаться...

М: Интересно, что раньше андеграунд воспринимался более романтизированно, а сейчас, в нынешнюю, в каком-то смысле посттекстуальную эпоху, мы буквально воспринимаем андеграунд как нечто «подземное», как какие-то хтонические силы. Вот Вы их только что очень интересно в этом смысле описали: именно как жителей подземелья.

К: Под землей. Это подземность, да... это явно подземность. Потому что в андеграунде принято, что на воздухе нельзя жить... ха-ха-ха...

М: То есть они продолжают жить в этой яме «земляных работ»...

К: Ну да, да.

М: В то время как сейчас следующий этап, возможно, видится в вылезании из этой ямы и хождении, так сказать, по поверхности.

К: Да, да.

М: Ну, что, собственно, долго сидеть в яме, там довольно быстро можно все исследовать, ведь это человеческая яма, сделанная человеком, а не какая-то грандиозная расщелина, впадина и т. д.

К: Но вот в том-то и дело, что там есть какие-то растения, какие-то удивительные связи, которые находятся внутри земли...

М: Корни. Корни и черви... архаика и танатос...

К: Да, корни, да. Но вот что это? Дело в том, что, опять возвращаясь к тридцати годам андеграунда, выясняется, что продукты тоже были сделаны в темноте. Продукты были сделаны без информации, без освещения, без поливаания теплыми дождями. Теперь, когда все эти продукты, эти яйца, которые наложили эти земляные существа, вытащили на поверхность, ну, неизвестно, но, во всяком случае их можно считать за продукты, некоторые из них. И предполагается следующее: а смогут ли вот эти кроты, без глаз, слепые, что-то порождать при свете дня? Это серьезная проблема. Я думаю, что у многих так заросли глаза, что они могут порождать и на поверхности, но тоже в качестве таких темных животных, то есть нести яйца подземных жителей. Но на свету. Ха-ха-ха...

М: Но здесь может работать вот эта инерция государственной постепенной опознаваемости изначально непонятных вещей.

К: Я думаю, что это также слепо, в том смысле, что государство, оно реагирует только на колокольный звон за границей, на крики оттуда: какие яйца! Какие яйца! На самом деле само оно не способно опознать эти вещи. Мало того, оно еще больше рассвирепело, потому что оно привыкло верить голо-сам «оттуда», вот, мол, какие яйца! – и тоже подписывает – вот, значит, какие яйца! Но это произносится с такой злобой и с такими мертвыми губами: да... яйца хороши..., что, я думаю, бесполезно. Только к лицу мучеников. К лицу мучеников, но это не скоро еще. То есть все должны передохнуть, и лицо мученика должен сиять, а так – это не то...

М: Однако новая реакция на перспективы личного, мне кажется, должна быть совершенно иной, и нам она пока еще просто недоступна. Потому что понятия «опознаваемости» и «неопознаваемости» и процессы этой опознаваемости уже на личном горизонте, особенно психологические, они нам совершенно незнакомы и мы даже не знаем, в какой области они лежат. И какими чувствами мы можем реагировать на эти новые процессы. На личный процесс опознаваемости. Опознаваемости того производства, которое возможно. Если мы откладываем в сторону «святых», и у них там

какая-то своя жизнь и свой миф, то какие-то иные перспективы, чисто личные, не «святые» и какими чувствами реагировать на них – для нас эта зона пока совершенно незнакома, просто в историческом смысле. Мы не знаем, что это такое. И, возможно, именно поэтому возникает ощущение энергетического спада.

К: Но оно у всех существует?

М: Возможно, в определенных областях.

К: Да? И без возрастных каких-то обстоятельств?

М: Да, мне кажется, без возрастных.

К: Но разве не работает такой могучий...

М: Мне кажется, даже, наоборот. Ведь в эстетике «взрастное» – это как у спортсменов «второе дыхание», после 50 или даже после 60 лет наступает это «второе эстетическое дыхание». Если человек, конечно, не болен чем-то физически серьезно. Мне кажется, это неправильный взгляд на «взрастное». Он как раз продиктован тем, что мы не можем еще ощутить этот новый воздух для «второго дыхания», автоматического. Атмосфера и механизмы «второго дыхания» амбивалентны, особенно «эстетического» дыхания. У нас как бы еще не выросли новые психические органы, которыми мы могли бы воспринимать этот воздух личных перспектив, и поэтому мы сублимируем этот недостаток, объясняем какими-то возрастными причинами. Мы все еще не можем отлепиться от государственной проблематики.

К: Да, да.

М: И перейти к личностной.

К: Да. Но я уверен, что решение, точнее, вот эта энергия, которая никуда не уходит, а просто перемещается, эта энергия сейчас с огромной силой сжимается и ожидается в личных, отдельных, как всегда, нескольких персонажах, в которых это произойдет.

М: Может быть так. Но мне опять же кажется, что подобный взгляд несколько инерционный, потому что с какой стати это должно произойти в персонажах? Это может произойти неизвестно где. Потому что когда мы говорим о персонажах, мы сразу же выставляем некую команду, через которую опять что-то пройдет.

К: Да.

М: Мне кажется, что это не совсем тот горизонт рассмотрения.

К: Да, может быть. Но так что же это может быть тогда? Может быть, собаки?

М: Почему собаки? Нет, это на каком-то человеческом, психическом горизонте. Но это должен быть просто какой-то другой взгляд и другие реакции.

К: Да... возможно...

М: То, что вы сейчас сказали, вы сказали из исторической перспективы, когда, вот, например, была команда немцев-неоэкспрессионистов, потом команда русских, потом команда испанцев нарастет и т. п.

К: Да, я думаю, да... Но, может быть, это и не обязательно в изобразительном искусстве.

М: Да, вряд ли здесь правильно говорить о горизонте искусства. Искусство-то будет возможно, оно будет как-то выплескиваться, но вот где будет происходить рождение нового типа реакции, это может быть и не искусство.

К: Да, очень верно. Это могут быть и просто бездельники какие-нибудь.

М: Да, могут быть бездельники, но пока это просто неназванность.

К: Я обдумал это, и мне сразу приходит в голову, что наша злополучная художественная история все время чревата какими-то колебаниями: от вспышки до полной амнезии, глубокой энтропии, беспомощности. В западном мире тоже происходят подобные перепады, экзальтации и т. д. Но они не до такой степени резки, потому что там имеются компенсаторные режимы, которые, в случае, как сейчас, когда считается и в Америке, и в Европе большая нехватка всего, ну, не завезли, как говорится, нет энергетики, нет новых идей, нет сильных личностей, нет стиля, направления, варварство, если угодно... Короче говоря, чего-то не хватает. Но они немедленно в таких ужасных случаях включают эти режимы, начинают занимать у соседа, когда нет у себя. И вот они там ждут из каких-то других, африканских или русских дебрей, чтобы кто-то их подкормил. Это тяжелый момент, а дальше они уже сами. Это возбуждает интерес, детонирует, вызывает ускоренную реакцию, потому что там существует перпетуум мобиле в виде рынка, который никогда не затихает. И если на рынок не завезли, то они сделают все, чтобы что-то да привезли. А мы, которые представляем собой этот «весь мир», то мы как бы когда умираем, так уж и умираем, а когда возрождаемся, тогда уж возрождаемся. Без помощи, как говорится...

М: Но дело в том, что тут может быть еще взгляд, который нами еще не очень отрефлектирован и оценен. Ведь обычно у нас был очень наполненный разговор, комментарий вокруг каких-то предметных событий, скажем, в изобразительном искусстве. Но мы никогда не относились к разговору как к чему-то пустому...

К: Нет...

М: К протеканию разговора как к пустому, но в то же время существующему, абсолютно предметному, нормальному и спокойному действию.

К: Да.

М: То есть пустое у нас всегда было объектным, и пустота была объектом. А разговор всегда был напряжен и «касания» происходили в разговоре. Вполне возможно, что вот эта пустотность, но положительная, может относиться и к самому разговору, касаться его. Относиться к дискурсу. И в этом случае сам разговор, если он взят в спокойной интонации «пустотности», может выводить в какие-то интересные пространства и быть сам по себе предметом такого абсолютного самополагания в самом себе. Ведь дискурс, логос нуждается в декриминализации не только в нашем языковом регионе.

К: Вне сомнения.

М: Это очень может быть как перспектива...

К: Да, очень может быть. Но здесь феномен состоит в том, что это должно быть еще немножко и креативным...

М: Правильно, да, должна быть некоторая важность...

К: Да, важность...

М: То есть разговор перестает быть важным, но он порождает важную предметность.

К: Да...

М: Выход на предметность уже с другой стороны.

К: Да. В частности, например, сейчас все более оказывается возможным платить деньги, то есть приобретать, вкладывать силы, выраженные в деньгах, практически просто в идеи, в пустые идеи, в идеи как в чистую креативность, которая не может пропасть. Убежден, что креативность, несмотря на странные формы или вообще бесформенность, тем не менее является абсолютно полезным лекарством, полезным явлением, за которое стоит платить деньги. Потому что, если одна идея будет совершенно абсурдной, тем не менее, обладая зарядом креативности, она сможет детонировать и породить какие-то другие вещи...

М: То есть задеть боком что-то неожиданное, другое...

К: Да, да! Потому что сейчас все больше понимается удивительная органическая взаимосвязь, особенно пустых и нелепых дел, по отношению к делам. Раньше немножко это было не так. Вот, например, художник делает картину. В этой фразе заключена слишком сжатая и элементарная, в некоторой степени убогая связь, а именно: креативная личность, что-то придумав, немедленно рвется с утра к холсту и, забыв о своей следующей идее, должен докончить предыдущую, то есть дошить свое пальто, хотя ему пришло в голову, там, шить брюки, например. То есть ритм изготовления не совпадает с ритмом креативности. Но предполагается, что он должен потерпеть в

своем намерении. Сегодняшний взгляд на креативность – более широкий, как на обладающую и большей свободой, и большей необязательностью. Необязательно изготавливать непрерывные штаны, тем более в течение всей своей жизни: все штаны, штаны с разными застежками. Но у креативности, конечно, есть свои связи с объектностью. В чистом виде креативность, т. е. просто разбрасывание идей, также, по всей вероятности, имеет предел. Все имеет свои крайности. Но связь, повторяю, с объектностью, с вещами, с художественными объектами у креативности не такие простые и не такие несвободные, как это обычно видится.

М: Да, не простые. Они могут быть случайны. У меня возник образ, что вот эта креативность, допустим, речевая, идеяная, она может затронуть случайно, в неизвестном месте, предметность, предметность вдруг рассыпется, раскроется и там вдруг что-то такое обнаружится, возникнет. То есть какие-то случайные касания возможны.

К: Она может и породить...

М: Не направленный луч, как это всегда было...

К: Нет, нет...

М: ...жестко направленный луч, а именно какие-то боковые касания.

К: Да, вот, вот. Мы возвращаемся к тому, с чего начали.

М: Да, к краевой проблематике.

К: К краевому, к краю. И даже, опять-таки моделируя эту ситуацию в мировом экономическом развитии, мы видим, что внезапно, как когда-то войны проходили по перифериям крупных империй, точно также и экономические вспышки проходят тоже на периферийных зонах. Вот эти четыре дракона, о которых Вы знаете, да?

М: Нет...

К: Это страны, где сейчас бурно развивается экономика: Сингапур, Тайвань, Южная Корея и Гонконг.

М: А, да.

К: Эти четыре маленькие по размеру сооружения дают совершенно невероятный экономический эффект. Важно, что они оказались абсолютно валентно свободными, они не связаны ни с какой имперской структурой и свободно используют открытые пространства мира, не будучи ничем связанными. Они работают в щели, в зоне периферии, употребляя этот термин, и эта периферия оказывается абсолютно свободной. Их как бы никто не предусмотрел, но они работают на путях глобальных связей, глобальных коммерческих, финансовых и других связей.

М: Это очень интересно. Но, возможно, их таким образом запрограммировали, создав экономические, технологические каталоги – американцы, японцы, немцы. Дали им эти каталоги и они стали по ним производить непосредственную предметность. Правда, в каком-то неожиданном, свободном варианте. То есть я хочу сказать, что детерминизм, несвобода заключается всегда в каталоге, в технологическом, в любом, включая эстетический. Но если этот каталог кладется в основу и не является целью, и уже после каталога начинается предметность, тогда она приобретает свободные параметры. И непредсказуемые возможности. В то время как у нас, в имперских, несвободных ситуациях, всегда было наоборот: мы стремились к каталогизации. К такому «текстовому небу», что ли. Для них же текст, каталог – основа, а поверх него идет предметный мир, который всегда неизвестен. Здесь возникает такой перевороты. Мне кажется, что-то аналогичное возможно в искусстве.

К: Да, да.

М: То есть более какие-то отпущеные пространства.

К: Я в этом смысле, может быть, из-за собственных иллюзий, возлагаю какие-то большие надежды на инсталляцию как на художественную форму.

Инсталляционный момент. Эрик Булатов считает, что существует история искусства, разумеется, не история стилей, а некоторый такой ствол. Пробивается какое-то древо, колено за коленом, ветка за веткой продолжает развивать какую-то ему имманентно свойственную тенденцию. В частности, он считает, что эволюция картины движется в сторону рельефа, потом контррельефа, то есть поп-арта, где отношение к искусству происходит не в самой картине, а между картиной и зрителем.

М: По буберовской схеме.

К: Да. Инсталляция – это следующий этап, где возникает третье измерение. Это не место функционирования эстетического продукта, а здесь само участие является эстетическим явлением. Это как бы по цепи выдвижения пространства картины. Из-за картины, из окна картины вывалилось сюда, потом подошел зритель и теперь зритель является частью картины.

М: Здесь просматривается тенденция своего рода освобождения от картины.

К: Да, освобождение от картины.

М: И возникает интересная проблема позиций наблюдений.

К: Да: кто тут наблюдатель?

М: Кто и откуда?

К: Так вот. Если в поп-арте зритель оставался самим собой и наблюдал то, что происходит между ним, зрителем, и картиной, в том смысле: ну, зачем он это сделал, сколько он продал и т. д., то в инсталляции человек должен отслоиться от самого человека, который смотрит инсталляцию. Вот где происходит разлом зрителя. Зритель здесь – это не тот зритель, который смотрит инсталляцию, который попал в комнату в коммунальной квартире, которую я построил. Было бы наивно думать, что он здесь участвует как зритель, который ходит, как с экскурсией, по этим объектам, хотя это и работает... Работает с тем самым зрителем поп-арта. Да, он смотрит. Ой, думает, что же здесь такое! Но это только ловушка. Потому что на самом деле он должен в момент нахождения в инсталляции, в темноте, в чрезвычайно любознательных каких-то интригующих моментах оставаться собой, смотрящим на себя: как он ходит в этой инсталляции. Вот где технологическое или пластическое, как угодно, обоснование инсталляционного эффекта. Если же он будет там ходить как в комнате ужасов или в Диснейленде: ой, как страшно, ой, сколько там чертей или птиц летает! – то он остается в пределах поп-артистского искусства. То есть он должен оставаться наивным ребенком: ой, какая птичка полетела!

М: То есть это и есть проблема позиций наблюдения.

К: Ну конечно!

М: Меня она всегда очень интересовала, и еще в конце 70-х годов я сделал на эту тему работу «Палец», вот эта коробочка с дыркой...

К: Да, да, да.

М: ...куда просовываешь руку и через дырку пальцем указываешь на себя, а на коробке надпись: «Палец или указание на самого себя как на предмет внешний по отношению к самому себе».

К: Ну конечно!

М: То есть человеку, который вступает в контакт с этой работой, необходимо отстраниться от самого себя, чтобы у него в сознании возникла позиция, с которой он смотрел бы, то есть вот эта третья позиция.

К: Именно себя!

М: Да, именно смотрел себя. Потому что предметом изображения этой вещи является прежде всего сам зритель, смотрящий на себя как на взаимодействующего с объектом искусства, в данном случае с этой коробкой «Пальца».

К: Да, абсолютно.

М: И вот эта позиция и является в данном случае актуальной.

К: В данном случае здесь уже не художник, а зритель-персонаж.

М: Да, зритель. Зритель-персонаж.

К: Совершенно другая ситуация.

М: Причем, сам для себя.

К: Да, сам для себя. В том-то и дело. А не для другого. То есть здесь нет отчуждения. Здесь есть технологическое отчуждение, но нет отчуждения внутреннего.

М: Да, потому что возникает повышенная степень свободы.

К: Да, свободы от себя, который смотрит.

М: Конечно.

К: Хотя вот раньше смотрели на картину и думали, что вот это и есть акт свободы. Оказывается – ничего подобного. Мы уже знаем, что мы должны увидеть в Леонардо да Винчи. Поэтому мы уже не свободны, уже конченые люди.

М: Мы не знаем только, как мы можем увидеть себя со стороны в качестве зрителя.

К: В качестве смотрящего на Леонардо да Винчи.

М: Да, вот это и есть механизм «внешнего» наблюдения.

К: Конечно.

М: Это очень актуальная проблема.

К: Да. Но я хочу сказать, что она возникает неизбежно, это не область трюка, а, как правильно считает Эрик, это неизбежная эволюция, как в свое время кубизм и т. д.

М: Да, естественное развитие. На этом горизонте и происходит эстетическая жизнь, в то время как художественное поведение может осуществляться где угодно.

К: Конечно. И в этом отношении очень интересно, что богатство точно такое же, как и раньше. Например, я видел много инсталляций разных художников в Венеции недавно, и у меня вызывало досаду не то, что они там показывали, а то, что он, художник, слишком примитивно думает о зрителе, который смотрит его инсталляцию.

М: То есть вы хотите сказать, что они не все еще отрефлектировали вот эту внешнюю позицию?

К: Конечно, да. Они все еще захватывают его, зрителя, как в кунст-камере.

М: Может быть, у них не было времени?

К: Ха-ха-ха!

М: Но ведь действительно, у большинства западных художников мало времени подумать, западная художественная жизнь очень напряжена в сторону производства на горизонте именно художественного поведения.



К: Ну, там есть люди, которые и это делают тоже. Там все есть. Все-таки это общий, мировой процесс перехода от одного эволюционного этапа к другому. Причем это происходит как, например, у лягушки, неизбежно, органически: у головастика вырастают ноги и т. д.

М: Да, во всяком случае на этом горизонте эстетического рынка – это следующий эволюционный ход сознания.

К: Да, художественного сознания.

М: И это другое художественное сознание начинает порождать и другую предметность. Здесь также, как и у лягушки, постепенно, из головастика, появляются ноги и т. д. То есть эволюция сознания связана с предметностью.

В данном случае мы имеем другой тип художественного предмета.

К: Вот, совершенно верно. Художественный предмет другой. Хотя по видимости у него есть масса частей от старой «лягушки».

М: Да. И в этом смысле мне было бы интересно узнать о судьбе инсталляции «Золотая подземная река».

К: Еще не поставлена пока, ищутся возможности.

М: Мне кажется, что в ней как раз очень сильно отрефлектирована эта позиция внешнего наблюдения через тавтологию рядов, через их тавтологическую симметрию. Может быть, она не была до сих пор поставлена, потому что ситуация еще не была готова ее принять? Или по Вашим каким-то соображениям?

К: Да там просто помещения нет. Там нужно 70 метров. Как только будет помещение...

М: А с Вашей стороны было предложение ее установить?

К: Но ведь я не хозяин этих помещений на западе. Как только будет возможность... Пока нет.

М: Мне кажется, что это очень перспективная инсталляция по своему типу предметности.

К: Ну, вот эти две, я считаю, должны быть поставлены: «Корабль» и «Золотая подземная река». Они будут поставлены.

М: А две новые другие?

К: Это совершенно новые, я потом о них скажу.

А. М.

ПАЛЕЦ

1978







И. БАКШТЕЙН  
А. МОНАСТЫРСКИЙ

-----  
ВНУТРИ КАРТИНЫ  
-----

стенограмма диалога

11.9.88



М: Хотелось бы начать наш разговор с предположения, что, в сущности, в каждом артистическом жесте художника мы можем обнаружить три эстетических пространства: поверхность картины, которая дает нам сообщение, затем то, что есть «за» картиной – пространство, куда встраивается картина, экспозиционное пространство, стена и вообще любой антураж, и, наконец, как бы несуществующее пространство «внутри картины». Речь идет о метафизическом пространстве, которое является как бы промежуточным между поверхностью и пространством «за» картиной. Мне кажется, это как раз то пространство, где расположены, точнее, откуда исходят все замыслы, интенции, возможности картины, откуда они как бы «выходят» на поверхность. Это метафизическое, несуществующее пространство я и понимаю как пространство «внутри картины». И вот хотелось бы рассмотреть это пространство. Оно всегда было идейным, идеологически напряженным. Реально же оно никогда не прорабатывалось. Посмотрим, например, на работу «Палец». Она висит на стене и в концептуальном жанре воспринимается как объект. Но здесь любопытно то (неважно, объект это или картина), что зритель попадает внутрь этой «картины» физически. То есть «внутренность» картины здесь открыта для физического проникновения. Здесь эта «внутренность» актуализирована не идейно, не потенциально, но именно чисто физически.

Б: Я тебе сначала задам несколько наводящих вопросов, чтобы понять постановку проблемы. Начнем с последнего. Мне кажется, что ты здесь несколько утрируешь метафору «внутреннего пространства» вещи, потому что здесь фактически дело не столько в том, что зритель попадает каким-то образом внутрь пространства объекта, а в том, что здесь есть некий более общий

контекст манипуляций зрителя с этим объектом. Причем, с другой стороны, у нас пока еще нет средств описания для того, чтобы различить произвольные манипулирования зрителя с объектом в некоем эстетическом пространстве, именно активное манипулирование, с тем взаимоотношением зрителя с объектом, в частности с инсталляцией, с которого ты начал разговор. Потому что все-таки соотношение зрителя и инсталляции в пространстве экспозиции описывается на одном языке. Это особая исследовательская аналитическая схема, мы можем довольно подробно ее описывать, используя либо семиотический язык, либо постструктураллистский, какой угодно другой, но важно то, что нам здесь дана некая картина взаимодействия и мы предлагаем некоторую гипотезу, касающуюся того, как на самом деле может реагировать зритель, подготовленный или неподготовленный, на эту инсталляцию, в отличие от его возможных реакций на традиционную картину в раме. Это как бы одна ситуация. С другой стороны имеет место некое активное взаимодействие зрителя с объектом, которое происходит либо в его сознании, ментально, но именно активное, когда он каким-то образом, интерпретируя для себя свое собственное нахождение в пространстве объекта помогает себе осознать или понять, что, собственно, происходит с ним и что он понимает, какое эстетическое содержание «вычерпывает». Это второй аспект. А первый аспект, или первая позиция – это взгляд аналитика на ситуацию зрителя перед объектом или перед картиной.

М: Это наш взгляд, отстраненный?

Б: Да, отстраненный. С другой стороны, существует некое данное сознание зрителя, когда он именно активно строит некие гипотезы относительно своего собственного состояния, типов и направленности своего отношения к объекту, строит какие-то активные гипотезы и в этом смысле он уже как бы подготовлен для того, чтобы потом его описать как «зрителя-персонажа». Потому что, вообще-то говоря, не любой зритель к этому готов.

М: Прости, я тебя перебью. Была довольно длительная школа своего рода воспитания зрителя, для того, чтобы у него организовывалось в сознании место отстранения от самого себя, смотрящего на картину или на объекты инсталляции.

Б: Совершенно верно.

М: Вспомни картину «Сад», где Кабаков вывесил огромное количество зрительских интерпретаций вокруг картины. Следовательно, зритель, читающий какую-то навязываемую ему интерпретацию, как свободный человек уже не может согласиться ни с одной из них. Он все время вынужден искать

какую-то другую, еще более внешнюю позицию. Вероятно, этот поиск продолжается до того момента, пока в его сознании не возникает совершенно пустое место, с которого он уже действительно будет смотреть на самого себя. Но. Откуда берутся все эти пространства интерпретации? Это же метафорические пространства! Поэтому я и говорю, что понятие «внутри картины» всегда было скрытым, но очень важным в эстетике как метафорическое и даже метафизическое по своей природе понятие. Ведь физически в картине актуализирована только поверхность, через нее идет сообщение на зрителя и с точки зрения плана содержания, и с точки зрения плана выражения.

Б: Да, эта такая первичная семантика.

М: Да. И затем – среда, в которую помещена эта картина. Она тоже физически проявлена. В «Саде» Кабаков наполнил, актуализировал физически эту среду, обвешав картину листами с интерпретациями. Однако эта среда возникала изнутри картины, из этого внутреннего пространства. С этим пространством «внутри картины» художник, так же как и зритель, связан только метафорически. Это как раз тот пример, о котором ты сказал, то есть то, что я «утрирую проблему внутри картины». Это на самом деле так и есть. Я не то, что утрирую, а я хочу акцентировать эту проблему. Ведь это то пространство, которое обычно считается «священным», неизвестным и оттуда как раз все как бы и выходит.

Б: Сейчас я попробую по пунктам с чем-то согласиться, с чем-то не согласиться. По поводу этого «священного» пространства – это вообще особый вопрос. Это пространство как-то создается, конструируется какими-то активными усилиями автора или совместными усилиями автора и зрителя. А оценка его, как, допустим, профанного, сакрального, изведенного, постигаемого, желанного или, наоборот, пугающего – это уже другой план, другая семантика. Можно к ней потом отдельно вернуться: каким образом в истории искусства в целом или в истории русского искусства это метафизическое пространство нагружалось разными ценностями. Вплоть до идеологии «фаворского света»...

М: Вот именно. Речь идет об идеологии, которая выходит из этого «внутри картины». Это может быть и «фаворский свет», это может быть любая идеологическая интенция, важно, что это – идея.

Б: Важно, что это идеология, да. Здесь мы еще различим метафизическую природу этого пространства и его возможную, вернее, одну из возможных, интерпретаций, а именно – идеологическую. Здесь идеология выступает

как один из способов семантического нагружения этого метафизического по своей природе, сути пространства.

М: И это пространство мы называем «внутри картины».

Б: Внутри картины, да. Но я хотел бы обратить внимание на то, что мера активности автора и зрителя в создании пространства интерпретации все-таки не симметрична хотя бы потому, что Кабаков, например, в работе «Сад», предлагая зрителю, пришедшему на выставку, саму работу и комментарии к ней, тем самым создает некий каркас, основу, структуру и само пространство этих интерпретаций. И зритель может, в зависимости от степени активизации у него неких эстетических взглядов в меру своей конгениальности автору, или включаться или не включаться или с разной степенью активности и интенсивности включаться в предлагаемое пространство возможных интерпретаций...

М: Но главное – отталкиваться...

Б: Или отталкиваться...

М: Главное – отталкиваться, соглашаться он не может.

Б: Ну, в этом смысле я, например, могу себя тоже проинтерпретировать как такого активного зрителя-персонажа в отношении акций КД, когда я сознательно принимаю на себя роль такого комментатора, при этом я понимаю принципиальную неустранимую двусмысленность моего положения, т. е. кто я такой? Свободный наблюдатель или я могу быть проинтерпретируем кем-то, в том числе авторами этой работы, как их персонаж.

М: То есть ты говоришь о физической внедренности в структуру? На грани физического внедрения и свободного наблюдения?

Б: Важно то, что граница этого произведения, если это, например, акция КД, каждый раз проводится по разному, и в зависимости от того, где она проведена, я оказываюсь либо независимым наблюдателем, либо зрителем – персонажем, либо кем-то еще. Но возвращаясь к тому месту, где ты меня прервал, договорю, добавив лишь то, что эта вторая позиция активного зрителя, который строит некоторые гипотезы по поводу своего отношения к объекту или к картине, и в этом смысле мы как бы спускаемся или переходим с позиции чистого наблюдателя-аналитика в первом случае на уровень зрительского сознания, которое пытается себя интерпретировать... Но я хотел обратить внимание на то, возвращаясь к работе «Палец», что здесь уже заведомо необходимо как бы отделиться, отслоиться, дистанцироваться от незаконного использования метафоры «внутреннего», потому что по сути дела, если рука зрителя попадает внутрь этой работы и указывает на самого

себя, то все равно это есть некое взаимодействие с объектом, и мне кажется, что в каком-то смысле, на каком-то уровне описания трудно различить сознание зрителя, совершающее взаимодействие с объектом, и буквальное, физическое взаимодействие, хотя дело здесь не в физике, а в семантике...

М: Но семантика здесь вылезает потом, сначала – физика.

Б: В пространственном соотношении! Потому что, можно сказать, что для какого-то наблюдателя какое-то, вообще говоря, случайное, а может быть и каким-то образом продуманное и предуказанное положение зрителя в обычном пространстве выставочного зала по отношению к объекту каким-то образом маркировано, и оно эквивалентно, эквисемантично по отношению к этой ситуации с «Пальцем». Другое дело, что здесь в самой конструкции работы предусмотрено это положение, и именно оно является центральным, как бы осевым.

М: То есть сначала физическое внедрение внутрь картины, потом выход из нее, но уже в семантическое пространство указания на самого себя. То есть физический проход через метафору «внутри картины» и потом выход на более как бы высокую метафору отстранения «указания на самого себя», которую можно воспринять только со стороны, только имея в сознании это пустое место «третьей позиции».

Б: Да, какой-то «третий глаз». Но, мне кажется, что здесь происходит какая-то ошибка. Потому что ты здесь, как мне кажется, не очень законно пытаешься использовать метафору «проникновения внутрь картины» руки зрителя как его буквальное попадание внутрь этого метафизического пространства.

М: Телесное...

Б: Телесное, да. Это мы отдельно рассмотрим. Это тоже можно использовать как некий повод. Но я хочу сказать, что здесь важно другое. Здесь важно то – и это центральный момент эстетической семантики этой работы – что здесь зритель, благодаря этому приему, сам становится объектом.

М: Совершенно верно. То, что и написано в этой «инструкции»: «Палец, или указание на самого себя как на предмет внешний по отношению к самому себе». Внешний предмет – это и есть объект. Зритель становится объектом.

Б: В этом смысле я бы, между прочим, сопоставил бы, поскольку это очень сходные, родственные и близкие по специфике эстетической позиции работы: кабаковский «Сад», ты правильно его вспомнил, и «Палец», потому что и здесь, и там в самой конструкции вещи предусматривается какой-то тип включения зрителя в этот объект. В «Пальце» есть этап физического включения, в то время как в случае с «Садом» речь может идти о каком-то

ментальном включении. Можно сказать с большой степенью эстетической обоснованности, что в том случае, когда зритель кабаковского «Сада», подходя к этой работе, ознакомившись с ней, но не создав каким-либо образом в себе позицию, которая может быть поставлена в ряд с той системой позиций, которую совершенно нарочно и открыто породил Кабаков, он в этом смысле не может рассматриваться в точном смысле слова как зритель этой картины, точно так же как – и здесь это просто усилено, в «Пальце» – человек, подошедший к этой работе, но не просунувший в нее палец не является зрителем, потому что он не стал объектом.

М: Работа осуществляется только в том случае, когда зритель пользуется этой коробкой так, как задумано.

Б: Не знаю, как ты считаешь, но в каком-то смысле здесь аналогия с «Садом» очень удобная. Если, по аналогии с «Пальцем», в случае с «Садом» зритель не создает в себе свое пространство понимания и некую позицию активного интерпретатора этой работы и не видит себя, свое положение в зале и свое соотношение в пространстве этой картины как позицию возможного интерпретатора, как некий голос из хора тех голосов, который он видит перед собой в качестве фрагментов текстов, он, точно также, как и в случае с «Пальцем», с человеком, который этот палец не просунул, не является зрителем этой картины. В этом смысле я хочу сказать, что есть некая аналогия в семантической конструкции этих вещей. Они предполагают совершенно особый, специфический тип зрителя. Другое дело вот что. В случае с «Пальцем» есть как минимум – их там больше, но как минимум – уровень физического взаимодействия, некая предпосылка и условие дальнейшего наращения семантики, чего нет в «Саде», и есть какое-то возможное отношение зрителя к самому себе в качестве объекта наблюдения. В случае с Кабаковым аналогом этого физического взаимодействия является само попадание в физическое пространство картины на дистанцию различения и внятного прочтения текста. И тогда действительно эти две вещи сопоставимы.

М: Но все же есть и разница. Зритель «Пальца» тоже входит в зал физически, тоже должен встать на позицию различения, но затем совершать еще одно физическое «вхождение» – просунуть руку внутрь ящика. Интерпретационные тексты Кабакова, расположенные вокруг картины «Сад», есть все-таки порождение этого пространства «внутри картины» как метафизического пространства возможностей, метафизического, подчеркиваю, и этих возможностей может быть очень много, практически неограниченное

количество. В то время как в «Пальце» мы физически внедряемся в пространство «внутри картины» и оно перестает быть, перестает существовать как метафизическое, как идеология. И в каком-то смысле можно сказать, что все инсталляции, в которых речь идет о «зритеle-персонажe», образно говоря, возникли в результате вот этого физического внедрения в пространство «внутри картины», наподобие того, как рука проникает внутрь коробки «Пальца», они там расширились, возникли комнаты Иры, Кабаковская комната «улетевшего»...

Б: Да, верно, я хотел сказать об этом же.

М: То есть здесь мы имеем как бы модель пространства этих инсталляций.

Именно в этих пространствах зритель может быть персонажем.

Б: Получается так, что работа «Палец» является как бы знаком, который в процессе своего развития, разветвления и воссоздания пространства значения этого знака, разрастается до комнаты, до инсталляции, до любого другого пространственного объекта, который предполагает вхождение зрителя внутрь...

М: Физического...

Б: Да, физического.

М: Вслед за рукой весь человек туда входит и пространство расширяется.

Б: Какого года эта работа?

М: По-моему, 77 или 78.

Б: Очень старая, да. Это важно. Но все-таки я вернулся бы к проблеме «внутреннего» пространства картины как метафизического, потому что надо понять, насколько законно мы пытаемся их в своем рассуждении связать и потом развязать.

М: Тогда давай еще раз точно просмотрим эту «иерархию». Мы классифицировали картину по трем уровням. Первый уровень – демонстрационный, уровень поверхности.

Б: Вот что это такое?

М: Это тот уровень, откуда идет на нас эстетическая информация. Это – рама, фон, изображение и вообще текст. Материально воплощенные.

Б: Минуточку. Допустим, это так – красочный слой и т. д. Но куда попадает, если взять и картину классическую, и модернистскую и постмодернистскую, в которой есть некое изображение и есть базовое пространство интерпретации – куда попадает сама семантика изображения?

М: Это мерцающее, осциллирующее пространство «внутри картины».

Б: Непонятно, что такое.

М: Еще раз вернемся. Весь комплекс картины как таковой, как предмета, который состоит из рамы, из фона, из красочного слоя, из символов изображения, из тех отсылок, знаков, исторических пластов и эстетических методов, откуда и куда отсылается интерпретирующий взгляд зрителя – все это есть демонстрационное пространство картины. То, что можно назвать ее поверхностью.

Б: Но здесь же есть два, если не больше, принципиально различных слоя. Есть фактурность, важная своими физическими свойствами. Даже красочный слой важен своими физическими параметрами.

М: Конечно, можно сказать, что здесь это план выражения. Вообще-то я это называю демонстрационным знаковым полем.

Б: Пожалуйста! Но есть такой первичный символизм.

М: Да, но демонстрационное знаковое поле, поле – это топографическое понятие и в каком-то смысле материальное, а знаковое – это весь комплекс символизма.

Б: Да. Но я боюсь, что в твоих последующих рассуждениях ты воспользуешься тем, что сознательно не будешь различать два принципиальных плана в едином понятии демонстрационного поля, ибо все-таки это надо как-то особо обозначить, чтобы потом это у нас не слилось и мы не совершили ошибок.

М: Правильно. Твое замечание совершенно точное, в виду того, что это демонстрационное знаковое поле или поверхность картины, если его редуцировать, связано неким щупальцем с этим метафизическим пространством «внутри картины», о котором мы скажем потом. А сейчас мы говорим, что есть элемент – демонстрационное знаковое поле или поверхность картины, есть экспозиционное поле, среда, где помещена картина – стена музея, среди других картин, на улице, щит и т. п. – это экспозиционное знаковое поле, которое тоже каким-то щупальцем связано с пространством «внутри картины», и, наконец, есть вот это третье промежуточное пространство «внутри картины», куда сходятся, прилепляются щупальца и от поверхности картины, и от экспозиционного поля, от среды. Это пространство «внутри картины» всегда метафизично и для автора, и для зрителя. Именно там происходит мерцание, вибрация взаимодействий.

Б: Тогда ответь мне на вопрос. В ходе какой операции ты сможешь различить метафизическое пространство картины с одной стороны, а это особая вещь, поскольку в нее входит как один из вариантов идеология, и некий эстетический символизм?

М: Так эстетический символизм – это просто те формы, в которых воплощается идеология. Это вкусовые параметры в каком-то смысле. Каждая идеология воплощается в каком-то стиле, в каком-то эстетическом символизме.

Б: Хорошо. Но все же. Берем ли мы классическое искусство от Возрождения или позже, берем ли мы модернизм с его стилями, большими или малыми, но мы каждый раз, по-видимому, говоря про символизм и про эстетику, мы имеем в виду эти стили. В то время как существует некая идеология этих стилей и метафизика нарастает, формируется уже в ином горизонте. Проще, понятнее и нагляднее разница этих слоев будет видна, если мы каждый раз будем называть позицию или субъекта демонстрационного поля – раз, контекстуального пространства, экспозиционного – два, символического пространства стиля или некоторой эстетики – три...

М: И того, и другого поля...

Б: И четыре – потому что на самом деле заметь, что есть люди, которые формируют представления о специфике того или иного модернистского стиля, поп-арта, допустим, или минимализма, или какой-то лирической абстракции, и, с другой стороны, есть люди, с философическими наклонностями, которые порождают эту метафизическую...

М: Но корни всякого стиля – их все-таки следует искать в религиозном, метафизическом сознании.

Б: Какого?

М: Любого стиля. Минимализма, поп-арта...

Б: Здесь мне кажется...

М: То есть сакральное, некое сакральное пространство все же существует...

Б: Правильно...

М: Которое порождает все эти стили.

Б: У тебя сейчас была одна очень характерная оговорка. Действительно – корни. Правильно. То есть все-таки есть некое содержание этого стиля и оно описывается, исходя из одной позиции. Существует совершенно другими людьми разрабатываемое метафизическое пространство. Это делают философы или религиозные идеологи. И эти религиозные идеологи – и это фраза из их лексикона – занимаются поисками метафизических или религиозных корней того или иного эстетического стиля. Но важно то, что сначала фиксируется принципиальное различие и несводимость этих позиций – эстетической и метафизической, и понимание того, что они создаются разными людьми, а потом метафизик, в силу своей большей ментальной агрессивности, пытается заняться редукцией, как это делал, например,

Шифферс. Сначала он отстаивает автономию своей религиозной метафизики. Потом он делает частный, возможный, но совершенно необязательный и очень уязвимый ход – он занимается редукцией, пытается свести все содержание, исчерпать все содержание эстетического символизма, исчерпать его метафизическим, религиозным происхождением.

М: А тебе не кажется, что то, что мы сейчас рассматриваем, это есть эстетическая агрессия на метафизическое пространство? Ни один метафизик не допустит, чтобы в метафизическое пространство человек был внедрен физическим путем. В этом случае оно просто перестает быть метафизическими. В случае с инсталляциями Кабакова, когда он говорит о том, что там возникает зритель-персонаж, и вот в этой корневой как бы работе «Палец» можно видеть своего рода эстетическую атаку на метафизическое пространство. В конце концов весь концептуализм со временем раннего Кошута был объявлен «искусством после философии», после метафизики. То есть это действительно что-то вроде атаки в пространство «внутри картины», которое является метафизическими и неприкосновенным для физики в сознании теолога, идеолога, метафизика и т. д.

Б: Сейчас возникает очень интересная проблема и надо ее аккуратно разобрать. Действительно, этот жест «Пальца» и соотношение объекта и зрителя указывают на то, что и это входит в авторский замысел, что метафизическое пространство «внутри картины» пусто.

М: Пусто, да, конечно.

Б: Пусто.

М: Оно только по краям заполнено интерпретациями, артикуляциями, а реально оно пусто, центр – пустой.

Б: Хорошо, центр пустой. Теперь надо понять, кто может так сказать. Потому что есть объект, и он интерпретируется чисто эстетически как объект в ряду других объектов, есть какая-то история создания таких объектов, она более или менее интересна...

М: Вполне обыденна.

Б: Но она не более, чем оригинальный трюк в создании некоего очень емкого, точно очерченного пространства работы.

М: Но вполне обыденной, которая ложится в ряд других работ.

Б: Да. И у нее тем не менее есть концептуалистское описание в его специфике. Можно сказать – да, более – менее удачная работа в этом ряду. С другой стороны кто-то скажет, что здесь еще совершается некий внутренний жест, указание «на» или полемика «с» традицией автономности или особой

значимости метафизического пространства работы как источника всех возможных интерпретаций этой работы.

М: То есть вот этого пространства «внутри картины».

Б: То есть на самом деле отличие позиции религиозных идеологов от философской позиции состоит в том, что они принципиальные редукционисты. Они обязательно приходят к тому, что все содержание интерпретируемых ими объектов сводится к содержанию их собственной профессиональной позиции и их профессионального горизонта. Они не признают автономию искусства. Для них искусство есть служанка.

М: Да. И вот в конце 70-х годов, когда ко мне первый раз пришел Барабанов, тогда он был еще теологически настроен, и когда он увидел эту работу «Палец», она вызвала у него жуткую агрессию. Он не мог понять, в чем дело, не смог артикулировать, что, собственно, перед ним такое, но именно эта работа побудила его к рассуждениям, причем чрезвычайно патетическим, о Христе, о каких-то сакральных пространствах и т. п. Хотя я представил ему «Палец» как просто эстетическую работу. Он не понял ее как эстетическую, но понял в ней какую-то угрозу и опасность. Хотя для меня она была банальна и в ряду других концептуальных работ.

Б: Да, да, да. Но здесь есть одна угроза и надо с ней как-то разобраться. Получается, что этот жест, это указание на пустоту метафизического пространства работы, причем, не этой работы, а на пустоту метафизики вообще...

М: Да, вообще. И что в нее можно физически, банально внедриться... именно банально эстетическим способом.

Б: Нет, дело не в том, что мы в нее внедряемся. Это же жест! Жест, указывающий на пустоту. Это не значит, что мы тем самым как-то его прорыли и туда вошли, это жест, который указывает. Но тогда получается так, что этот жест имеет очень узкое, контекстуальное значение.

М: Разумеется, здесь все дискурсивно, и слово «внедриться» – оно тоже дискурсивно в нашем с тобой контексте. Но есть механика жеста.

Б: Да, есть механика жеста... То есть возникает некоторое противоречие между достаточно универсальным значением этого жеста, указывающего на пустоту, амбивалентность, сомнительность любой метафизики по поводу искусства, по поводу эстетики и – а это достаточно универсальное соображение – очень контекстуальным, исторически и социально, и идеологически, имея в виду, допустим, наш регион возможного подхода именно к такой интерпретации этой работы. Действительно, ссылка на Барабанова не случайна. Люди его положения, его позиции – социальной, идеологической,

религиозной, метафизической и т. д. они обнаруживают себя как тот класс зрителей, который различает значение этого жеста и на него реагирует.

Положительно или отрицательно – не имеет значения. Но они видят в этом достойный ответ искусства по отношению к любой идеологии, в том числе и религиозной. Ведь это реакция искусства на свое порабощение.

М: Да. А для них искусство – прикладное к идеологии и метафизике. А здесь получается так, что этот жест делает эстетику автономной.

Б: Правильно.

М: Именно механика жеста.

Б: Но мне бы не хотелось думать, что существует только достаточно ограниченный класс возможных зрителей этой работы, который именно так на это реагирует. Одно дело, когда в ходе особого дискурса подходят к возможной интерпретации жеста, другое дело – нерефлектированный зритель, который реагирует или не реагирует на этот жест. Как ни странно, но Барабанов в этой истории выступает как эстетически нерефлектирующий субъект, потому что он реагирует на эту работу своим идеологическим бессознательным.

М: Да. Ведь для его позиции, откуда, с какой стороны человек может посмотреть на себя как объект? Только с метафизической, но никак не с эстетической. Типа «с того света», «с точки зрения дьявола», бога, ангела, то есть с какой-то площадки метафизического символа, но никак не в эстетических координатах. В эстетической плоскости для религиозного идеолога и метафизика нет места, с которого бы человек мог посмотреть на себя со стороны. Как на объект.

Б: Мне кажется, что это спорно. Все-таки «новая позиция», возможно, и нужна, и обязательна в эстетическом горизонте и лишь ее наличие в этом эстетическом горизонте является условием ее создания уже в горизонте метафизическом. Могу сослаться на собственный опыт интереса или вкусового пристрастия к работам концептуалистского ряда. Естественно, что вкус людей, которые входят в пространство таких концептуальных работ, как-то меняется и вещи традиционного плана не доставляют им нормального эстетического наслаждения. В этом году, например, я выписал много литературных журналов, и я замечаю, что я не могу читать, наверное, вполне интересную, актуальную прозу. Совершенно не могу.

М: Со мной то же самое происходит.

Б: Не могу, потому что это не доставляет мне никакого эстетического наслаждения. А когда я беру работы литераторов нашего круга, они мне доставляют некое новое впечатление. Но это не потому, что я отношусь к ним как

аналитик, интерпретатор или метафизик, а просто я, сформировав в самом себе какими-то усилиями, и сама моя жизнь, моя судьба сложилась так, что я теперь обладаю «новой позицией» в себе, она присутствует во мне как естественно функционирующая сила (не как некое искусственное, чисто умственное, произвольное напряжение, с помощью которого я нечто различаю), которая уже внедрена, сформирована как некая особая способность, не зависящая от моих сознательных, волевых усилий, способность, с помощью которой я могу доставить себе – здесь возможна пространственная аналогия – я действительно «доставляю» себе некое впечатление от наблюдения, созерцания и реконструкции работ концептуального ряда. То есть я хочу сказать, что все-таки это позиция эстетическая.

М: Да, все это совершенно справедливо. Но мы тут коснулись очень интересной темы: автономия. В иерархии автономии быть не может. Если мы мыслим метафизическое пространство «над» эстетическим, тем самым мы заявляем, что эстетика не автономна. Автономия возможна только как полевая, горизонтальная, она не может строиться вертикально.

Б: Но это же не натуральная характеристика, а установочная. Допустим, какая-нибудь политическая сила пытается свести, редуцировать все содержание искусства к каким-то своим собственным проблемам, сделать искусство подчиненным, функциональным по отношению к своей собственной сфере. Но ведь на самом деле эти попытки осуществляются в пространстве этой позиции. Допустим, идеолог или политик...

М: Он реагирует идеологически, а не эстетически.

Б: Это две разные вещи. Одно дело, например, Шифферс, который декларирует сводимость содержания художественного произведения к некоей религиозной метафизики. Фактически он строит свою интерпретацию наряду с некоторыми возможными другими интерпретациями. Другая ситуация, уже реальная, которая стала обычной и даже тотальной по отношению к искусству в Советском Союзе, когда власть создала такие условия, при которых реально художник утратил свою автономию – и материально, и в образе жизни и т. п. Я только что перечитал воспоминания Н. Я. Мандельштам, и там очень хорошо и конкретно описан механизм, когда люди их круга под воздействием невероятного страха утрачивали свою автономию. В 70-е годы мы могли позволить себе некоторую свободу рассуждения на фоне нашего закрепощения в социальном плане. Люди до войны были лишены этого. Очень хорошо видно, как люди с помощью специального ментального самоувечения вызывали в себе совершенно новые эстетические чувства, ко-

торые принципиально отрицали эту автономию. Они действительно считали, что вся их литературная и художественная деятельность прямо завязана на политические, властные структуры, а главное, что если мы говорим про автономию, про ее судьбу, главное, что они не были в состоянии мыслить себя автономными субъектами интерпретации того или иного ряда событий или предметов искусства, как бы делегируя эти права некоему обобщенному советскому начальству. В этом смысле в воспоминаниях Н. Мандельштам очень показателен эпизод с Сурковым, который сказал, что роман «Доктор Живаго» плох тем, что его герой не имеет права интерпретировать советскую действительность. Когда я сам в ранней молодости прочел этот роман, меня действительно поразила возможность свободной интерпретации любых событий, которые попадают в поле зрения персонажей. В «Живаго» это было.

М: Конечно, но это исторические времена. Давай теперь вернемся поближе. Если мы будем рассматривать эту работу «Палец» как своего рода камертон эстетической автономии, то природа этого камертона заключается в том, что пространство «внутри картины» оказывается пустым, тогда мы можем посмотреть на современные концептуальные работы с точки зрения того, насколько в них еще есть реликт этого пространства «внутри картины» как заполненного. Недавно я посмотрел последнюю работу Кабакова «Жизнь как оскорбление». Ты видел этот альбом?

Б: Нет.

М: Жаль. Мне кажется, что там произошла очень интересная вещь. Центр этого альбома прекрасно сделан с точки зрения эстетической автономии. Совершенно созерцательная вещь, где включается только механика эстетических оценок и удовольствий, без диффузных ассоциаций. Но по краям – экспозиция этого альбома, есть несколько листов с фрагментами плакатов, старые рисунки с портретами матери и т. п., и конец этого альбома, где он наклеил на листы оригиналы каких-то расписаний, списков, написанных от руки (не им), то есть когда я имел дело с этими краями, у меня возникло впечатление, что опять проявились какие-то реликты архаического сознания этой заполненности «внутри картины». То есть «внутри картины» по этим краям оказалось не пустым пространством, а чем-то наполненным, что и стало вылезать наружу.

Б: Из того, что ты сказал, видно, что речь идет об обычной семантике работ Кабакова. Почему ты считаешь, что нечто вылезает снова, а где он отошел от этого?

М: Дело в том, что... как, где он отошел от этого? Центр, основная часть этого альбома решена с совершенно пустым пространством «внутри картины»! Центр организован самодостаточно с эстетической точки зрения. Но по краям этих двух взаимосвязанных корпусов с наклейками и чистым текстом «воспоминаний» какие-то ошметки, указывающие на метафизические, непроработанные пространства, как будто там еще что-то есть, какие-то сакрально-родовые пещеры, как на острове Пасхи, наполненные каменными петухами, курами и т. п. То есть там представлены, другими словами, просто железобетонные конструкции, каркасы, особенно в этих заключительных списках, сметах, каких-то неизвестных спрятанных туземцами пещер, пространств, которые, очевидно, имеют отношение к пространству «внутри картины», но они не пустые, а явно наполненные каким-то говном, то есть потенциально вовлеченные в какое-то идеологическое строительство. Кстати, то же самое в рассказе «Обелиск» Сорокина.

Б: Да, я помню.

М: Там тоже есть какие-то реликты архаического, магического народного сознания, эстетически не очищенного, не опустошенного, которые завораживают автора, ослабляют, и он иногда не справляется с материалом, не дистанцируется от него.

Б: Но они же так заданы!

М: В том-то и дело, что нет. И тот, и другой, когда я говорил с ними на эту тему, они тоже сомневаются в своих результатах, до конца не уверены, что именно так надо решить эти места.

Б: Может быть, это просто обычные колебания художника, сомнение в точности совершенного жеста.

М: Так вот я и хочу сказать, что пространство «внутри картины» – оно и есть порождающее пространство. И чем оно наполнено? Оно наполнено реликтами магического сознания.

Б: А, понял. То есть вместо метафизики получается что?

М: Просто архаика какая-то.

Б: Архаика, да.

М: В то время, когда в концептуальном искусстве был уже задан камертон полной дистанцированности, отстраненности от всякого идеологического содержания, с чем, кстати, как с основной характеристикой московского концептуализма, согласен и Кабаков, мы недавно об этом с ним говорили. То есть с помощью этого камертона можно работать только на эстетическом горизонте что и делал Кабаков практически во всех своих произведениях, и

делал это замечательно, так же, как и Сорокин. То есть они целиком охватывали реальные эстетические пространства – экспозиционные и демонстрационные, в то время как в этих последних работах опять возникли эти ошметки метафизической замутненности.

Б: То есть, если вернуться к Сорокину, к «Обелиску», то ты имеешь в виду, что в нем наблюдается какая-то ненужная или избыточная...

М: Плеоназм...

Б: Такой плеоназм семантических слоев, манер или стилей, заимствованных из обыденной речи, из официальной литературы и т. п.

М: Если ты хорошо помнишь сорокинский «Обелиск», то вот центральный эпизод, когда идет ругань в форме богохульного акафиста, но содержание там скорее былинного характера, т. е. более энергетически глубинные переживания, с засинами типа «А и пошел-то...», нет формального соответствия между планом содержания и выражения, содержание «гудит» через эти подразумевающиеся и наличествующие «А иии...», «А у...», фонетический вой, а выражение – назывное, а не предикативно-действующее, как в акафисте.

Б: А где ты здесь видишь покушение на эту пустоту метафизического горизонта? Ведь это какой-то один из возможных приемов, с помощью которого Сорокин пытается работать с известными ему стилями.

М: Мне кажется, что здесь он просто не сделал достаточно усилий, чтобы доставить весь текст до уровня эстетической автономии. Он показал только плывущее по поверхности реки говно в пропорциональном ущербе к им же включенному на дне реки огромному насосу (былинность), сам факт наличия которого разжигает, ослабляет впечатление от этого плывущего по реке говна. Он не смог установить и зафиксировать взгляд на этот колоссальный подводный насос, сосущий, дрожащий, перекачивающий тонны этого глубинного говна. Просто как штангист поставил большой вес и не смог его взять. В «Мартине Алексеевиче» и во многих других своих произведениях он смог установить и зафиксировать эстетический взгляд на те явления, которые он обнаружил, а здесь нет. Вот и все. То есть я хочу сказать, что эстетическая автономия требует, чтобы постоянно звучал этот камертон, поскольку его пустой звук, неслышимый, перекрывает все возможные звуковые артикуляции и позволяет слушать их со стороны, не вливая в идеологическую содержательность.

Б: Да, камертон.

М: То есть всегда следует помнить, что пространство «внутри картины» или «внутри текста» на самом деле пусто. А если нет этого камертона, постоянно

«звучящего», то опять возникает деавтономизация и зависимость от других пространств – идеологических, вроде бойковской архаики, или более поверхностно-коммунальные, как у Кабакова, социально-политические диффузии, неважно, главное, что идет втягивание. В то время как в пустое пространство нельзя втянуться сознанием, в него можно только войти физически, как в инсталляцию. То, что заявляет и Кабаков: в инсталляцию человек входит физически, именно как человек, нормально, и оценивает себя со стороны как «зрителя-персонажа», поэтому он и свободен от всякой семиотики и идеологии. Если же он не делает этого жеста, усилия, то он ничего не понимает. Вот в чем состоит простота и чистота этой позиции. Если человек входит в это пространство «внутри картины», уже как в физически обжитое через этот «Палец» как через модель, обвешанный какими-то туманными метафизическими ошметками, какими-то обволакивающими сознание идеологемами, то он ничего не может получить, он не может созерцать себя со стороны в той среде, которая дает ему определенную эстетическую настроенность как состояние сознания. В конце концов мы знаем, и в этом я согласен с Эд. Дж. Муром, который говорил, что ценными являются только определенные состояния сознания. Но ведь определенные состояния сознания возникают лишь в каких-то ситуациях и в какой-то среде. Эстетический горизонт порождает одни состояния сознания, идеологический дает другие, политическая борьба дает третье, техника – четвертое и т. д. Если мы диффузируем все это, то эти определенные состояния сознания не будут ценными, потому что они становятся мутными, деструктивными.

Б: Да. Но тут все-таки заметь, что есть некая непроясненность статуса этого метафизического пространства по отношению ко всем остальным.

М: Но я говорил просто о комфорте.

Б: Я понимаю. Есть разница между возможной идеологической интерпретацией работы внешним наблюдателем и присутствием в самой эстетической позиции автора работы некоего метафизического компонента. Одно дело, например, интерпретация Шифферсом или Барабановым какой-то работы, допустим, твоей или Эдика Штейнберга, а другое дело сам Эдик Штейнберг, как идеолог, другое дело – возможность усмоктения в работе Эдика Штейнберга идеологического пласта, который уже в свою очередь мы можем отрефлектировать и увидеть, в какой мере он разрушает эстетическую ткань, поскольку лишает ее этой автономии.

М: Да. Тем самым совершая ошибку и вводя нас в дискомфортное состояние.

Б: Да. И мы расцениваем такую работу как неудачную.

М: Здесь должна быть очень жесткая определенность и критерий. Последнее время, как ты сам наверное чувствуешь, разрушаются критерии эстетической автономии.

Б: Да. И второе. Очень важная мысль, мне кажется, состоит вот в чем. Мы говорили об этом в диалоге «Божественная англичанка», что есть некая ментальность, данность нашего сознания, мыслительная активность, но существует и наше социальное, психологическое тело, данности нашей судьбе, биографии, состояния жизни, все многообразие нашей включенности в окружающую действительность, по поводу которой мы можем рефлексировать и актом этой рефлексии нечто менять, а, может быть, лишь ощущать нашу зависимость от этого. Хотим мы этого или не хотим, советское искусство связано с нашим жизненным горизонтом, мы не можем не отмечать нашей включенности в его идеологическое поле и необходимости как-то на это реагировать.

М: Это и есть, в сущности, экспозиционное поле.

Б: Да, да. Я хочу сказать, что в этом смысле все значение соцарта состояло в том, что его создателям удалось отрефлектировать нашу идеологическую данность и сделать ее эстетической.

М: То есть поместить ее в демонстрационное поле.

Б: Совершенно верно. Но я хочу сказать о пустоте как о некоем самоценном результате некой цели целого ряда эстетических действий. Есть два варианта ее создания. В исходном пункте этого движения, эстетического самодвижения, как в филогенезе или в онтогенезе, когда мы просто наблюдаем в самой конструкции, семантике работы шаги, фазы, структуры и периоды. И, видимо, это самое ценное, когда художник предъявляет нам не просто интересную, красивую вещь, тогда это вещь ограниченной эстетической ценности, а когда мы видим в «снятом», как сказал бы диалектик, виде все предшествующее развитие. Я хочу сказать, что в этом смысле метафизическая пустота может быть достигнута лишь в ходе неких усилий, в процессе снятия своей изначальной заполненности, в частности идеологической.

М: Да, конечно, здесь необходимо два мастерства.

Б: Либо – второе. И мы можем такие работы вспомнить, когда пустота бралась как некая данность. Это была простая пустота, не обогащенная предшествующим снятием.

М: Конечно. И поэтому мы можем теперь говорить о двух усилиях мастерства. Первое усилие – это художник или текстовик должен все время прислушиваться к камертону пустого пространства «внутри картины» и второе усилие

мастерства, более банальное – техника. Вот, например, Кабаков и Булатов, они учились минимум лет 15, они прекрасно владеют механизмом рисунка, живописи, композиции, могут как угодно стилизовать. Чего, кстати, нельзя сказать, например, о Волкове, о Захарове, которые, в основном, владеют фактурой, у них такой дар, и некоторыми концептуальными спекуляциями. Поэтому можно предположить, что в плане мастерства исторические перспективы Кабакова, Булатова и Наховой, которые очень долго учились владеть этими механизмами, совершенно обеспечены. Что, между прочим, проблематично для Волкова, Захарова, которые так долго этому не учились, этой механике, и это дает о себе знать. В то время как мастерство сохранения пустоты «внутри картины», которым обладают и Волков, и Захаров, и Ануфриев и т. д. наравне с Кабаковым, Булатовым, не само дает знать о себе, а его нужно все время сознательно иметь в виду. Поэтому у последних все-таки нет такой сильной, проработанной достоверности на уровне материала, механики, которая есть у Кабакова и Булатова, хотя школьная позиция – одна.

Б: Среди художников, обладающих какой-то культурой, точнее, мастерством, ты назвал...

М: Техническим мастерством...

Б: Да, ты назвал Кабакова, Булатова и Нахову. Действительно, очень удобно их сопоставить, особенно Кабакова и Нахову, в связи с их подходом к созданию эстетических пространств, которые строятся так, что в них зритель попадает «внутрь». Мне кажется, что семантика и метафизическая интерпретация этих «вхождений» у них различная. На мой взгляд, традиция 70-х годов состояла в том, что эстетическая автономия и тем самым «пустота» метафизического пространства «внутри картины» возникали как результат усилий по нейтрализации, снятии или опустошению...

М: Идеологических «внешних» пространств...

Б: Да. Этих слоев. В работах Кабакова, в его «комнатах» мы видим некоторую «сквозность». Это геодезический термин. С помощью этого термина в геодезии обозначают требования к застройке на пляжах. Оказывается, нельзя строить длинные сооружения с очень длинными фундаментами вдоль пляжа, потому что они разрушаются благодаря работе моря. Нужно обязательно застраивать с интервалами, с зазорами. И вот эту застройку они называют термином «сквозность». В твоей работе «Палец» очень наглядно представлена эта «сквозность». Я хочу сказать, что и эта работа, и комнаты Кабакова устроены таким образом, в них достигается некий баланс. Прежде

всего экзистенциальный баланс, т. е. заполненность демонстрационного пространства, благодаря включенности в которое мы понимаем исторические и идеологические контексты вещи. И дальше, с помощью особых приемов, достигается высвобождение из этого пространства. Потребность в этом высвобождении возникает постольку, поскольку оно дается как достаточно тягостное. Но авторы предоставляют средства для этого высвобождения, для выхода из этого пространства. Степень свободы выхода из этого пространства сбалансирована степенью экзистенциальной плотности предъявленной среды. Соблюдается «сквозность»: мы как бы «залипаем» туда, нечто переживаем, но нас все равно оттуда вытаскивают.

М: Да. Механизм этого «вытаскивания», что мне кажется очень важным,— тексты-объяснения.

Б: В том числе. И в этом смысле метафизическая «пустота» внутри картины, автономия является результатом эстетических усилий.

М: Причем, отчетливо артикулированных в материале. В то время как у Иры трудно найти этот механизм, а, следовательно, выход из ее пространств, «сквозность» — довольно проблематичны. Во всяком случае текстовые объяснения как элемент эстетической структуры она не использует.

Б: Не использует, да. Но эта «пустота» и даже автономия у нее безусловно присутствует, хотя образуется довольно странным образом, скорее не эстетическим, а биографическим. Она может работать, когда становится сама по себе автономной как социальная или экзистенциальная единица.

М: Да, мы с тобой в каком-то смысле жертвы ее «эстетики», жест «высвобождения», о котором ты говорил, нам с тобой очень хорошо знаком, так сказать, на собственной шкуре (смеется).

Б: (смеется) Но как это не парадоксально, она сумела достичь чистой семантики пространства, никак не заводя в эту семантику какого-нибудь социального или экзистенциального компонента. Хотя — и она сама это признает — ее наиболее эффектные работы — это работы «Разрушение», где представлен разрушенный собор.

М: Но это не инсталляция.

Б: Это картина. Но в данном случае я их объединяю по общей стилистике. У нее присутствует как бы заведомая очищенность.

М: Если понятие «очищенность» рассматривать абстрактно, то у нее эта очищенность в инсталляциях касается только самого объема внутреннего пространства, но не его «стен». А у Кабакова происходит очищение, деидеологизация и стен этого «внутреннего» пространства за счет использования

механизма текстового объяснения. Ты указал на очень интересную вещь. Оказывается, что вот это «второе» мастерство или даже можно назвать его «первым» по степени важности в достижении эстетической автономии, то есть соблюдение камертони «пустоты внутри картины», этот механизм может включаться через очень конкретную вещь, а именно через внедрение в инсталляцию текстов – объяснений. Вносится как бы посторонний взгляд на то, что происходит внутри между зрителем и экзистенциальным нарративом инсталляции.

Б: Мне кажется, что наиболее в этом смысле интересные работы в 80-е годы были постконцептуалистские, постсоцартистские. У Иры же явно отсутствует соцартистский момент, хотя очевидна свойственная концептуализму конструктивная и стилевая свобода. Но я боюсь, что в ее эстетике нет завоеванной концептуализмом совершенно новой системы эстетических позиций, которая работает, в частности, с помощью текстов или какой-то особой семантики. Ведь и в постконцептуализме, например, «Мухоморы», Волков, всегда имели дело со всеми этими «советскими делами», там до-стигалась некая нормальная игра, баланс...

М: Да, отстранение, дистанция.

Б: Было, было. Они это сумели сделать. И в этом их явная принадлежность к традиции советского соцарта и концептуализма. А у Наховой, наряду с конструктивной свободой, как-то не видно проработки включенности в сильные экзистенциальные поля...

М: Да, в эти культурные слои. Они, вероятно, не стали для нее археологическими, они еще актуальны для нее. Актуальны на уровне материала, а не на уровне археологии. Видимо, визуальному знаку труднее отлипнуть от идеологической стихии, труднее, чем тексту. Ведь Кабаков в своих инсталляциях – комнатах скорее исходит из литературы, а Нахова – из пластики, из изобразительного искусства. Именно на визуальном горизонте идеология актуальна как стихия, между художником и идеологией как стихией часто возникает тягостный, магический контакт каких-то глобальных борений, всполохов, вихрей. Вспомни ее экспрессионистский «Дворец съездов».

Б: Да, верно. Либо эти «культурные» слои для нее актуальны, либо она демонстрирует позицию художника в «башне из слоновой кости», который просто не хочет иметь дело со всем этим. Он считает, что существуют заведомо эстетические проблемы или темы. Допустим, есть вечная проблема пластики, есть вечная проблема тектоники, вечная проблема композиции, картины или картинности. В этом смысле в своих инсталляциях она просто по-

своему интерпретирует ограничения картинного пространства, превращает, допустим, его в объемное. Но все-таки это достаточно формальный ход, как ты считаешь?

М: Идеологически формальный, но не технически формальный. Дело в том, что в этом выдвижении картины, в эволюции картины от непосредственно картины до инсталляции она не находится на стадии, скажем, кроманьонца, она где-то на стадии перехода неандертальца в какой-то другой вид, если, конечно, брать этот чисто дискурсивный эволюционный горизонт, который, конечно, не является единственным в общей парадигме эстетического дискурса о жанрах. Здесь я имею в виду только то, что сказал Булатов об «эволюционном выдвижении картины». Но на этом горизонте все просматривается достаточно просто. В этом варианте дискурса она «проигрывает» Кабакову в том смысле, что не знает, в отличие от Кабакова, как держать этот камертон «пустоты внутри картины». Она очень хорошо пользуется рисунком, композицией, живописью, великолепно организует пространство в его объемных формах, но вот мастерства удержания «пустоты внутри картины» у нее как бы нет. Она, может быть, даже и не подозревает о том, что это мастерство необходимо для того, чтобы успешно участвовать в этой эволюционной «борьбе видов», проще говоря, чтобы делать инсталляции с «выходом», хотя на саму инсталляцию как на жанр она выходит раньше Кабакова, опережая его в том смысле, что «обшивка» у нее, уже, скажем, как у «Боинга», а двигатель – в виде парового котла. Но не следует забывать, что у Кабакова и у Наховой совершенно разные основания: у него – литературное в большей степени, у нее – изобразительное.

Б: И, конечно, нельзя сказать художнику, чтобы он использовал в своих работах социальную тематику, такого жесткого требования нет.

М: Но мы ничего и не требуем, мы разбираем типы инсталляций.

Ведь наша основная тема – это тема «внутри картины» и отношение к этому пространству «внутри картины» со стороны художников. То есть учитывает ли художник это пространство как эстетическое или не учитывает и оно остается для него неосознанным метафизическим реликтом. Если он учитывает его и включает механизмы для того, чтобы сохранить эту «пустоту внутри картины», тогда мы получаем один эффект, актуальный, живой эффект, поддерживающий нашу тему автономии; если он их не использует, мы получаем несколько замутненный, неопределенный эффект, где эстетическая автономия ставится под вопрос и где возникают реликтовые остатки магического сознания, связанные с идеологией, метафизикой и т. д.

Б: В дополнение к тому, что мы сказали про Нахову, я хочу добавить, что у нее есть только один, как мне кажется, удачный ход, который она не осознала как удачный.

М: Это какой?

Б: У нее есть работа, которая мне казалась ключевой, камертонной для понимания того нового и интересного, что она с собой принесла. Это были графические эскизы к ее «Плафону», четыре листа графики, на которых были изображены «земли», условные ландшафты, как бы парадигматика изображения земной поверхности.

М: Очень хорошо помню. Там была дана инвариантность топографии.

Б: Блестящие работы. Она в этом случае работала как постмодернист, обсуждая в своей работе условия пространственного опыта художника.

М: Да, рефлексия на пространственный опыт – это очень высокий эстетический уровень. Блестящий уровень.

Б: С такой ясностью этого тогда не делал никто. Никто не смог достичь такой прозрачности визуального знака, очень целостного, причем, в нем была представлена вся развертка и конструкция.

М: Тот же эффект присутствует в картине, которую помнишь, мы как-то выделили с тобой, вот эти две картины...

Б: Да, белый диптих. Пожалуй, это ее самые удачные работы. Этот белый диптих и эскизы к «Плафону», а не сам «Плафон», в котором все уже было уплощено. Я бы еще присоединил сюда, правда, уже с другим, более салонным эффектом, «Руины» храма. Там тоже был соблюден некий баланс между идеологической провокационностью и мастерством выполнения. И, может быть, еще одна работа, вероятно, не самая важная, но она мне тоже кажется удачной. Забыл, как она называется, работа 78 года, где на голубом фоне дерево, золотые, белые эмблемы.

М: А, да, да... как бы такая «итальянская» работа...

Б: Да, итальянские мотивы. Там возникло историческое пространство искусства, которое обогатило довольно сухую материю чистого пространства. В большинстве же других работ чистота и ясность вот этого жеста «обсуждения пространственного опыта художника в истории искусства» не достигалась. Либо были какие-то пластические накладки, в частности, работа с дверями мне не кажется очень удачной...

М: И почему же так происходит? Может быть, потому, что в данном случае возникает дефицит критического сознания?

Б: Одну минуту, прости. Ведь на самом деле те работы, которые мы назвали в

положительном смысле, действительно являются концептуалистскими. В них решается основная задача концептуализма: обсуждение условий художественного опыта.

М: Верно. И точное фиксирование места художника и зрителя как места свободного от этого произведения.

Б: Да. Ведь на самом деле здесь очень простой пространственный эффект.

Достаточно в ее эстетике, в ее стилистике представить два независимо изображенных объекта, сопоставимых и в то же время различных, как это было с «Землями», чтобы наблюдатель смог по двум проекциям воссоздать всю систему координат, чтобы возникла возможность создания своей позиции наблюдателя. Тогда же, когда она, не осознавая до конца этого обстоятельства, завязывает два изображения в единую конструкцию, эта возможность утрачивается, «наблюдателя» не возникает. Как это и получилось с «Плафоном» или с работой «Кирпич», где она, несмотря на свои пластические удачи, не поднимается на даже минимальную концептуалистскую позиционную высоту.

М: Да. И в этом смысле мы не совсем правомерно рассматриваем ее творчество на заявленном здесь горизонте критического осознания той или иной эстетической традиции. Наш горизонт не «выше» или не «ниже» какой-либо традиции, он просто другой. Ведь дело не только во внешней схожести, не в «инсталляционности». В конце концов как инсталляции можно рассматривать жертвоприношения, богослужения, оформление идеологических парадов, инсталляции были и у дадаистов, и у сюрреалистов. Речь шла о другом. О новом, совершенно деидеологизированном типе инсталляции, о замене метафизического пространства инсталляции физическим, о другом типе телесности зрителя, который попадает в пространство инсталляции.

Б: Да. Но все же отметим, что Нахова вписывается в ту общую живописную и общехудожественную культуру, которая была свойственна модернизму и постмодернизму. Как очень точно кто-то сказал по поводу колористического аспекта работ Брускина, что в нем есть некое сочетание цветов, колорит, который уже пройден и не является характерно модернистским. Оказывается, и для меня это было очень понятно и это очень новый взгляд, модернизм выработал и свое отношение к цвету, к гамме, и это отношение видно. Совершенно особые обертона, по которым видна модернистская или постмодернистская работа. И у Иры это есть. Этой культурой она владеет достаточно свободно. Другое дело – в какой мере она осознает каждый раз свою задачу.

М: Как у художника-концептуалиста, у нее существует дефицит критического сознания, который не всегда позволяет рассматривать ее в таком статусе.

Б: Любопытно, что ее серия «Комната» не стала концептуальной серией до тех пор, пока все эти материалы не были обработаны и не помещены в книгу «Комнаты». Ведь эти работы по своей общехудожественной семантике не выстраивались в один ряд.

М: Если не учитывать четвертую комнату, которая была сделана специально для книги «Комнаты».

Б: Да, в объемно осуществленных комнатах используется лишь некий формальный прием пространственного освоения. И все. Видно, что она решает очень формальные задачи, не развивая некую метафизическую идею, не достигая каждый раз «очищения»...

М: «Очищения» от метафизики, поскольку у нее не работает камертон «пустоты внутри картины».

Б: Да.

М: И «очищения» этих «стен». А ты не помнишь, какое у тебя было впечатление, ты был, по-моему, на этой первой, насколько я помню, в московском концептуализме, инсталляции «Рай» Комара и Меламида?

Б: Помню, конечно. Это 73 год.

М: Можно ли сказать, что там зритель был «зрителем-персонажем»?

Б: Во многом. Они же с самого начала стали работать в этой парадигме. Там были разные фокусы, за счет которых...

М: Но мне кажется, что в то время вот эта «внешность», «персонажность» зрителя, который находится внутри инсталляции, она обеспечивалась довольно простым, прежде всего идеологическим и политическим взглядом, но не эстетическим. Ведь Кабаков использует не только наглядное пособие по советской идеологии, но именно эстетические механизмы, через объяснения и т. п. В инсталляции «Рай», насколько я помню, эти механизмы не были включены.

Б: Но я бы сделал тут, как мне кажется, такое сильное замечание, что все-таки Комар и Меламид создали постмодернистскую парадигму с гораздо большей степенью ясности, с очень большой четкостью жеста именно постмодернистского, в отличие от очень сильной модернистской стилистики у Кабакова...

М: А я считаю, что Кабаков и не ушел в постмодернизм.

Б: Да. А Комар с Меламидом сделали одну очень радикальную вещь, уже начиная с «Рая». Они разрушили этим «Раем» представление о единстве,

однородности, прозрачности и такой единосхватываемости и интерпретируемости того эстетического пространства, которое насаждалось здесь с помощью всей мощи официального искусства. В «Раю» было так много ходов, приемов, с помощью которых они разбили эту однородность, ведь это же были руины советского обыденного сознания: Сталин, Будда, неизвестные голоса, запахи, подземная река. В этой работе, как часто бывает у больших художников, сразу было все. И в то же время, формальное в ней был прием, с обсуждения которого мы начали. Они поместили зрителя внутрь работы.

М: Но все-таки следует сказать и о различии этой инсталляции «Рай» и кабаковских инсталляций. Поскольку эволюция этого жанра существует.

Б: Да, но их инсталляция очень важна. Все-таки Илья создает, не знаю, может быть я и не прав, он создает, как это ни странно, однородные пространственные интерпретации. Несмотря на то, что он, в согласии с концептуалистским каноном, строит пространство для интерпретации, даже вводит их самих в саму работу. Но все-таки у него наличествует некоторое идеологическое завершение.

М: Так, может быть, это и есть идеологическое завершение обсуждаемого нами «выхода» из этих пространств?

Б: Ведь он же и по поколению, и психологически стоит гораздо ближе к экзистенциальному контексту, от него он более зависит. Может быть, как явление он и крупнее, чем Комар и Меламид, и они сами это признают, но тем не менее я хочу сказать, что они сумели с самого начала достичь постмодернистской свободы интерпретации, создали принципиально плurallyстичное пространство. В их системе нет позиции Господа Бога. А у Ильи есть. Даже интонация интеллектуального и нравственного превосходства над «советским педагогом» у Комара и Меламида вполне условна: за счет иронической двусмысленности.

М: Правильно. Но теперь, благодаря твоим рассуждениям, мне стала совершенно ясна разница между «Раем» и кабаковскими инсталляциями. Дело в том, что когда мы приходили на инсталляцию «Рай», у нас была коммунальная общность противостояния советскому мифу, у зрителей «Рая». В то время как Кабаков действует уже на чисто эстетическом уровне. Пребывая внутри его инсталляции, например, в «Веревках», мы пребываем там совершенно индивидуально, а не коммунально, то есть частным, приватным образом, статусом. То есть мы не являемся частью какого-то коммунального тела, которое противостоит другому, огромному коммунальному телу. Это очень серьезная разница. И объясняется это очень просто. Кабаков ввел через

определенные технические элементы еще одну смотровую площадку, с которой мы можем увидеть себя как часть коммунального тела и тем самым отстраняться от себя в этой ипостаси «коммунальности». На этой смотровой площадке происходит психопатологизация зрителя, опасная возможность его отождествления с коммунальным героем, через посредничество которого Кабаков обращается к нам своей инсталляцией. Тем самым разбивается всякое коммунальное тело и зритель остается один. Он смотрит сам на себя со стороны. В то время как в ситуации «Рая» коммунальность не разбивалась, напротив, подчеркивалась общность зрителей как единой силы за счет подчеркнутых политических, идеологических оголенных мотивов содержания той инсталляции. В то время, вероятно, и нельзя было ее разбить, это исторический факт, противостоять тогда можно было только коммунально. Эстетически организовать можно было только коммунального зрителя-персонажа. У Кабакова же, конечно, степень индивидуации зрителя бесконечно выше. И он это делает только эстетическими способами.

Б: Я бы с тобой все-таки не согласился, потому, что мне кажется, что отсутствие в отношении «Рая» Комара и Меламида единого пространства интерпретации, ведь там были условия для того, чтобы каждый зритель из-за фантастической разнородности предъявленного предметного поля был вынужден создавать какую-то собственную, совершенно условную, случайную, никак не верифицируемую, ничем не подтверждаемую и не опровергаемую смысловую и пространственную интерпретацию. И это очень ощущалось. В этом смысле была создана некая качественно новая степень свободы, с которой я говорил, ссылаясь на Мандельштам, Пастернака и Суркова. Это было очень важно.

М: Конечно, в историческом контексте того времени это было очень важно.

Б: В то время, как я повторяю, и ты на мое замечание не ответил: в конструкции работы Кабакова предполагается позиция универсального интерпретатора.

М: Это правильно. В «Раю» и вообще в эстетической позиции Комара и Меламида всегда присутствовала необыкновенно сильная авторская суггестия, авторско-персонажное начало. Именно они были Господом Богом, правда, закавыченным, но все же богом, богом банального, если можно так сказать. В то время как у Кабакова проблемы «бога» я вообще не нахожу именно позиционно, эстетически. Вспомни, Комар и Меламид называли себя «наиболее известные художники XX века» – табличка на их двери, и они так подписывались. Авторский жест, указывающий на них самих, всегда был очень интенсивен, они всегда стояли в центре своего жеста, как Бойс, например,

Акончи и т. п. В инсталляциях Кабакова самого Кабакова нет, он отслоен от зрителя своими персонажами и, в сущности, стоит со зрителем на одной смотровой площадке, откуда так же, как и они, зрители, рассматривает свое произведение. Собственно, из этой позиции и возникли те огромные массивы обсуждений, диалогов, которые всегда сопровождали его работы. В то время как Комар и Меламид всегда показывают окончательный жест, не нуждающийся в дальнейшей артикуляции, «вводе» в художественный, эстетический обиход.

Б: На мой взгляд их окончательный жест, окончательное решение не более, чем единство визуального знака. Точно также я могу сказать, что с помощью своего игрового, полууродивого жеста в те времена Комар и Меламид сумели подтвердить и декларировать то, о чем ты говоришь постоянно, а именно свою эстетическую автономию.

М: Я бы уточнил, свою политico-идеологическую автономию. Эстетическая автономия – немножечко другое.

Б: Да. Главное, что они сделали беспрецедентно успешно – это эстетизация политики и идеологии. И поскольку на советском горизонте художник был придатком государственной машины, они очень вызывающе сделали нечто обратное. Это нормально.

М: Конечно. Но был автор, авторство.

Б: Авторство было анонимное! Это были вообще «известные художники»!

М: Там возникало как бы три пространства, скажем, три жеста. Это – советское идеологическое поле, на что указывала сама инсталляция «Рая», затем – авторы, которые исполняли очень ярко этот жест, они говорили: «это мы делаем этот жест!» и, наконец, – зрители, которые представляли собой коммунальное тело. Они составляли это коммунальное тело именно из-за того, что присутствовал жест, очень яркий, этого авторства. В то время как Кабаков как бы делает более хитрый жест, он «уходит» с этой авторской позиции, вместо себя он помещает персонажа, причем конкретно-бытового, какого-то там Ивана Семеновича, или там, Анну Петровну, которой нужно дать конфету и прочее. А ведь в «Рае» не было персонажей. В каком-то смысле персонажами там были сами Комар и Меламид. Это была как бы общенародная мистерия.

Б: Но в этом смысле «Рай» нельзя отделить от их более поздних работ, где они, причем, по-моему, первые, ввели автора-персонажа, художников Зяброва и Бучумова, что в сочетании с этой их маской «известных художников» создало действительно впервые сильную эстетику нового персонажа.

М: Правильно. Но это следующий этап.

Б: Следующий этап, согласен.

М: Но в каком смысле? Дело в том, что у Кабакова уже другая картина. Комар и Меламид ввели художников-персонажей. У Кабакова это не художники, это просто какие-то люди, психопатологизированные личности, вроде «Математического Горского», «Щедрый Бармин» и т. п. Или, например, рефлексия на художника через психопатологизацию художнической позиции в «Украшателе Малыгине». Это уже следующий этап отстранения, отлипания от идеологизированного советского искусства. Кабаковские персонажи, черви-редуценты, превращают в труху харизму идеологической сподручности советского «художника» (каждый советский человек в харизме был «художником», занимался «художествами» сознания) уже на очень глубоком, экзистенциально-одиноком уровне.

Б: Я понимаю, и я никак их не сравниваю, не оцениваю.

М: Нет, почему же, это очень интересные исторические этапы: «Рай», затем их Бучумов, и следующий, кабаковский этап, когда их художник был растворен в других персонажах, параноидальных, не выделенных в их «художественности» из экзистенциального потока. То есть дробление коммунального тела очень сильно шло через Кабакова.

Б: Хорошо. Я соглашусь. Но одно замечание. Все-таки Кабаков достиг качественного обогащения эстетического пространства с помощью выхода из пространства изображения в пространство текстов.

М: Да, совершенно верно. И это главное.

Б: Но этот прием амбивалентный. Возник новый тип эстетической предметности. А Алик и Виталик остались в пределах иконического знака, максимально его уплотнив, насытив и умощнив, и в этом смысле их эффект убедителен потому, что прием обращения к литературе нарушает однородность изобразительного знака.

М: Но нельзя говорить, кто значительнее. Кабаков работает просто в другом эстетическом пространстве.

Б: Но эта тонкость, изящество и богатство эстетического пространства Кабакова, вообще-то говоря, были достигнуты им за счет некоторого незаконного приема.

М: Но он сделал его законным в процессе своего творчества. Он сделал его не только законным, но и традиционным, школьным.

Б: Это очень хорошо понятно для математика. Допустим, чем отличается советский компьютерщик от американского. Советский вынужден на очень

ограниченной технической базе достигать невероятной изощренности для того, чтобы решить относительно простую задачу. Для американского компьютерщика эта проблема намного проще за счет мощи его программного обеспечения. И в этом смысле я хочу сказать, что важнее решить некую задачу, оставшись на пространстве изобразительной площадки, чем выйти за ее пределы, создав «гезамт кунст верк». Я никак не оцениваю эффекта и думаю, что феномен Кабакова гораздо значительнее, чем формальный выход за пределы изобразительного поля, но я хочу просто сказать про специфику Комара и Меламида.

М: Заканчивая наш разговор, мы можем сказать, что пустота «внутри картины» напряжена у Кабакова одним способом...

Б: А у них несколько другим.

М: Да, но насколько она напряжена? И продолжает ли она быть таковой?

Б: Это мы отдельно обсудим. Финальное заключение – я специально перед началом диалога попросил у тебя бумагу и карандаш, и заметь, что лист оказался пустым, я просто ничего не смог записать.

М: Да, сама тема увела нас от текста.

Б: Мы оставили пустое пространство.

М: Да, пустое пространство, которое могло быть заполненным, но оказалось ненужным.

Б: Да, ненужным.

Г. КИЗЕВАЛЬТЕР

ЯЩИК С ОКУЛЯРАМИ

1987



ИНСТРУКЦИЯ ПО  
ПРИМЕНЕНИЮ

1. Заглянуть в очки и через не-  
колько секунд
2. сильно нажать на кнопку на левой  
стенке).

Г.Киевальтер  
1987 г.



С. АНУФРИЕВ

КОГДА РУКОВОДИТЕЛЬ ПОДБИРАЕТ КАДРЫ...

1987



КОГДА РУКОВОДИТЕЛЬ ПОДБИРАЕТ КАДРЫ ПОД СЕБЯ, НА СВОЙ ВКУС, НИЧЕГО ТОЛКОВОГО НЕ ПОЛУЧАЕТСЯ. НЕ СЧЕСТЬ ПРИМЕРОВ, ПОДТВЕРЖДАЮЩИХ ЭТУ НЕХИТРУЮ МЫСЛЬ. ДЕЛО ЛИШЬ ТОГДА ИДЁТ ВПЕРЁД, КОГДА НА РУКОВОДЯЩИЕ ПОСТЫ ПРИХОДЯТ ЛЮДИ, ОДИНАКОВО ПОНИМАЮЩИЕ СТОЯЩУЮ ПЕРЕД НИМИ ЦЕЛЬ И НЕ БОЯЩИЕСЯ ПЕРЕРАБОТАТЬ, ЧТОБЫ ЦЕЛИ ДОСТИГНУТЬ. ОНИ БУДУТ РАЗНЫМИ, ЭТИ ЛЮДИ, С НИМИ НЕЛЕГКО, НА НИХ НЕ ЦЫКНЕШЬ, Но ОНИ ТЯНУТ ВОЗ, А НЕ ДЕЛАЮТ ВИД, ЧТО ТРУДЯТСЯ.





С. АНУФРИЕВ  
И. КАБАКОВ

НЕИЗВЕСТНЫЙ КАБАКОВ

стенограмма диалога

сентябрь 1988



И. К.: ...Что-нибудь более конкретное. Я от этой понятной каши почти совершенно заснул.

С. А.: (смеется) Ну, я не знаю, может быть, Вы зададите какую-нибудь тему...

И. К.: Да я сам не знаю. Собственно, от жары и от какого-то странного положения дел я не могу достаточно ясно сказать, что бы меня сейчас интересовало (смеется).

С. А.: Может быть, не будем сейчас записывать?

И. К.: Ну, как же, все-таки... Ну вот, считается по общему мнению, что Вы представляете как бы следующее поколение – 80-х годов, 90-х годов – неофициального искусства. Самый простой вопрос: сейчас в воздухе висит такое соображение, что, раз сняли крышку с неофициальной культуры, то, следовательно, ей пришел конец и появилось какое-то новое пространство художественной жизни, где будут существовать совершенно новые, обновленные существа, которые находятся по ту сторону разделения искусства на официальное и неофициальное. По ту сторону добра и зла.

С. А.: Да, это действительно так. Дело в том, что когда сняли крышку с судка, то оттуда повалил очень густой, сочный пар, при этом все втянули носом, облизнулись, сказали, как замечательно!, какой супец, там, или рагу. Но ведь сам судок-то, т. е. его дно является крышкой другого судка, в котором неизвестно что находится, и то, что там находится, может выглядеть каким-то невкусным, отвратительным, гадким, как выглядело сначала содержание этого судка. Оно может просто никому не нравиться и быть неинтересным, как, скажем, никому неинтересно есть горячую яичницу в жаркий полдень. То есть каждый открываемый судок становится крышкой для следующего.

И. К.: Ага, понятно. Очень ясно, хорошо изложено. То есть никакого в этом смысле конца уже сформированного типа неофициального искусства не может быть. За каждой открытой комнатой возникает новая закрытая комната.

С. А.: Мало того. Если бы все было так просто, было бы не совсем интересно.

Дело в том, что не просто одно пространство разным образом следует за другим, за тем, которое уже открыто, а что каждое пространство, которое уже открыто, тем самым как бы вкладывается в пространство большего размера. То есть если говорить, допустим, о нынешних представлениях о пространстве-времени, то это не первичные представления, то есть это не конечная, что ли, архетипальная структура, в которую вложены... То есть вселенная – это не только пространство-время. Тем самым, если конкретизировать то, что сейчас называется авангардом, это не весь авангард. Та проблематика, которая сейчас поднята – это всегда не вся проблематика. Никакой ракурс отождествления практически не может отождествить то, что мы понимаем под словом «неофициальное» искусство. Речь идет, собственно, об искусстве проблематики. Дело в том, что сейчас вот эта комната, если прибегнуть к такой метафоре, то вот эта комната с открывающимися дверьми, которая была очень удачна для описания модернистского сознания, для постмодернистского сознания превратилась в кладовую. Для постмодерниста открытых дверей с бесконечными перспективами просто нет. Он все воспринимает как бесконечный архив, как библиотеку. Любое пространство «бескрайней» дали – это всего лишь библиотека. Но для меня, например, и для нас, если говорить о нас как о каких-то предполагаемых, то это уже то пространство, которое обязано обладать закрытыми дверьми. И по интенции, в идеале, в этой новой комнате все двери по возможности должны быть закрыты. И нас интересует только то, что может возникнуть на поверхности этой двери. То есть какая-нибудь резьба, или вот как выполняли заказ на ворота с изображением рая или ада. Только на воротах, но не за ними. Потому что за закрытой дверью всегда находится неизвестное. За открытой дверью может находиться только известное, просто видимое под разными углами зрения. За закрытой дверью может находиться только неизвестное. А за открытой – пустота, может – не пустота, все, что угодно.

И. К.: Это интересно. Но возникает следующее предположение: как же тогда относиться к области пустоты, если все как есть.

С. А.: Дело в том, что относительно пустоты можно предположить, как противопоставление ей, что все есть. Но относительно той мыслеформы, на кото-

рую существует опора конкретно в моем лице, относительно мыслеформы неизвестного, совершенно невозможно предположить, что все есть – так же, как невозможно предположить ничего о пустоте. Надо сказать, что вообще понятие «неизвестное» последнее время для меня все больше и больше значит. И пытаясь понять, что это такое, что это за понятие, я как-то заглубляясь в это, вижу все больше и больше какие-то возможности, перспективы этого «неизвестного». Конечно, практически в конечном счете это неизвестное неуловимо, но его неуловимость возникает именно за счет того, что оно постоянно преодолевает формулу своего определения, которую мы сразу же определили. То есть мы определили, что такое неизвестное, а затем выяснили, что неизвестное становится неизвестным только за счет того, что оно постоянно нарушает правила себя как неизвестного, правила своего существования в качестве неизвестного. Постоянно выходит за эти границы. На самом деле, что касается меня, то я неправомочен ничего отрицать, ровно как ничего и предполагать. То есть любые дефиниции выглядят для меня достаточно самонадеянными. Я не знаю ничего о существовании пустоты. И я не знаю, существует ли пустота снаружи, внутри меня, существует ли она вообще. Может быть, действительно, неизвестное есть пустота. Оно может проявлять себя как пустота. Но даже этого наверняка я не могу сказать. В данном случае неизвестное поглощает все антиномии. Но обнаруживает уже какие-то другие интересные возможности. Если говорить о проблеме пустоты, то лично для меня проблема пустоты просто снята. Окончательно. Я уже не могу ничего предположить относительно пустоты. Не могу предположить ничего относительно того, что является результатом такого предположения. Вообще о существовании пустоты. Для меня пустота неизбежно является тем, с чем мы непременно сталкиваемся в своем ментальном или реальном опыте. И поэтому, если говорить о том корпусе произведений, который мы с Пашей создаем, а именно о «пустотном каноне», то он является не пустым, а пустотным, то есть он просто является примером такого типичного шизоидального как бы всплеска «теддийского» сверхпонимания, того, что мы называем диагностическим пониманием. Диагнозис – это нечто, что ликвидирует противоречие между гносием и агносием, между знанием и незнанием, пониманием и непониманием. Это некое сверхпонимание, которое своей интенсивностью ликвидирует это противоречие и является собой некий тип освоения того, что находится перед тобой, т. е. это какое-то странное такое освоение, не сущностное, а как бы скользящее по поверхности.

И. К.: (чихает).

С. А.: Вот, поэтому, собственно, в этом смысле канон и является пустотным (смеется). То есть он по сути не является каноном, конечно же.

И. К.: Да. Это очень интересно, Сережа. Я просто по признаку того, что это так интересно и, в сущности, не имеет никаких прецедентов понимания и связи с тем, что вы говорите, я думаю, что это, возможно, очень радикально и представляет собой какой-то новый шаг, возможно, новую ступень, новый кирпич в этом сооружении.

С. А.: Для меня это проблематично...

И. К.: Я тоже думаю... да?

(телефонный звонок)

И. К.: Алло?.. Да. ...Да, да. Спасибо..... Bitte  
hallo... Ilja Kabakov... ja ja... danke... ja... hallo... ja ja danke..... ja ja  
ja danke ..... ja ja ja ... ja ja ... ich bitte den Jean-Christoph ... ja ja danke  
danke ..... hallo... ja Jean-Christoph guten Tag... Ilja ... Ilja Kabakov...  
ja grüße sehr grüße... nein nein ich habe viele Zeit... ja ja ja ja... ja ich bin  
noch in Rußland ja... ha ha ha... aber das war nicht zu viel... jetzt komm am  
nächsten Monat in Paris... ja ja... und was ist die Neue... ja ja ja... ich will  
ein bißchen noch besprochen wenn das nicht zu spät ist... ich will noch ein  
bißchen besprochen auf diese Schicksal diese Bild... ja... wenn das ist nicht  
so spät... ah... ja... ja... ich sage das ist zu schnell meine Antworten... ja...  
das ist nicht so gut... verstehen alles... alles Teil aus diese Problem... es  
gibt eine Zweifel aber das ist so gut... man sagt daß Herr Ludwig alles selbst  
sammeln in Moskau zurückkehren... ich weiß nicht das ist die wirklich... aber  
alles Leute sagten so... und für mich das ist zu leicht... weil diese Bild in  
Moskau zurückkehren... ja das ist möglich... ja... ich glaube so... Weil das  
ist nicht so gut... nicht so gut... ja... hm hm... so... so... so ich versteh...  
versteh... ja... aber diese Problem ist zu spät... wenn diese Bild flieht aus  
seine Sammlung... ja... ja... hm... hm ... ja... hm... versteh ja... versteh...  
aber ich vergesse eine gute Schicksal diese Bild... wenn meine Werke  
beschäftigen Herr Ronald Feldman... ja und er gibt mir wenn die Ausstellung  
kommt zu Ende... ja... er beschäftigen diesen Bild mit... dann ich... ja...  
und was soll ich machen... ja verstehen... hm hm versteh... ja ja versteh...  
versteh... ja ja versteh... versteh... ich solle schreiben auch so... ah ja  
das ist möglich... ah ja das ist gut... das ist gut... ja... er soll bleiben... ja...  
ja das ist schön... das ist schön... das ist schön... ja... ja... das ist sehr  
gut... hm... ja ja... wenn das ist möglich so... das ist sehr gut Ende... ja...

ja... ja... gut gut... wann das meine Angst ist wenn diese Bild in die Moskau zurückkehren... ja... ja das ist nicht so gut... ja danke sehr... danke sehr liebe... ja danke... danke... danke...

Извините, пожалуйста.

С. А.: Да ну, что вы! Я наслаждался звуками немецкой речи.

И. К.: А, йая...

С. А.: Вы как-то специально готовились, учили немецкий язык?

И. К.: Немножко учил, да.

Да, ну так и что, продолжая... ой, у нас крутилось же все время... ой...

С. А.: Крутилось?

И. К.: Да (смеется)

С. А.: Можно отмотать.

И. К.: Да, можно отмотать, правильно...

*Конец записи*



Ю. ЛЕЙДЕРМАН

ДВА ФРАГМЕНТА

1988



ПАНДАНОС-  
ночь копания в огурцах  
и  
высаживания помидор

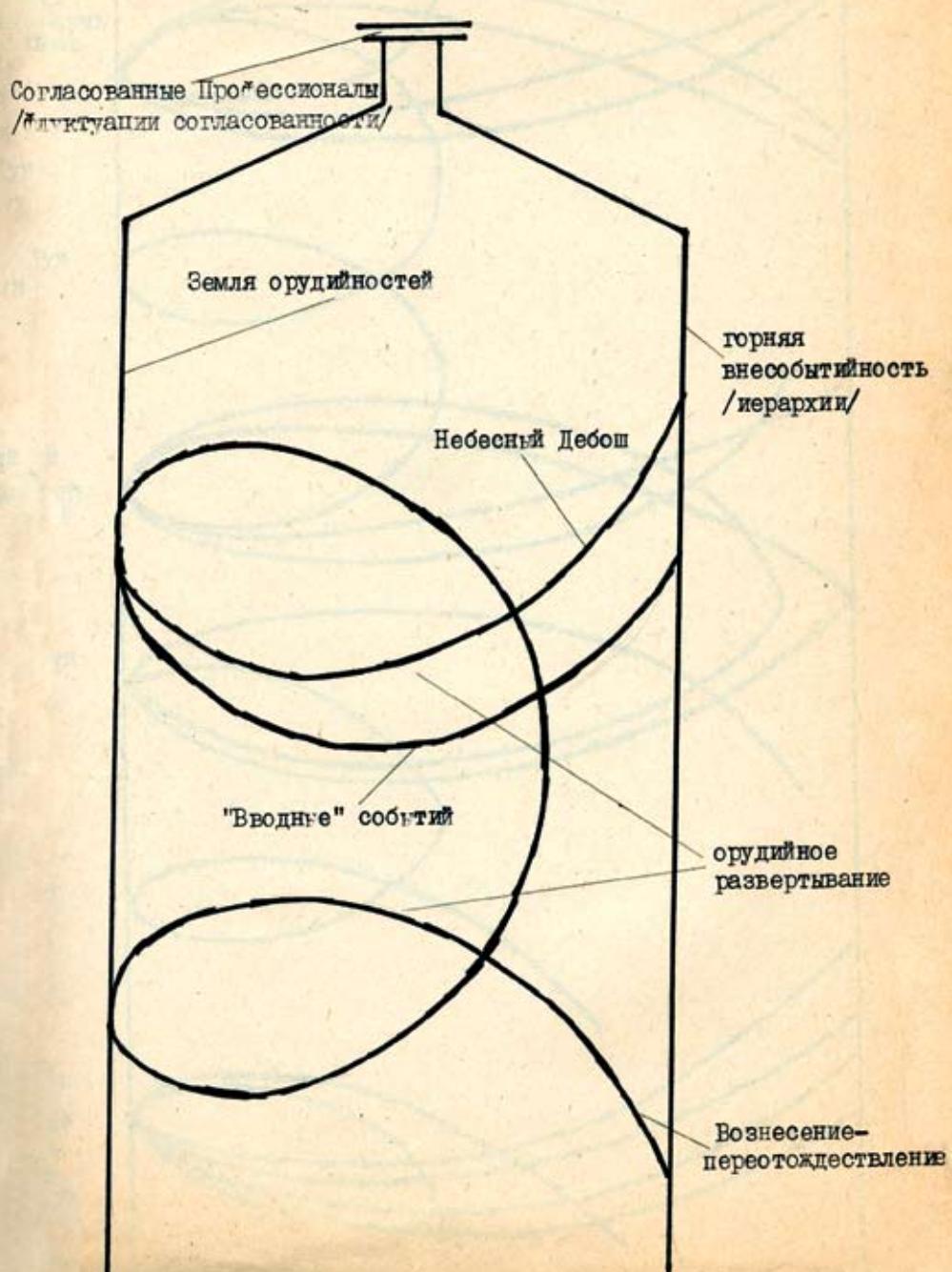
Ю. Лейдерман, ПАНДАНОС, 1988.

(...) Попытаемся теперь кратко упорядочить выделенные нами типологические элементы китайских романов в следующей последовательности:

- 1) Согласованные Профессионалы – многообразные рыбаки и дровосеки, вырубающие мельчайшими флюктуациями своей согласованности просеки и заводи грядущего развертывания сюжета. Сами Согласованные Профессионалы в события не вовлекаются, оставаясь осями незачемной внесобытийной согласованности.
- 2) Небесный Дебош – опущение кармически согрешивших небожителей с внесобытийных небес.
- 3) «Вводные» событий, представляющие собой, как правило, тот же дебош-опущение, но локальный и связанный с побочными персонажами.
- 4) Развертывание петель событий в реакциях на «вводные» между небесами внесобытийного пребывания до поры свернутых персонажей и землей их орудийного развертывания.
- 5) Вознесение-переотождествление «выдержаных» событийное учение персонажей и их согласование в новой иерархизированной горней внесобытийности.

«Поля орошения»  
(Заметки о китайском классическом романе)

ОПУЩЕНИЕ/ПОДНЯТИЕ: ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ СХЕМА



ОПУЩЕНИЯ/ПОДНЯТИЯ. "РЕЧНЫЕ ЗАВОДЫ". 8-13.

Линь Чун  
Лу Чжи-шэн  
Чай Цзинь

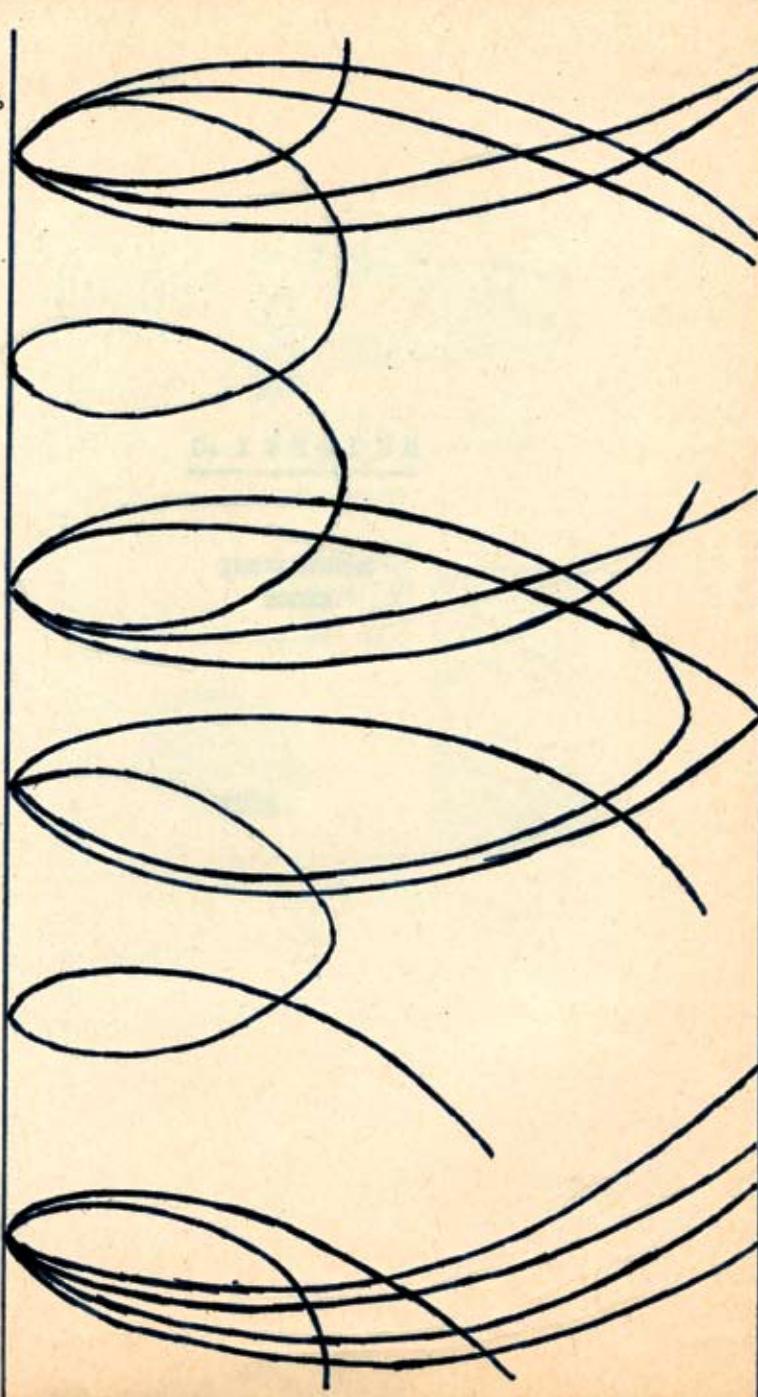
Линь Чун

Чжи Гуй  
Чай Цзинь  
Линь Чун

Линь Чун  
Ян Чжи

Ян Чжи

Лэй Хэн  
Лю Тан  
Чао Гай  
У Ди





С. ХЭНСГЕН

УМЕНЬШЕННЫЕ КОПИИ

1988











**Der-Sternfahrt** gegen Einkommens-Talfahrt: Unter diesem Motto reihten sich Bauern aus Bochum und Witten mit 30 Treckern ein nach Hamm, um zu protestieren. Die Demonstration zielte gegen die Brüsseler EG-bekanntlich von den Landwirten heftig kritisiert werden. waz-Bild: Olaf Gellisch

em Schock bei Krupp:

## I denkt an den Abbau 1 000 Arbeitsplätzen

se in Auftrag – Poststerei nach England

en angekündigten und für Bochum dramatischen Stellenkürzungen bei Krupp drohten Arbeitgeber der Stadt erheblicher Abbau: Die Adam Opel AG erwartet von einer hohen Wert-Kosten-Analyse die Streichung von 800 Arbeitsplätzen! Diese erneute : konnte Betriebsratsvorsitzender Günther Perschke gestern in der ganztagigen Be- ammlung nicht verschweigen: Im letzten Jahr sei die Belegschaft schade um 500 mpt. Auch an die Verlagerung ganzer Betriebsteile ins Ausland wird gedacht. In die USA soll es gehen. Eine künftige Produktion der Kadett-Sitze in England wurde weiter- :zährgen Mitarbeitern den sicher geglaubten Arbeitsplätze kosten.

IG-Metall-Chef: „Gott sei Dank, der richtige“ beobachtete in oft Reaktionen- :zurück, um Arbeitsplätze zu sichern und Neueinstellungen zu ermöglichen. Er wandte sich vor der Belegschaft auch eindeutig gegen die Aufwei- :chung der bewährten Arbeits- :zeit-Strukturen. „Flexibilisie- :rung ist ein Arbeitsplatz-Ver- :nichtungsprogramm“, warnte er.

Nach der Auslagerung der Poststerei von Rüsselsheim nach Spanien (280 Arbeitsplätze) gebe es für Bochum ähnliche Überlegungen, berichtete Perschke. Der erste Schritt, Kadett-Hinterbanken in England nahmen zu lassen, koste schon 78 Mann, die Aufgabe der gesam- :ten Poststerei mache 2300 Arbeitsplätze Betroffen. „Wir müssen in den nächsten Stunden an Ihnen dabei waren.“

Die Unternehmensberaterin McKinsey, die die Belegschaft trug vor, erklärte: „Wir haben Bochum in den letzten Jahren durch- :gehend optimiert.“

Um die Belegschaft zu überzeugen, dann erinnerte der Betriebs- :ratsvorsitzende an eine Richtlinie der Konzernmutter General Motors. „GM fordert, jähr- :lich fünf Prozent Belegschaft abzubauen“. Er glaubt: „Die Belegschaft hat den Ernst der Lage erkannt!“

Heute beginnt der Lenz:

## Der Frühling ist bei und trägt den Vornam

Altenbochumer Rentner hat durch seinen Haus-

(SW) Der Frühling ist verheiratet. Seine Frau heißt Jutta. Er selbst heißt Heinz und erlebt heute seinen 67. Frühling, ist in Rente und wohnt an der Veisstrasse 97. Heinz Frühling ist der eine von zwei Bochumern, die die este Jahreszeit als Hausnamen tragen. Doch der Altenbochumer ist einmals gewiss es gelungen, einen Frühling telefonisch zu erreichen. Der seitene Familienname hat dem 67-jährigen eigentlich immer nur erfreuliche Bemerkungen erstaunlich Zeitgenossen eingetragen. „Wirklich? So heißt es? Wie die Jahreszeit?“ „Frühling und Frühling?“ „Ja, Frühling und Frühling.“ „Ja, Frühling und Frühling.“

Male. Und am Ende beginnt die Frage: „Bleibt Ihnen im Frühling noch Wärme im Herzen?“ „Ja, Frühling und Frühling.“



HEINZ FRÜHLING: Mit seinem Bochumer fast überall einen Losen „Jahrelang“, sagt er, „die dächtnis.“

ge Bochumer mit seiner Frau nach Tirol.

Der Ursprung des raren Familiennamens findet sich im Lippeland hinter Paderborn, wo die Frühlinge die Verwandten von Frühling-Vater und verleihen einer Reihe von Orten Frühlingsgefühle. In Bochum wird der Frühling wohl noch länger Seitenhiebweise haben: Heinz Frühling hat vier Geschwister noch Kinder. Jutta Früh-

her:

rüfung  
205 DM  
sahnt

Aspekte um das Feuerwachschutz- :unserer Bericht deten sich weiter- :sungen in der Re- :der Kripo. Im



**Das Wohn-Festival.  
BLENNEmann präsentiert:  
Exclusive Kollektionen.**

Sw  
Int





И. БАКШТЕЙН  
А. МОНАСТЫРСКИЙ

---

БОЖЕСТВЕННАЯ АНГЛИЧАНКА

---

стенограмма диалога

май 1988



Б.: Мы хотим обсудить вопрос о той ситуации, в которой мы находимся, и которую оцениваем как новую, сложную, неоднозначную, как требующую от нас переориентации в социальном горизонте, потому что он существенно переструктурировался. И это естественно, ибо мы обладаем социальным телом и мы над ним не властны. А ведь для нас как для размышляющих, рассуждающих, интеллектуально ориентированных существ, важно сохранить свою собственную самотождественность в процессе внешних и внутренних изменений. Эта самотождественность выполняется и для нашего психологического тела, через фигуру умопостигаемого «Я».

Вопросы контроля наших естественных проявлений – это вопрос особый, но ясно то, что эти проявления в любом случае не контролируемы без остатка, и часто бывает, что этот остаток и есть самое существенное в нас, в нашем сознании и поведении. Толща этого остатка очень ощутима нами. И сейчас мы констатируем, что состояние наше социального тела очень сложное.

М.: Очень напряженное...

Б.: Напряженное...

М.: Поэтому противостоять социальным вихрям очень тяжело.

Б.: Тяжело, но тем не менее, чтобы сохранить себя, воспроизвестись, мы должны понять условия нашего нового социального опыта, и в качестве первого пункта, или первой проблемы мы с тобой отметили вот что: в каждой диффузной ситуации, а сейчас высокая степень диффузности очевидна, хотя бы потому, что на порядок возросло пространство альтернатив поведения, возможности для создания коалиций, группировок и вообще все пространство взаимоотношений изменилось, и, в частности, это привело к тому, что

утратилась очевидность какого-то порядка ценностей, которыми мы руководствовались предшествующее десятилетие.

М.: Утратилась очевидность понятий «наш» и «не наш».

Б.: Самая простая аналогия, модель происходящего сводится к тому, что если раньше мы жили во фронтовой ситуации...

М.: Да, фронтовая, совершенно верно.

Б.: С совершенно четкими границами, фронтами и флангами. Другое дело, что в отдельные периоды шли прямые военные действия.

М.: В основном, все-таки, это были окопные выжидания, фронтовая ситуация в большей степени сейчас наступила.

Б.: Это был фронт, но потом он стабилизировался.

М.: Это был фронт в 60-х годах, в 70-х уже по окопам сидели.

Б.: Точнее, весь фронт стал границей.

М.: Границей. Вот, очень важно – именно граница, даже государственная граница.

Б.: Были закончены военные действия и возникло два культурных государства, то, что называлось первая и вторая культура.

М.: Вот очень четкое и ясное описание дел в 70-е годы. Теперь происходит экспансия наше государство.

Б.: Причем, возросло число социальных субъектов нового культурного действия и уже не столь четки границы этих государств, не двух сверхдержав, а есть сложные коалиции и т. п. Возникли и анклавы официального государства в неофициальном и, наоборот, наши десанты там.

М.: Да, да, да.

Б.: Все как-то немного запуталось. Основную роль в этом процессе сыграла большая открытость нашего общества, появление очень многих представителей западного арт-бизнеса. Положение художников стало нормализоваться, стало ближе к понятиям и представлениям этого арт-бизнеса, но все это потребовало от нас и наших коллег значительных усилий для того, чтобы сориентироваться. Поток работ, который идет в западном направлении, плохо организован, плохо описан и оценен...

М.: Но поток-то идет из нашего государства. Кабаков, Булатов, Захаров. Но к этому потоку стали примазываться и чуждые элементы из тоталитарного государства.

Б.: Уровень интереса со стороны обобщенного «Запада» возрос, хотя и дифференцированно, но одновременно понизились его различительные способности.

М.: Но мы должны всячески приветствовать возникновение государств, подобных нашему внутри советского тоталитарного государства.

Б.: Мы уже наблюдаем процесс распада этого государства...

М.: Через его дробление на мелкие, достаточно демократические образования.

Б.: Первый этап, я повторю, состоял в том, что возник внутренний фронт, начались военные действия, появилось два государства», они начали распадаться и появляется система «национальных государств, по обе стороны прежней границы, и, главное, эти новые государства появляются по совершенно новым «правовым» основаниям, чем прежде.

М.: Но воспроизводится ли наша прежняя граница 70-х годов? Какие акты ее воспроизводства мы совершаем? – Конечно, в первую очередь, это тексты, которые выпускаются нашим кругом.

Б.: Это предмет воспроизводства, а сначала ты говорил о границах. Здесь надо еще раз сказать о тех целях и ценностях, исходя из которых эта граница была конституирована в 70-е годы.

М.: Исходя из совершенно другой идеологии.

Б.: Мы отличали себя по социальным, политическим признакам...

М.: Но прежде всего – по идеологическим признакам.

Б.: То есть национальная мораль по обе стороны границы была разная.

М.: Но нам прежде всего была важна «индивидуация» жителей. А в это время в соседнем тоталитарном государстве индивидуации никакой не было. Все говорили «Мы, мы, мы». А нам была важна позиция личная, экзистенциальная. А идеологии могли быть даже в нашем кругу разные.

Б.: В том числе религиозный андеграунд, наподобие шифферсовского.

М.: Но это тоже пример антииндивидуального направления.

Б.: И оно очень легко смыкается с официальной идеологией.

М.: С тоталитарной идеологией, конечно.

Б.: Да, будучи такой же по сути своей.

М.: Итак, возникает новая культурная граница.

Б.: И мы не видим сейчас с прежней отчетливостью старой системы ценностей неофициальной культуры. Точнее, эта система не принимается во внимание теми, кто пытается описать сегодняшний художественный процесс в России, и в публикациях своих, в западных художественных журналах и в советских, через запятую упоминает явления совершенно разного порядка: Кабакова, Дыбского и т. п.

М.: Оттуда, с Запада возник общий взгляд на нашу ситуацию.

Б.: Да, взгляд, но не искусствоведческий или художественно-критический,

а скорее, пока этнографический, с задачей дать общую картину всего, что здесь делается. И параллельно возникал коммерческий взгляд и поток вещей, произведений, в котором западные эксперты все-таки еще не разбираются и дифференциацию имен производят, вообще говоря, достаточно не точно.

Как же мы можем теперь во всем этом хаосе существовать?

М.: Не амбивалентно.

Б.: Да ведь это очень сложно в художественном творчестве, особенно в сфере авангарда, с его установкой на постоянное обновление и одновременно, в условиях отсутствия хорошо отработанной системы профессиональной преемственности, ведь советское художественное сознание остается двойственным, саморазорванным, лживым и т. п. Сфера науки, при всех ее сходных, региональных проблемах все же имеет здесь более четкую систему профессиональной традиции.

М.: Но разве мы сейчас не попадаем в парадоксальную ситуацию охранительства, и не начинаем ли мы с тобой занимать уже антиавангардную позицию, говоря о том, что нам нужно соблюдать автономию от всех этих наблюдавших нами диффузных, мутных потоков?

Б.: Но ведь это для нас проявление инстинкта самосохранения. Как это будет оценено впоследствии – другой вопрос.

М.: Нашим основным методом всегда было отстранение и наблюдение со стороны.

Б.: Организация смотровых площадок.

М.: А что, если нам этот метод изменить на обратный. Не отстранение привести в дискурсе, а влезть «внутрь» этой ситуации и артикулировать ее изнутри. Что при этом тебе приходит в голову? Может быть, вопли протеста, угрюмое мычание или раздражение, повышенный интерес?

Б.: Скорее тревога. Тут многое сплетается: и личные, и исторические причины, и отношения, и политика, тревога за свою судьбу в качестве персонажа сразу нескольких драм. Если воспользоваться представлением о «жестах», которое разрабатывает П. Пивоваров, то нами совершается жест защиты.

М.: А если принять представление о нас, как о «Ливингстонах в Африке», как о «Колобках», то что с нами получилось? – Конкурирующие (смеется) клубы понесяхали? Или туземцы начинают нас теснить. Ведь дело в том, что: я читал одно раннее произведение Т. Хейтердала «Жизнь в раю», о том, как они со своей первой женой поехали на Маркизские острова. Туземцы их приняли великолепно. Построили им хижину. Они прожили там месяца три. Потом оказалось, что туземцы эту хижину построили из сырых бревен, и эти

бревна стали съедать жучки. Естественно, что сами туземцы никогда себе не строят из сырого материала. Сначала туземцы дали Хейердалу участок для выращивания бананов, а потом стали у них эти бананы красть, говоря: ведь это наши бананы. И в итоге возникла чудовищная ситуация, и Хейердал с женой просто сбежали оттуда. Не кажется ли тебе, что с нами происходит тоже самое? Раньше мы комфортно жили в границах нашего собственного идеологического государства, а потом туземцы стали разъедать ситуацию. Тут уже дело идет не об исследовании туземцев, их обычаях и нравов, а о спасении – дом рушится, жучки чудовищные, воруют все (смеется), понимаешь? Но вот вопрос: кто эти туземцы? Мне кажется, что это те западные люди, которые участвуют в диффузии нашей жизни.

Б.: Диффундируют в нашу среду... Но и сами советские люди, советский истеблишмент от искусства, валютные ведомства, художники, чьи работы стали предметом экспорта, искусствоведы левого МОСХа, которым теперь позволено в официальных журналах описывать события неофициального искусства, и это для них новая тема, на которой можно сделать имя, да и просто заработать, новые кооперативы по продаже произведений искусства, да, впрочем, и весь советский народ, его рабочий класс и его Политбюро, ведь это все тоже туземцы.

М.: Но идет это, как ни странно, через Запад. Ведь кто идет реально на Западе на эту диффузию? Люди с марксистской ориентацией.

Б.: Я не уверен, что только они.

М.: Либо коммерческие люди, т. е. люди без отчетливых этических и вкусовых норм, либо марксисты.

Б.: По поводу коммерческих людей... Я не уверен, что это так. Ведь они ориентируются на профессиональные мнения экспертов-искусствоведов.

М.: Вот ты правильно сказал – профессиональное мнение искусствоведов. Но что это за команда искусствоведов? Кто написал предисловие к М. Тупициной во «Flash Art» – Гватари. Французские постструктуралсты этим очень заинтересованы, а ведь они представляют традицию распадающегося марксизма...

Б.: Хорошо, но если вернуться к нашим социально-психологическим проблемам, то раньше в наше государство въезд был свободным, человек мог принимать мораль этого государства, нести подобающие гражданские обязанности, хотя это и был серьезный экзистенциальный выбор, который влек за собой расторжение обязательств перед другим, официальным государством. Правда, были выработаны фигуры удвоения существования. Кабаков

мне излагал свою типологию выбора гражданства в двух сверхдержавах:

1) выбор полной юрисдикции неофициального государства – Лянозовская школа, Рабин, Кропивницкие, Пятницкий, Зверев, т. е. идеиные борцы за истинное искусство и черная богема, все это характерно для 60-х годов, 2) двойное гражданство, при формальном несении службы в первом государстве и принятии закона и морали второго – это сам Кабаков и его круг, да и мы с тобой, наверное, в большой степени, 3) гражданство первого государства при свободном безвизовом въезде во второе – Целков, Неизвестный, в 60-е годы Евтушенко, Вознесенский, 4) чистый официоз. Важно, что экзистенциальный выбор гражданства во втором государстве был вызван идеализмом мотивов.

М.: Это очень хорошо сказано – идеализм мотивов. Если продолжить всю эту аналогию, что мы были географическим кружком, изучали туземцев, западных людей, тоталитарное государство, но были, как на острове, и как на людей – мы на них внимания не обращали. Они были стихией – как Земля, лес, снег, и туземцы, которые дали нам материалы, которые для нас здесь строили хижины – это были западные люди.

Б.: Да?

М.: Да, и мы изучали и исследовали именно их, и именно их поведение изменилось. Как ни странно, но это так.

Б.: Ну, это ты хватил. Если туземцы – это западные люди, то кто тогда советские люди?

М.: Советские люди – это стихия, море, небо над нашим островом. Мы не могли входить в экзистенциальный контакт с советским миром. Согласен?

Б.: Согласен. Но ты забыл свою собственную аналогию: мы были филиалом центрального (т. е. западного) географического клуба.

М.: Но что такое этот центральный географический клуб?

Б.: Что это такое?

М.: Его не было, не было никогда.

Б.: Это другое дело. Он был в нашем воображении, был нашей самопроекцией, фигурой нашего самосознания.

М.: Мы сами и были этим центральным клубом.

Б.: А западные люди – это туземцы, и мы их изучали – здесь, в наших лабораторных для цивилизованного человека условиях.

М.: Да советские люди вообще не могли быть объектом описания. Это была чистая паранойя.

Б.: Тогда надо сделать некое разъяснение.

М.: В экзистенциальный контакт мы могли вступать только с иностранцами (смеется).

Б.: В экзистенциальный контакт конечно, но в творческих актах и в произведениях описывались «совки». Пусть это и были не люди, не индивидуумы.

М.: Да, не индивидуумы.

Б.: Это было коммунальное тело, которое в качестве такового и описывалось, и предметы, которые мы привозили из географических путешествий, – это были остатки, экскременты именно этого коммунального тела.

М.: Да, да. Но это скорее уровень энтомологии и ботаники, но не антропологии.

Б.: Таким образом, есть две точки зрения на типы социального контакта между нами и западными людьми. Первая – они нам конгениальны, у нас есть априорное понимание их поведения как людей свободного мира – они свободны социально, а мы свободны интеллектуально.

М.: Но они очень несвободны коммерчески, в этом выявилась их туземность.

Б.: Есть вторая точка зрения: мы, именно благодаря сложности и неоднозначности нашего социального опыта, оказались рефлексивно изощренней западных людей, западных интеллектуалов. Наше пространство понимания устроено сложнее. И это вполне верифицируемый факт.

М.: Да, необходимо поддерживать границу и т. п.

Б.: Например, акты сознания подвержены здесь не только механизмам психологоческого вытеснения. Но и вытеснения социального, идеологического. Очень развиты процедуры манипулирования сознанием, в том числе собственным. По части самопознания, мы, конечно, достигли больших успехов.

С.: Это да. Иностранец для нас объект наблюдения и исследования, но не каждый иностранец. Вот прежние иностранцы, которые принимали наш идеальный жест, о котором ты говорил – это были наши люди. А теперь стали приезжать туземцы.

Б.: Да, правильно. И они быстро консолидировались с нашими туземцами, которые для этого быстро повыползали из своих землянок.

М.: Которых мы, в сущности, никогда не замечали. Они были для нас предметом энтомологических исследований и обзоров (смеется).

Б.: И поскольку социальная энергия туземцев гораздо выше нашей...

М.: Да, у нас практически нет социальной энергии.

Б.: Они могут нас затоптать.

М.: Они начинают красть у нас наши бананы...

Б.: Просто грабят.

М.: Да, грабят (смеется).

Б.: Теперь есть, что делить, правда, не делить же нам всерьез с ними бананы. Это же их пища. Ну не бананы, а земляные груши. У нас были области деятельности, которые мы считали своей территорией. Теперь появляются туземцы...

М.: Вместе с подземными жителями... Но что они, собственно, хотят от нас?

Б.: Мы оказываемся лишними людьми.

М.: Но с другой стороны, не лишние, ведь они от нас что-то хотят. Рыклин рассказывал, что раньше его не подпускали к иностранцам. А теперь именно его – единственного из 400 сотрудников Института философии как знающего языки и умеющего общаться, и выпускают. И Рыклин говорит иностранцам: «Вы поймите: по нам нельзя судить о положении дел. Вы пообщайтесь с другими. У вас возникнет совершенно необъективное мнение о нашей среде». Т. е. снова потемкинские деревни.

Б.: Но теперь на картонках совершенно другое нарисовано. Сейчас СоВА пытается предстать в виде...

М.: Райской птицы.

Б.: Райской птицы. Теперь Миша Рыклин для них – новый Павлин, а прежние павлины объявлены воробьями.

М.: Иностранные туземцы приносят нам бусы, а мы им даем что? Что обычно давали туземцам?

Б.: Бусы, а они взамен золото и слоновые бивни. А что сейчас?

М.: Тебе не кажется, что мы им на самом деле начали давать бусы. Что золото и слоновая кость, которые мы им раньше давали, превратились в бусы, теперь они дают нам золото. Ведь Кабакову и Булатову они дают золото. Не случайно у Кабакова в последней работе использованы фантики блестящие. То есть переменилось все чудовищно. Кабаков теперь в позиции географа на острове, а туземцы с удовольствием берут его фантики.

Б.: А поскольку среди научной географической общественности есть шкала известности, есть знаменитые географы, легендарные путешественники, Миклухо-Маклаи, то центральный географический клуб субсидирует не все экспедиции, а только те, которые организованы Ливингстонами вроде Кабакова.

М.: Главное это то, что произошла перемена мест. Только наши подземные люди продолжают спать, но и их уже возбуждает звон монет.

Б.: Они делают свои дела, изготавливают свой сорт фантиков и пытаются их продавать. Раньше над нашими государствами царила идея изоляционизма. А теперь начинается обмен торговыми представительствами.

М.: Торговать стало выгодно. Но почему мы стали производить эти блестящие, дешевые вещи?

Б.: Пример?

М.: Например, кабаковские «Праздники».

Б.: Ну это же метафора.

М.: Почему? Ведь на самом деле это так и есть, в каком-то смысле.

Б.: В качестве примера социального действия «Праздники» нельзя так обсуждать.

М.: А тебе не кажется, что неэкзистенциальному слою иностранцев приятно оказываться в положении туземцев, покупающих блестящую мишурку?

Б.: Ты считаешь, что принципиально изменился тип продукта, который выносится на рынок. То есть работы качественно ухудшились, что они теперь «фуфло».

М.: Да, но «Праздники», это «заведомое фуфло». Специально сделанное и поэтому гениальное.

Б.: Это «фуфло» как новое эстетическое качество.

М.: Вот, мол столько говна наделал, еще больше наделаю и дам вам.

Б.: Но у него были «мусорные» вещи еще более резкие, фантичные.

М.: Получается так, что в жесткой инерции и напряженности противостояния нашим подземным жителям, нашей ботанике, такие люди как Кабаков накопили такую чудовищную энергию, что они и иностранный рынок рассматривают как подвал и его заваливают теми же фантиками. Тот же Кабаков осознал себя, наконец, как деятель Метрополии, как частный географ-путешественник, не ангажированный каким-нибудь клубом, а вообще как один человек. Он один зафрахтовал корабль...

Б.: То, что я в заочной пародии на этот жест сделал на самом деле.

М.: Да, и по собственной воле поехал в экспедицию – в Швейцарию, в Австрию продавать фантики, в обмен на золото и слоновую кость (*смеется*), понимаешь в чем дело, для него весь мир стал миром туземцев. Т. е. степень индивидуации достигла высшей точки. Мне кажется, это прекрасно.

Б.: Может быть, но по-моему все несколько сложнее. Действительно, Москва, наряду с Нью-Йорком и Лондоном – имперская столица, и мы, и Кабаков питаемся ее державной энергией. Но в других столицах энергетика имеет «иную природу», нужны мощные «переходники», какие-то недостающие импортные шнуры, и освоиться Кабакову и нам всем с этой новой импортной техникой трудно. Остается момент неуверенности. Не хочется окончательно опроститься и стать туземцем, разве что в будущем рождении.

М.: И все-таки, судя по панораме, происходит именно это. Ведь Фельдман сначала не хотел его варианты выставки, он хотел просто сто работ. А у Кабакова был свой план на 27 работ, инсталляция. И Фельдман согласился. Кабаков оказался законодателем.

Б.: Может быть, правда, это похоже на обычную выставочную тактику. Все-таки Фельдман не на все сто туземец. Он как опытный галерейщик оценил проект Кабакова как финансово выгодный, как потенциально успешный, и он оказался прав. Он действовал по их туземным правилам.

М.: Для Фельдмана экспертом, искусствоведом оказался не его человек, а Кабаков. Недаром мы всегда обсуждали концептуалиста как такую фигуру, в которой сочетаются черты и артистические, и критические. И в данном случае критическая масса оказалась настолько мощной, что оказалась решающей для Фельдмана.

Б.: Я все же полагаю, что в Америке, среди американских индейцев принято считаться с мнением художника.

М.: Т. е. Фельдман перестроился. Ведь здесь Кабаков выступил в роли Saatchi, а Saatchi для всего этого туземного мира – как бы (*смеется*) предводитель. Saatchi – это португальский еврей, который живет в Лондоне. Saatchi абсорбировал в себе всех павлинов, всех художников.

Б.: Ты по-моему перемудрил.

М.: Нет, давай воссоздадим схему отношений галерейщика с его искусствоведческой командой и художником. Фельдман – это Кондор, который держит павлинник. Кабаков оказался таким мощным павлином, он так сумел отрефлектировать свою павлинию (*смеется*) структуру, что перебил своего Кондора.

Б.: Мне кажется, мы сейчас совершаем ту же ошибку, которую допустил Кабаков и я в том числе, в нашей беседе с ним, когда мы приписали Комару и Меламиду способность моделировать всю систему арт-бизнеса и эстетизировать ее.

М.: Это действительно не так. Это Фельдман ее смоделировал.

Б.: Но мы не можем и Кабакову приписывать подобные моделирующие функции.

М.: Все это так важно потому, что речь идет о взаимоотношениях художника и галерейщика вообще.

Б.: Но мы уклонились от своей первоначальной задачи – как нам жить дальше, чтобы сохранить свою самотождественность.

М.: Какие у нас могут быть отношения с галерейщиками? Мы не производим картин.

Б.: Может быть, я драматизирую. Предмет занятий от ситуации не зависит в конце концов. А как он будет воспринят, усвоен, оценен – действительно, уже не наша проблема.

М.: Но главное, что мы сейчас выяснили, это то, что те иллюзии, которые раньше существовали и напрягали нас – то, что западная культура является полем, к которому мы всегда апеллировали как к полю сохранности и стабильности, эти иллюзии прошли. Вся эта сохранность и стабильность, это только наши внутренние качества. И мы оказались предоставлены самим себе.

Б.: Мы уже абсолютно свободны. Я хочу привести фрагмент вчерашнего разговора со Свеном, который находится в очень интересной ситуации. Он говорит о том, что сейчас возникли условия для создания нового андеграунда...

М.: А тебе не кажется, что сейчас уже не важно – может быть, для Свена, это и важно, но для нас уже не важно – в андеграунде мы или не в андеграунде, поскольку для нас весь мир представляет собой туземную площадку.

Б.: То, что имеет ввиду Свен, это, конечно, уже не андеграунд в смысле 70-х, а новые маргинальные группы, в частности молодежные, еще не сумевшие или не захотевшие завоевать место под солнцем. Сейчас, когда установится рыночная ситуация, кто-то получит доступ в сферу западного арт-бизнеса, а кто-то в этом не преуспеет по разным причинам; качество работ, степень вписываемости в мэйн-стрим и т. п., но по идеологическим причинам.

М.: Но заметь, что в данном случае это качественная оценка. Эти материалы возникают из-за того, что качество работ недостаточно высокое. В случае Свена многое связано просто с недоразумением, ведь сначала он подавал надежды как искусствовед, текстовик.

Б.: Да, таланты Свена лежат в общеартистическом плане.

М.: Все дело в качестве. Качественные вещи туземцы с благодарностью примут.

Б.: А мы готовы к «прощальным жестам».

М.: Это очень напряженная дефиниция. Это пафос, а наша свободная позиция лишена всякого пафоса.

Б.: Очень интересное замечание, т. к. пафоса должна быть лишена исследовательская позиция, где ценности, как говорил М. Вебер, выносятся за скобки, пафоса нет у философа. Мы не идеологи, но наша позиция предполагает манифестацию ценности, т. к. мы внутри ситуации. Но среди наших ценностей есть ценность беспафосности, хотя вообще говоря ценность патетична. Наша цель – оставаться в свободном пространстве, и когда ты рассказывал, что во время вчерашней игры в карты с Панитковым и Наховой у тебя было чрезвычайно тяжелое состояние – ведь это оттого, что ты чувствовал себя в

ситуации карточной игры связанным, обремененным и несвободным – в этом простом занятии.

М.: Да, наша цель – пребывать не просто в свободном пространстве, но в свободном пространстве хороших отношений.

Б.: На конференции «Новые языки в искусстве» мне показалось, что известное преимущество, которое имеют Паша и Сережа перед ленинградскими молодыми искусствоведами, было в том, что они...

М.: Профессионально свободны.

Б.: Благодаря определенности своих интересов и свободной позиции они получили новые результаты, чего нельзя достичь в горизонте академического истэблишмента.

М.: Да, им трудно вылезти из общей теории.

Б.: Гуманитарный исследователь в силу своего профессионализма не включен в эстетический горизонт. Значение художников-концептуалистов было в том, что они сумели интеллектуально артикулировать свою ценностную включенность. Это сочетание качеств составляют суть традиции, которую мы культивируем.

М.: Главный мотив этой традиции, главная ее интонация – это прикосновение к экзистенциальным сферам.

Б.: Может быть, это и есть философская позиция, логическое или эстетическое демонстрирование своей экзистенциальной включенности.

М.: Главным героем Пашиных текстов, наших текстов является ускользающая экзистенциальная сторона нашей жизни, и это является единственной ценностью, в сущности, ибо для академического круга и любых других кругов ценность, которая стоит за текстом, – это ценность идеологии и теории, для нас это ценность конкретных людей. У Паши эта ценность сильно сфокусирована, до пафоса: «прощальный жест», жест чего-то конкретного. Это внимание к людям прежде всего. Это тексты пронизаны человеколюбием. И очень ироническим отношением к интеллектуальным занятиям.

Б.: Губительна сама серьезность, с которой академический ученый относится к своей теории. Он склонен забывать, что любая теория, – это идеализация, это условность, а вовсе не мир, каков он есть на самом деле. Правда, человеколюбие Пашиных текстов – не есть ли оно свойство любого искусства?

М.: Для нас любой текст есть предлог живого общения. А для академика или коммерческого человека текст является не предлогом общения...

Б.: А результатом.

М.: А результатом.

Б.: То есть общение было для нас целью само по себе.

М.: Я вижу в этом профессионализм свободополагания.

Б.: Мы занимаемся домостроительством свободы.

М.: Нет, нет, каким домостроительством? Им занимаются они (*смеется*).

Мы живем в реальных домах. Нам еще важно найти места свободного передвижения вне домов, места свободного общения.

Б.: Мы свободны и от логоса в этом смысле.

М.: Да, т. к. логос для нас только предлог живого общения. А за текстами академиков всегда стоит логос, как стена...

Б.: Как их Сверх Я, которое выше их.

М.: Как стена, сквозь которую никуда не выйдешь, не увидишь дерево, не увидишь снег, не увидишь приятное изменение погоды. Ты всегда видишь Знак погоды, Знак дерева. Это и есть логос. Ты не видишь жизни сквозь логос. Здесь наблюдается двойная изоляция: твой текст, который стремится к логосу, к знаку, к старому знаку, а реальности нет. У нас все-таки текст стремится не к логосу, а к какой-то реальности, какой-то жизни. Мы стремимся к сущему, а не к бытию. У нас не тройная система, а двойная. Ведь что такое сущее – это ускользающая жизнь; бытие – это то, что описывает сущее, это комбинаторика, языковая или текстовая комбинаторика. А бытие это и есть логос, язык. А сущее, это то, что существует на самом деле, независимо от нас, это внеязыковое. Это среда, в которой может протекать и язык, и чувство. Сущее как категория шире бытия, оно бесконечно, это среда обитания.

Б.: Ты даешь совершенно новое определение сущего и его соотношения с бытием. Как правило в истории философии сущее понималось как более рефлектированное образование, чем бытие; у Гегеля учение о сущем идет после учения о бытии, после – то есть ближе к его абсолютной идее как завершению процесса познания. Для Хайдеггера сущее – это предметность представлений – когда идет речь о науке, или с другой стороны сущее у него – это мы сами, но в том качестве, когда мы в состоянии поставить вопрос о смысле бытия. Для Хайдеггера бытие – это экзистенция. А сущее – это все-таки не то, что есть на самом деле – как ты это сформулировал, ведь про то, что есть на самом деле, мы можем строить только гипотезы, мы можем лишь постулировать, что мир на самом деле существует. Сущее не заключено в существовании. Правда – Бог это тоже сущее, как сказано: «Я есть Сущий»...

М.: Ну, по поводу Бога я не знаю ничего, потому что он говорит это в бытии. Для меня Бог – это что-то недоступное..., я не знаю ничего про это.

Б.: Да, интересно. Я то полагал, что Бог – это человеческое в Человеке. Человек Человеку Бог...

М.: (смеется)

Б.: Нет, на самом деле. Это, конечно, другая тема, но я хотел сказать, что я иногда «умел» просматривать божественное в человеке.

М.: Может, просто человеческое в человеке?

Б.: Вот и выясняется, что человеческое в человеке – это и есть божественное, т. е. сущность человека божественна.

М.: Это тавтология.

Б.: Нет.

М.: Почему?

Б.: Божественное – это в том числе и то, что выходит за рамки всякого возможного понимания. Есть вещи, которые ниже понимания, и есть вещи, которые выше понимания, и Бог среди этих вещей. Находясь в пространстве понимания, ты видишь вещи, которые ты не в состоянии постичь, смысл того, что ты видишь непосредственно.

М.: Но это сущее в человеке. То же, что и в дереве, в погоде. Ты имеешь ввиду сущее, которое нельзя до конца постичь и описать. Правильно. Но это не божественное, это сущее.

Б.: Все-таки сущее – это предел познавательных усилий, в том числе и тогда, когда предмет этих усилий мы сами, т. е. когда речь идет о самопознании и мы вступаем в экзистенциальные пространства. А я имею ввиду ситуацию, когда ты видишь в вещи, в человеке его иноприродность, или двуприродность.

М.: Зачем тебе иноприродность?

Б.: Могу привести пример.

М.: Давай.

Б.: Возьмем проблему красоты, в частности красоты в женщинах.

М.: Это чувственные аберрации, это психопатология.

Б.: Когда ты восхищаешься прекрасной леди, ты, как сказал бы Флоренский, вос-хищен, твою душу ис-хищают и ввергают в какие-то другие миры.

М.: Но это же ужасно. Зачем ты восхищаешься, ведь это не культурно.

Б.: Но это есть некая данность, исходное условие в примере.

М.: Это эксгибиционизм: когда эксгибиционисты восхищаются, они просто вынимают хуй и показывают залупу, начинают дрочить, а у тебя этот экс-

гибиционизм на уровне чувств, скрытый эксгибиционизм. И то, и другое является патологией.

Б.: То, что я рассказываю, просто пример, а ты хочешь это буквально толковать. Пример состоит в том, что я или кто-то в состоянии восхищения прекрасной дамой...

М.: О-о! Похищение женской красотой, Акт похищения, это акт Кондора. То есть тебя некая сила схватывает и куда-то уносит. Но это же нехорошо, это не по-человечески.

Б.: В этом примере важно только одно, что я не понимаю до конца источник того страха и того трепета, который мной овладевает.

М.: Но это же культ женской красоты, который долго прорабатывался. То же самое со Сталиным. Сталин тебя хватал, сажал, расстреливал. То же самое женщина. Хватает тебя, сажает и бросает, как ты, помнишь, сказал, сейчас хорошо, а потом плохо. Это культ, а всякий культ омерзителен и опасен. Приведи еще какой-нибудь пример. Этот пример мы разобрали как пример эксгибиционизма, безобразия, захватнической, колониальной политики.

Б.: Другой пример. Есть люди глупые и люди умные. И когда глупые слушают умных и понимают, что им рассказывают нечто правильное, интересное и поучительное, суть вещей, но сами они так не могут и не умеют, то они воспринимают умных людей как существ другого природы, хотя и умопости- гаемой.

М.: И очень часто подпадают под власть этих умных людей. Ведь ум оперирует логосом.

Б.: Более умные для менее умных выступают как Боги.

М.: Но это же ужасно.

Б.: Это вопрос другой.

М.: Бог – это индуктор, это такой человек, который хватает других и мучает (смеется).

Б.: И последний пример. Для европейцев культурными богами являются англичане. Меня в свое время поразил разговор с некоей Джин Томпсон – 23-летней студенткой богословского колледжа в Оксфорде. И вот банальное наблюдение: когда я следил за тем как она рассуждает, как она высказывает свои мысли, меня поразило, что она действительно говорит ровно то, что она думает; для нее было открыто содержание того, что подлежало высказыванию. В то время как мы, по-видимому привыкли к мелкой и мало- достойной игре в мнения.

М.: Но это обычное двоемыслие. Параноидальное расщепление сознания.

Б.: Да, и из нашей психопатологической перспективы, в которой господствуют двусмысленности, умолчания, все оттенки неподлинности голоса и смысла, «прямая речь» англичанки представляется чем-то величественным и благородным в своей ясности, отчетливости и простоте в своем тождестве мысли и текста, экзистенции и речи. Правда, может быть, такое впечатление из чувства вины перед человеком другой культуры, из естественных проблем высказывания. Может быть, Джин Томпсон думала о нас то же самое, что и мы о ней?

М.: (смеется). Но ты же культурный человек. Дело в том, что сейчас, описывая ее, ты находишься на позиции Бога. Она просто обычный культурный человек, который не лжет. Поэтому она как раз не Бог, она человек. А Бог – это ты. А она для тебя предмет энтомологического рассмотрения. Позволила бы она себе описать тебя таким образом? Вряд ли.

Б.: Она просто не смогла бы.

М.: (смеется). Почему?

Б.: Потому что я понимаю двусмысленность своей ситуации, вижу непрочность своего положения в мире, чувствуя постоянную угрозу своей интеллектуальной свободе и все время пытаюсь защититься. А у нее этих проблем нет. Она простой свободный человек. Отсюда вывод: свобода божественна, свободный для несвободного есть Бог, как и господин для раба, Сталин для рабочего и колхозницы. И наоборот – признавая Бога Авраама, Исаака и Якова своим Богом, мы лишь признаем наличие в своем мире существа более свободного, чем мы сами. Но есть еще одна сторона вопроса, которую ты уже назвал. Получается, что так описывать может только менее свободный более свободного, как я описывал англичанку. По-видимому в надежде, что процесс описания прибавит мне степень свободы. Бог не мыслит. Мышление есть свойство конечного, ограниченного и несвободного существа. Богу не нужно познавать суть вещей. Он «мыслит» вещами. А англичанка, находясь в ситуации коммуникации, просто считает меня себе подобным и считает возможным обращаться ко мне искренне.

М.: А ты делаешь пристройку снизу. Так это чисто блатное. Тот человек, который делает пристройку, снизу моделирует ситуацию «при взгляде сверху». Он знает, в какой момент надо сделать «пристройку снизу». Он видит сразу все.

Б.: А для «пристройки сверху» не нужно такой мощной моделировки.

М.: У англичанки вообще нет никакой пристройки, она не из блатного мира. Она просто находится в диалогической ситуации.

Б.: Пристройка сверху – это навязывание, насилие.

М.: Пристойка сверху – это вообще индукция, а пристойка снизу – это индуцирование человека через возбуждение в нем его тщеславия, то, что он сильный и т. д. Когда ты пристраиваешься сверху, то возбуждаешь его страх, то, что он зависим. Но и в том, и в другом случае ты пользуешься механизмами, которые он не контролирует. Ведь зачем ты пристраиваешься к человеку? Чтобы его как-то использовать. Англичанка никак не хотела тебя использовать. А ты, пристраиваясь, – для чего-то пристраиваешься.

Б.: Это блатная версия. А у меня была другая версия. Я считал, что формула «пристойки снизу» почти евангельская: «Впрочем, не как я хочу, но как ты». «Что Вам будет угодно». «Чего изволите»...

М.: Т. е. рабская?

Б.: Служебная – это, например, тот эффект, то твое свойство, которое почувствовал Тупицын при первом общении с тобой. Мы выступаем в качестве служебной силы.

М.: Но ведь это же ужасно. Т. е. в качестве нечеловека. Мы здесь сталкиваемся с диким, варварским сознанием.

Б.: Наоборот, человек готов служить другому человеку.

М.: Т. е. он раб.

Б.: Раб, конечно.

М.: Рабское сознание. О чем же можно говорить тогда?

Б.: Как о чем? Весь христианский гуманизм, вся гулаговская литература с этим связана, весь Оруэлл, вся Гегелевская диалектика, раба и Господина, мира наизнанку в «Феноменологии духа».

М.: Хорошо. А теперь давай посмотрим, как связана пристойка снизу с нашей Перестройкой по отношению к Западу. Как ведет себя наше государство по отношению к Западу?

Б.: Я думаю, что раньше у Советов была либо пристойка сверху либо пристойка снизу, причем, именно в блатном смысле. Они вели себя как настоящие урки.

М.: Т. е. они в себе сохраняют некую сакральность, думая, что им удастся кого-то использовать, а потом взять то, что им нужно. А что это такое «что им нужно?» Это же пустота, иллюзия, или это – завоевать, обмануть. Сначала мы рабы, а потом мы их в крови утопим. Сначала «Чего изволите», а потом дубиной их.

Б.: Когда мы воспроизводим фигуры государственного мышления, то мы предполагаем существование и единственность субъекта государственного поведения. А этого нет. Есть анонимные бюрократические структуры и

каждый, занимающий ячейку в этой структуре, решает только свои личные проблемы. Вопрос, однако, в другом: поменяла ли Перестройка тип пристройки или вообще отменила тактику пристройки?

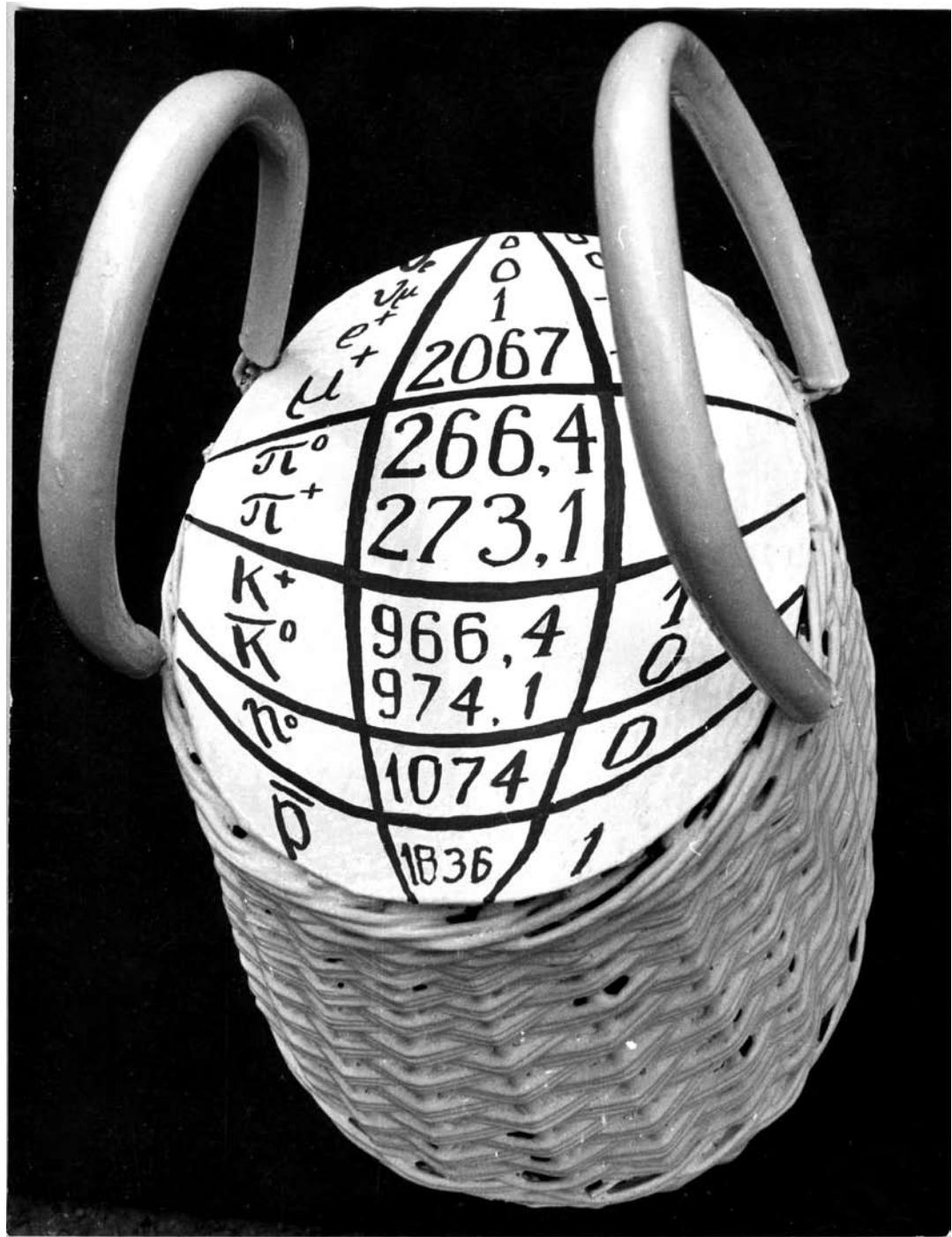
М.: Вышли они на человеческий уровень общения или нет?

М. СКРИПКИНА  
О. ПЕТРЕНКО

КОРЗИНКА

1988







В. СОРОКИН

-----  
АВТОФОТОПОРТРЕТ НА ВДНХ  
У ПАВИЛЬОНА «ФИЗКУЛЬТУРА И СПОРТ»  
-----

1988

*В. Сорокин, фото А.М., 1988, у павильона «Физкультура и спорт», ВДНХ*

ПРЕПЯТСТВИЯ  
РЕННО СМОТРИ  
ПЕРЕД СЛОВЕМ  
А. КАЛИНЦ





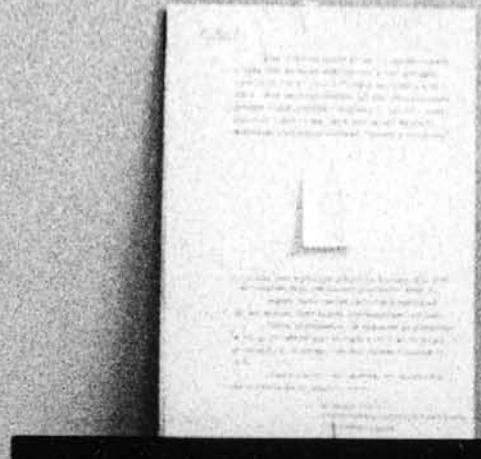
К. Д.

---

ФРАГМЕНТ ОТЧЕТА ОБ АКЦИИ  
«ЗА КД-2»

---

1988





*На предыдущем развороте: А. М. Инсталляция «Две трости», 1988*

ЗАГОРОДНЫЙ МУЗЕЙ МАНИ



Фрагмент экспозиции Музея МАНИ, 1988

ФРАГМЕНТ СПИСКА ФОНДА  
ЗАГОРОДНОГО МУЗЕЯ МАНИ (1988)

---

- Н. Алексеев. Две kleenки. см. техн., 200x150, 1986.  
Ю. Альберт. Азбука для слепых. см. техн., 200x120, 1987.  
С. Ануфриев. БЕЗ. х/темпера, 150x120, 1987.  
С. Ануфриев. БУДУ. фанера, темпера, 90x120, 1987.  
С. Ануфриев. Арбалет. фанера, темпера, 60x120, 1987.  
С. Волков. Лампочки, см. техн., 130x30, 1987.  
В. Захаров. Кабанчики (4 шт.). см. техн., 40x40, 1987.  
К. Звездочетов. Боже, покарай врага. картон, темпера, 60x60, 1983.  
К. Звездочетов. Красный уголок (из серии «Пердо»), см. т., 200x150, 1987.  
И. Кабаков. Передача энергии (журнал), 1986.  
Ю. Лейдерман. Гренландия. х/масло, 170x200, 1987.  
Ю. Лейдерман. Фабрики, заводы. х/масло, 175x200, 1987.  
И. Макаревич. Человек-птица. см. техн., высота – 1 м, 1987.  
С. Мартынчик. Не Кармен. картон, масло, 40x80, 1982.  
А. М., С. Х., Мондриан. 100x50, см. техн., 1977–1988.  
Н. Овчинников. Душа. см. техн., 150x420, 1987.  
П. Пепперштейн. Дома! бумага, тушь, 25x37, 1982.  
П. Пепперштейн. Наблюдение за головами орлов. бум., тушь, карт., 25x37,82.  
П. Пепперштейн. Наблюдение за одиноким домиком на побережье, бум., тушь, карандаш, 25x37, 1982.  
П. Пепперштейн. Ты опять была у Николая? бум., карт., 25x37, 1986.  
П. Пепперштейн. Слабая вещь. бум., карт., 25x37, 1986.

- П. Пепперштейн. Опоздали! бум., кар., 25x37, 1986.  
Л. Резун. Русские. см. техн., 200x150, 1987.  
А. Ройтер. Зеленые знаки (диптих). х/масло, 60x100, 1988.  
В. Сорокин. Первенец. см. техн., 1987.  
А. Филипов. УМРИ. см. техн., 1983.