

КОМНАТЫ

-----  
1987

**Выпуск посвящен жилищным проблемам  
мирового авангарда середины 80-х годов**

*Акция КД «Ботинки»: слева направо стоят: Н. Гороховская, Ю. Лейдерман, В. Сорокин,  
И. Сорокина, В. Мироненко, А. Рапопорт, И. Бакштейн, И. Кабаков, В. Мочалова,  
Г. Кизевальтер, И. Нахова, А. Монастырский, М. Константинова;  
сидят: М. Чуйкова, Н. Панитков, С. Ануфриев, С. Гундлах, А. Пригов, Н. Абалакова,  
И. Макаревич, Д. Пригов, Т. Диденко. 1986*





И. БАКШТЕЙН  
А. МОНАСТЫРСКИЙ

---

ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ДИАЛОГ

---

1985



И.Бакштейн и А.Монастырский. Диалог.  
(акция АМ "Степень ненужности" в библиотеке №175 г.Москвы. 12.01.87г.)

М.: Главная тема, которую ты затронул – для чего все это делается и на кого все это рассчитано?

Б.: Да, я задал вопрос, от которого можно отправляться в подобном обсуждении. А именно, тот круг людей, который эти работы создает – ориентируется на западную художественную общественность, западное общественное мнение. И в этом случае, говорю я, возникает парадоксальная ситуация, состоящая в том, что те люди, те события, тот общественный и культурный контекст, о котором ты говоришь в своих произведениях, вся эта жизнь, все эти люди об этом ничего не знают, знать не хотят, и если и знают, то относятся сугубо отрицательно. В то же время те, на чье понимание ты рассчитываешь, этого (твоих произведений) не понимают, а если и понимают, то с большими оговорками, поскольку наша жизнь достаточно двусмысленная, двойственная.

М.: И все-таки понимают. У нас есть прецеденты – статьи, описания, интерпретации и т. д., которые вполне укладываются в обычные схемы.

Б.: И все-таки это какой-то смысловой или экзистенциальный парадокс, потому что такого вообще никогда не бывало, я думаю, в истории культуры, такой двойственности в ориентациях. Я не знаю, как твои слушатели, но я несколько раз бывал в мастерской у Кабакова, когда к нему приходили разные иностранные граждане и гражданки, и он показывал работы, и мне прекрасно было видно и всем другим тоже – некая натянутость, искусственность этой ситуации, когда Кабаков на ходу, в объяснение своих работ, придумывал концепции, причем, очень упрощая и огрубляя свой собственный замысел. Он своим гостям объяснял не свои эстетические пристрастия,

не свой художественный замысел, а те бытовые подробности нашей жизни, которые им не известны, и только зная которые можно понять, что происходит у него в работах. Допустим, это были люди, которые впервые в нашей стране, в его мастерской, они не профессионалы, не искусствоведы, не художники, а какие-то случайно забредшие на его чердак люди. И все, видящие его работы повторно, относятся к ним по-другому, и тем не менее, тот эффект, на который рассчитана работа, и который я сам, смею надеяться, понимаю адекватно, и он сам это подтверждает и я сам это чувствую – такого понимания не происходит. Получается и возникает явление, о котором ты сам уже сказал – действительно его аудиторией является очень узкий круг, те тридцать – сорок человек...

М.: Да, совершенно верно. Эти тридцать – сорок человек, т. е. элитарный круг.

Б.: Хорошо, говорю я. Элита, элитарность – это очень хорошо. Это всем понятное явление, и понятие понятное. Но мы имеем в качестве аналога западную элиту, которая тоже не может рассчитывать на широкое понимание своих идей... и которая тем не менее существует в культуре и занимает в ней заслуженное и достаточно весомое место. И твоя ссылка на то, что «Леонардо» издается очень маленьким тиражом, этот аргумент не работает потому, что тем не менее это хорошо иллюстрированное, роскошное издание, оно читается профессионалами, и эти профессионалы, насколько я могу судить о западной действительности, создают то общественное мнение, ту апробированную профессиональную интерпретацию, на которую ориентируется публика, в своем отношении к этим элитарным вещам. И все это очень респектабельно, очень роскошно и в отношении быта и образа жизни, стиля общения, это богатые (иногда) люди, и люди, которые чувствуют себя вполне комфортно. Мы вроде бы находимся в совершенно другой ситуации и дело не только в том, что мы занимаем иное место в социальной иерархии советского общества, нежели те в иерархии западного общества, а дело в этом круге и интенции понимания. И эта парадоксальность нашего положения отражается на характере деятельности, на устойчивости и на, я бы это специально отметил, на воспроизводимости, потому что культура и все, что есть в культуре, должно воспроизводиться. И воспроизводиться во времени нашей жизни и во времени истории. Все это культурное достояние тиражируется, о нем становится известно. А очень редкие артефакты авангарда остаются лишь предметом возможной позднейшей интерпретации. Возникает, я бы сказал, трагическая ситуация: все существует в каком-то вакууме. Это действительно какая-то странность положения.

Она была, конечно, и в предшествующие десятилетия, в период художественного андеграунда 60-х годов. Но теперь положение в чем-то сохранилось, а в чем-то радикально изменилось. В чем же?

М.: Всю нашу компанию, и особенно Кабакова, можно рассматривать как своего рода Ливингстонов в Африке. Причем, позиция эта совершенно очевидна. Еще очень давно, лет восемь назад, говоря о своих установках и своей культуре, о том, что ему нравится и к какой культуре он чувствует себя принадлежащим, он апеллировал исключительно к западной традиции – венской и пражским школам, к экзистенциалистам и т. п. И я думаю, что его мерцания, когда он вливает в эту местную «пустоту», и местную чувственность – это лишь внешние, чисто пластические ходы. Что на самом деле он очень твердо осознает себя – там. А его выходы сюда, в эту местную идеологию, в этот местный быт – это именно такие путешествия. Он – Ливингстон, и это очень чувствуется, его отстраненность, и потом, когда мы собираемся в качестве географического кружка и рассматриваем его новые находки, новые отражения ситуации. Мне кажется, что наш кружок – филиал какого-то географического клуба, который находится – там, и который обслуживает такие журналы как Flash Art и т. п. Это – центральный географический исследовательский клуб, а мы – такой вот небольшой филиал, который заброшен...

Б.: Я это понимаю и могу с этим согласиться. Но – существенная сторона той мировоззренческой позиции, которую мы все разделяем, я надеюсь, состоит в том, что мы всегда провозглашали ценность человеческой личности, ценность индивидуума, личной свободы, художественной свободы, и система ценностей общества в той мере, в какой в нее не входит этот индивидуализм...

М.: Абсолютно не входит.

Б.: Именно поэтому так называемые интеллигентные люди в России более спокойно и комфортно чувствовали себя в западной среде и более того, часто ловили себя на том, что чисто бытовые ситуации, описываемые в письмах друзей и знакомых уже оттуда – они, эти ситуации, для тебя не парадоксальны и не новы. Они естественны, те положения и обстоятельства, причем, самого разного уровня...

М.: Это родное...

Б.: Да, это нечто очень понятное и само собой разумеющееся. А наш собственный быт и образ жизни – нечто глубоко не приемлемое, чуждое, пугающее, чудовищное, отвратительное, «свинцовые мерзости» и т. п.

М.: И поэтому наша позиция и в эстетическом и в экзистенциальном и в бытовом отношении – это позиция Колобка. .... Я от дедушки ушел, я от бабушки ушел и т. д. Мы стараемся уйти от чего только можно.

Б.: Но тогда нужно ответить на один вопрос. Искусство всегда и везде предполагало, что художник, хотя и гений и отшельник, он в башне из слоновой кости...

М.: Хотя в кругу авангардистов этого нет.

Б.: Тем не менее есть такая художественная автономия в культуре, которая предполагает «глубокую сопричастность» художника тем событиям, в которые он включен и которые он изображает. Все слова об ответственности художника, о его миссии, о его роли и назначении...

М.: Об этом много писал и говорил Блок.

Б.: Это очень русская, очень интеллигентская традиция, она очень отчетливо выражена в пушкинской речи Достоевского...

М.: Да, но конец этой позиции положил все-таки Блок в речи о назначении поэта. И хотя Блок говорил о музыке истории, тема ответственности у него прозвучала – последний раз. У авериотов эта тема была снята «Мы – не пироги... стихи – не манная каша» – их лозунг.

Б.: Я согласен. Действительно, то, каким образом сами художники или окружающая их публика или люди, выражающие их мировоззрение, их идеологии выстраивают в словах, манифестах свою позицию и делают это осознанно – это одна сторона обсуждаемого нами явления. Я же говорю сейчас о другом – о реальности включения в определенный социальный, культурный контекст, в ткань жизни – из которых он черпает симпатии, антипатии, представления, ощущения. Ведь даже у Кабакова и у тебя – авторов, наиболее, может быть, рефлектированных – работы движимы каким-то очень определенным отношением к действительности, какой-то системой оценок. Художники неизбежно эмоционально относятся к изображаемым коллизиям. Дообразная, фундаментальная интенция на события дана, хотя всякого рода модели, схемы, образные системы могут браться откуда угодно – из европейской, африканской, азиатской традиции.

М.: А на самом деле эта традиция – советская.

Б.: Но факт «глубинной сопричастности» налицо.

М.: Причем, ностальгической сопричастности. Например, 50-е годы у Кабакова. Это очень яркая образная тематика. Первые десять персонажей из альбомов – когда они появляются, то вместе с ними появляется и явная отсылка к 50-м годам. И очень многие образы – какие-то грузовики и деревни, кто-то куда-то поехал за дровами, в футбол играют мальчики.

Б.: Но во всех этих работах есть мощнейшая недосказанность, понятная только близким ему людям. То есть ориентация на эстетически близких людей у него есть, и она крайне существенна для понимания его работ. И при этом, конечно, есть и предпосылка, что его аудитория не здесь. Но все дело в том, что «там» эта недосказанность требует такой досказанности, которая уничтожает смысл всей работы.

М.: То есть требует толкований. Но сейчас у него особенно есть желание и потребность, чтобы вообще все ушло туда.

Б.: Но это уже проблема другого порядка, проблемы художника Кабакова как социального лица, имеющего писаную или неписаную, неважно, «творческую биографию».

М.: Процент искреннего переживания? Вопрос в том, сколько людей может искренне пережить его работы? Ответ – очень маленький процент.

Б.: Я говорю сейчас не о проценте, а о том, что понимание этих работ предполагает «сопричастность» его жизненной и культурной ситуации. И он боится, чтобы они не пропали. Не сгинули в одночасье.

М.: Не совсем так. Чтобы они еще и прозвучали.

Б.: Да, прозвучали, остались в культуре.

М.: Были задействованы в художественной жизни, общей, европейской художественной жизни. Чтобы их обсудили, чтобы тот круг, о котором он говорил – искусствоведы и т. п. – знал об этих работах. И это естественное желание. Не пропали, да, хотя никто их сжигать не собирается. Главное, чтобы они были известны как факт искусства, как что-то реальное.

Б.: И это желание, ты прав, законно и оправданно – каждый художник делает все для того, чтобы приобрести известность. Вопрос лишь в средствах достижения ее.

М.: Некрасов очень долго, и до сих пор, продолжает попытки пробиться в советские сферы. Однако Илья этого никогда не делал. Все его попытки через Горком сразу...

Б.: Сразу повисали в воздухе.

М.: Повисали в воздухе. Значит, для него стало очевидно, что дорога ведет только туда. Чтобы работы были задействованы. Здесь они задействованы только в нашем кругу: тридцать – пятьдесят человек.

Б.: Мы сейчас фиксируем некоторый парадокс, двойственность ориентаций. Она присуща этой ситуации, она неизбежна, при всем ее драматизме, и будет длиться неопределенно долго.

М.: А потом еще момент колебкости для Кабакова. Ведь он не музейный

художник. Как Янкилевский (*Звонок*)... Эта колобковость вообще свойственна авангардному сознанию, сознанию шиваистскому, с разрушительным началом... Он хочет, чтобы от его работ оттолкнулись. Ведь работы живут только тогда, когда от них отталкиваются другие люди, творчески отталкиваются – и продолжается художественный процесс. А так они накапливаются, как говно. Никто от них особенно не отталкивается, кроме небольшого нашего круга. А он хочет, чтобы они были и средствами.

Б.: Получается, может быть, так, что судьба таких художников, как Комар и Меламид, является желательной, желанной.

М.: Очень странная судьба. На протяжении уже двух лет я ничего нового о них не слышал.

Б.: ...(*следует описание последних работ Комара/Меламида*). О них еще очень верно сказал когда-то Кабаков, если я, конечно, правильно его понял: они сумели синтезировать, сочетать те аспекты художественного творчества, которые до них были несочетаемы, чисто художественное содержание в его границах, и особенно ту границу, которая отделяет искусство от политики, а они эту грань всегда очень интенсивно эксплуатировали, и другую грань художественной деятельности – отношение к успеху у публики, в том числе успеху чисто финансовому.

М.: Осознанные манипуляции с конъюнктурой.

Б.: Вся предшествующая традиция большого искусства развивалась безотносительно установки на успех, и особенно наглядно это просматривается в романтической концепции гения.

М.: А это промышленный экономический процесс.

Б.: И даже в наше время идея социальной отрешенности была очень популярной. И была даже одним из критериев подлинности художественной позиции.

М.: Среди определенного круга – Шварцмана, Штейнберга, Янкилевского.

Б.: Некая презумпция асоциальности, разделяемая даже нами, в том, что мы до сих пор придерживаемся деления культуры на официальную и неофициальную и считаем, что сам факт связи с официальной культурой существенным образом обедняет работу.

М.: Вот Холин. Он замечательно выразил эту мысль. Если человек публикуется в официальном издании, то его читать в принципе не имеет смысла. Редукция идет изначально, и объективно мы имеем вещь с ослабленным эстетическим эффектом.

Б.: Комар и Меламид, будучи здесь, тоже разделяли эту точку зрения.

И их успех на Западе, в том числе материальный, нельзя объяснить только сознательной, умышленной манипуляцией с рынком художественной продукции. Ибо любой знающий этапы их творческого становления подтвердит, что машина их деятельности была целиком построена, когда они еще жили здесь, и в этой машине отношения к капиталистическому рынку искусства, разумеется, запрограммировано не было. Определение, которое дал Кабаков их деятельности, сказав, что это «машина, рассчитанная на успех», – очень верно. Но эта машина была построена еще здесь.

М.: Но ты не обратил внимания на то, как эта машина работала здесь, работая на успех? Только через BBC, через «Голос Америки», через известность на Западе.

Б.: Согласен. Но я сейчас имею в виду другое. И ты, и Кабаков работаете, имея в виду возможный успех или неуспех, и учитывая, по возможности, все художественные последствия. И они, оказавшись там, сумели так понять и проинтерпретировать западное общественное мнение, что получили успех и на этом этапе их деятельности, причем, успех очень прочный.

М.: Прочный, да! Но пока не такой, как у Бойса, у Кейджа, у Люти, Кошути и т. д.

Б.: Но ты называешь вершины.

М.: Но почему вершины. Потому что вершины денационализированы (наднациональны). А Комары еще используют здешнюю тематику, которая... «цветаста» для «академического» стиля. Архетипы белого и черного – общие архетипы... А посередине цветастые регионы – Африка, Россия, Испания...

Б.: Мне все же кажется, что они нашли прием, который их спасает от цветастости и прочих подобных упреков. В машине их деятельности сочетались и собственно художественные моменты, и внехудожественные, включая политику, экономику и Бог знает, что еще, этнографию и т. п., и такое представление о публике, которое позволило им, моделируя и прогнозируя поведение этой публики, завоевать ее расположение.

М.: Если художник и публику, и коммерцию сумел ввести в число эстетических категорий и сумел манипулировать ими, тогда ему обеспечено место очень высокое. Тогда коммерция – эстетизируется, как это происходит у Бойса. Социальные отношения, движения, ирландских повстанцев – он все это эстетизирует, все это использует. Поэтому он оказывается на вершине. Он над всем этим царит. Он манипулирует этими понятиями. Для него это эстетические категории. Но вопрос в том, как он обеспечивает баланс? Интересно поэтому сопоставить деятельность Бойса и Кейджа – с одной стороны, Кабакова, Булатова как представителей местного авангарда – с другой, и в середине – Комара и Меламида.

Б.: Почему посередине?

М.: Потому что они занимают такую позицию. Они связаны с советским материалом.

Б.: В чем ты видишь принципиальное различие в позициях Бойса и Комара-Меламида? Ты видишь в них рецидив, остатки этнографизма?

М.: Регионального соц-арта, который целиком занимает или занимал их художественное внимание.

Б.: Они, по-твоему, спекулируют на своем советском происхождении? И используют его как источник интереса к себе; это то, чего нет у Бойса и других, которые сумели выйти на общемировой уровень, где этнопроблемы снимаются?

М.: Да, снимаются. Дело в том, что эстетическая атака Бойса столь сильна, что он может обыгрывать все сюжеты так, как будто он это делает совершенно искренне. В то время, как Комар-Меламид делают это так, с такой оглядкой, с какой делал это в свое время Зощенко.

Б.: Но в них есть тот потенциал рефлексивности, который воспитывается только жизнью в нашей стране.

М.: Но есть пленка, которая их отделяет от универсальных архетипов. А пока она их отделяет и ностальгическая серия только подчеркивает наличие этой пленки. Эту эстетическую региональность. Так вот – будут ли они ее прорывать?

Б.: Рискну сказать, да. Они очень чутко реагируют на эстетическую атмосферу, и как только они поймут, что их этнографизм себя исчерпал, они тут же от него откажутся. Впрочем, возможно, есть и глубинные психологические мотивы, которые затрудняют для них процесс подобного отказа.

М.: Да, но их экзистенциальная вибрация происходит не на таком глубоком уровне, как у того же Кейджа или Бойса, не на общечеловеческих архетипах, а на этом цветастом уровне местного историзма, местных событий. Они задействованы в это. Они искренне переживают это, в значительно большей степени, чем это переживает Кабаков. В то время, как Бойс ничего такого не переживает. Он человек текущего момента.

Б.: Да, ты прав. Но, если взять ряд работ, которые нашли отражение в А/Я. Я имею в виду работы Тупицына, Косолапова и других по поводу двадцать седьмого... Они были расценены всеми как очевидно неудачные работы, и на этом фоне было ясно, что К/М нашли ту грань, которая делала их соцартовские работы эстетически приемлемыми.

М.: То есть их пленка наиболее тонкая, чувствуется только ее напряжение.

Б.: Совершенно верно. Они до конца своих дней останутся представителями этой культуры. Отказаться от нее для них, пожалуй, слишком рискованно.

М.: В то время, как Набоков в «Лолите» смог отказаться и целиком уйти от вязкости эмигрантской культуры («Подвиг», «Машенька», даже «Дар»).

Б.: Но мы не знаем, какой ценой это было сделано, и какие следы это оставило. Набоков при этом, человек совершенно иной культурной формации, он был и остался европейским человеком – и по воспитанию, и по образу мыслей, по языку, наконец.

М.: Но не потому ли, что тогда русская культура в целом была ближе к западной культуре? Поскольку он ровесник века, то 1913 г.– год расцвета культуры стал для него самым ностальгическим периодом.

Б.: И кроме того, важно, что он – дворянин и как таковой принадлежал к общеевропейской дворянской культуре.

М.: Точнее, не дворянской, а просто интеллигентской.

Б.: И несмотря на все драмы первой русской эмиграции, для нее мир, в который она попадала, был ей вполне понятен, хотя на уровне быта жизнь могла быть совершенно неустроенной.

М.: Но все равно была общность проблематики.

Б.: В то время как К/М – всецело порождение советской культуры; здесь их почва, здесь их среда. У Набокова же была, так сказать, идеальная ностальгия. Насколько я знаю, его романы и стихи (а в стихах он откровеннее, насколько это вообще для него допустимо) самых разных лет – он всегда раскаивался в том, что не остался, и не воевал...

Какова судьба Колобка? Вначале Колобок вполне героический, потому что, как бы он ни относился к своей позиции художественной, позиция политическая у него тоже всегда присутствовала, и она была флагом, знаменем. И суть позиции социального искусства, которую разделяет Кабаков и мы ее разделяем, состоит в том, что попытка выразить в образах нашу реальную политическую ангажированность – состоялась и создала свой собственный образный строй, с другой стороны – в реальности нашего образа жизни она привела к тому ощущению страха, которым жили многие из нас. Этим ощущением жили Комар/Меламид, когда они делали свой соцарт. Оно сохранилось у художников старшего поколения. И с этой реальностью страха не считаться нельзя. Поэтому парадоксально положение «трупа» (как ты сказал совершенно верно), то есть человека, который в своей асоциальности доходит до конца. Парадоксально это положение потому, что оно одновременно деятельно и героично, хотя и, как ты утверждаешь, неосознанно.

М.: Неосознанно потому, что оно осознается только по прошествии какого-то времени. Так устроен процесс. Сначала был один общий Колобок, потом стало много маленьких колобков, каждый стал колобком. Но здесь интересно посмотреть тематику Кабакова – отстранение от эстетических, концептуальных моментов. Почему и откуда у него такая колossalная, прямо-таки дорога, шоссе, связанные с ЖЭКом? Тебе не кажется, что здесь источник социальной задействованности? Он – профессиональный художник, окончивший Суриковский институт. И он при своем таланте мог занимать в этой структуре очень прочное положение. Он мог рисовать то же, что Налбандян – в своем роде, конечно. И вот он обращается к жэковской тематике, которую обслуживают – все эти щиты, расписания – самые низовые художники, наиболее незадействованные в высокие, «культурные» сферы региона. Кроме всего прочего он таким образом бессознательно оценивает и выражает свою социальную позицию. Свою реальную социальную позицию. Он как бы на самом деле находится в советской иерархии художников на уровне, пригодном лишь для обслуживания самых низших коммунальных сфер, где платят семьдесят рублей в месяц.

Б.: Поскольку все же у него все (или почти все) элементы его работы отыгрываются, то здесь имеет место механизм, описанный им в «Муравье». В этом тексте, если ты помнишь, сформулировано отношение к Муравью как типу изображения, которое находится на границе: оно еще не искусство, но еще чуть-чуть и оно станет им, и усилия, которые тратят участники дискуссии об этом муравье, как бы поднимают муравья до уровня искусства. Точно также, эта нижняя грань художественного мира, художники, которые даже не прикладники, они – тот градус, уровень, где зарождаетсяprotoхудожественная интенция в рамках этого мальничания.

М.: Но ты сейчас говоришь о его эстетических, концептуальных притязаниях, а я говорю о его реальной социальной позиции, региональном самосознании.

Б.: То есть сам ЖЭК возникает потому, что художник ЖЭКа – это он сам. Я имею в виду, что асоциальность как позиция имеет не только эстетические следствия, но и психологические причины. Я сам часто ловил себя на какой-то странной зависти, которую я испытывал к людям, занимающим, судя по их облику, самое низкое место в социальной иерархии – дворники, опустившиеся персонажи, сумасшедшие и т. п. Моя зависть к ним, по-видимому, вызывается ощущением их полной освобожденности от давления социального столба. Я допускаю у Кабакова сходный мотив, и он как художник,

избегающий социальности, по-видимому, ощущал бы себя наиболее уютно психологически – в качестве жэковского работника.

М.: Ему отведена такая роль независимо от его собственной воли. Отметаются его претензии на гениальность в местной конъюнктуре оценок. Помнишь, он рисовал картину «Под Фалька» в его воспоминаниях. Это все не нужно. Это все ясно, там ничего таинственного нет. Должны быть просторы Родины или... Эта его изначальная искренность, тяга к чему-то глубокому и высоко-му здесь никак не может быть задействована. И от этого он подсознательно оценил свою позицию и персонифицировал ее как позицию самого низкого ремесленника, который должен заниматься сферой коммунальной obsługi.

Б.: Кто же толкал его на путь ремесленника, рисующего плакаты? Кто его заставил быть таким?

М.: В самом деле, кто его заставил? – Его колобковая природа.

Б.: Говоря языком психоаналитическим, мы сейчас реконструируем пути осознания им своего объективного, созданного его ментальностью, воплощенного в судьбе, положения в культуре и обществе.

М.: Но с другой стороны – он парит над всем этим. Его ЖЭК – это метавзгляд на всю советскую иерархию. И тут-то реализуется сублимация.

Б.: Ты, по-видимому, не случайно оговорился, сказав про Кабакова, что он «парит над всем», а раньше, говоря про Бойса, что тот «царит над всем». «Парит» – это метафора сна, фантазии, бреда, подсознания. «Царит» – метафора автономного действия... Кабаков искал тот ракурс советской жизни, в которой присутствовала бы вся суть ее, она как объект эмоционального отношения. Брать одни только явно выраженные, политизированные, идеологизированные формы, как это делает, скажем, Булатов – нельзя, эти сферы не обладают свойством всеобщности. Мера укорененности символов политической, идеологической жизни в общежитейских слоях неясна, проблематична. ЖЭК такой всеобщностью обладает хотя бы экстенсивно – все живут на территории того или иного ЖЭКа.

М.: Да, но герои Кабакова, его первых десяти альбомов – это психопатологические типы – аутсайдеры. Да и его психиатрические раскладушки, и т. п. Везде он указывает на позицию жалкого существа.

Б.: В отличие от традиционного маленького человека.

М.: Маленький, жалкий пыльный человек. Человек, которого непускают. Непускают почему? Потому что он – «сами понимаете» и т. д.

Б.: И это как бы он сам, сам Кабаков. И в этом романтизм этих альбомов, как наличие в произведении оснований для отождествления героя и автора. А

уже чистая плакатность плюс «объявления», где нет персонажа – там, конечно, нет и следа романтизма, там откровенный ЖЭК. И ЖЭК – это такое представление о советской жизни, которое ему нужно; ибо оно наиболее, по его мнению, эпично. И сам он, конечно, претендует на раскрытие специфики эпической позиции в современной советской культуре, на указания условий, при которых эта позиция возможна, причем, так, чтобы в ней эпичность в плане содержания была связана с элитарностью плана выражения. Итак, что же в нашей жизни есть заведомо эпос. Это такой слой бытия, которому причастны все и каждый, то есть в наших условиях – это быт. Но почему быт, наш быт наряду со своей очевидной всеобщностью – а ведь это свойство всеобщности свойственно и европейскому быту – может претендовать с такой назойливостью на статус художественного материала? Мне кажется, здесь дело в его особой, только нам понятной напряженности, проблематичности. Пресловутая хайдеггеровская «забота» в наших условиях с большим трудом возгоняется в область возвышенного, в размышления о конечных условиях и начальных причинах, Забота, озабоченность замыкается в кругу быта, ни во что не разрешаясь. Уже отсюда следует, что работы Кабакова жэковского цикла – единственная попытка эстетической сублимации житейской стихии.

М.: А ты действительно считаешь, что эпичность всего населения проходит через эти сюжеты; поскольку раньше считалось, что в центре эпики – героические поступки, баталии и т. п.?

Б.: Эпика выражает дух народа, и поэтому она строится под знаком категории всеобщего. Если есть какая-то сторона, тип интенсивности событий...

М.: Но обязательно разрешающаяся в героических проявлениях?

Б.: Обычно в героических; герой – это народ, взятый интенсивно.

М.: В каком-то смысле это национальный характер.

Б.: Да, через причастность герою все вместе и каждый в отдельностизываются к бытию.

М.: Но Кабаков заявляет, что эпический герой – это жалкое существо.

Б.: Он так пересматривает схему эпоса; он отваживается об этом говорить, он берет на себя функции и прерогативы героя, героя-философа, который вне этой картины. А истинная эпичность противоречива, она переворачивается, она не эпична, она обыдена. Но она сохраняет основные свойства эпоса – проблемную событийность. И вся работа Кабакова в том, чтобы показать тот ракурс, в котором эта проблемная событийность сохраняется – ЖЭК, сортир, коммуналка, магазины, мусор...

М.: Здесь все-таки сомнительна уместность термина «эпос». У Кабакова какой-то индивидуальный эпос взгляда. Советский эпос существует – это Вучетич, это герои войны, это герои строек, БАМ. А то, что мы видим у Кабакова, – это не эпос, это скорее эпос в кавычках, в названии, т. е. рефлексия на эпос. Нельзя назвать эпосом посещение прачечной. Можно посмотреть для сравнения, в истории литературы. Скажем, как отражались эти сферы действия у греков. У них этого вообще не найдешь. И ты, по-видимому, рассматриваешь эпос не как жанр, а как мимезис, отражение реальности, как у скандинавов – когда присутствуют самые мелкие бытовые подробности, но в центре обязательно большое сражение. У Кабакова этого нет, а есть ровный серый слой.

Б.: В эпосе нет индивидуальности. И отношение к советской эпике должно присутствовать в социальном искусстве, т. к. она есть наиболее законченное выражение духа колLECTивизма, бригадного подряда, который витает над всем.

М.: Да, но она положительна, советская эпика, в моменты своих героических строек, БАМа и т. д.; но если эпос рассматривать так, как это делает Кабаков, то получает антиэпос. Это очень социальная, политизированная позиция. Это энтропия эпоса, его героических притязаний.

Б.: Есть такие советские писатели – Бондарев, Марков, которые совершенно искренне описывают советскую жизнь, и это эпос, хотя и не совпадающий с эпосом в его сталинском понимании. Но и там есть свои герои, свои достойные поступки...

М.: Там есть положительный момент.

Б.: Эти писатели в направлении своего творчества пытаются выявить суть и смысл, истинное лицо русской жизни, характеры и типы.

М.: А Кабаков находит истинное лицо этой жизни только в мусоре.

Б.: Но почему мусор? Откуда такой отчаянный нигилизм?

М.: Да, нигилизм у него, безусловно, присутствует.

Б.: Это предельный протест индивидуума против социального Левиафана.

М.: Я думаю, что это не носит только социальный характер. Это протест экзистенциальный, метафизический, психологический, это просто такая натура. Натура Колобка.

Б.: Кстати, о натуре. Мне кажется, что в своей трактовке кабаковской эпичности мы впали в натуралистическое преувеличение. В частности я – говоря и настаивая на значении всеобщности. Дело не только и не столько в ней, сколько в распределении оценок и отношении советских людей к элементам.

там их социального бытия, принципиальной противоречивости, разноуровневости этих оценок и отношений, что фактически игнорируется советской литературой, создающей оценочно однородные полотна. А Кабаков сумел передать эту противоречивость позиций. На уровне всеобщего у советского человека позиция в оценочном отношении – одна, а на уровне единичного, конкретного – другая, зачастую прямо противоположная. Я, собственно, почему так часто ссылаюсь на категорию всеобщего? Она, мне кажется, важна для понимания разделяемой нами позиции, которую упрекают в элитарности, в узости потенциальной аудитории. Тем не менее она стала возможной только тогда, когда в стране возникла особая культурная всеобщность. Что я имею в виду? Некоторое время тому назад в «Д.И.» была статья Л. Н. Гумилева «Год рождения 1380». Что же или кто же родился в этот год, год Куликовской битвы? По его мнению, в этот год родился русский народ как новая пассионарная этническая целостность. В этом смысле можно сказать, что в 1945 г. родился советский народ, новая историческая общность, как говорится в соответствующих документах. Военное испытание его как бы синтезировало, сплавило все социальные слои, создало у всего народа единый положительный опыт. Поэтому поколения, повзрослевшие после 1945 г., а к ним принадлежим и мы, – первые поколения собственно советских людей. И только эти поколения смогли выработать осознанное дистанцированное отношение ко всей системе ценностей советского общества, а соцарт – эстетический вариант такого отношения.

М.: ...Да, возвращаясь к колобку, я думаю, он отбросит все, уйдет от всех; в другой ситуации он будет отбрасывать другое. Это такая шиваистская природа.

Б.: Это путь, на который вступает и куда уходит искомая личность в поисках того горизонта существования, где ее нельзя было достать.

М.: Вот-вот. Человек вдали. Чтобы как можно дальше. Меня – нет. Это его основное. Так что я не думаю, чтобы это было в основном социально определено. Это ситуация, когда Бог осознается как молчание. Ангелы как бы существуют, все работает, все действует. Но Бог отсутствует. Он как бы за этим.

Б.: В этой позиции есть сильная философичность, сказывающаяся в доступной аналогии с киргегоровским рыцарем веры Авраамом – обычным человеком, чиновником (каким, например, был в жизни Кафка), а на самом деле он несет в себе колоссальный заряд духовной энергии, невидимой миром.

М.: У Кабакова из этой колобковости вытекает даже нечто большее. Это не Авраам, это не Моисей, которому явился горящий куст. Это образ, то, что явилось Моисею в горящей купине, это уже образ. А Кабаков находит позицию, которая еще до этого образа. Он вообще как бы ничего не говорит.

Б.: Любая образная структура – идея и дух мусора противоречит. Мусор – предельная категория.

М.: Любой образ, любое желание, стремление, влечение доводится до помойного ведра. Мир форм – текуч, поэтому «отбрасывается» в отбросы, выносится за скобки.

Б.: Чем это удачная находка? Мне доводилось прочесть некую работу по поэтике, где утверждалось, что качество стиха определяется количеством, качеством и иерархией обнаруживаемых в нем метафор. У каждого так называемого большого поэта в каждой строке угадывается вся модель мира, вся иерархия метафор. Все метафоры сводятся при наличии у поэта его собственной модели мира – к единой макрометафоре. Кабаков нашел для себя такую макрометафору в мусоре.

М.: Потому что мусор не имеет начал и не имеет конца.

Б.: Существует и такой критерий удачи этого образа: с помощью мусора моделируется очень многое – явления, отношения, тип сознания и жизнь в целом, и искусство, и ценности.

М.: Но в итоге здесь получается примитивнейший архетип: мусор – это земля, тебя берут, делают из земли, а потом ты в землю же и превращаешься. Ты создан из грязи и уйдешь в грязь.

Б.: В том числе и это.

М.: Чудовищное несогласие с этой формой осознания у Кабакова и у других. С тем, что она текуча. А! Меня из земли взяли. Я в землю уйду? Я как можно дальше от нее отойду, элиминирую ее, буду ее ненавидеть, смешивать с грязью. В индуизме есть понятие «арупавачара» – мир форм, и «карупавачара» – отсутствие форм, и последнее выше. И эта конструкция работает здесь. Для Кабакова идеал – это арупавачара. Он не может согласиться с текучестью форм. А это, в сущности, сентиментальная позиция.

Б.: И она плод, с другой стороны, его неискоренимого индивидуализма.

М.: Сентиментальности, глубокой сентиментальности, страшной жалости и т. п.

Б.: Это то, в чем проявляет себя индивидуальность, а любая форма есть насилие.

М.: Форма уничтожает чувство, потому что чувство должно все время обновляться. Чувство остается в памяти, оно зудит, а форма требует к себе внимания, новая форма требует к себе нового внимания, а чувство уходит,

начинает болеть, ныть. И ты начинаешь подсознательно ненавидеть форму, мир форм.

Б.: Мне кажется, что в воинствующем индивидуализме московского концептуализма есть еще и полемика с местной национальной традицией, интерпретацией роли и места русского человека и русской культуры в культуре мировой или европейской, которая, в частности, ярко выражена в пушкинской речи Достоевского, когда им была высказана мысль о том, что русский человек по своей чувствительности и восприимчивости, по своему пониманию и проникновению в смысл и самый дух других культур может быть назван «всечеловеком».

М.: Это чудовищно.

Б.: Причем, что самое смешное, эта сентенция Достоевского есть как бы первая версия другой знаменитой сентенции: «СССР – родина трудящихся всего мира», сформулированной Сталиным. Есть, правда, общий и весьма поченный источник и того, и другого. Это евангельское выражение: «Придите ко мне все труждающие и обремененные и аз успокою вы». Правда, здесь предлагается обрести покой за счет причастности миру духовному. А русско-советская трактовка говорит о Царстве Божием на земле. К этому близок и Федоров, и т. п....

М.: Видно, имело место воздействие русского православия: как идеал русский человек – кукла. С ним и обращаются, как с куклой.

Б.: «Все» и «ничто» – одно и то же – диалектически. Достоевский как пророк русского духа, говорит, что Пушкин как русский национальный гений есть поэт по преимуществу, поскольку обладал способностью всемирной отзывчивости, свойством перевоплощаться в чужую национальность. А даже у Шекспира его итальянцы – сплошь те же англичане.

М.: Но это на совести Достоевского, а не на совести Пушкина.

Б.: Конечно, я понимаю. Но важно то, что он как выразитель русской национальной традиции – на этом настаивает, что отзывчивость – суть русской культуры. Так же, как и Сталин настаивает, что его версия русского социализма есть Эльдорадо всего мирового пролетариата. И дело не в том, какие у Достоевского и у Сталина стояли за этим личные или политические амбиции. Это – безмерная претензия на «все», которое есть «ничто». И насколько я могу себе представить, у идейных наследников Достоевского, у современных славянофилов работы, скажем, того же Кабакова, ничего, кроме ненависти и презрения, вызвать не могут. У них «все», а у него – «ничего».

М.: Русские никогда не могли уловить конкретности и обыденности, что настоящая жизнь есть конкретность, и что она не постигается через идеал. Идеал – это куклы.

Б.: Завершая наш разговор о соотношении эстетического и социального в современной отечественной культурной ситуации, я хотел бы вернуться к работе И. Наховой, которую ты видел (комната № 1). Этой своего рода инсталляции. И в частности, не мог бы ты прокомментировать одновременно то мнение Кабакова об этой работе – когда он, высказав в целом положительную оценку, отметил, что в работе Наховой есть та нейтральность...

М.: Незадействованность социальная?

Б.: Да. Илья считает, что по этой работе нельзя сказать, где она сделана, и это минус. Хотя это и очевидно. Есть работы с такой эстетической определенностью, которая не может быть однозначно проинтерпретирована на языке региональности. Мы можем видеть эту региональность или не видеть ее, и ее политическое или социальное содержание, оно может нечего добавить или даже убавить, но в принципе оно ничего не меняет.

М.: Но видишь ли, в чем дело, как мне кажется. Если у Кабакова есть природные качества социального деятеля, способность принадлежать к какой-то партии, выступать в парламенте, то это просто его природные свойства. Естественно, что в его творчестве эти линии будут прорабатываться. У Иры нет таких качеств, у многих нет, у большинства художников их нет. Но это не значит, что их работы от этого становятся хуже. Основное, что для меня сработало в этой вещи, то, что она хорошо почувствовала и через нее это хорошо почувствовалось нами, что период конкретных вещей, конкретных изделий – картин и т. д.– этот период несколько угасает. И что сейчас актуальны конвенциональные события. То, что сделала Ира, воспринималось скорее как событие, нежели как конкретное произведение искусства. Почему это работает на ситуацию? Потому что художественная жизнь здесь у нас затухает, стагнация, рассыпание, усталость экзистенциальная, просто черт знает что. И что интересно? Потом мы видели ее же картину, и она может быть основательнее, и лучше сделана, но важна для художественной нашей ситуации именно ее «Комната», потому что важен всплеск художественной событийности, который объединяет, дает повод для разговоров. Потому, что о картине мы можем поговорить, стоя рядом с картиной. А это вещь в конвенциональной среде, на границах каких-то изменений.

Б.: Но не каждая вещь, даже если она в среде, могла бы сыграть такую роль?

М.: Из-за своей энергичности, я думаю, и потом я не знаю, почему на долю ее

комнаты выпала такая честь, честь воссоздать художественную событийность. А эстетические оценки здесь уходят на второй план. Основное то, что она как бы встяхнула нашу среду. Картины сейчас нашу среду вряд ли тряхнешь. Мы придем, посмотрим, получим удовольствие. Но возбудить внимание к следу, шлейфу этой кометы – это другое дело.

Б.: Мне твое мнение, сейчас высказанное, тем более важно, что, по-моему, то, что делаешь ты – акции, перформансы – это своего рода запланированные мероприятия, события в нашей размеренно-вялой художественной жизни. И поэтому как сценарист и организатор событий ты должен острее других чувствовать и понимать структуру событийности, меру состоятельности каждого отдельного события. То, что сделала Ира – это не акция, не перформанс – это событие нового ряда.

М.: Тем более, это интересно. Хотя по форме это скорее инвайромент. Но неважно, как это будет исторически оцениваться. Но в контексте нашего времени это был всплеск.

Б.: Ты считаешь?

М.: Конечно. Мне кажется, это именно так все восприняли. То есть не как вещь, которая требует рассмотрения – ее пласти – какие отношения, какие цвета, какое даже содержание. Но что-то в ней было такое, что нас всех... затронуло... возникло как бы напряжение, подобное тому, которое возникает в пограничной зоне: метров 200–300 – и там уже другая страна, недоступная пока, но существующая.

И. КАБАКОВ

-----  
КОМНАТА  
-----

инсталляция  
370x244x280 см

1985



«Комната» представляет собой замкнутый четырехугольник с дверным проемом и без потолка, т. е. четыре стены и пол, а дверной проем закрыт наполовину сбитыми вместе досками. Оставшаяся щель прикрывается прислоненной доской из плотного картона. Пол – в случае демонстрации «Комнаты» на выставке, в музее и т. д.– должен быть такой же, как в моей мастерской, т. е. грязный, в пятнах, состоящий также из сбитых досок, может быть покрыт старым линолеумом. Потолка нет вовсе.

Внутри – всевозможная рухлядь: кровать, стулья, ботинки, посуда и т. д. Вверху на резиновых растяжках висит какой-то непонятный прибор.

Рядом с «Комнатой», немного поодаль и наискосок, стоит на ножках «ширма-объяснение», рассказывающая и поясняющая зрителям, что это за комната, кто был ее обладатель, почему в ней нет потолка, что в ней случилось. Перейдем к этому объяснению.

«Комната» представляет собой одну из комнат в большой перенаселенной коммунальной квартире. Дверь из комнаты выходит в коридор этой квартиры, и фасадная часть комнаты представляет собой фрагмент этого коридора, обклеенного обоями, на стенах которого висят всевозможные предметы обихода жильцов (здесь: шапки, куртка...). Но двери из комнаты в коридор нет (куда она делась – будет ясно из дальнейшего), и проем забит грубо сколоченными досками, но таким образом, что зритель может через образовавшуюся щель заглянуть вовнутрь и внимательно все рассмотреть. Там все находится в крайнем беспорядке, попросту в хаосе: валяются вперемешку палки, банки; какие-то ремни, газеты, бумаги и прочее. Обстановка комнаты до крайности бедна, просто убога: вместо кровати – раскладушка со старой подушкой и одеялом, стола

вовсе нет. Стены обклеены вместо обоев всевозможными плакатами, размещенными в самом нелепом соседстве один с другим, так что вместе образуют немыслимый абсурд и кавардак. Посреди всего этого в воздухе висит какая-то машина, состоящая из седла для стула, пружины и резиновых жгутов.

Одинокий обитатель этой комнаты, как становится ясно из рассказа его соседа, был обуреваем мечтой об одиноком полете в космос и мечту эту – свой «великий проект» – он, по всей вероятности, осуществил.

Весь космос, по мысли обитателя комнаты, пронизан потоками энергии, уходящей куда-то вверх. Чтобы попасть на эти потоки и унести с ними, и был задуман этот проект. Катапульта, подвешенная к углам комнаты, даст новому «космонавту», запаянному в пластмассовый мешок, первоначальную скорость, а дальше, на высоте в 40–50 метров он попадет в поток энергии, сквозь который к этому моменту проходит Земля, двигаясь по своей эклиптике. В своем прыжке космонавту надо было пройти сквозь потолок и чердак дома. С этой целью он закладывает туда пороховые шашки, и в момент взлета на катапульте потолок и крыша взрывом сметаются, и он уносится в открывшееся пространство. Все происходит поздней ночью, когда обитатели коммуналки крепко спят. Можно представить их ужас, испуг, недоумение. Вызывают участкового, начинается следствие, жильца ищут кругом, во дворе, на улице – его нигде нет.

По всей вероятности, проект, в который, в главных чертах, был посвящен сосед, рассказавший о нем следователю, был благополучно осуществлен.

Зная многовековую историю русской мечты о полете в космос и о бытии там, несложно включить предлагаемую инсталляцию «Комната» в длинный ряд сходных проектов, среди которых можно назвать идеи Федорова, Циолковского. Особенно учитывая ту сторону этих проектов, идей, где космос представляется вполне пригодным для человеческого бытия, оказывается местом для его переселения с Земли, которая к этому времени – времени космической миграции – окажется чрезмерно перенаселенной. Хочется в связи с этим упомянуть, что проект обитателя «Комната» осуществлен в ситуации перенаселенной коммунальной квартиры, а может быть – и, скорее всего, инспирирован ею. Но соотнеся эту ситуацию с идеей расселения будущего человечества сначала на ближайших планетах, а потом и во всем космосе, не получаем ли мы идеально выраженный и проведенный по всем уровням великий и всепроницающий принцип коммунальности, реализующий себя на одном крае шкалы в перенаселенной квартире двухэтажного дома, а на другом – в бесконечном и Великом Космосе?

В этой связи хочется обратить внимание на три визуальных объекта, присутствующих, возможно, случайно, в комнате жильца, но существующих там постоянно и не могущих не действовать на него, терроризируя его подсознание.

Речь в первом случае идет о плакатах, которыми он обклеивал свою комнату, не имея возможности достать однотонные обои. Эти плакаты оказались наклеенными тремя ярусами, и несложно увидеть в этой расклейке три мифологических уровня бытия: верхний – богов, средний – так сказать, самой жизни, ее повседневности, и нижний, третий – преисподней, ада, случайно или нет оказавшегося составленным из «красных плакатов».

Второй объект – это картина, подаренная кем-то обитателю комнаты. Она изображает торжественный момент взлета в космос, причем, взлет этот фантазия создателя картины устраивает на Красной площади, которая представлена в немыслимых в действительности размерах – на ней, по замыслу автора, могло бы уместиться почти все население страны. Таким образом, взлет вверх ракеты – главной башни страны – приобретает здесь поистине вселенский размах.

И, наконец, третий визуальный объект, который можно разглядеть в расщерзанной комнате – это стоящий слева от двери освещенный электрической лампочкой макет квартала, где расположен дом «путешественника» и где из крыши этого дома возносится вверх кривая металлическая лента, возможно, изображающая траекторию его будущего полета. Нет ли здесь, в этом грубо раскрашенном и аляповато изображенном пейзаже с голубой, синей далью и небом с белыми облаками, какой-то странной, но пронзительной ноты, звучащей в сознании «улетающего», когда он в одиночестве ночами обдумывал свой план и одновременно прощался с землею и местом, где он сейчас находился? Не был ли этот освещенный лампой макет образом всей земли, с которой он уже расстался в своем воображении и на которую уже взирал сверху и почти со стороны?

К этому объяснению прилагаются три рассказа – объяснения: Николаева, Старцевой и Голосова, соседей по квартире «улетевшего в космос», сделанные для милиционского расследования.

## РАССКАЗ НИКОЛАЕВА

---

Я знал его не очень хорошо... Приехал он два года назад по вербовке на строительство. Получил комнату в нашей коммуналке. Где работал – не знаю. Я был его соседом, его комната была справа от моей, он иногда заходил ко мне, к себе пускал неохотно. Не знаю, есть у него кто-нибудь, всегда жил один. К нему иногда приходили двое. Один из них принес картину, которая у него в комнате висит. Когда въехал, сделал ремонт у себя, обоев не достал и все обклеил купленными плакатами, сказал, что так будет дешевле.

Коммуналка наша большая, двенадцать семей, живем мы в четырехэтажном доме, последний этаж. Несколько месяцев он почти каждый день ходил на чердак, соседи спрашивали, что он там делает, но он почти ни с кем не разговаривал и на кухню почти не выходил, хотя его двери были напротив нее, ставил на плиту только чайник.

Полгода тому назад я зашел к нему – у него было полно разбросанных чертежей, некоторые были наклеены прямо на стену. Я думал, что это для стройки, где он работал. В углу на столе стоял макет нашего квартала, нашей улицы и был виден наш дом.

Я спросил, зачем в этом макете укреплена металлическая лента, идущая прямо вверх от крыши нашего дома. Он внезапно сказал, что это траектория его будущего полета...

Жил он очень бедно, без всякой обстановки, спал на раскладушке без простыни...

Он чувствовал себя, как он мне говорил это, не совсем жителем Земли, как бы не совсем здесь родился и, не дожидаясь смерти, должен отправиться туда, где, по его представлению, он должен оказаться...

Я немного расскажу о его «великой теории».

Он представлял себе всю Вселенную пронизанной огромными пластами энергии, «уходящими куда-то вверх». Эти гигантские, уходящие вверх потоки он называл «лепестками». Плоскости движения галактик, звезд и планет не совпадают с направлениями движения энергий этих лепестков, а пересекают их, периодически проходя через них. Так и земля вместе с солнцем периодически пронизывают один из таких огромных «лепестков». Если знать момент этого прохода, то можно было бы перескочить с орбиты земли на этот «лепесток», т. е. войти, включиться в этот могучий поток энергии и умчаться с ним вверх.

Он сказал мне, что он знает, вычислил этот момент. По времени он длится совсем недолго, около двенадцати минут. Этот день он держал в тайне.

Но чтобы войти в «лепесток», нужно было придать своему телу первоначальное движение, инерцию, чтобы уносящая сила как бы подхватила тебя. В этом первоначальном подъеме вверх он рассчитывал на энергетические поля луны и двух планет – Сириуса и Плутона, которые в этот начальный момент добавят необходимую тягу за счет особых космических конусов.

Для этой пересадки на «лепесток» он и задумал свой ПРОЕКТ. Осуществил он его 14 апреля 1982 года в середине ночи.

Чтобы осуществить свой план отлета, он решил построить у себя в комнате катапульту, которая придаст в момент взлета первоначальную скорость и, по его расчетам, поднимет его на высоту 40 метров над землей, где он войдет в сферу действия энергией «лепестка». 4 растяжки катапульты из толстой резины он укрепил по двум углам и по обеим сторонам комнаты и, натянув их, закрепил катапульту на крюке, ввинченном в пол комнаты. Замковое устройство на крюке должно было внезапно освободить седло катапульты. Но в момент взлета ему еще надо было пройти потолок комнаты, чердак и крышу дома. Для этого он по всему периметру потолка и крыши заложил пороховые шашки, чтобы в момент старта потолок и часть крыши над комнатой были сметены взрывом и выпустили его в открытое пространство.

Он таил от меня час и число осуществления проекта, и поэтому в момент взрыва я не был у него, но мне кажется, что там кто-то должен был бы быть, чтобы помочь ему запаять космический мешок и отпустить замок катапульты. Этот космический мешок сделан из прозрачной пластмассы и предназначался для защиты тела в открытом космосе и путешествия по «лепестку». В мешке располагались продовольствие, кислородный прибор, навигационные инструменты и другое оборудование...

### РАССКАЗ СТАРЦЕВОЙ

---

Я спала, вдруг что-то страшно разорвалось рядом, как будто дом рухнул. Я выскоцила в коридор, в чем была, все соседи выбежали, кто в чем. Дым валил из его комнаты, какой-то пар и гарь. Его дверь была совсем разбита, висела на петлях. Внутри комнаты все было в дыму, свисала на ремнях какая-то машина, потолок весь был снесен, видна была дыра, и в крыше тоже была огромная дыра. Был ветер, дождь, и все гремело, стало заливать пол через дыру. Николаев полез наверх, все закрывать фанерой хотя бы...

РАССКАЗ ГОЛОСОВА

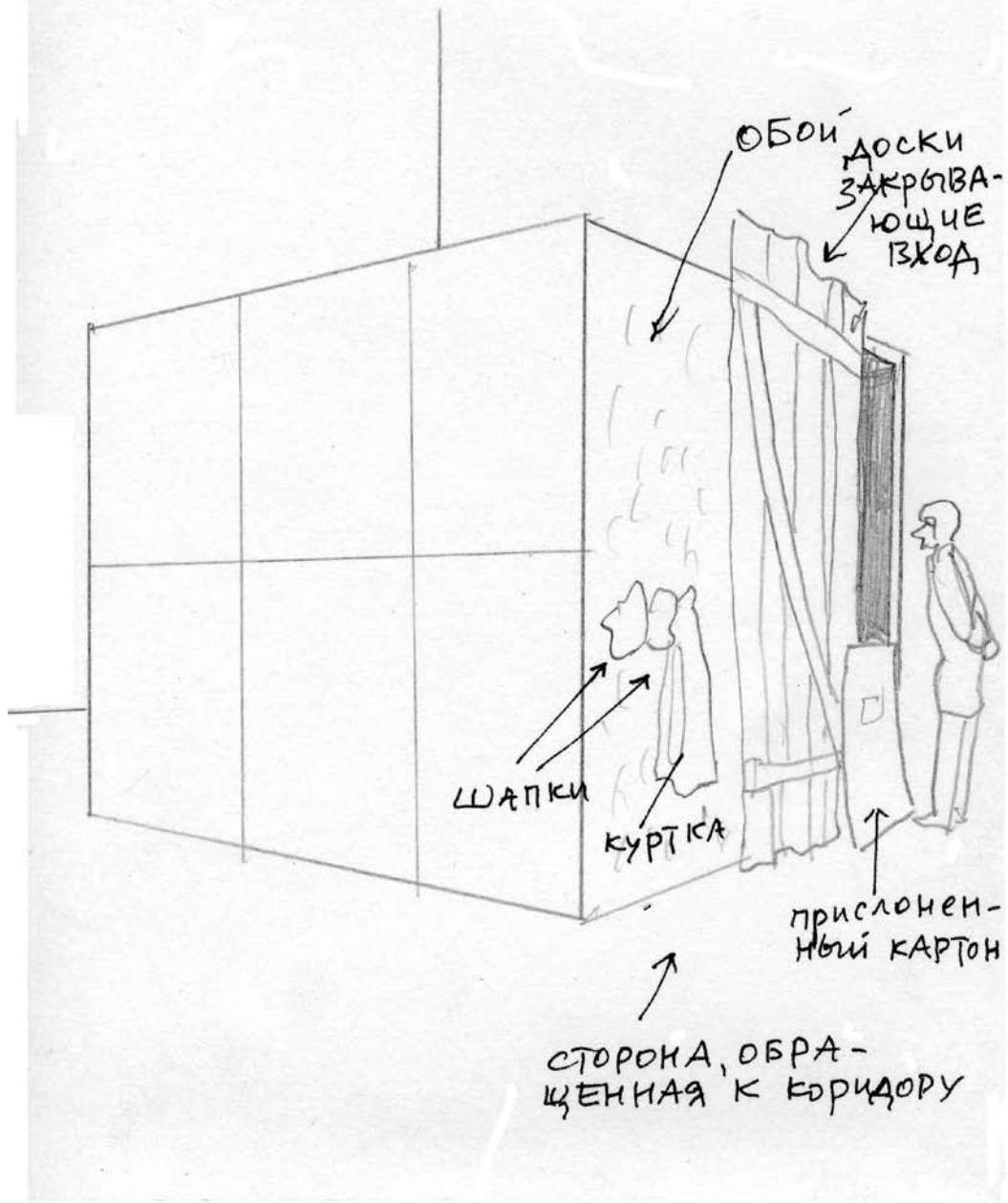
---

Сразу приехала машина с нарядом милиции. Стали вокруг по всему кварталу искать его, может быть, где-нибудь лежит или упал – но нигде не нашли... Может быть, действительно улетел, бывает и такое.

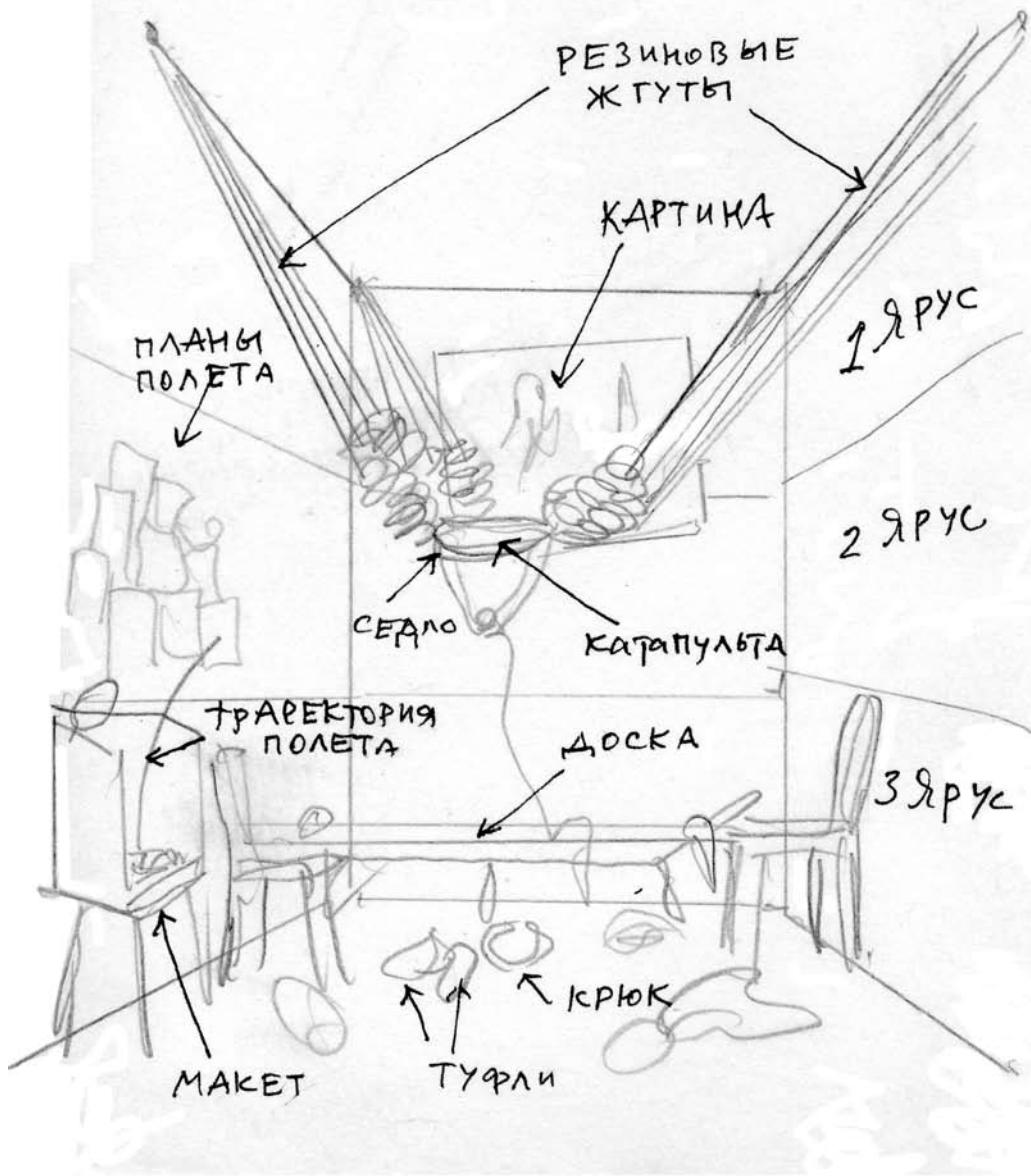
Некоторые бумаги и рисунки взяло следствие с собой, мусор из комнаты выбросили, вот он лежит, вот часть фанеры с чердака, где он что-то делал, с каким-то чертежом наклеенным...

Слесаря ЖЭК забили дверь досками, чтобы никто не входил туда и ничего не трогал, но вот посторонние все время ходят – раздвигают доски и в щель все заглядывают... И вот макет на столе сохранился, как был, стоит под лампой, как при нем...

# "Комната" снаружи



# "Комната" изнутри















И. БАКШТЕЙН  
А. МОНАСТЫРСКИЙ

---

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ОБСУЖДЕНИЕ  
«КОМНАТЫ» И. КАБАКОВА

---

1985



М.: Прежде всего надо поговорить о месте критики в сложившейся ситуации, не очень, по-моему приятной и продуктивной, и в качестве кого, каких наблюдений, насколько вовлеченных в ситуацию, и откуда на все смотрящих мы выступаем?

Б.: С одной стороны мы обсуждаем проблему позиции, проблему авторства по отношению к культуре, к социальным подсистемам, и в то же время получается так, что существует высокая степень неопределенности этих позиций, точек зрения, мест, источников, откуда доносятся наши голоса.

М.: Да, ведь основная посылка и спасательная для Ильи по отношению к его комнате, то, к чему он апеллировал, когда я с ним по этому поводу говорил – об этой комнате, о веревках. Не в очень радостных и перспективных интонациях он обратился к тому, что средой демонстрации этой комнаты должны быть не мастерская, где он ее показывал, а именно музейный зал. Он уже строит свой замысел в зависимости от другой демонстрационной среды. Эта новая для нас ситуация, и для него она новая.

Б.: Она новая потому, что позиции, с которых мы обычно рассматриваем подобные произведения (в том числе его более ранние работы), и критерии оценки этих работ были чисто «внутренними». А теперь и позиции, и критерии должны быть соотнесены с проблемой границ – и политических, и художественных, и метафизических.

М.: Ранние произведения можно было рассматривать и там, и здесь, место демонстрирования было совершенно неважно.

Б.: А теперь возникает новая ситуация, и возможно, сам его прием, сам его ход зависит от новой перспективы, от новой географии его работы. Причем,

раньше эти вопросы были совершенно абстрактными. У художника могут быть работы и там, и здесь; работы кочевали по миру; они могли где-то экспонироваться, но не было ощущимой связи между местом потенциального экспонирования и художественной позицией.

М.: Да. И самое интересное, у работ не было экзотики; когда они экспонировались «там», то сам автор не рефлектировал этот экзотический привкус, а теперь Кабаков говорит об одной из своих работ: «Ну, это как бы юрта, выставленная в этнографическом музее». То есть, экзотический привкус как эстетическое качество явно присутствует в замысле.

Б.: То есть, ты хочешь сказать, если я правильно тебя понимаю, что в работе, благодаря заведомо известным условиям экспонирования – в какой-то музейной ситуации, в какой-то западной стране с соответствующей публикой и соответствующими ассоциациями, отношением к России и к русскому искусству – должен сработать некоторый «региональный эффект», проистекающий из свойств самой вещи. И тем самым, сами эти свойства и выбираются из такого ряда, чтобы они сработали наиболее эффективным образом. И первое, что приходит в голову, это то, что данный эффект проистекает из этнографического компонента работы. В то же время он сам, этот эффект, использует не прямо: как у всякого рефлектирующего художника у него есть стремление сохранить свою позицию безотносительно этнографии, культуры или истории. Для таких людей существенно приращение содержания в работах, какого-то социального содержания.

М.: Но в данном случае речь идет именно о социальном содержании.

Б.: Причем, для России это вообще большая проблема – содержание: религиозное, идеологическое, гражданская лирика...

М.: В «Комната» – по преимуществу гражданско-идеологическая тематика.

Б.: Но опыт анализа удач и неудач говорит о том, что только тогда сохранялась художественная ценность вещи, когда и наряду, и помимо, и параллельно с тем, что привлекается сильнодействующая социальная проблематика, ей в качестве противовеса находилась специфическая образная система.

М.: Чтобы она была эстетически автономна.

Б.: И чем более экстравагантное, в том числе этнографически экстравагантное содержание пытается эксплуатировать художник, тем большие обязательства по артикуляции образной системы он на себя берет.

М.: Но на мой взгляд, в Комнате возобладало содержание, т. к. эстетической стройности метафорических рядов в комнате не видно, там возник своего

рода хаос, и недаром Илья крутился с кучей мусора как привеска к комнате; потом он отказался от этого мусора, но метафора этого мусора возникла потому, что в самой комнате тоже много этого мусора, метафорического мусора. Мне кажется, что происхождение этого мусорного хвоста очень непростое, оно вытекает из самой комнаты. Во-первых, для прояснения этого тезиса следует перечислить все элементы этой комнаты: ряд плакатов, который сам по себе очень хорошо сделан, если его рассматривать отдельно; у него есть своя иерархия, три слоя...

Б.: Три ипостаси.

М.: Триипостасность там очень хорошо прочитывается; потом – творчество самого персонажа, картина, которая сама по себе великолепна. Потом – макет на столе. Что такое этот макет? Если картина – это творчество персонажа (самодеятельный художник нарисовал такую вот картину), то макет – это уже, видимо, нехудожественное произведение?

Б.: Это модель. Макет – плод технического гения персонажа.

М.: Этот макет не производит художественного впечатления потому, как он выполнен.

Б.: Да, не производит. Но в эстетике Кабакова он, этот макет, даже будучи вынутым из контекста комнаты, может сработать как эстетический предмет – что подтвердились его публикацией в «Знание – сила» в № 7 за 1986 г. Там, если ты помнишь (а ты не можешь этого помнить, т. к. журнал вышел в июле 86 г., а мы говорим с тобой в январе 86 г.) – крупным планом, на цветном фото изображен фрагмент комнаты с этим макетом, и макет производит впечатление картины в квазисценическом пространстве, именно картины, и она, эта картина представляется вполне удачной – сама по себе, безотносительно специфической эстетики ее автора. К тому же в связи с этим макетом возникают ассоциации с персонажами из его альбомов, с их псевдокартами.

М.: Но дело в том, что в альбомах это дано процессуально, а здесь – как на ВДНХ или в диораме.

Б.: И сам этот макет по отношению ко всей комнате выполняет ту же функцию, что и псевдокарты по отношению к альбомам. Объем макета – объем комнаты, рисунок карты – альбом.

М.: Может быть, но поскольку здесь другой взгляд – статуарный, нет перелистывания и протекания времени, которое для Кабакова всегда было самым важным экзистенциальным моментом (у него даже есть такая маленькая работа, которая называется «Вся суть в перелистывании»)...

Б.: Мне кажется, что основной нитью, за которую можно вытащить все смысловые слои «Комнаты» и нашу герменевтическую работу тем самым довести до конца, является то обстоятельство, что наряду с «Веревками» – «Комната» – первая в его творчестве, хотя и странная, но инсталляция (не подобрать сейчас более подходящего термина). Раньше он создавал картины, картинки, альбомы и т. п. изобразительную продукцию, плоскостные изображения; и ему свойственен был своего рода минимализм, четкий и однозначный выбор того ассоциативного ряда, который устанавливал связь его работ с их жизненным контекстом – это объяснения, щиты, надписи и т. п.

М.: Ты забыл еще одну очень важную вещь, из которой выросли эти комнаты: щиты, коммунальный ready made, кухонная серия, и другие более ранние вещи – с паровозиком, например, и т. д. Они использовались как атрибуты пьесы, но без конкретного сюжета, там было много голосов, и они были настолько абстрактны в драматургии и конкретны в пластике, что не возникало ощущения литературы и театральности.

Б.: Но там фигура трансцендирования. Выход в метафизику осуществлялся за счет образования смыслового пространства, но какого? Пространства индуцированного некоей мысленной ситуацией! – Была как бы сцена, герметизированная ситуация, и некий частный предметный след этой сцены. Нам предъявлялся случай, и мы должны были (и в этом состояла эстетическая суть работы) угадать или воспроизвести по этому предметному остатку мыслимое целое драматургического замысла. И свобода достраивания этого целого была целью.

М.: Да, но чем объединялась литературная часть и предметная часть работы? – Они объединялись картиной, т. е. пространством знака. Значит, была сильная дистанцированность между зрителем и автором, который представлялся нам через картину. А комната – это не знаковое образование.

Б.: Фокус состоял в том (я сейчас отвлекаюсь от текстовой части), что была мыслимая сцена и предметные следы. И был найден минимум признаков – вещественных и текстовых, по которым – и в этом была новизна и сила работы – мы, включенные в ее бытовой и жизненный контекст, восстанавливали целое – большое и объемное, настолько насыщенное метафорическими разрядами, что все срабатывало.

М.: Прежде всего, здесь был эстетический сюжет знака, но не литературный сюжет, который мы видим в этой комнате.

Б.: До литературной стороны дела надо будет еще дойти (смех). Заведомое различие работ, о которых мы говорим, и комнаты состоит в том, что в

комнате, как нам сейчас представляется, есть избыточность вещественных ее элементов.

М.: М. б. не избыточность, а то, что они, накладываясь друг на друга, шумят. А каждая вещь порознь очень интересна.

Б.: Но здесь, в комнате все работает на драматургию ситуации. В чисто изобразительных вещах Ильи производилось – в соответствии с общими законами его эстетики – вычищение изобразительной плоскости с целью достичь прозрачности структуры изобразительного знака. В этом смысле вся система ценностей, на которой держится комната, вообще иная. И если мы будем комнату напрямую сравнивать с традиционными иконическими произведениями, сохраняя их эстетику в качестве основы рассуждения, то комната будет проигрывать. Но мы можем попробовать сам замысел прочитать в какой-то другой традиции и найти какие-то зазоры, через которые смысл все же возникает.

М.: Дело в том, что у Ильи все же видно намерение посмотреть на это как на знак.

Б.: Знак чего?

М.: Тоже как на иконический знак. То, что он закрыл дверь в комнату и в нее можно только заглянуть, говорит о его желании сделать из комнаты ценностный знак.

Б.: За счет фиксации позиции смотрящего?

М.: Да. Если бы в комнату можно было входить, это был бы просто этнографический музей.

Б.: Мумификация быта.

М.: Но он нашел правильную точку смотрения сквозь щель.

Б.: Но все-таки достаточна ли эта щель, чтобы мы могли рассматривать комнату как картину?

М.: Нет, конечно.

Б.: Если ты помнишь, когда мы обсуждали Ирину комнату, она тоже, и довольно неожиданно для меня, настаивала на том, что ее работа – это картина, развертка картины.

М.: Да, но картиной там (для меня) была только передняя сторона, а остальные стены – эстетические смотровые площадки для того, чтобы возникла энергия взгляда. И это была картина, но с одной плоскостью, другие плоскости не были самодостаточны. Также и у Дюшана в картине «Дано» – тоже возникает эффект достаточности, возможно, за счет того, что там нет хаотического плеоназма, который есть в комнате Ильи: передержки

литературы, театральные, личные моменты. Нет здесь и жесткой стратиграфии эстетической метафизикации. Сильного впечатления нового эстетического знака здесь нет. Все, что делает художник, – это новое эстетическое пространство; эстетическое пространство комнаты Ильи мне представляется хаотическим.

Б.: В нем трудно сориентироваться. Тут можно вспомнить аспект этнографический – вся работа в целом объединяется только в этом аспекте. Вся работа как знак существует для иного наблюдателя – для западного наблюдателя, скажем, который смотрит на это как на чум, юрту.

М.: Но почему эта юрта должна экспонироваться не в этнографическом музее, а в кунст-халле?

Б.: Но в то же время Илья сам не мог исходить только из задачи имитации внешней, западной позиции. Есть энергия замысла, и в выборе структуры образа это видно. Есть такой план, такой уровень эстетической интриги, драматизации, который существует в относительной независимости от этнографизма. Хотя этот герой, этот русский гений тоже вписывается в этнографический горизонт.

М.: Абсолютно вписывается. Это Циолковский. Илья и не скрывает этого. Нам всем это все понятно, глубоко противно и знакомо, и неинтересно. А западному человеку, думает Илья, это интересно. При этом не этнографическое пространство создавалось, а эстетическое, не проблема картины стояла и рефлектировалась, а природа знака.

Б.: Это была внутренняя смысловая ситуация, и она именно изнутри культурного взгляда и раскручивалась. И он считал себя конгениальным, родственным этой воображаемой аудитории. И эстетика была внутренней, хотя и могла быть истолкована внешнему наблюдателю (последнее важно).

М.: А в комнате инсталляция как жанр не отрефлектирована. В ней преобладает персонажность, этнографичность, вообще план содержания.

Б.: К чему же сводится этнографизм, в чем его отличие от минимализма знака (географического)? Только в том, что он предполагает внешнюю позицию. Мы – внутренняя аудитория и не можем отнести к себе как к этнографическому феномену.

М.: Конечно.

Б.: Мы – это мы, у нас своя система идентификации, и сколько бы мы относительно этой системы не рефлектировали, мы в ней остаемся.

М.: Но эстетика – это особый мир. И когда Илья делал свои замечательные альбомы и рисунки «по краям», интересно посмотреть, как он там решил

проблему знака. Ведь «Черный квадрат» Малевича – вещь очень широкого горизонта, а не местного. На этом квадрате есть еще белые поля. И то, что делал Илья в аспекте возможной реакции на «Черный квадрат», это – центр закрыт, рисовать можно только по краям. Это мотивация знаковая. Затем мотивация национальная и экзистенциальная – страх, что в этой стране жить достаточно страшно и опасно, и надо жить по краям. Он очень хорошо чувствует маргинальность своих духовных проявлений: что нельзя вылезать в центр. Потом, позиция пустого центра – это вообще высшая позиция – неизреченного Бога. Содержание центра – быстро идолизируется. В этих работах три уровня – духовный, экзистенционно-социальный и эстетический – хорошо просчитаны. А в комнате другое. Здесь произошел как бы взрыв, и центр оказался завален мусором личной истории.

Малевич закрыл план изображения: как бы все уже нарисовано. Я ставлю точку. Но, оказывается, есть сама рама, и на ней вполне можно рисовать.

Б.: Надо решить, по какой оси у Ильи производится редукция смысла. Где находится воображаемое пространство свободного самоопределения, то царство целей, куда он нас адресует? У него ведь сама фигура трансцендирования тоже обыграна в комнате – вылет.

М.: Не вылет, а отсутствие персонажа.

Б.: То, что делает персонаж, – жест метафизический.

М.: Да, но отсутствие персонажа – сильный ход. Во всех его альбомах отсутствует персонаж, – но в них это отсутствие представлено очень мощно и убедительно из-за присутствия маргинальных событий – по краям. И вообще бессмысленность этой деятельности – высшая метафизическая бессмысленность. А отсутствие центра, зерна всего дела в альбомах хорошо эстетически прочувствовано, и от этого у нас возникает свобода интерпретации. А в комнате эта свобода не возникает потому, что она однодimensionalна.

Б.: «Одно» – это как?

М.: То есть, автор нас очень конкретно ведет именно так, а не иначе. Нет нескольких значений, нет полисемантичности.

Б.: Т. е. однозначно задается отношение интерпретации?

М.: Да, это манифест такой все-таки. Действительно, возникает образ Циолковского, Федорова или какого-то такого человека, и его безумие поставлено под сомнение. Если безумие персонажей альбомов – это экзистенциальное безумие, точное безумие, это не мир *Das Man*, то здесь это сомнительно. Черт его знает, может, он вылетел, может, пропал. И все это в реальном антураже, в реальной квартире. Правда это, что ли?

Б.: Как бы да. Это как бы театр.

М.: Как бы театр. Да. Это именно что театр. Здесь есть тотальность предложения автора. Для зрителя свободы мало остается.

Б.: У меня есть одна гипотеза, поскольку нам приходится просто гадать, мы находимся в гадательном отношении к работе. На Илью в свое время произвела большое впечатление книга Н. Ф. Федорова, вышедшая относительно недавно. И если суммировать впечатления, которые вызвала эта книга – в плане понимания русской метафизики, – они сводились к поискам источника того ужаса, который Федоров внушил этой книгой, и того, почему он не мог рассматриваться как чисто религиозный мыслитель, а скорее был вариантом носителя русской идеи в ее, страшно сказать, материалистическом варианте... Короче, у Федорова получилось, что вся картина мира, вся космология – не имеет инобытия (в разных его вариантах – нет загробной жизни и т. п.). Это модель тоталитарного мира, тоталитарного космоса, если не сказать общества. И каждый раз, при всякой попытке трансцендирования, попытки выхода за пределы данностей этого космоса нас насиливо возвращают обратно. И шлепают мордой в то самое, в чем мы здесь и так по уши сидим. Если Илья имеет ввиду эту картину мира, а это почти наверняка так оно и есть...

М.: Конечно...

Б.: ...То Тогда безвыходность сцены понятна. Он нам ее представляет как космическую, а не духовную тотальность. Не как инобытие. Та однозначность работы, о которой ты говорил, это – обреченность выхода в этот трехмерный, физический мир.

М.: Но получается так, что Кабаков в Комнате перестает быть философом, а становится иллюстратором некой тотальной концепции, похожей на Федоровскую.

Б.: Нет, ведь всю его ЖЭковскую линию, включая «Ольгу Георгиевну»... там тоже была представлена тотальность бытового существования, всем нам знакомая до боли и ужаса.

М.: Но дистанцированно?

Б.: Дистанцированно, но через что?

М.: Через рефлексию над знаком, над материалом. Его слушался материал. А здесь... дыры. Нет потолка...

Б.: И время смотрения комнаты не соотнесено со временем звучания фонограммы.

М.: Я не понимаю этой вещи, пока не вижу четкой эстетической стратиграфии, которая должна быть прежде всего.

Б.: Жеста трансцендирования не просматривается.

М.: Не просматривается. Подозревается этот жест, но не просматривается, и подозревается, по-видимому, в картине-схеме, которая висит вне комнаты и сама по себе, опять-таки, картинка великолепная. А комната кажется вообще излишней. Фонограмму интересно слушать. Все по отдельности. А сам жанр не отрефлексирован. В нем нет момента становления. Просто взят напрокат жанр инсталляции, и в нем напиханы уже его элементы.

Б.: Здесь еще, помимо эстетики русского мифа, который был предъявлен, должна была работать эстетика мусора.

Но если говорить про эстетику мусора, то комнату надо сравнить с «Веревками» и «Ящиком».

М.: Вот «Ящик» – это идеально найденная форма.

Б.: И самое интересное, что сама идея «замусоривания» пространства была воплощена в «Ящике» очень точно. Но преемственность «Комнаты» и «Ящика», по-моему, в том, что Илья в комнате делает попытку дальше продвинуться по пути замусоривания эстетического пространства – через хаос, буквальную набросанность.

М.: Опять возникла тотальная идея. Он как философ застрял здесь на одном взгляде, что «все есть мусор».

Б.: Не понятно также, что приходит с комнатой в качестве драматизированного объема. В качестве картинки из альбома «комната» проходила.

М.: Здесь ослабленность рефлексии прежде всего видна. Сейчас такие условия, 80-е годы, середина 80-х, когда становится трудно думать. Суперэго сместились в эмоциональную сферу из-за трансавангарда, из-за политических неполадок, серьезных структур смещений, расслабленности и т. п. Т. е. художнику стало трудно думать по объективным причинам. И поэтому художнику трудно работать с крупными смысловыми блоками.

Б.: В комнате сошлись, синтезировались два ряда: ряд русского мира и ряд коммуналки (причем, что интересно, Илья раньше прямо к русскому мифу не обращался). Похожий ход предприняли Комар и Меламид в работе, воспроизведенной в Art Forum, где изображена комната в коммуналке, стол с чайником, ребенок с его родителями в позе мухинских «рабочего и колхозницы». Ирония всю эту сюжетику гомогенизовала. В работе была и эстетическая дистанция, и бытовая.

Да, и еще – сигналы, которые должны источать каждая отдельная вещь в комнате. Эти сигналы при взаимном наложении, не будучи синхронизированы, превращаются в шум.

М.: Да, да. И это именно то, что Илья инкриминировал нашей акции «Бочка».

Б.: Но когда Илья говорил про «Бочку», он имел в виду, что в ней усматривались разнородные источники информации: слайдовый ряд, звуковой, моталка, высокий уровень громкости, мигалка, и была их нарочитая рассогласованность. В комнате, казалось бы, все подобные источники изначально сведены воедино.

М.: Единым мифом.

Б.: Единым мифом и единой драматургией.

М.: Да.

Б.: Мы недовольны излишней поэлементной согласованностью, с одной стороны, и напротив, эстетической рассогласованностью. Каждая вещь из комнаты включена в разные эстетические ряды. Их эстетическое абстрагирование и воссоздание соответствующих цельностей производится по разным законам. Но мы хотим синтеза...

М.: И он хочет синтеза.

Б.: Но есть только общий объем. А знака что-то нет. Но где, в каком направлении он искал этот знак?

М.: Мне кажется, что в основе всего этого дела лежит какая-то иллюзия (вместо эстетического анализа).

Б.: Если брать жизненно-биографический путь Ильи, то мне кажется, что после «Веревок» он искал новые средства выражения. И эти поиски были видны в том, как он пытался нашупать верный ход в слайдовом ряде «Веревок» с музыкой, Моцартом...

М.: Это были несовместимые вещи. Да, это момент поиска. Это можно сравнить с тем, как он делал рисунки перед первыми десятью альбомами. Он лет десять делал отдельные рисунки, из которых потом выкристаллизовывалась альбомная форма.

Б.: Мне кажется, что данная ситуация более серьезная, поскольку в поле деятельности вовлекаются средства, которыми он раньше вообще не пользовался: слайды, звук и т. п. И здесь таится много опасностей.

М.: Передержек. Оставив основу картины, он попал в незнакомый технический мир.

Б.: В свое время он высказывал сомнения относительно эстетики Инфанто: где эстетический предмет у него – на слайде или в природе? Красиво или некрасиво должно быть? Но Инфанте – человек опытный, и у него технически все сделано безупречно. А у Ильи все неясно.

М.: Т. е. это пробы.

Б.: Да, но я должен заметить, что при этом все элементы, с которыми он раньше работал, здесь собраны.

М.: Он не начал пробовать на пустом месте.

Б.: Единственная возможность и оправдание для него состоит в том, что здесь, на засранном полу, в мастерской работы не смотрятся, а там – на блестящих лакированных поверхностях все будет о'кей.

М.: Работа есть сама по себе.

Б.: Но ведь и здесь мы, хотя и дикие люди, но не в такой же степени, чтобы ничего не понимать и не ценить.

М.: Нет, ну почему? И одно дело когда ты эксплуатируешь этнографический момент, пользуясь роскошной западной аппаратурой (я имею в виду эстетические средства), либо ты пользуешься шваброй.

Б.: Все-таки самый удачный опыт эксплуатации русского мифа – Комар и Меламид. Они еще не порвали со своим прошлым, и эта их «цветастость», как ты когда-то выразился, она сказывалась. Но они выбрали очень сбалансированную по оси «политика – эстетика» грань, магический кристалл якобы ностальгии и романтизма. И сталинская тема – она так ими подается, что становится понятной и американцам. Сталин – известная фигура. Даже американцы его помнят. Он символ. И Рейган-кентавр прочитывается в этом ряду. Их этнографическая линия...

М.: ...Отрефлектирована и дистанцирована. Очень глубокий психоаналитический план в «Комнатах» в том состоит, что Илья отождествился с планом содержания этой работы, с самим персонажем. Экзистенциальный импульс работы порождается тем, что Илья как автор отождествляется с персонажем. Он тоже очень хочет «вылететь», и это биографически. Здесь нет игры. Казалось бы, проблема «автор – персонаж» игровая, а психоаналитически она не игровая, человек показывает свои кишечки, нутро, подсознательное. Он искренне хочет из этой ситуации убраться, вылететь.

Б.: По известной сентенции: в каждой шутке есть доля шутки. Но твои последние аргументы не совсем законны, мы должны придерживаться эстетической плоскости.

М.: Эстетические плоскости мы разобрали, и пока здесь ничего не видно.

Мерцания нового эстетического пространства мы пока не видим: и на Западе живут в коммуналках, впрочем, и некоторые даже предпочитают жить, скажем, из страха перед одиночеством.

Б.: Способы морфологизации идеального типа (героя) д. б. специфичны.

В комнате сталкиваются два способа морфологизации. Есть «морфология

коммуналки» и «морфология русского мифа», и они несовместимы. Сюжетного растягивания ни в плоскости русского мифа, ни в плоскости коммуналки не происходит. Есть только факт «вылета из коммуналки» – как точка. Сам антураж работы оказался равнодушен к двум основным смысловым плоскостям. Макет в комнате – это попытка тематизировать космическую линию русского мифа, раскладушка – тематизация коммуналки. Единственное, что их объединяет, это плакаты.

М.: Да, но обойность в плакатах не очень прочитывается. Одно дело – пустой центр, а другое дело, когда нет центра, как в комнате. Когда мы смотрим на Дюшановскую дверь, сквозь щель – мы видим пизду. Там центр – это пизда. Все остальное как бы рама. В случае с «Комнатой» мы смотрим сначала на картину, потом наш взгляд начинает блуждать по плакатам, макет, седло, и т. п. И это сканирование хаотично. Там нет центра восприятия.

Б.: А седло чем не центр?

М.: Оно не читается как центр. Может, именно в этом седле загадка. Это седло слишком много на себя берет и не становится при этом эстетическим центром. А картина разве не центр, если ты начинаешь смотреть на картину?

Б.: Конечно, живопись очень концентрированная штука.

М.: В том-то все и дело, что в этой работе множество центров, и они не объединяются в один эстетический центр. В работе ослаблена энергетика оттого, что слишком много мощностей одновременно включено!

Б.: Нарушен баланс. К тому же пустой центр в картине притягивает к себе взгляд в силу особенностей геометрии картины, геометрии ее магического прямоугольника и фиксированности позиции смотрения в направлении этого прямоугольника. Объем имеет другую метрику и другие требования предъявляет к организации своего геометрического центра. К соотношению смыслового и геометрического центров. К тому же седло, в качестве средства вылета в иные измерения, больше похоже на рогатку, но именно это и достоинство седла. Все спасает ирония взгляда.

М.: Но нет и эффекта комизма.

Б.: Общая эстетика пространства не комическая, комично только седло. У К/М в картине с мальчиком и рабочим-колхозником ситуация комическая.

М.: Потом эти предметы вне комнаты – шапки, что это? Это от коммунальности? Это вообще мизансцена. Это мастерская внутри мастерской. Эта комната – та его реальность, которую он ненавидит... Его расщепленность. Сам здесь, работы там. Скажем, медведь залегает в спячку. Одно дело, если он себе хорошо сделает нору, ветки, тепло, а другое дело, когда он ложится в

бетонный бункер. И Кабаков в «Комнатах» похож на медведя в таком бункере. А этот бункер – музей в Швейцарии. Это ненормальная ситуация. Здесь житейские обстоятельства повлияли, к сожалению, на эстетику. Это его и внутренний протест: меня там нет, в этом музее, я здесь, в этом говне, но более того, мой внутренний мир и не даст мне существовать среди этих белых стен. Эта комната – моя внутренняя мастерская, и что мне с ней делать?

Б.: Но если ты прав, то это психологическая мотивация, но не эстетическая мотивация.

М.: Но мы четко находим отрицательные эстетические моменты. Может быть, мы не улавливаем метазамысел? Деятельность эстетической критики (наша деятельность) тоже сейчас ослаблена, как и деятельность художника.

Б.: Мы не можем выскочить за круг привычных концептуальных ассоциаций.

М.: Да, да, м. б., это совсем новое слово и мы его не понимаем? Дыр, быр, дыр? Но возможна ли такая ассоциация?

Б.: Маловероятно, впрочем, чтобы на фоне всеобщей расслабленности произошел мощный прорыв смысла. И не то, чтобы он не имел права на такую энергичную новацию. Но его статус, его место предполагает завершение, уточнение той модели мира, которую он уже заявил. Хотя Пикассо до последнего дня был готов к самым разным и неожиданным ходам. И Пикассо, и Кабаков – это особый, редкий тип художника, диапазон творческих возможностей которого не просто велик – его трудно предвосхитить.

М.: Да, мы видим эстетическую нестыковку, но не понимаем какую-то высшую стыковку, которая когда-то будет понята. В этом мог быть очень дальний ход.

Б.: Но сейчас мы не можем отойти от работы, мы ее не видим. Каждая художественная работа как бы привязывает резиновыми бинтами (наподобие бинтов из акции «Ботинки») зрителя к себе, и чем мощней работа, тем бинты более тугие (или наоборот). И наши усилия, направленные на то, чтобы «которить» от работы – это именно усилия. Здесь же возможно, как в работе, про футбольный матч, мы видим только один мячик, не видя всего остального – метафорические бинты слишком тугие!

М.: М. б., это все попытка создания новых законов стыковки, которые еще не приняты? В трансавангарде много сейчас работ, которые производят хаотическое впечатление.

Б.: И часто бывает так, что работы, которые для внешнего наблюдателя, для зрителя являются проходными, для самого художника остаются очень важными, важными для его творческой лаборатории.

М.: Конечно. И здесь из хаоса возникает космос. И невнятность, которую мы видим, это его личная невнятность. Высшая метафизическая невнятность присутствовала во многих его замечательных сильных работах, многозначность, невысказанность окончательная, в которой есть метафизический верх, который открывает нам нашу экзистенцию. Наш разговор о его классических работах носит положительный характер познания. В то время как «Комната»... Мы ведем о ней разговор совершенно в другой интонации. У нас познания нет, а скорее какой-то дедуктивный метод. Материал не дает нам оснований, чтобы провести индукцию.

Б.: Но если вычленить его собственную логику создания новых средств: когда все приемы, которыми обычно оперируют, отработаны – возникает опасный автоматизм их применения, и хочется от этих приемов отойти, и хочется сделать вещь, тебе ранее не свойственную, нарушающую все, что ты раньше делал и понимал.

М.: Для него, конечно, субъективно, это очень важная вещь – для него опять-таки, а не для критики, и здесь он становится в позицию чистого художника.

Б.: Но заметь, что так понять и так проинтерпретировать его работы можем только мы, я и ты, его внутренняя аудитория. Внешний зритель увидеть принципиальное отличие этой вещи вряд ли может... Я, правда, говорю это и вдруг потерял уверенность в правоте этого суждения... И все-таки я хотел бы сказать, что уровень авангардности работ Ильи таков и что их общее отличие от советского искусства таково, что его работы именно все вместе, общим качеством воспринимаются и оцениваются обычным зрителем. И мы сейчас отслеживаем как бы пятые производные его творчества, хотя возможно, суть его работ кроется в особенностях изменения шестой производной. Или шестнадцатой.

М.: Мне же кажется, что для внешней аудитории «Комната» будет очень понятная вещь, потому, что это театральная мизансцена, это история жильца коммуналки – отлично, великолепно, пойдет, берем.

Б.: Ты хочешь сказать, что для очередной комиссии из экспортного салона здесь все понятно. Но они ведь видят и понимают не то! Для них уже «терка» из кухонной серии непонятна.

М.: Непонятна, потому что «терка» создает такой космос, который выходит за пределы местного сознания.

Б.: На это можно возразить вот что: когда мы с Ильей обсуждали источники популярности Пригова в отличие от более элитарного Рубинштейна, было сказано, что космос Пригова богат ассоциациями настолько, что все и каждый видят в нем свое, как в Пушкине и в Бродском.

Но если мы работу понять не можем, а московская комиссия понять может, то что это? – неоклассицизм или провал?

М.: Провал, но во что-то новое, т. к. в неоклассицизме удерживаются общие мировые культурные ценности. Здесь полный хаос, свойственный нашей действительности. Это мимезис советской жизни. Это может быть воспринято как «Клоп» Маяковского. Сатира.

Б.: И здесь есть культуроборческая установка. Другое дело – какое она нашла воплощение.

М.: Это его личный момент культуроборческий, а не эстетический. У Дюшана культуроборческий момент общекультурный, у Ильи это носит частный характер.

Б.: Если, конечно, комиссия МОСХА – полные кретины, то они комнату примут как эскиз для театральной постановки, но не увидеть там неестественного для советской работы смыслового освещения...

М.: Если бы комиссия была интеллигентной, то она бы поняла почти все, по Спасской башне и т. п. Для интеллигентной дзмановской советской комиссии это бы прошло замечательно, как «Клоп». Но для нашей идеологической неинтеллигентной комиссии это не пройдет из-за реалий. Для академического истеблишмента это хорошая работа, понятная вещь.

А Дюшан для них – негениально. Они его не понимают.

М.: Только через культуртрегерское отношение к известному имени.

М.: Они говорят «гениально» не от восхищения, а потому, что это их работа, это их профессиональный, а не эстетический взгляд. Им наплевать. Момента глубинных становлений академическая публика не видит. Вспомни Якоби в 19 веке. Эта публика в оценках страшно консервативна.

Б.: У нее всегда ретро взгляд, через призму истории.

М.: Она не признает становления, не чувствует... и правильно: это их профессиональное.

Б.: И у тех литературоведов, которые принципиально, профессионально не понимают современной им литературы.

М.: Это – служебность академического круга.

Б.: Мы еще говорим о том, что такая нелицеприятная критика должна быть ему близка, ведь он всегда рассчитывает на наше понимание. Но это критика именно внутренняя, рассчитанная на внутреннее употребление. И мы, конечно, должны, обязаны обсуждать работы друг друга, и их оценивать, но это рабочие обсуждения – и рабочие оценки, рабочие, а не финальные, оценки как моменты нашего общего самосознания, самодвижения той субстанции, к которой мы все причастны.

М.: Отношение Ильи к комнате как к этапной работе, по-моему, еще раз это отмечу, совершенно неверно. Неверно привязывать свою художественную экзистенцию к какой-то одной работе. Это опасно. Это может повлечь за собой совершенно искусственное развитие событий.

Б.: Нецелесообразно себя отождествлять с какой-то работой. Есть целое художественного мира. Хотя, вот отношение Гете к его работе о цвете, которую он ставил выше, чем Фауста.

М.: Но культура поставила все по-другому, и Мольер считал себя трагедийным драматургом.

Б.: Есть ведь разные поприща, на которых он выступает. Мы же не говорим, что на самом деле самое интересное у него – это его детские книжки. А это все фуфло. И наши ламентации были продиктованы именно пониманием значения его работ.

Тем самым, весь наш разговор – не критический, а скорее герменевтический. А герменевтика – это не оценочная процедура, а истолковательная. И категории успеха или неуспеха могут быть и на нас, на нашу эту деятельность спроектированы. Мы попытались применить все известные нам приемы комментирования, у нас могло что-то не получиться, но на этом все не кончается.

В. БАКШТЕЙН  
И. КАБАКОВ  
А. МОНАСТЫРСКИЙ

-----  
ТРИАЛОГ О КОМНАТАХ  
-----

2 августа 1986



И. БАКШТЕЙН (БК)

И. КАБАКОВ (КБ)

А. МОНАСТЫРСКИЙ (МН)

МН: Если мы имеем в виду поместить наш разговор в выпуск о комнатах, то это одно дело, а если у нас какой-то другой предмет интереса, то это другое дело... О чем мы будем говорить? О комнатах?

КБ: Да, о комнатах.

МН: Тогда в каком-то смысле – как продолжение нашего обсуждения с Иосифом?

КБ: Да, но включая проблемы, которые могут возникнуть и при обсуждении комнат Иры. То есть, будем говорить об инвайроменте как о комнате.

МН: Прежде всего следовало бы выяснить жанровую проблематику и степень новизны этого жанра. Вы сделали свою комнату в 85 году?

КБ: Да, в 85.

МН: А Ира?

БК: Ира в течение двух-трех последних лет.

МН: Можно сказать, что этот жанр – довольно новый для московского концептуализма.

КБ: А нельзя ли вспомнить, может быть, комната как вещь уже возникала в каких-то выставочных попытках, нет?

БК: Была традиция использования комнат как места экспонирования работ.

КБ: Но это не относится к нашей теме.

БК: Хотя какие-то ассоциации тут есть, и для нашего обсуждения они, может быть, и не случайны. Использование жилого помещения как в принципе не приспособленного для выставки работ – это, мне кажется, не случайное обстоятельство.

КБ: И имеет отношение к этим двум предметам разговора – и Ириным комнатам, и моей?

БК: Да, ведь у Иры отчасти это была вынужденная ситуация. Она говорила, что в идеале это нужно делать не в жилом помещении, а в выставочном пространстве в качестве выгородки.

МН: Да и у Ильи было такое же желание.

КБ: Да. Выгородка здесь важна, потому что она фиксирует ивайромент как чистый вид жанра. Человеку нужно знать, находится ли он по одну сторону границы художественного произведения или по другую. Дело в том, что это вообще касается самого функционирования сознания. Зритель должен быть уверенным, что все то, что ему показывается, является частным случаем его общих представлений и общего знания, по отношению к чему он будет потом сравнивать то, что ему будут показывать. Например, «Последний день Помпеи» – множество ужасов и всего прочего, что в принципе отличается от нормального состояния зрителя.

Другие же виды изобразительного искусства вот такому выгороженному пространству, которое, является, возможно статусом «классического» произведения искусства, другие виды, повторяю, возможно, являются формой не выделения, не изоляции художественного произведения, а участия его во всем объеме и представлении этого зрителя действуют totally на все его представления, ну как, допустим, у «Коллективных действий», где происходило все в поле, которое никем не было огорожено, оно прямо переходит в шоссе, и там происходит какое-то действие... Эта тема касается проблематики сакральности, к чему мы впоследствии, конечно, подойдем. Чтобы там не говорили, а у человека с нормальной психикой строго разделяется сакральное поле от несакрального.

МН: То есть обыденное и опосредованное.

КБ: Да, это видимо, архетипические формы, и мы их не можем никак обойти.

М. б. это различие того и другого является психической нормой. На этом, кстати, построено метро. С одной стороны, это совершенно нормальный транспорт, с другой стороны – это сакральный храм. И на этом конфликте построены всякие таинственные перетурбации, смещение сакрального и профанического. Поэтому, когда мы имеем произведение искусства – и что бы мы там о нем не думали, плохо или хорошо – оно выступает как замена или фиксация сакрального, или как Андрей все время говорил, того «места, где собака зарыла свою кость». В то же время, когда имеется общее пространство, поле, то человек невольно в нем ищет те места действия сакральности, то есть выступает место сакрального акта, грубо говоря, когда в комнате читают книгу, тогда комната выступает как несакральное поле,

а книга является сакрализованным делом. В других же случаях сама комната в виде кабинета, например, так называемого «кабинета отца», знаменитая архетипическая ситуация, это куда нельзя входить детям, где происходит сакральное действие, таинство отцовской работы или он – что еще более таинственно – беседует с пришедшим гостем. Туда нельзя входить, мешать и т. д. То есть вся квартира выступает как не сакральное пространство – кухня там, ну вот, когда читаешь Пастернака и вдруг видишь, что кабинет отца есть сакральное. В нашем же понимании, где кухня плавно переходит в спальню и в рабочий стол, который сам представляет собой кухонное сооружение, проблема выступает еще более любопытно, поскольку мы не имеем сакрального помещения с четкой границей, а мы имеем сакральную точку. Таким образом, сакральное выступает в форме очень динамического и как бы борется за свое сакральное существование. Вот так мы можем сформулировать. Вот как, например, в коммунальных кухнях, когда человек ест на том месте, где он пишет рукопись, то его крик состоит в том, чтобы: «Отодвиньте, ну ведь я же здесь работаю. Ну зачем, мама, вы суп здесь ставите!» Сакральное выступает как слабое и возникает такое визжащее чувство защиты от наплывания несакрального мира, в то время как мы будем говорить о том, что в некоторые эпохи четко был известен рубеж, границы того и другого. Много можно говорить о проблеме границ, но я все-таки возвращаюсь к понятию жанра. И комната Иры, и комната вот этого улетевшего субъекта – и там, и там четко заявлена жесткая граница сакрального пространства. Когда мы сидели на Ириной кухне, то кто-то уходил «Туда!», а потом возвращался с таинственным выражением лица, что он был «Там». И потом каждый по очереди входил. То есть, это есть некоторая форма как бы подхода к телу, «Ну подойдите, вы же его хорошо знали».

МН: А Вам не кажется, что здесь произошел очень интересный поворот. Ведь концептуальная вещественность 70-х годов была крайне невелика, то есть все эти работы, и Ваши «По краям», и т. д., они занимали, ну, скажем, десять процентов эстетического события при их восприятии, то есть десять процентов сакральности. Девяносто же процентов этой сакральности предполагались в дискурсе, в разговоре об этой работе, который происходил и возле нее и вообще вот в этом как бы свободном от нее, как вещи, помещении. И в каком-то смысле эта сакральность из-за того, что концептуальная предметность была очень мала, распространялась на бытовую сферу. А в комнатах эта сакральность, особенно у Вас, то есть я имею в виду концептуальную предметность, увеличилась чуть ли не до 120 процентов, то есть

больше концептуальной нормы. И получилось так, что и вы, и мы были как бы втянуты внутрь этой концептуальной предметности, ее массой втянуты. И таким образом произошла десакрализация пространства около работы, вокруг нее. Может быть, здесь возник такой поворот потому, что уж очень резкое впечатление оказала на нас эта комната, переворотное впечатление. Колossalное увеличение энергетики, концептуальной предметности... То есть, если раньше мы имели дело как бы с нейтронными звездами, то теперь – с черной дырой. Причем, эта масса втащила туда и вас как автора, потому что вы всегда дистанцировались от своих работ, поскольку 90% события происходило вне этой работы, в ваших комментариях, в наших комментариях и т. п. А здесь вы просто как бы туда влетели и нас туда втащили.

КБ: В известной степени это правильно и наверняка это правильно, но вы не преувеличивайте степень... Хотя, действительно, у Иры, например, в последней комнате шкаф, стол...

МН: Но у вас это в меньшей степени редуцировано, потому что у Иры, например, в последней комнате... особенно ее вторую комнату я воспринимал как картину: передний план на окнах, а боковые плоскости, верх и потолок я воспринимал как смотровые площадки для рассматривания этой картины. У вас же другой случай.

КБ: Правильно. Но я должен сказать следующую вещь. Во-первых, про реакцию как бы ценителей серьезного произведения искусства. Я под этим понимаю произведение, лишенное вот этого коммерческого девяностопроцентного раствора. Заранее говорю, что вот это определение мне бесконечно симпатично, потому что это уже фактичность направления. Текст вместе с контекстом как единый блок. Даже в разговоре с Борей по телефону он говорит, что многие интерпретируют эти вещи как достаточно известные в Германии формы 70-х годов Бойса, Флаксуса и т. п. И он говорит, что не хватает мотивировок, объяснений, то есть контекста. Когда будет сообщен этому контекст в любой форме – информативной и т. п., это подплывет в свою нишу, выяснится ее комплектность, то есть это не вещь важна, а вот именно тот стопроцентный раствор.

МН: Мне кажется, что следует учитывать разделение между Бойсом и вами, потому что Бойс – это прежде всего социальный контекст, а не жанрово-эстетический контекст, который присутствует в ваших работах или работах Кейджа, например.

КБ: Да, как предмета культурного, прежде всего.

МН: Да, контексты несколько разные.

КБ: Совершенно верно. Но возвращаясь к разговору о вещественности, суггестивности этой комнаты, я хочу привести мнение друзей, не буду называть их фамилии, которые более чувствительны не к спекулятивному, и как Пригов называет, фантомному характеру вещей, а к их художественному, полноценному продукту. Ну, назовем там, например, Янкилевского и т. д. Они видели в этой вещи, несмотря на то, что она полна как бы натуральных компонентов – резина, тексты, стол... Их болезненно и печально огорчила натуральная неполноценность этих вещей. Инвайромент, по классическому определению, должен обладать – как у Кингхольца или Сегала – полноценным, абсолютно жизненным набором вещей, который есть жизнь. Фиктивность здесь как бы вредит. Могут быть увеличены сюрреальные смысловые и какие угодно моменты, но если ты берешься делать комнату, то грубо говоря, делай, еб свою мать, комнату, а не... У меня же было внутреннее сопротивление. Я не хотел делать эту натуральность. Она также оказалась для моего сознания знаковой, понятийной и рефлексивной, отстраненной в самом начале.

МН: Она такая и есть.

КБ: Вот. Поэтому я к ней относился также фантомно, но она, в отличие от других работ, была трехмерной. То есть, это как бы намек: «Ну и тут он как бы живет». А никаких доказательств этой субстанции, жизненности там нет. Все остается таким же фантомным.

МН: Но почему? Мне кажется важным следующее соображение. В каком-то смысле все эти работы, да и вообще весь концептуализм основан на хайдеггерянском положении относительно человека: «Человек есть то, чем он может стать». То есть все делается в модальности возможности. И если появляется какая-то кукла (и в этом смысле мы можем сказать, что Кингхольц – это не концептуализм), если появляется конкретное изображение человека, то и в этом изображении наш «Хайдеггерянец» чувствует ложь, ложность. Вот представьте себе, чтобы вы нарисовали портрет какого-то человека. Это трудно себе представить...

КБ: Невозможно...

МН: Да. Потому что в этом жесте для рассматриваемой нами установки присутствует ложность, что-то уже застывшее. И поэтому у вас, действительно, этого человека в комнате нет. Нигде не изображен сам человек. Все дано только в модальности возможного, становления. Как и сам жанр, что очень важно. Потому что антропологическая проблема – это одно, а вот становление эстетического жанра и его силовое наполнение как возможное становление – это крайне интересный и наиболее напряженный момент здесь.

КБ: Да, очень точно.

МН: Но есть и другая установка. Ведь это установка как бы агента, т. е. каждый из нас является только агентом, передатчиком возможности. Но ведь можно и переменить установку (например, на конфуцианскую и т. п.). Тогда можно изображать и человека, он будет самодостаточен. Но это две прямо противоположные тенденции.

БК: Но вот заметь, что здесь в этой перспективе «возможности» получается вот что: она, возможность, в отличие от обычного взгляда, обычной попытки воссоздания вещей на уровне морфологии, воссоздания точной ситуации, здесь эта возможность состоит в том, что отсутствие персонажа провоцирует зрителя и комментатора работы на создание серии точек зрения относительно этого персонажа. То есть здесь все равно устанавливается актуальность контекста, который, казалось бы, здесь отсутствует.

КБ: Конечно. Можно добавить следующее: так как имеются варианты обсуждения персонажа, также имеется открытость в сторону вариантов обсуждения самого автора, который это сделал. Так как автор в классическом произведении есть «он» или там «он хороший художник», то есть это есть твердая и в известном смысле архетипическая фигура, то вот в этом модальном искусстве, помимо того, что обсуждаются все варианты этих возможностей, так же возникает и ситуация возможностей по поводу того, кто это сделал. То есть, он также подвержен всей степени открытости. Начиная с того, кто он и что подвигло эту бездарность или маньяка на это дело... Я хочу проиллюстрировать это работой Щеглова; он высказал мысль по поводу Зощенко, что Зощенко не только написал, но и создал нового автора. В одном месте он пишет, что наша новая жизнь требует и нового автора, который изображает эту жизнь. Это какой-то человек, который смотрит вперед, это пролетарский писатель, которого мы все так жаждем, ведь мы ждем не только пролетарского героя, но и писателя, но за неимением его пока еще Зощенко – как бы и есть тот субъект, тот недостающий еще дефицит, писатель, который и пишет так, как нужно, т. е. как пролетарский персонаж. Какая степень эскалации авторской рефлексии! Собственно, ведь это то, к чему мы приходим сейчас, говоря об авторе-персонаже. Уже тогда это все было разработано.

МН: И невероятная защита автора от всех мнений.

КБ: Конечно, Зощенко не может быть понят не потому, что он прячется, а потому, что это такая позиция, у которой нет последнего звена. И тут, главное, снимается антиномия между культурным автором и некультурным персонажем, поскольку все это является и в культуре и одновременно вне ее,

потому что этот пролетарский писатель уже заведомо известен.

МН: Все его возможности учтены.

БК: Но в этой работе Ильи должны быть какие-то признаки, по которым мы можем основательно высказать гипотезу относительно места автора, всей структуры авторского «Я», поскольку такая структура есть.

КБ: Да. И как тебе это кажется? Я беру традиционную гипотезу, достаточно точно теперь сформулированную. Андрей буквально в первой фразе это высказал, и почти эпиграфически. Это идея о том, что сам предмет является одной десятой – предмет рассмотрения: ведь на что-то надо смотреть – так на тебе, вот этот предмет для смотрения. Но смотрение еще не есть весь объем события, предмет не есть сакральность. Весь массив рефлексии, дискурса есть поле действия. Но мы прекрасно понимаем, что и сам дискурс скоро станет объектом. И вот в этом-то и есть культурное определение жанра. Например, концептуализм – это предмет, в литературной форме жанр, конструкция которого состоит из предмета изображения (скульптура, живопись, палка, веревка)...

БК: Т. е. морфология.

КБ: Да, и – края. С краями. Но края эти, в отличие от предмета, универсальные. Сам предмет является спекулятивным полем, но обязательность дискурса является универсальной. Таким образом, под высшей рефлексией ставится универсальность всего дискурса, но так как сама рефлексия тоже является частью дискурса, то она впихнута внутрь этого поля. То есть мы получаем завернутую монаду с пустыми краями. Но вот, как есть версия такая, что космос, вселенная – все-таки пузыри, а на вопрос – что за пузырем – не может быть ответа, поскольку бытие есть пузыри, есть дискурс, то есть пока мы мыслим, мы живем.

МН: Потому что бытие – это язык.

КБ: Вот язык. Тем самым, мы здесь все покрываем. А потом будут говорить: вот, мол, какие были глупые люди! Но это уже со следующей позиции. Но мы тем самым исторически оговариваем это место. А что делать? Ну, а что делать? Когда выпускали пузыри, то ведь это же он просто летит, один в ряду других пузырей. Ведь ни один пузырь не покрывает целое. Здесь есть такая философская печаль, состоящая в том, что мы как бы претендуем на полноту, но наша полнота заведомо есть частный случай, фрагмент...

БК: Если то же самое повторить другими словами, говоря о соотношении морфологии и тех дополнений, благодаря которым она становится как бы целостной и понятной, то здесь, по-видимому, сама эта специфическая модальность,

возможно, которая здесь заложена, из которого исходит эта работа, состоит в том, что понимание этой работы невозможно на основании предъявленной морфологии. То есть нас как зрителей как бы выталкивают в позицию, в которой мы должны при попытке понять работу, воссоздать образ авторского «Я».

КБ: Ну, предположим...

БК: Мы вынуждены это сделать, в отличие от созерцания классической картины в раме, где нам каким-то образом даны все достаточные основания для понимания, и они всецело предметны, они уже вмонтированы, все эти смотровые структуры, в морфологию работы. Здесь же принципиально другая ситуация. Мы усматриваем здесь необходимость выйти за пределы морфологии и необходимость обрести новую смысловую зрительскую позицию.

МН: Но тут еще хотелось вот что сказать. Становление концептуального сознания, становление этой концептуальной возможности обязательно предполагает становление нового какого-то жанра. Потому что вот когда делались альбомы Ильи, большие щиты, жэковские стенды – это был процесс постоянного становления новых жанров. То есть, это концептуальная возможность предполагает какую-то онтологическую, постоянно развертывающуюся глубину – не изображения, а плана выражения. Это обязательно. Становление идет на уровне структур, в их отношении, в переходе в предметность. Я хорошо помню свою первую реакцию, когда увидел комнату. Видимо, концептуальное становление плохо выносит такой, что ли, взгляд ретро на уровне жанра, в том именно его месте, где структура переходит в предметность. Потому что инсталляция, это, в общем, довольно старый жанр, впервые он появился у дадаистов. И вот моя первая реакция была, что здесь как раз снята защита, защита между автором и зрителем на уровне становления жанра. Это было очень важным в моей реакции.  
И поскольку защита в моем восприятии была снята, то возникло ощущение, что автор туда ввалился, ввалился в зрительское пространство целиком, в зрителя, как в этот пузырь, о котором вы говорили. А с другой стороны – он ввалился в эту свою историю, то есть, началась его личная экзистенциальная история.

КБ: Да, то есть возникла ситуация «это он».

МН: Да, и он оказался уязвимым. То есть, еще раз хочу высказать тезис, что закон становления концептуальности обязательно включает, кроме метафизических и дискурсивных моментов – еще и становление жанра.

КБ: Конечно, вне сомнения.

МН: Мне кажется, что для концептуализма это аксиоматическое положение.

КБ: Да, да, можно так сказать.

БК: То есть ты хочешь сказать, что специфика концептуальной позиции состоит в том, что здесь, действительно, помимо плана оперирования с предметами, веществами, знаками есть план сознательного и целенаправленного оперирования с понятием жанра.

МН: Да, причем это самое серьезное, самое силовое и самое определяющее начало концептуального становления, как например, в «Ящике» Ильи, где чувствуется прежде всего именно жанровая энергетика.

КБ: Да, и по некоторому определению (как, например, Турицына считает, она цитирует Бодлера) – это последняя цель и последний смысл существования эстетического деятеля, художника. Поэтому он и художник, в отличие от пророка и т. п., потому что он устанавливает вот эти новые жанровые виды.

МН: Совершенно верно, он устанавливает новые взгляды, рамы, которые и определяют эстетическую автономию. И мне кажется все-таки, хотя может быть я и не прав, но в смысле жанра, установив в процессе своей работы несколько жанров, в «Комнатах» Вы сделали скорее антропологическое центрирование события, а не жанровое, поэтому-то экзистенция и вылезла на первый план.

БК: А почему ты так определяешь этот прием?

МН: А потому, что, как уже Илья говорил, его «Комната» – концептуальное произведение. Ведь там, действительно, представлена только возможность: человека нет, он улетел, от него остались только хаотические обрывки, но поданы они зрителю как поверхность события. Во всяком случае, обнаружить напряженный момент становления в точке перехода от структуры к предметности (собственно – момент жанра) при первом знакомстве с работой мне не удалось. То есть, при соблюдении всех метафизических оснований концептуального произведения я не увидел концептуального становления в плане эстетической автономии, не обнаружил действия закона становления нового жанра. Вероятно, потому, что не было рефлексий на саму «инсталляционность» в этой работе.

КБ: Андрей, я понимаю это. Но почему бы ее не сделать и отчасти не делаем ли мы ее сию секунду, сейчас. Потому что я теперь, как никогда, убежден и по фрагментам и ваших цитат, и Иосифа, и Бори, что бессознательное и сознательное настоятельно существуют в требовании необходимости быть сопровожденными вот этой великой бумажной упаковкой, в словесную фольгу, не менее шуршащую, звенящую, блестящую, чем сам предмет упаковки. Мне это очень напоминает серебряный шар из акции КД «М». Вот эта толща серебряного шара, в котором завернуто яйцо, вот этот кокон.

МН: Верно. Но для этого надо сделать очень сильный, мощный, как Иосиф говорит, жест трансцендирования. Потому что в этой «Комната» – и это связано с тем уровнем критической мысли, который нам сейчас доступен, актуален и который прорабатывается (скорее всего его лучше определить как символический) – здесь происходит сцепление предметности и критики, чего не было в структуралистских и феноменалистских отстраненных анализах. То есть, в традициях этой «новой» критики мы в своей комнате вступили в зону, где действуют уже силы суперэго, на бессознательном уровне, конечно. Вы, собственно, и говорили, что, когда делали эту «Комната», Вы как бы делали ее, целиком туда затягиваясь...

КБ: Да, да, всасываясь...

МН: И если Вы помните, когда я прослушал фонограмму к «Комната», мне пришло на ум, что суперэго, его шизофазальная морфология была представлена в виде вот этого царя, сидящего на троне, русского Бога, Вседержителя, а этот человек, всегда взыскиющий неопределенной свободы, он вылетел, но оказался в говне, в кишках, в животе вот этого царя. Я имею в виду, конечно, мой личный символический шизоанализ текста фонограммы, где вами сделаны акценты на барабане, трубе, потом на каких-то пленках, сквозь которые он должен был пролететь, то есть текст весьма физиологичен. Поэтому, мне кажется, что и наша критическая способность здесь тоже как бы теряет силы, застrevает в каких-то языковых метапленках прямой кишки символизма.

КБ: И все-таки, когда я делал «Комната», у меня было чувство, что я вижу все это со стороны. Посторонность была. И когда я сделал комнату, потом эту дополнительную ширму, которая ее объясняет, и вот этот наш сегодняшний текст, когда он будет записан на машинку и это все будет сделано в форме обычной книги, или это будет сделано в качестве настенных комментариев, вертушек на выставке, то есть я инстинктивно, зная, что можно погрузить в эту вещь, идентифицироваться и так далее, я хочу противопоставить ей – вот как человек, который смотрит с крыши вниз – перила, конец трубы, свешиваясь вниз, но держаться.

МН: Да, то есть поставить заслоны. И дело в том, что когда я увидел эту Вашу ширму с этой «Комнатой», я сразу почувствовал, что вот, наконец, все, дистанция здесь появилась.

КБ: Я еще должен сказать следующую вещь. Комната сейчас сильно переделана в одном очень интересном смысле. Некоторые перестановки есть внутри комнаты, составляющие некоторую барьерность, то есть каждый компонент за барьераом. Но еще более интересным оказалось, когда я последний раз

ее монтировал. Я увеличил щель, теперь не надо подглядывать в щель, она стала более открытой, но я поставил там щит, фанерную доску, на уровне груди. То есть произошел эффект заглядывания туда. Получился род стойла. Как на ВДНХ. Получилась очень важная, зверская, так сказать, штука, эффект, что, вот, там это животное жило. Потому что когда имеется дверь, щель, то как бы и мы можем войти, то есть он был человеком, а теперь это жуткое впечатление, ну, как в милиции, где барьер, барьер в ЖЭКе, подходите, мы вам заказ упакуем, и вот за барьером отметим вашу фамилию. Вот этот ужас барьерности.

БК: Конечно, это совсем другое дело.

МН: Да, и вот здесь идет уже отрефлексированность этого суперэго на уровне структуры, переходящей в предметность, то есть возникает структура барьерности. Вы как бы давите это суперэго.

КБ: Да, мне важно как бы от него отстраниться.

БК: И все-таки я возвращаюсь к формальной стороне дела. Допустим, вот откуда идет попытка так буквально привязаться в поисках жанра к линии, восходящей к инсталляции. Ведь некоторая опасность и двусмысленность толкования возникала и по отношению к квазитеатральности ситуации.

МН: Да, и у Иры это было.

БК: А почему? Вот я хочу сказать о том, что было в основе недовольства, непонимания некоторых художников, упрека в том, что надо было сделать это более точно, раз речь шла о попытке воссоздать какой-то интерьер. В основе была принципиальная как бы двойственность этого пространства – оно одновременно и жилое, и символическое.

КБ: Да, точно.

БК: И поэтому оно и не такое, и не такое. Видимо, в этом и состоит его секрет. Если был какой-то умысел, то он был в этой непонятности, нестыкованности, которая нас и провоцирует на какие-то гипотезы.

КБ: Очень точно, да. Нормальные люди как раз и не хотели смотреть: или это жилая комната, или это образ комнаты.

БК: Да, что-нибудь одно. И эта двусмысленность заставляет нас предположить, что эта работа концептуального ряда, требующая комментариев.

КБ: Очень точно.

МН: Тут нужно вот что сказать. Поскольку работа все время трансформируется, теперь уже появился этот планшет, потом барьер в самой комнате, нужно сказать, что мы здесь имеем дело с очень мощным, как бы таким энергетическим полем представлений. И знак, который должен указывать на это

поле, он как вот такой вот собачий ошейник (а знак – это ошейник в каком-то смысле для сущего), который постепенно подбирается, подгоняется автором под эти колоссальные размеры поля, которое, к тому же, склонно все время ускользать и расплзаться в хаос и мусор. То есть, здесь требовался мощный, стальной ошейник для этого гигантского дога, которого Вы породили, и который, конечно, существует в ментальности суперэго нашего региона. И постепенная трансформация жанра, становление этого ошейника, видимо, теперь и доведена до оптимального варианта. Очень важным был момент и включения этой комнаты в ряд ширм. Возникла еще одна дополнительная и осозаемая граница этого поля.

КБ: В силу вещественности этой комнаты очень важны были проблемы границы между свободным сознанием, о котором, разумеется, идет речь и во имя которого вообще все делается, то есть все делается во имя человека, гуманизма. Он во всех ситуациях, даже и в печке должен оставаться свободным и если хочет, может там выпить стакан холодной воды (смех). Должны быть удовлетворены все его потребности. И вот когда он оказывается в таком ужасном состоянии, когда он должен посмотреть художественное произведение, а ничего, видимо, несчастнее этого состояния нет (смех). И если он заведомо, уже издалека видит, что это говно, и заведомо уже начинает мучиться. Но, без шуток, очень важным моментом является вот этот подход к границе, если он к ней подходит. Вот эта граничная ситуация между свободным сознанием и сознанием, которое собирается посмотреть произведение искусства. Дело в том, что в классической живописи мы знаем только одну форму: зритель заведомо согласен посмотреть в окно, то есть тут вопрос: хочет ли он пойти, или нет, не стоит. Допустим, хозяин говорит, вот пойдем, у меня тут чудесная картинка. То есть не предполагается мысль: да пошел ты на хуй со своей картинкой! Предполагается нормальный дворец, замок, все сидят, выпили, теперь вот в качестве прогулки в сад пойдем по галерее, вот тут картины висят, кстати. То есть момент внутреннего согласия вообще не обсуждается. В то время как сегодняшнее художественное произведение обыгрывает как раз ситуацию: да пошел ты на хуй в конце концов!

МН: Конечно, это какая-то колючка, репей...

КБ: Да, почему? Видишь современные журналы, там черт знает что, и что меня может подвигнуть сделать усилие и пойти смотреть это? И тем не менее, любопытно, что, оказывается, архетип смотрения на что-то (т. е. сакральная ситуация, а музей – это сакральная вещь), феномен состоит в том, что вот кто-то делает просто собачье говно из фарфора. Но не в этом дело. Момент архетипического

смотрения, то есть, ой, ну, там, обезьяньего любопытства, например. Кстати, эффект любопытства еще недостаточно изучен как архетипический.

МН: Как составляющий восприятие...

КБ: Вот, восприятие. Мы ведь в сущности подходим к любопытным таким явлениям, когда банализация не мешает восприятию. Вот Боря (Гройс), кстати, в своем выступлении по голосам сказал, что сегодняшний интерес современных художников к банальности и сила этого интереса напоминает ему интересы 20-х годов, когда был интерес к первоэлементам, к открыванию структур, фундаментов, то есть снятию орнаментального и выявлению конструкции бытия. Сейчас это никого не интересует. Интересует как раз другая ситуация: что мир окружен морем банальностей. Все, что мы видим, это все банально, и бороться с этим не нужно. Так вот, художник, нормальный художник, видит задачу в том, как преобразовать банальное в иное. В этой задаче нет ничего, ни худшего, ни лучшего, это такая данность.

БК: Преобразовывать профанное в сакральное.

КБ: Да, профанное в сакральное без всяких проблем, не отодвигая, не крича страшным голосом.

БК: Причем, исходя из того, что в принципе ситуация отношения к факту искусства – это ситуация скуки. Делать нечего, ладно, поскольку очередь за колбасой заняли.

КБ: Конечно.

МН: Но в 70-х годах такой ситуации не было.

БК: Не было, да.

КБ: Мне тут рассказывали интересную такую историю. Когда надо было в зоопарке сделать укол обезьянке, то все знали, что она будет кричать, эта глупая обезьянка, а умный старый доктор говорит: да привяжите к шприцу красную тряпку, бант. И действительно – и это снято в кино – когда к ней подносят шприц, обезьянка, увидев красное, вытаращивает глаза, совершенно опупительно, оказывается, инстинкт, то есть она потрясена просто... Но возвращаясь к принципу границы, хотелось бы сказать, что в момент подхода к инвайроменту у человека есть повышенный страх, что он там сейчас увидит то, чего с внешней стороны он не видит, как вход в комнату, допустим. Эта ситуация напоминает процедуру уколов в школе. Ведь как будет, больно или нет, мы не знаем, но паника перед этим совершенно адская. Вот так же я вижу и по людям, которые подходят к инвайроменту. На какое-то мгновение у них прекращаются все сознательные акции: искусство, там, неискусство... Ой, сейчас что-то увидим! И вот это особое совершенно состояние появляется... Потом

он видит такую же дрянь, как и до этого. Или, допустим, что-то другое. Он выявляет свою свободу в момент перехода, и на этой границе у него проходит очень интересное размышление – что теперь делать, уходить или еще смотреть. А может, еще посмотрим? Картина чем отличается, к сожалению, от инвайромента? Вот я, например, смотрю на картину Янкилевского... Вот раньше бы я сказал: ой, какое пятно! А это что? Я думаю, что сам наивный художник тоже думает: вот сейчас треугольник нарисую, и вот он ахнет сейчас. Но он забывает, что количественно-то он набрал там кучу всяких произведений. Но когда человек смотрит, он охватывает мгновенно, а там, допустим, поздний сюрреализм, то есть он не смотрит нос, глаз. Это только прекрасный наивный зритель читает эту картину, мол, что вы думали, когда вы это рисовали, а это у вас хуй, наверно, нарисован? А вот инвайромент чем интересен: что он не схватывается сразу.

МН: То есть, снята защита у зрителя, как и у автора.

КВ: Да, автор беззащитен тоже.

МН: То есть, это как бы павильон ВДНХ со свиньями, когда они там за барьером лежат, визжат, а ты смотришь. Тут как бы такая двусмысленность.

КБ: Да (смех).

БК: Да, это из-за отсутствия защиты, которой являлась ассоциация с традициями.

КБ: «А, ну этот инвайромент!» (смех).

МН: Вот у меня-то так и было. Первая моя защита и была в этом. Но странно, что перед всеми Вашими предыдущими работами я не был защищен почему-то. Хотя это как бы картины и чем, вроде, они могли угрожать. И несмотря на это, те вещи давали момент, как бы это сказать, эстетического философского мечтания, что ли, последующего мечтания о языке, о границе и т. п. А вот здесь почему-то нет. У меня сразу возникло это защитное слово «инвайромент». Вероятно, я предшествующие Ваши работы рассматривал в меньшей степени как факт искусства, нежели вот этот инвайромент. Его я воспринял наоборот, как чистый факт искусства. Может быть, у меня это личное, я почему-то страшно не люблю театр. Вероятно, тут что-то связано с акциями. Потому что мы работаем с этим материалом и всегда есть опасность залезть в театр...

БК: То есть, может быть, это в чем-то ближе к тому, чем ты сам занимаешься?

МН: Может быть и ближе, но мы страшно боимся вот этой театральности. Мы все время стараемся, чтобы обыденное и опосредованное очень медленно, постепенно проявляли границу между собой. То есть чтобы искусство сильно не бросалось в рожу, не высакивало. Мягкий вход и мягкий выход. В театре же прямопротивоположная ситуация. Там эту «мягкость» заменяет

традиция, а сам эстетический акт очень резок: ты сел в кресло, занавес открылся и началась сакральность – рай там, или ад, неважно.

КБ: Вот эта проблема мягкости очень интересна. И вообще, возвращаясь к проблеме границы сакрального и несакрального: мы видим как бы мягкие такие движения, причем, с большим искусством и точностью проводящие нас из неясной сферы в ясную. Вот, допустим, музыка трио Ганелина или игра Тарасова. Они поражены вот этим плавным глиссандо от хаоса, который по неизвестным причинам вдруг сосредотачивается до самых максимальных таких откровений, потом опять тут же на глазах разваливается, превращаясь на глазах в бред, шум, мусор и т. д. Вот это глиссандо, плавное движение к сакральному состоянию – оно, конечно, восходит к какому-то атману, там, я не знаю, есть специальная буддийская терминология, где сакральное находится тут же, в толпе. Оно имманентно. То есть оно зависит от нашего состояния, сосредоточенности, или лучше сказать, коана, типа: обоссали тебя на базаре, и тут ты вдруг..

МН: Но тем самым оно внутреннее. Раз оно может быть везде, значит, оно внутри.  
КБ: Да, внутреннее. У него нет ритуальности.

МН: То есть, мы как бы не можем себе представить, что над нами что-то есть, потому что такое представление очень тяжело, давит, и думаю, прежде всего из-за того, что мы живем в такой стране, когда над нами постоянно нависает это сакральное, все эти трибуны, планы, призывы, ритуалы, ведь это все сакральное явление. И мы всегда этому внутренне сопротивлялись.  
И, конечно, нам бы хотелось, чтобы «там» наверху было пусто, просто звездное небо над нами и больше ничего.

БК: Но тогда источником сакральности является наше собственное сознание, наша собственная субъективная воля. То есть каждый из нас: мы как зрители – по-своему, автор – по-своему вносим это понимание, эту сакральность в саму эту работу. В этом собственно, и фокус. А объективно она существует как бы за нами, действует из-за наших спин, затылков. Это очень зрелое, что ли; это не отношение детское, когда говорят: вот вам тут специально рамку провели, чтобы вы туда не заступали, там уже совсем другое пространство.

МН: Конечно, детское сознание – это волшебный мир.

БК: Но следы этой волшебности сохраняются в классической картине за счет определенности ее смысловых границ.

КБ: Причем, очень важно еще указание, что эта картина хорошая. Потому что иначе возникает необходимость этого проклятого выбора.

БК: Ну да, если вы попали в большой, красивый замок герцога, то там уж точно

хорошие картины, и чем знатнее герцог, тем картины лучше. И ценность пребывания в этом замке, в этом пространстве, кроме жреческой, еще в том, что нам сейчас покажут хорошую картину, красивую и дорогую.

КБ: Но нет ли здесь первоначального отношения к сакральности, где мы предполагаем, что, если художник музейный, ну, как например, любой рисунок Гогена у Хаммера, то о чём говорить? Да любой рисунок Гогена гениален, потому что его купил Хаммер. То есть получается, как вот это яйцо в яйце и т. д. Получается интересная вещь, что мы все равно отдалим место этому произведению в сакральной сфере, а где же тогда тут возникают края? Но возможно, это ничего не значит, поскольку в первоначальном своем импульсе, как видно из русской последней литературы, проблема сакральности – среди мусорности, нахождения в пустоте, – она является доминирующей. Зощенко, Хармс и Бабель и так далее показывают, что токи художественности идут (прежде всего у Замятиной) – эти ткани идут прежде всего из этого мира мерзости, дряни, неочищенного, непросветленного, некультурного в конце концов мира.

БК: Точнее, не из того, что раньше считалось культурным. Пересматривается само содержание, объем и понятие культуры и отношения к ней. Сам тип усилий, по-видимому, сам тип обработки или переработки исходного материала в культурный материал стали какими-то иными.

КБ: Замятин так и говорит, что мы приветствуем неистинные, лживые, искашенные, кривые, уродливые и другие формы и принципы изображения, поскольку когда человек провозглашает истину, это ведет к омертвленности, оцепенению, догматизму, неподвижности и т. д. И только неистинность заставляет нас формировать наши представления и о самом истинном, и искать ее. То есть все живое является как бы ложным.

МН: То есть, опять же это иллюстрирует положение, что человек есть только то, чем он может стать. Правда, здесь есть и опасность крайности, например, в «Хагакуре Бусидо» сказано: «В жизни все фальшиво. Есть только одна истина и эта истина – смерть».

КБ: Конечно, когда он знает критерий, тогда это свинья.

МН: Да, мертвый, застывший, в гробу...

КБ: То есть, вопиение о некультуре Зощенко является прежде всего плачем о культуре, в основе своей. Неонтологическая жизнь зверей есть крик об онтологии.

МН: Мы очень много говорим о сакральном и прочем, но ведь эстетика выражает все это через жанры. Интересно было бы вернуть к возможностям жанров.

КБ: Это очень важно, но я очень смутно себе все это представляю.

МН: Мне кажется, что вот сейчас в Вашей новой работе «Золотая подземная река» опять пошел этот процесс становления жанра, возникновение предметности из структуры, а не из психологических, экзистенциальных обстоятельств.

БК: Мне кажется, что на другом языке жанр – это пропуск, то есть заведомый признак.

По сути дела, основная тема, к которой мы все время возвращаемся все последние годы, – это критерии, условия того или иного факта, события существования в мире культуры. То есть, речь идет об источниках культурного происхождения. И жанр по сути дела (ты сам это сказал) – есть некоторая иерархия рамок, которым огораживается произведение. Жанр выступает как самая мощная по своей энергетике граница, поэтому она-то и наиболее существенна.

МН: То есть, «как» мы это делаем, а не «что» делаем, – это самое важное.

БК: Здесь само понятие жанра по отношению к классическому пониманию резко сузилось и, по сути дела, свелось как бы к границам одной работы. То есть, мы можем одной работой заявить какую-то новую жанровую определенность.

Но мощь жанра как художественного принципа как бы сохраняется.

МН: А не возникла ли теперь ситуация кризиса «жанровости» как таковой?

БК: Наверняка, конечно. Новая эстетика этими категориями уже не оперирует.

МН: Я просмотрел последний «КУНСТ», и там это очень чувствуется, полная жанровая энтропия.

БК: Мне кажется, в этом есть инерция мышления, состоящая в том, что только через какую-то квазижанровую определенность мы можем заведомо отделить какую-то группу явлений и это их групповое качество пытаться проинтерпретировать как культурную форму. Без качественной определенности, которую мы наблюдаем именно на целой группе явлений, мы не можем претендовать на понимание этих явлений и аргументировать, как точно очерченного культурного явления, понимания их.

КБ: Мы не коснулись еще того, что ты называешь планом содержания. Ведь мы сейчас все рассматриваем формально и художественно эстетические моменты этого общекультурного предмета. Но почему бы не подумать о по воде, который, собственно, толкнул на изготовление комнаты? Собственно, речь идет о прямом и вполне откровенном сюжете, о человеке, который улетел, о том мифе, который послужил основой, когда изготавлялась эта вещь. У меня было ощущение, что сам миф, мифологема настолько мощна и ужасна, тянет за собой какие-то огромные традиции, что прикасаясь к этой

теме ты вступаешь в классическую галерею образов. Это почти банальный отработанный образ о человеке, мечтателе, Икаре, который своими силами решил подняться в небо. И интерпретация всех мифологических компонентов, как, в частности «небо», «свои силы», «проект», «инерция жизни», «тяжесть земли», земного притяжения, образные всякие помощники в этом деле и одинокая такая сила с помощниками вместе, и целый ряд других вещей. Я уже не говорю о традиционной форме, как у Булгакова: старый миф в новой форме, в кальсонах – традиционная форма, где проблема мифа поставлена таким образом, что миф беспрерывно возобновляется, то есть миф по природе не есть прошлое, а всегда настоящее, тем он отличается от сказки. Вот мы сейчас сидим, обсуждаем и являемся теми же самыми перипатетиками.

МН: Но такое осознание сигнализирует о ситуации неоклассицизма, когда миф становится ясен, всегда наступает неоклассицизм.

БК: Конечно.

МН: То есть эпоха несвободы.

КБ: Ну да, поскольку что-то констатируется, то мы уже обречены. Понятно, да.

МН: Но ведь мы не можем пока редуцировать с полной отчетливостью ваши работы семидесятых годов, начала восьмидесятых к какому-то одному мифу, поскольку он сам еще до конца не определился в повторах, этот ряд настолько обширен в плане содержания, что это реальная культура, реальное становление, свобода и реальные возможности, которые на самом верху всегда «обрязгаются». А здесь наверху, наоборот, обелиск. Здесь ясность.

КБ: Да, верно, очень хорошо, металличность.

МН: И это уровень несвободы, после которого наступает упадок – «полетел и упал», как в мифе об Икаре.

БК: После периода концептуализма как периода сознательных усилий по осознанию мифа действительно возникает ощущение кризиса, скованности и необходимости отдыха от усилий по созиданию культурных форм. Здесь отдых синонимичен упадку.

МН: А я думаю, что содержательная сторона и в этом наступлении ясности мифа – кроется только в форме.

КБ: В оболочке...

МН: Художники и критики почувствовали кризис жанровости как таковой.

БК: Это с одной стороны. Но, говоря про эту прозрачную мифологическую первооснову, здесь интересно спросить: было бы в замысле какое-то отношение к ее этническому mestу, происхождению?

КБ: Разумеется, вопроса даже нет.

БК: Мы много раз уже говорили о судьбе Комара и Меламида. Их художественная позиция и отношение к русскому мифу, в отличие от твоих работ, которые экспонировались на Западе, состояло в том, что метафизическая проработанность твоих работ несопоставима с той метафизикой, которая может быть усмотрена в работах К/М хотя бы в аспекте тематизированности. В то же время как раз мифологическая определенность и определенность признаков этнического происхождения у них очень четкая, сильная и их успех объясняется этим.

КБ: Очень точно. Фантастическая фиксация и аккомодация мифа.

БК: И вот я задаю вопрос, не являлось ли обращение к мифу в его грубых, зримых формах попыткой преодолеть излишнюю такую метафизическую изощренность, утонченность, в которую склонно впадать здешнее искусство.

КБ: Может быть, да, возможно...

МН: Или скорее как бы увидеть этот миф в целом как знак и заключить его в своего рода тюрьму, в камеру еще большего знака, границы которого из-за своей банальности выходят за пределы нашего желания их интерпретировать, и мы оказываемся в этом промежутке – коридоре между знаком изображаемого и знаком изображающего, ощущая в этом пустом пространстве промежутка свою собственную телесность, пусть с некоторым нежелательным недоумением, так сказать, отрицательного непонимания, но все же ощущая свободу своей зрительской телесности от мифа.

БК: Когда мы входим на уровень метафизики, то она является стихией всеобщего, в этом смысле она в равном статусе выступает и в русской культуре, в ее интеллектуальных формах, и в немецкой, и в английской, и в французской и т. д. А этнос, фольклор, сказка, миф – это тоже стихия, но уже стихия региональная, локализованная в народных берегах.

МН: Да, миф и культура – разные вещи. Миф закрыт, а культура открыта.

БК: Конечно, очевидно. Разумеется, отношение к этому мифу – это есть прежде всего предмет рефлексии. Всякое бессознательное приобретает форму и в качестве формы становится фактически насмешкой над идолом, обсуждение идола с другой стороны, но с пониманием того, что идол реален.

МН: Конечно, ведь в культуре каждый делает свой собственный индивидуальный миф. А когда человек сталкивается с мифом коллективного сознательного, у него возникает сильнейшее сопротивление, ибо тут ставится под сомнение степень его экзистенциальной свободы.

КБ: Да, но здесь есть некоторая альтернативность между универсальным мифом

и мифом индивидуальным, где последний торжествует победу в форме отстранения.

БК: Мне кажется очень важным, что здесь возникает новая ситуация потому, что, зная все предшествующие работы Ильи, для нас, знающих контекст, понятно их этническое региональное происхождение, и в то же время характер их художественной оформленности таков, что их фольклорное содержание – оно очень определенно и очень точно перерабатывалось и транспонировалось на язык метафизики и понятно «всем и каждому» уже в этом метафизическом качестве. В то же время, как тот прием, который эксплуатируют Комар с Меламидом, когда они это же самое фольклорное содержание показывают в виде определенного визуального знака, который, в силу отсутствия в нем подоплеки метафизического, не нуждается в комментарии и контексте; он сам по себе самодостаточен. В этом его великая сила и источник его мощи. Не получается ли так, что в этой работе, в комнате, делается попытка вогнать региональное содержание в новую форму – визуального знака. На к/м-овский манер?

МН: Да, да, в рамки нового знака. Натянуть этот силовой ошейник.

БК: И сделать его таким же равнomoщным по своей энергетике, с другими рабочими, не столь явного этногенеза.

МН: Да, как бы поставить его в понятийный ряд, как например, экспонат на ВДНХ – вот тут такая-то свинья в клетке сидит, там другая и т. д.

БК: Да, и именно в этом своем качестве эта работа и выделяется из всего предшествующего ряда.

МН: То есть в каком-то смысле это сметающий такой жест, освободить путь своего личного мифа от этой свиньи, загнать ее в клетку. Так, чтобы личный миф протекал в зоне культуры и свободы.

БК: Но в то же время, что понятно? Ведь К/М, вернувшись к традиции такого понятного простого визуального знака с концептуальными наводками, как бы сделали свое дело и пытаются энергией понимания этого визуального знака, известного из традиции, из культуры. А здесь все-таки нет этой простоты, нет этого простого наглядного визуального результата, ведь здесь он совершенно иной, ведь сама форма не традиционна, а они вернулись к традиции визуального знака и за счет этого получили некоторое преимущество.

МН: Но ведь они работают с историческим знаком, а существуют динамические знаки. Ведь в принципе так называемый «авангард» – это процесс вечной чистки авгиевых конюшен на разных уровнях, постоянное освобождение от старых смыслов, мифологических конstellаций, это, собственно, «ис-

правление имен», задача авангарда – всегда находить место открытости в культуре, для того, чтобы она не теряла своей историчности. То есть, в сущности, основа истории – это личный миф, который возможен только в открытой культуре в культуре с «дырами». И существуют различные этапы «историофикации» личного мифа – снизу вверх, там, этап сколачивания подрамника, грунтовки, письма, лакировки, конвенциализации. Комар с Меламидом работают где-то на переходе от лакировки к конвенциализации, в то время как «Комната» Ильи находится на более фундаментальном уровне, и тот мифологический зверь, с которым он имеет дело, вернее, знаковый жест этого зверя, его силовая позиция в игре коллективного и личного, его хитрые манипуляции, предпринятые для того, чтобы перекрыть выход, эту дыру личного, требуют более основательных средств борьбы с ним. Так что Илья в каком-то смысле работает не с историческим знаком в данный момент (потом он, естественно, «историофицируется»), но это сделают уже критики и контекст), а с личным, культурным.

КБ: Но зная Алика, видя его глаза, мы понимаем простейшую вещь, что в сущности, принцип рефлексии, то есть концептуализм, ими разработан и впитан. Они сами, как рыба в воде, плавают в этом деле. Что такое «Сталин и музы» и все остальные знаки? Они же прекрасно знают, ведь это же не то, что они нарисовали, а ведь это же они принесли на выставку, и там сотни этих американцев, как в очереди на Глазунова, ходили смотреть эти картины. То есть они делали свои картины уже вместе с очередью. Эта картина сделана на гигантского американского зрителя, который в курсе дела всего этого по газетам и т. д. Это не то, что абориген привез кенгуру. А он привез тот самый миф, который уже известен. Почему такой бешеный успех, потому что мгновенное понимание. Апельсинов ждали – вот они их и дали.

МН: Вот я это и имею в виду, когда говорю об историзме текущего момента и работе на переходе от «лакировки» к конвенциализации.

БК: То есть одна из причин их успеха состоит в том, что они умеют смоделировать ситуацию американского художественного рынка, ситуацию американского массового сознания.

МН: То есть если в работах Ильи содержится всегда некое положительное непонимание, весь этот огромный корпус непонимания...

БК: Да, фигура непонимания...

МН: Да, это тот воздух, где можно дышать, пространство промежутка между знаками, то К/М работают на прямо противоположном приеме. Они работают на понимании.

КБ: Да, на воздухе понимания. Потому что комплекс непонимания не существует, он давно уже взорван. Там уже ты давно проехал по этой дороге непонимания, все проломил, там с Мондриана все это началось. Европейцы продолжили. Теперь все – понимание. Они работают на этом гениальном принципе, уже всем все понятно. А хули мы тут...

МН: С другой стороны этот тип работы маркирует другую эстетику, более социологизированную, политизированную в своих означающих.

КБ: Это трудно сказать. Ведь мы знаем хорошо нашу сферу рефлексии, причем, маленького круга, достаточно изолированного. Мы совершенно не можем прогнозировать рефлектированную сферу музеиного западного истеблишмента.

МН: Но ведь для нас важна проблема нашего собственного «я», мы боремся с ним, пытаясь его как-то запутать, так, чтобы остались какие-то возможности дышать, будучи облепленными коммунальным телом, хотя мы и являемся его частью на каких-то уровнях и рефлексии, и телесности. А они работают уже на совершенно другом уровне.

КБ: Здесь есть еще такой аспект. Ситуация здесь, где никакой реальности культурного помещения работ не существует, отличается тем, что вещи выступают в своей абсолютно неясной индеферентной форме по отношению к культуре. Конечно, каждый художник надеется, но он надеется как бы по-человечески, актуально он не видит своих работ ни на выставке, ни в собрании, ни тем более в контексте других работ, особенно музейных. Там эта ситуация прямо противоположная, если не считать альтернативной культуры. В принципе, всякий хочет попасть в галерею, из галереи в музей и остаться в культуре. То есть атмосфера нормального функционирования – как на автомобильной выставке – является нормой. Поэтому мы не знаем степень рефлексии Комара и Меламида. Не на искушенного зрителя, а музейнодилерскую часть этого аппарата. Тут наверняка просчитана бесконечно точная рефлексия, и поэтому, несмотря на то, что здесь безусловно изготавливаются якобы художественные продукты, они в нашем сознании все время двигаются в сторону чисто человеческой и вообще всякой онтологической поебни, мишурь, обсуждений и прочее. И только вы, возвращаясь к идее жанра, пытаетесь сформулировать и обосновать хоть какую-то художественную их автономность. Ведь, действительно, если это искусство, то оно формообразуемо, если же нет, тогда мы просто можем говорить о политике и т. п.

МН: Верно. Но для нас всегда актуален субъект установки, в культуре он всегда актуален. Это неповторимая личность, его способности движения, свободы

и так далее. А там уже идет речь о работе с объектами – совсем другое.

КБ: Да, с объектами. Никому не важно, что К/М думают, или важно потому, что они приложения к картинам, вот, он, например, любит жареного цыпленка...

МН: Да, но в каком-то смысле мы здесь уравняли деятельность К/М и Глазунова.

Здесь на Глазунова стоят очереди, а там на К/М.

КБ: Но там это Грандарт и предмет истории искусства.

МН: Но черт его знает, ведь для всех этих людей, для интеллигенции, а советская интеллигенция – это известно, что это такое, для них это тоже грандарт. Да и вообще вершина грандарта упирается в Джоконду, туда ведут все дороги, в сферу банального, где тратятся самые большие деньги.

КБ: Но в случае с Глазуновым и К/М это не так, это однозначно разные уровни.

В защиту К/М все время делается сноска на русскую метафизику, запечатленную в русской изобразительной классике прошлого века. То есть как бы все время говорят: Да, он кривой, но уверяю вас, это не просто кривизна носа, а это их такой этнический признак, а на самом деле они там достают мед из дупла с помощью этого носа.

МН: Вот я знаю такой интересный эпизод. У Баха было много сыновей, и, как известно, среди них был Христиан, которого прозвали «Лондонский». И паша Бах про него где-то написал, что, вот у меня есть один глупый сын, это Христиан, который наверняка добьется счастья в жизни. И он действительно уехал в Лондон и получил там невероятный успех. Его музыка достаточно банальна, проста, чтобы иметь успех. Он там разбогател и процветал. Такой удачный вариант Моцарта. Понятно, что одни просто глупы, как Христиан, другие контролируют свою глупость, играют с ней, как К/М – это считается высоким искусством.

БК: Мне кажется важным, что у нас получается функциональная путаница.

Потому что они делают эти картины, эти предметы с точной предметной очерченностью, которая не нуждается в излишней метафизической перегруженности, потому что они живут в мире культуры.

КБ: Да, потому что сама культура берет на себя все функции метафизики, им не надо ее обосновывать.

БК: А мы живем в другой ситуации и то, что мы причисляем себя к альтернативной культуре, это не правильно, потому что на самом деле у нас нет альтернативной культуры. Мы существуем в полном культурном вакууме. У нас есть просто судорожное усилие воссоздать какую-то тень или образ культурной определенности, которая необходима для нормальной жизни.

КБ: Но этот образ, который восстанавливается, немедленно подвергается само-рефлексии и саморазрушению.

БК: Конечно, и поэтому проблема границ приобретает уже какое-то космическое значение.

МН: Да, и уровень критики совершенно другой.

Та модель, которую описал Илья, когда работа предполагает и очередь в зал, то есть работа с объектом установки, предполагает и другой уровень критики – обсуждаются в первую очередь общественно политические и нравственные структуры, то есть ставится под сомнение и обсуждение этот объект с точки зрения его культурности, а эстетические проблемы как бы уже решены, поскольку авторам удалось, так сказать, пройти экзамен на профессиональную, эстетическую пригодность. И Комар с Меламидом, и Глазунов дают для критики феномен очереди, объект установки, с которым и имеет дело критика. Им, этим художникам, удается нашупать и формализовать момент суперэго, под влиянием которого начинается «оживление в зале», радения, экстазы и прочее.

БК: Так что же, все дело в популярности?

МН: Скорее, в типичности и преобладании вида, вроде того, что в Москве больше воробьев, чем синиц, но от этого воробыи вовсе не хуже синиц. Хотя, как известно, при жизни у И. С. Баха особой популярности не было, ему эту популярность сделали романтики.

КБ: Дело в том, что Алик и Виталий используют еще один могущественный приводной ремень – это ностальгию и образы детства. Ведь вся русская литература и прошлого века, и начала этого обязательно прошла через воспоминания о детстве, каждый писатель написал свое детство. Детство, Отчество, Юность, детство Темы и т. д.

БК: Детские годы Багрова внука.

КБ: Или горьковские произведения. Любопытно, что я пробовал читать все это, но чувствовал, что невозможно это прочесть, ну, что там написано, вот няня принесла там чего-то. Я не читаю это так, а просто: этот концепт называется «воспоминания детства – я их люблю». Я, например, не хочу читать воспоминания детства, я их не люблю. То есть мне этот пакет вообще не нужен. Но я прекрасно понимаю, что когда был открыт жанр «воспоминания детства», который писался уже после сорока лет, мы получали действительно очень густой и формаобразованный продукт со своеобразной мелодией – «помню как», и сама стихотворная шаманская сфера метрическая позволяла... поэтому когда Алик вступает на это могучее колесо, не знаю – колесо смеха

или как это чертова колесо воспоминаний, все это такая замечательно поставленная призма, бинокль, что сразу все становится видно. Там сто раз уже все прочищено, ты наводишь на цифру два на объективе и все видишь. Вот даже наш сегодняшний момент, он у нас мгновенно распадается на будущее, на прошлое, и мы сидим в этом неясном мутном состоянии беспрерывной рефлексии, потому что мы пытаемся грести в месте, где мы ни во что не можем упереться. Зато когда мы проплыли что-нибудь, мы увидим, как толща времени превращается просто в скалу, в камень, на который мы смело можем опираться ногами. Мы получаем прозрачную прочность, в которой утонули все мухи нашего детства. И первый признак упоминания прошлого, что снимается самая болезненная, мерзкая сторона жизни – это рефлексия и проклятый вопрос: зачем, когда, что и т. д. В прошлом нет рефлексии. Когда Алик рисует стоящего себя с трубой и Виталика, мы не задаем вопроса, да ты что, охуел, что ли? Да все ясно! Только так! И как можно больше!

МН: То есть они не находятся в этом мучительном месте субъекта установки, в котором зарождается все силовое, эстетическое напряжение. Они в нем не находятся. Нам в этом месте мучительно, мы его ненавидим, но почему-то так получилось, что мы все время задаем эти вопросы: зачем и почему, и у нас установка на личность, на культуру, на гуманность, мы почему-то все время возбуждаем эту пустоту и работаем на этом.

КБ: Так, может быть, здесь ответ к этим комнатам состоит в следующем. Важнейшим является момент смотрения сейчас. То есть улавливается сама секунда, сама вспышка – посмотрел и подумал: «Да пошел ты на хуй!»

МН: Да, то есть «здесь-и-теперь» – опять эта хайдеггеровская формула.

КБ: Вот, вот.

МН: Да, и у Вас это великолепно отрефлектировано в комментариях в одной работе, я имею в виду «Выставки одной работы», где этот план «здесь и теперь» отрефлектирован как жанр.

КБ: В то время как нормальное искусство всегда аппелировало к прошлому, назад. И прежде всего сравнение: вот ты нарисовал жука, а плохо нарисовал, у Рафаэля краска лучше. То есть нормативным является приведение всех отцов, то есть догмат отцов в поведении сына.

МН: Конечно, это очень стабильная мифологема оценки.

БК: Интересна роль прошлого в создании мифа. Бессознательное – это или глубины личного мира или историческое прошлое. И миф коренится в бессознательном.

КБ: Да, вообще к феномену прошлого. И если так рассматривать комнату, то это

ведь тоже воспоминание о персонаже, воспоминание о каком-то прошлом – страны, культуры, то есть, были такие времена, когда люди так жили и когда они именно так представляли себе свое собственное существование, свои перспективы.

МН: Это, конечно! Но ты сейчас очень сильно залезаешь в план содержания.

Мне все-таки кажется, что вот это место, где мы сидим, место эстетической деятельности, это такое место сварки, где все время огонь, и это «здесь-и-теперь» и есть этот сварочный огонь, то есть, страшно тяжелое и неприятное место. И нам трудно охватывать те массивы, блоки, которые свариваются.

БК: Но тут, в «Комнатах», через что происходит актуализация «здесь-и-теперь»?

КБ: Может быть, потому, что все липа, все плохо?

МН: Да, да.

КБ: Как в этой газете было сказано, что все дрянь, все говно!

МН: Да, этот кусок из Вашего текста. То, что они привели именно его, это гениально, это точная реклама нашего места как субъекта установки.

КБ: Ну да, мы делаем говно, чтобы они о нас там говорили.

МН: Но это ведь не всегда говно. Ведь позиция «здесь-и-теперь» – это позиция как бы честная и нормальная. Когда возникает стабильность жанра, как например, в кухонной серии.

БК: Но все-таки поясни, через что происходит актуализация настоящего, «здесь-и-теперь»?

МН: Во-первых, через становление жанра, то есть неиспользование уже известного, что возможно только в том случае, если автор обладает критическим вниманием и широким критическим горизонтом, что дает ему контроль над ситуацией. Как я себе представляю «здесь-и-теперь»? Это такой паук, который находится все время в алертном состоянии выжидания, его паутина – она везде как бы раскинута, и он чувствует все вибрации. И он находится в этом жутком напряженном состоянии постоянного ожидания. Он все чувствует и всегда алертен.

БК: Да, понятно. А что, нам сообщают такое паучье состояние, что ли?

МН: Да, просто мы находимся в таком состоянии всегда. Это наша эстетическая обычность.

БК: И теперь, когда мы смотрим на эту работу, комнату...

КБ: То узнаем это состояние?

МН: Верно, мы узнаем это состояние, и в каком-то смысле мы со стороны можем посмотреть на себя в этом состоянии.

БК: Но ведь актуальность настоящего состоит именно в том, что мы не можем

опереться на прошлое и мы не можем предугадать будущее.

МН: Да, только тут, в этой сварочной точке.

БК: А поэтому тогда настоящее осознается как то, во что просто упирается наш взгляд. Это просто как бы тупые предметы обихода.

МН: Конечно.

БК: То есть, если не рефлектируется план сознания, именно эти предметы обихода в нем, это значит, что сознание постоянно находится в актуальном настоящем. Оно просто говорит: это бутылка.

МН: То есть постоянно существует тавтология.

КБ: Да.

БК: То есть нет памяти, он не может ни обобщить, ни анализировать...

МН: Потому что сакральное имманентно кофейнику, оно всегда «здесь-и-теперь» и страшно напряжено, постоянно горит.

КВ: Да.

БК: Конечно. И в этом символ отсутствия культуры. Потому что культура – это прошлое, прошло как бы не на самом деле, если принимать это деление на времена.

КБ: С другой стороны культура, некультура это...

МН: Но это такое сложное понятие, и так просто сказать, что культура – это прошлое... Ведь отношения культуры поведения существуют. Ведь в концептуализме культура отношения – это очень напряженная составляющая.

БК: Конечно, я несколько утрирую. Но культура как традиция. Это уж точно. Это как почва.

МН: Конечно, как традиция – культура это прошлое.

БК: Да, это та почва, на которой мы стоим. Когда мы попадаем вот в это безумие, которое...

МН: А тебе не кажется, что мы попадаем как раз в культуру отношений, потому что концептуализм и есть искусство отношений?

БК: Это так. Но это как бы робкая попытка воссоздать какое-то многообразие своего временного существования, отправляясь от изначальной путаницы, неясности, неопределенности, которая фиксируется как чистое настоящее. Это в принципе такое детское, инфантильное, безумное...

МН: Непонимание?

БК: Некое исходное непонимание, и у него есть много разных обличий, одно из них – это постоянное упирание взгляда в какие-то такие формальные, случайные предметы обихода. И когда сознание пытается воспроизвести себя в качестве культурного, то есть свободного.

МН: Тогда возникает артикуляция...

БК: Оно начинает как-то себя артикулировать, пытаясь выйти либо в традицию, либо в культуру отношений, как свою первичную стихию.

МН: Да, но культура отношений, это в данном случае наиболее адекватно самому концептуальному направлению, и говоря сейчас все это, мы опираемся на законы жанра «культуры отношений», которые и являются для нас почвой.

БК: То есть, это тот минимум условий, при котором мы можем существовать.

МН: Да, но оставляя за собой «право свободы», потому что свобода состоит в артикулировании себя при том непонимании, которое тебе задает другой. Здесь она проявляется только так. К слову сказать, любопытно, что ты связал «детское», «непонимание» и концептуализм. Так получилось, что и Кабаков, и Нахова, и Булатов, и я в последнее время в виде рецензий на детские произведения завязаны с детской литературой. Мы с неожиданной стороны оказываемся все время бессознательно пропитаны детским вопро-шанием как модусом существования.

БК: То есть, мы восстанавливаем свободное пространство существования, от-правляясь от предельной несвободы, точнее сказать, от ущербности нашего существования, лишенности всего.

МН: Несложность – она всегда в запутанности, потому что если одно что-то ясно, то оно ложно, потому что вынуто из этой множественности запутанного.

БК: Тут начинают работать такие первичные ориентационные рефлексы, что, вот, мы ничего не понимаем, не соображаем, только видим какие-то случай-ные обломки, рвань, и нам надо как-то мир снова воссоздать.

МН: Постоянное воссоздание мира, постоянное его строительство. Как дети в кубики играют. Или постоянное наложение этого сварочного шва в огне. Это как бы дзенское поведение. Когда учитель выходит перед учениками, делает какой-то жест или кого-то бьет и уходит, то ученики остаются как бы в совершенно свободном пространстве непонимания. Ведь он не говорит, что «в пять лет мы должны сделать то-то и то-то» или «Бог есть то, а не это». Он этого не говорит, а делает серию таких странных артикуляций, и ученики совершенно свободно могут в течение месяца, двух, до следую-щего урока как бы думать и артикулировать самих себя, свою собственную личную мифологию, становиться. Они сами становятся, а не под влиянием этого суперэго, общего мифа. Здесь такой принцип. Такая методология обращения со зрителем. То есть, в каком-то смысле в каждом эстетическом акте Кабаков является вот этим учителем, который дает нам возможность артикулировать собственный миф.

БК: А в комнате как мифе, в чем мы видим его жест?

МН: Но может быть и негативная артикуляция, которая переходит в позитивную, когда идет постоянная трансформация этого предмета, выявление его и отбрасывание. Но это отбрасывается в культуру, в традицию, это все будет там сохранено, как мы вот сейчас отбрасываем свое непонимание как состояние в этот текст. Но для нас, для того, чтобы сохранилась свобода референтного круга и самого художника, момент отбрасывания вещей всегда необходим.

Каждая вещь должна сохранять в себе возможность быть отброшенной.

КБ: Да, здесь есть еще очень важный аспект, проблема «я» и «не я». Потому что при такой установке максимальным являются не те известные формы, нормы, к которым можно отнести суждение, что это такое, для чего и так далее, а прежде всего остается в пределе сама точка «я», которая является единственным и совершенно свободным несчастно брошенным критерием всему, что ему предлагается, в данном случае в виде произведения искусства.

Здесь еще дело усугубляется тем, что речь идет об улетевшем персонаже, и начинается такая комическая и спекулятивная игра в форму, что это он улетел, а я вот здесь стою и смотрю: вот это его комната. То есть, момент такого постороннего раздевания, что ли. Конечно, понятно, что это мог бы и я быть... Но во всяком случае, это он. Вот как машину ударили, это «его» ударили, его машину, а не мою. То есть, момент раздвоения «я» и «он», причем в амбивалентном таком варианте, присутствует в этом комнатном мифе. Дело еще в том, что когда мы смотрим на картину, мы ведь уже утратили момент нарисованного, мол: «А, это он нарисован, Людовик XIV», мы этого уже ничего не видим, а видим портрет школы XVII века. Произошла типологизация, и уже все, для нас уже, как, например, вот с этой картиной Янкилевского: мы не видим, что там нарисовано, а сразу причисляем ее к типологии. Тем самым как бы имеется очень сильный и напряженный инстинкт восстановления «другого» и «я» в качестве зеркальности.

МН: В качестве существующего, экзистирующего.

КБ: Да, не я – искусствовед, знающий типологию, а я, который должен ответить на ситуацию: что это тут мне говно какое-то показывают?.. Конечно, можно понять. И это тоже вопрос актуальности и вот сиюминутности «здесь-и-теперь», потому что однозначно можно сказать, что пройдет каких-нибудь 15–20 лет, и здесь уже никакого «я» не будет, это будет просто инвайромент провинциальной русской школки и т. д.

МН: Вряд ли так, потому что концептуализм в Советском Союзе – это вещь не случайная, она соприродна нашей системе, нашей социальной среде, где

место предметности очень маленькое. Мы, собственно, живем в концептуальном пространстве.

КБ: Ну, я так просто это говорю, конечно. Во всяком случае, истории свойственно, удаляясь в прошлое, закрывать все проблемы «я». Единственной компенсацией здесь является то, что при каждом прошлом есть то настоящее, которое будет. И очередные три идиота в следующем будущем продолжат эту ситуацию, будут сидеть, обсуждая проблему «я» и «теперь», указывая на мертвые изделия прошедшей эпохи и т. д.

БК: То есть, получается так, что критерием, как сказал бы автор статьи в «Сов. культуре», подлинного искусства является, говоря школьным языком, обсуждение вечных проблем: проблема «я», проблема свободы и ее воссоздания в каждом конкретном «здесь-и-теперь». И в каждой работе это видно: решает ли художник именно эту проблему. И работа претендует на то, чтобы войти в арсенал культуры только при этих условиях.

КБ: Алик в одной статье пишет с большой иронией о нарциссизме и вообще о проблеме «я», мифе «я».

МН: Но почему нарциссизм, разве «я» сводится к этому?

БК: Ну, допустим.

КБ: Предполагается, что фиксация на «я» в понятии нарциссизма – это есть в контексте этой статьи неэффективное начало, то есть...

МН: Эффект нарциссизма в отстранении от своего «я»: человек любит себя в другой материи, это же не экзистенция «я»...

КБ: Да! Во всяком случае в контексте Алика нарцисс обо всем может судить, он иронист по отношению ко всему, кроме самого себя. В другом месте говорится, что принцип жизни состоит в снятии своей «самости». То есть, как раз в прекращении действия этой точки «я».

МН: Но ведь смерть снимает эту «самость», что ж тут заранее-то?..

КБ: Да, что ж мы будем ее заранее снимать?.. (смех).

МН: Я думаю, что это непродуктивная точка зрения. Как раз в этой странной борьбе, в постоянном висении в воздухе этого «я»...

КБ: Конечно, я делаю большую разницу в понятии «я» и объективации «я».

МН: У них не экзистенциальное отношение к «я».

КБ: Иронизируй над собой – это значит относиться к себе как к объекту. Но я ведь не объект (конечно, и объект тоже, но не для себя), для себя я только субъект.

МН: Постоянный субъект установки.

КБ: Конечно, это аксиоматично и не может быть подвержено никакому серьез-

ному сомнению. Принцип нарцисса и «я» – это две разные вещи.

МН: Это уровень суждения девятнадцатого века, где-то на уровне Фихте, когда «я» сводится к нарциссизму.

БК: Но они пытаются построить свой упрек через самоиронию.

МН: Экзистенциальная аналитика рассматривает совершенно другой уровень отношений.

КБ: С другой стороны, проблема двух авторов, она, собственно, об этом и говорит. Два автора, работающие как один, непременно должны относиться друг к другу как к объекту. С величайшей степенью иронии по отношению к другому, и другой не может позволить в присутствии другого говорить о себе серьезно. Если бы мы, допустим, начали вместе рисовать книжку, то смешно было бы сказать, что я чувствую там что-то, я ничего не чувствую. Просто: вот так идет лучше, давай здесь добавим... То есть, имеются моменты, как у Кукрыниксов, – принципиальное отсутствие позиции «я». У Алика это гениально отрефлектировано. Как прекращение действия «я».

МН: Они ближе из-за этого к области мифа, к коллективному сознательному, они как бы там целиком задействованы.

КБ: Да, когда их два – уже начинается это втягивание.

БК: Мне кажется, что в этой их декларируемой самоиронии... Она постоянно находит какие-то предметные воплощения, поскольку у них хотя бы формально много работ типа иронических автопортретов – себя в качестве авторов. Им это необходимо как форма для выражения своей рефлексии.

МН: И потом ведь их линию продолжили в Москве «Мухоморы», особенно их «Золотой диск».

БК: В плане групповой самоиронии?

МН: Да, и работы с внешним мифом.

БК: Мифологизация авторского «я» – в этом смысле.

МН: Да, такое вливание в пантеон. И поэтому они оказываются очень уязвимы при смене конъюнктуры: трудно сразу перестроиться, основываясь на стилизации, а не на спекуляции. Спекулянту совершенно все равно, на чем спекулировать, он погружен в технологию, а не в предметность, а для стилизатора – это серьезная проблема перестройки, так как он работает с результатом, с поверхностью. И вообще как группа, когда дует ветер, то «групповые» паруса, естественно, чувствительнее по отношению к этому ветру, зависимее. А если буря? Когда человек один, у него больше свободы действия. На них же как на группу оказывается большее давление.

КБ: Пойду поставлю чайник.

БК: Мне кажется, что там, где работает группа, совершенно другая психология.

МН: В этом есть какое-то шаманство.

БК: Наоборот, шаманством чревато индивидуальное творчество.

МН: Как? Шаман не может быть один. Он индуцирует, подключает целую группу.

БК: Но ведь это же публика.

МН: Но в акте шаманства публика становится соавтором.

БК: В таком случае, это претензия и к тебе.

МН: Да, но шаман переживает какие-то реальные состояния, программы, а у нас, я имею в виду «КД», всегда как бы указание на пустоту. Если мы и занимаемся каким-то шаманством, то только тавтологическим. Мы не прорабатываем никогда никаких готовых мифов.

КБ: Да, это очень важно. Уникальная ситуация и почти необъяснимая, нуждающаяся в дополнительных контекстах нашей судьбы, состоит, может быть, в ситуации, когда эта деятельность, это продуцирование вообще никак не связано ни с какой реальной встречей, альтернативой какому-нибудь реальному художественному полю, художественной среде. Даже вот эти «инденденсы» начала века или Сезанн и т. п. Только по видимости кажется, что это маргиналы духа. На самом деле ведь это люди, непрерывно таскающие свои картины в салоны. Это часть художественной жизни,— отверженная часть, это другое дело,—например, это то же самое, как после изготовления каждой картины вот на телеге она бы ехала на выставку, и там бы она встречала какие-то насмешки зверские, то есть происходила какая-то реалия бытия. Я хочу сказать, что наша ситуация является поневоле метафизичной в самом точном смысле и является не уделом каких-то решений (мол, закроем люк, задраим и никогда больше не будем вылезать), а это есть некоторое отражение двузначности и нашего социального существования, где разделенность идет еще со времен петровских реформ, где отдельно существует государственность и отдельно частная жизнь, которая не имеет никакого окна. Или ты идентифицируешься с построенным Петербургом и стоишь на балконе, или тебя заливает водой и ты не понимаешь, зачем тут Петербург построен, когда... (*конец записи*).

И. НАХОВА

ЧЕТЫРЕ КОМНАТЫ

1984–1987



## ОПИСАНИЕ КОМНАТ

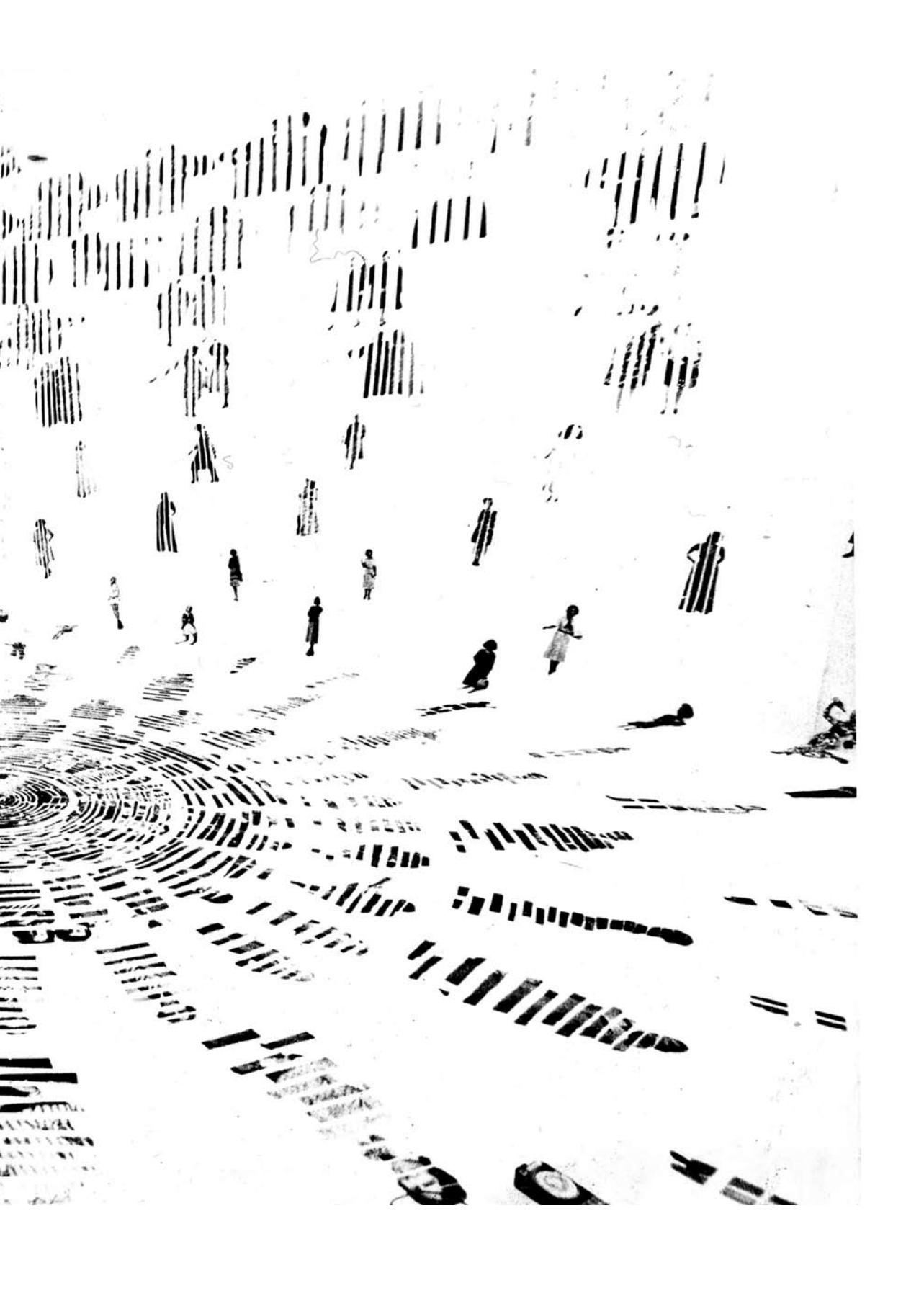
---

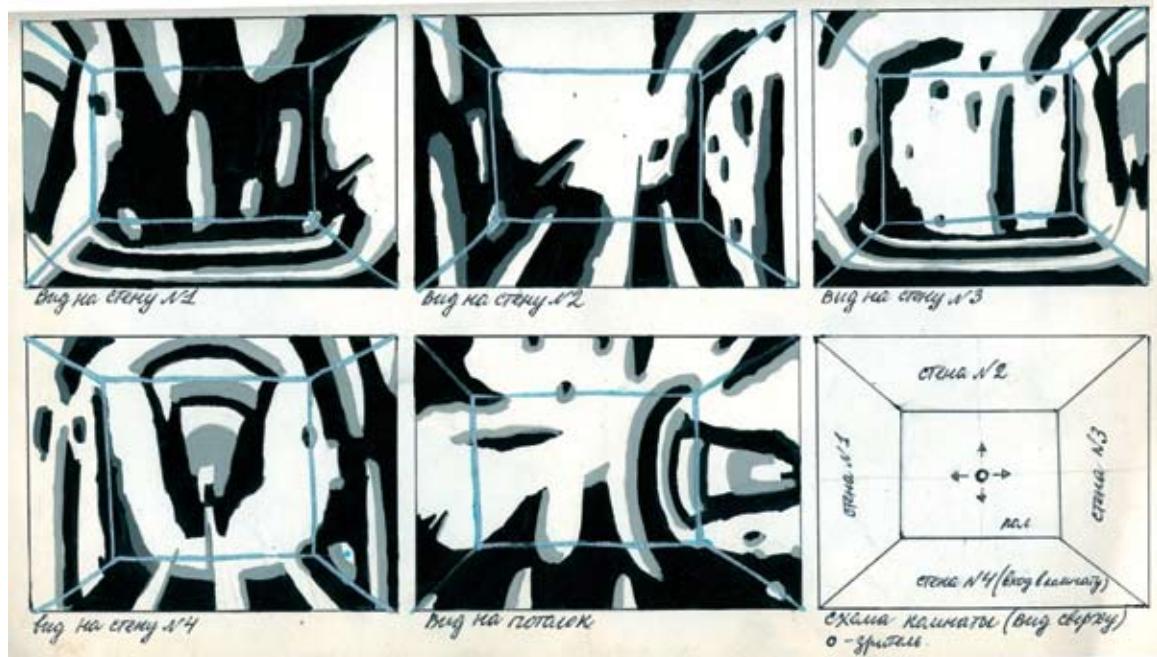
1. Все комнаты были сделаны при большом непосредственном участии Дмитрия Черногаева. Автор приносит ему искреннюю благодарность за совместную работу.
2. Все комнаты строились не в мастерской, а в обычной жилой квартире (!). Переход в необычную искусственную среду.

КОМНАТА № 1 (1984 г.) (размеры 397x420x257 см) была целиком выклеена белой бумагой, все стыки пола со стенами и стыки стен между собой были слегка закруглены. Вход в комнату также был завешен бумагой и составлял одну плоскость со стеной. Комната была ярко и относительно равномерно освещена двумя галогенными (нагревающими воздух) лампами, крепящимися на 2-х полках у входной стены почти на уровне потолка. Рефлекторы ламп были направлены на боковые стены так, что свет, отражаясь от белой поверхности, заливал все внутреннее пространство комнаты. Это пустое белое пространство (по ощущению зрителя и замыслу автора), не имеющее визуальных границ и размеры которого невозможно было оценить взглядом, строилось по принципу «разлетающейся и раскручивающейся чаши». Зрители находились на дне «чаши». Внутренность «чаши» (пол и стены комнаты) была выклеена вырезами фигурок из модных западных журналов начала 70-х годов – подчеркнуто ярких, блестящих и красочных. Фигуративная архитектоника «чаши» была построена из концентрических кругов разной высоты. Плотные мозаические круги центра (фигуры резались поперек) сменялись разряженными и вытянутыми кругами периферии пола, переходили целыми фигурками на стены и далее уже на стенах фигурки распадались разрядкой в ширину (резались вдоль). Каждый зритель, находясь в этом пространстве, как бы становился еще одной фигуркой, знаком, что еще более подчеркивало размытые границы белого света.







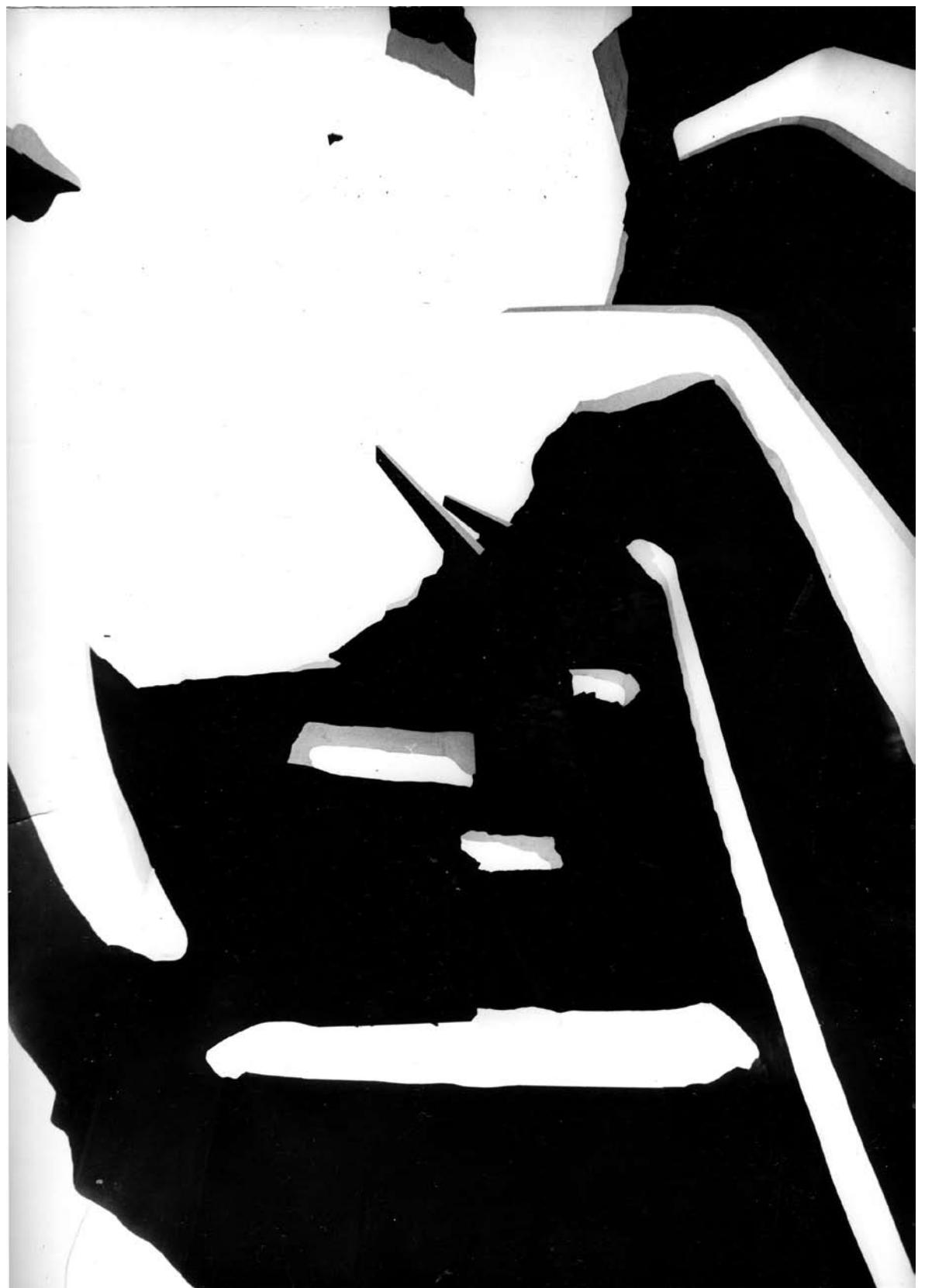


КОМНАТА № 2 (1985 г.) строилась в той же комнате, что и № 1. После того, как она была целиком выклеена белой бумагой, на белые поверхности наклеивались черные и серые листы бумаги разных форм с тем расчетом, чтобы создавалось впечатление игры пространства, где черные куски с разных смотровых позиций читались то дырами, то плоскостями – за счет использования дополнительного серого цвета, дающего «толщину». То же самое происходило с белыми участками поверхности.

В отличие от комнаты № 1, где зритель был в неопределенном по жанру пространстве, в этой комнате зритель чувствовал себя в пространстве, полностью построенном по принципу картины.

Освещение было таким же, как и в комнате № 1.









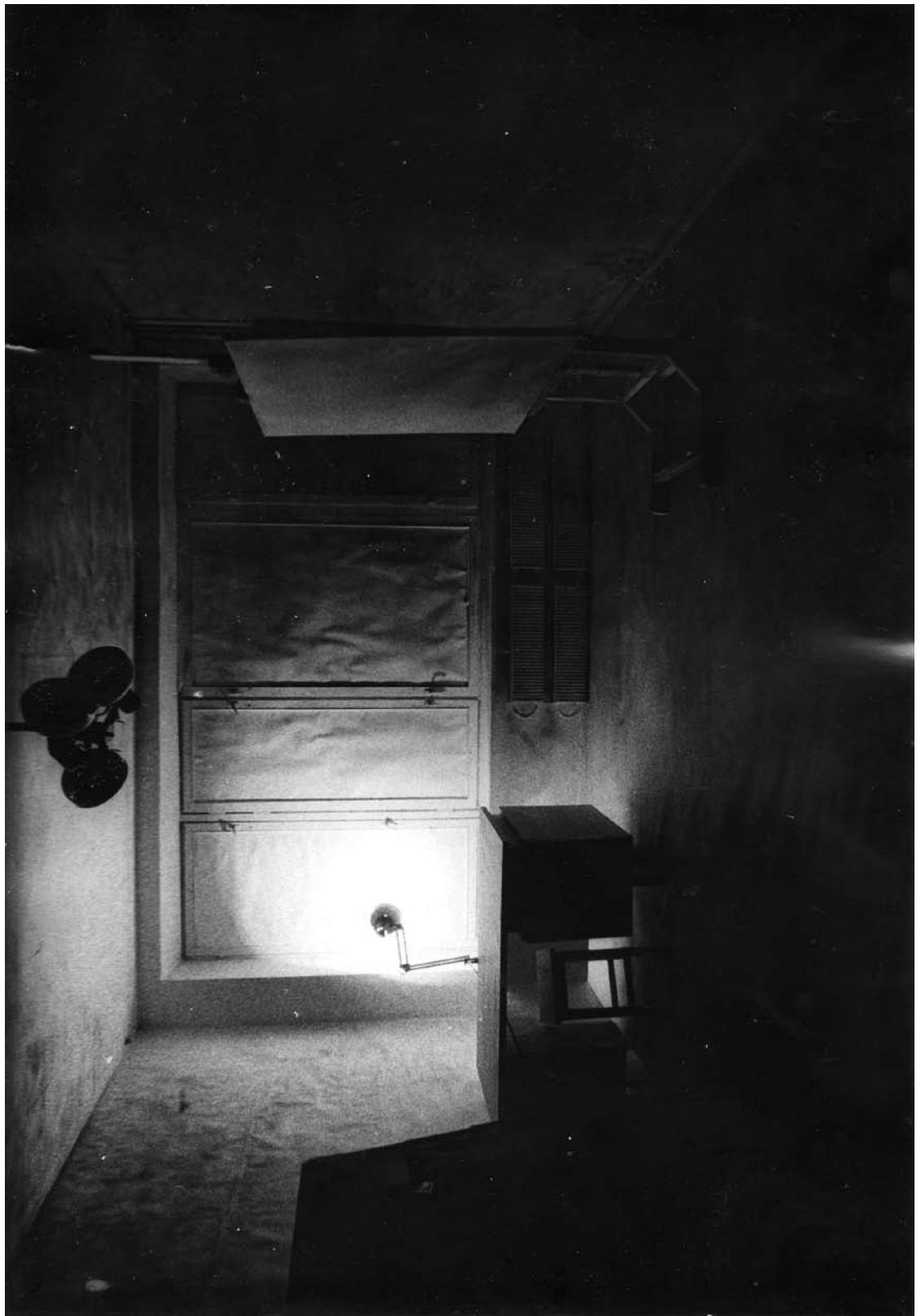
- ЧЕТЫРЕ КОМНАТЫ -





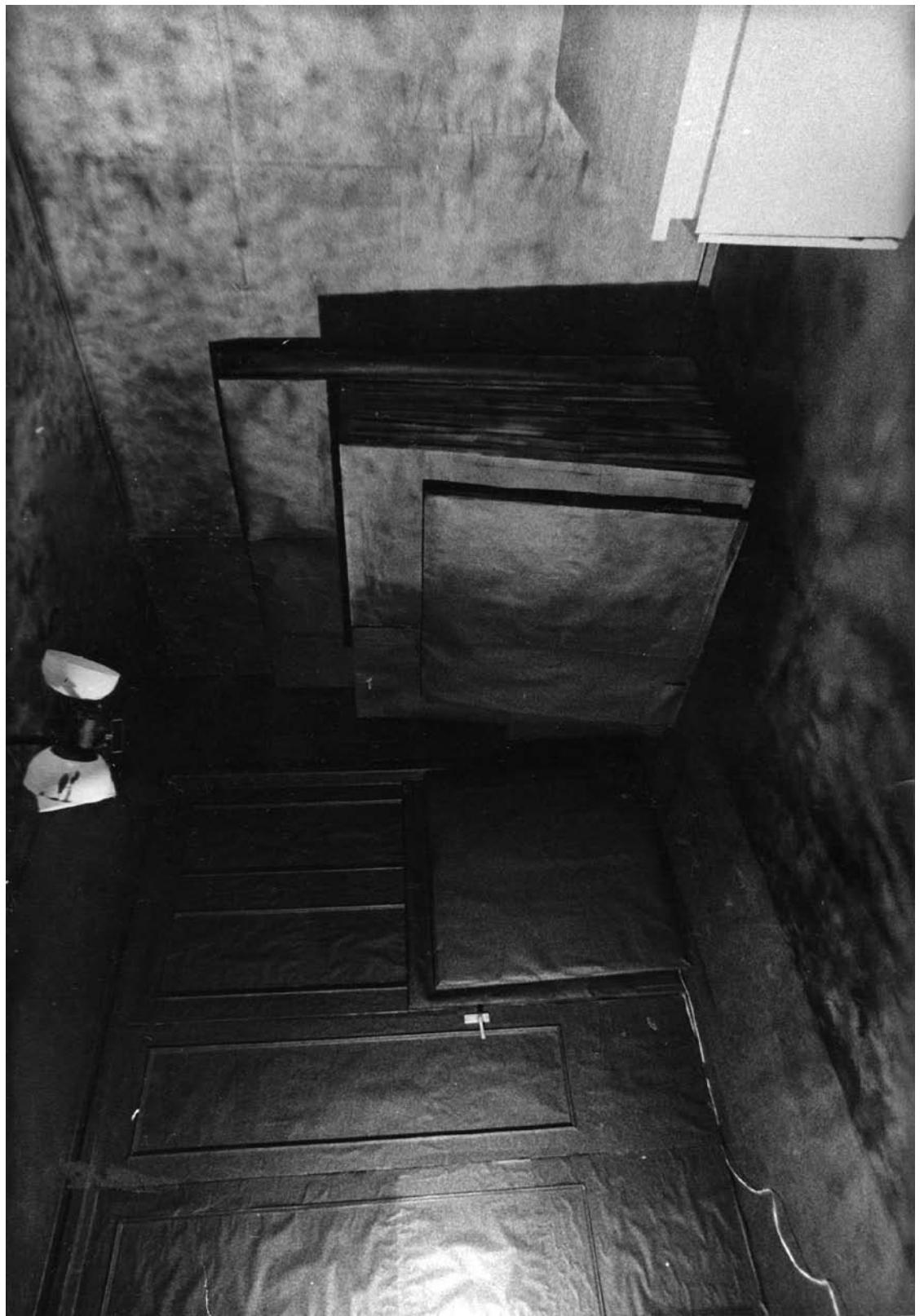
КОМНАТА № 3 (1986 г.) строилась там же. В этой комнате, в отличие от предыдущих, были оставлены на своих местах все предметы обстановки: письменный стол, табурет, мольберт с картиной, динамики от проигрывателя, прилоненные к стене картины, люстра и настольная лампа. Все это было обклеено белой бумагой, включая окна, подоконники, батареи и т. д. При демонстрации комнаты была включена одна настольная лампа, направленная на балконную дверь. Следуя источнику света, все поверхности комнаты и предметов запылялись черной краской: если выход на балкон был совершенно белый, то вход в комнату был черный (запыление шло по растяжке от черного до белого). Дверь на балкон была чуть приоткрыта. При желании зритель мог открыть дверь и увидеть абсолютно черную поверхность, закрывающую выход на балкон.

По замыслу автора в комнате должен был создаваться эффект «изображенного освещения».











#### КОМНАТА № 4 (1987 г.)

Сделана там же. Ничего не выклеивалось. Все в комнате оставлено на своих обычных местах – до мелочей. Хаотически по предметам, стенам, потолку и полу приклеивались куски черной бумаги неопределенных форм. Таким образом, что все пространство комнаты наполовину было закрыто этими клочьями.

В результате возникал эффект перевертывания «фигуры» (комнаты) и «фона» (черной бумаги) – и наоборот. Этот эффект возникал из-за хаотичности развески и выклейки черных бумажных клочьев и точного баланса (1/2 : 1/2), «выключенного» черной бумагой и незаклеенного пространства.

*На фото И. Нахова, И. Бакштейн, Г. Черногаева, А. Монастырский, Г. Кизевальтер, 1986.*

















## ОБСУЖДЕНИЕ КОМНАТ И. НАХОВОЙ

В этот раздел входят интервью, взятые И. Бакштейном у зрителей, видевших вторую и третью (только Чуйков И.) комнаты. Интервью брались непосредственно в комнате, в процессе ее осмотра, кроме Чуйкова, с которым беседа проходила в его мастерской (прошло два-три дня после того, как он посмотрел работу). Список сокращений дан ниже. В редактировании текстов интервью принимали участие О. Зиангирова и Д. Черногаев.

Бур – Бурджелян Ю.

К – Кабаков И.

Г – Гороховский Э.

П – Пригов Д.

Ж – Жигалов А.

Ч – Чуйков И.

С – д'Лорман Э.

Б – Булатов Э.

Вас – Васильев О.

М – Макаревич И.

И – Бакштейн И.

Н – Неопознанный

М: Если сравнивать с той работой (с первой комнатой – И.Б.) – и в этой, и в той создается медитация, но там, если разобрать технически действие на меня – войдя в изолированное пространство этой комнаты, я был начисто лишен спокойствия, настолько сильный сгусток изображения, так оно давило, что я как бы оказался в толпе – ну это естественно, это первая реакция.

И: Да, да, да.

М: Но я не знаю, сознательно или нет, но потом выключался свет, чтобы дать зрителю сосредоточиться. Пауза была, потому что я не мог выдержать долго такого напряжения. И вот во тьме находил зритель заслуженный участок спокойствия. И эти фигуры начинали всплывать постепенно, то ли были отпечатаны на сетчатке по контрасту, то ли просвечивали блуждающие от светы.

И: Сколько эти лампы могут гореть непрерывно?

М: Я думаю, что минут десять. А здесь и в этом контрасте насыщенности и не-

выносимости этого пространства, мрака, когда агрессивное пространство вспыхивало только такими участками, которые в сознании отпечатывались и работали очень сильно. В контрасте с той работой эта работа совершенно не нуждается в таком переключении. Она уже есть довольно сильная романтическая иллюзия, руинированное пространство, в котором медитация дана непосредственно. Неправильно разрушить этот момент, момент тишины.

И: А почему ты сказал, что в первой комнате был поп-артристский момент?

М: По сравнению с этой, поскольку там были разбросанные коллажные пятна, фигуры, внешняя эстетика, я не имею в виду внутреннюю структуру, она не поп-артристская. И вот, сильнейшее ощущение, вытеснения, что эти мелкие изображения, которые можно рассматривать. Но не надо давать зрителю рассмотреть, то ли ограждением, то ли условием, чтобы они завораживали, мучили, т. к. их нельзя рассмотреть поближе, и все изображенное в этой комнате и есть такое ограждение того, что хочется рассмотреть во сне, во внешнем мире, и это создает внутреннюю дисгармонию сознания. Это следствие этой работы, которое я так свободно высказываю, поскольку это является каким-то Ириным пожеланием, которое она высказала в работе и которое так на меня действует. Вот.

И: Какая-то логика в этом прослеживается? А какое-то развитие жанр комнат предполагает, или этими двумя комнатами все исчерпано?

М: Смотря как посмотреть на это. Если рассматривать две эти работы, то они между собой уравновешены. Первая – это момент раздражающий и нуждающийся в контрастном состоянии, здесь этого нет. За счет эстетической, тонкой передачи серого и черного и получается, возникает такой музыкальный момент, в ритмике пятен, в рассмотрении полос, в их длине, это такая мелодия, грустная, это очень сильное ощущение. А там был шум, хаос такой.

И: Сохраняется ли здесь, в комнате обычное отношение к изображению, как к картине?

М: Здесь эффект в том, что кубатура комнаты нарушена структурой изображения, оно сферическую имеет тенденцию, изображение, вот в этом есть обманка, иллюзия, кривое зеркало, в этом есть изначально момент романтический, затейливый, как бы грот. Поэтому пространственное построение – тоже удачный момент работы.

\*\*\*

И: Идите сюда. Разувайтесь.

К: Разуваться, да.

Г: В носках.

И: В носках. Искусство требует чистых ног.

Г: Носков.

К: Здесь очередь? Надо брать билеты?

Г: А бывает так, что носки грязней, чем пол?

И: Вот там отодвигаете и туда проходите. А потом включается свет.

Г: Да! Замечательно!

К: Да!

Г: Немного побывать в этой комнате и можно с ума сойти – от контраста такого сумасшедшего.

К: Здесь галогенные лампы стоят, мощные галогенные лампы.

Г: Она теперь комнату превратила в объект искусства.

И: Ну как бы да.

К: В общем я не знаю. Пытаешься мыслить технологически. Меня смутил ритм.

Такой бывает – киксоватый, измельченный ритм. Все же сделано на очень хорошем дыхании, а вот этот ритм, вот этот (*указывает на «дверь» – И. Б.*) – такой тощенький. Но это неважно. Если бы он на своем месте был... Что-то есть вот с этим пятном. Мне кажется, в самой концепции не совсем ясно было. Обе эти крестовины – эта, эта, эта и эта. А что это? – я не угадываю давления. Здесь везде очень сильное давление – оно давит и тебе легко. Здесь – понял, здесь – замок, здесь где сидел Монте Кристо – понял, здесь – ну свобода, бля, о чем говорить, это понятно, это промежуточное и стены нет и свободы нет, как в автомобиле – едешь мимо пустоты. А вот это (*«дверь» – И. Б.*) что?

И: Это «выход». Другое дело – насколько убедительно он организован.

К: Хотя вся горловина мне очень нравится. Переход из развалины и руин сюда... замечателен. Переход нижний, дыра, вообще вся оболочка очень хорошая. Если не считать очень неприятных ассоциаций с ушами и с мордой. Это есть немножко. Вот два уха, как бы рожа такая, т. е. человеческий такой овал. Ну, это может субъективное, я не настаиваю. Но самое главное, неясность, плавание вот этой вещи. Не ясность. Мне кажется во внутреннем образе... Вот, собственно, и все. Замысел как всегда замечательный. Накопив огромное количество светлого вот в этом месте, в потолке и здесь, мне кажется, не хватает одного накопителя и черного. Для большей мощи. Вот это – могло быть черным. Но это очень тонкий и опасный момент. Я все

время спотыкаюсь об это место («дверь») и вот здесь арка – почти иллюстративная... Эдик, я извиняюсь, я все время бормочу. А как тебе кажется?

Г: На меня это вообще производит в отличие от твоего восприятия, такого чисто метафизического, на меня это действует более конкретным образом, вся эта штука. Я вижу в этом апокалиптический настрой, для меня это такой местный конец света. Я даже более конкретно скажу – самолетная катастрофа. Вот этот момент удара.

К: Хорошо.

Г: Понимаешь – момент удара, когда лопается, все лопается и человек видит свет, который одновременно является концом.

К: Замечательно.

Г: Вот, мало того, я даже вижу конкретную конструкцию этого самолета, и меня не смущают эти двери потому, что я вижу это лобовое стекло. А это просто салон.

К: Салон.

Г: Мы смотрим из кабины.

К: Интересно.

Г: Мы сидим в кабине.

И: Очень интересно.

Г: Понимаешь, тут произошло столкновение, и потому тут все бесформенно.

И: Ты входишь, ты же в эту стену упираешься.

Г: А там еще ничего не случилось, там еще не знают люди, что уже конец. По цвету этот серый напоминает серую алюминиевую самолетную обшивку, а черный – одновременно символический, – взрыва, конца, в контрасте с белым.

К: Это – оторвавшийся хвост.

Г: Хвост. И белое – выход на свободу, мгновенную, но свободу. Гибель, да. А черное удерживает людей, хотя под ногами все расползается, щель – это тоже конец. И вот такое совершенно жуткое впечатление.

К: Очень убедительно. Очень убедительно. Мысль о себе, летящем в самолете.

Катастрофа.

И: Здесь, конечно, есть ощущение самолета.

Г: Я не знаю, я не думал об этом. Но это получилось, но гибельность этой вещи очевидна для меня.

К: Замечательно, замечательно, мне безумно нравится. Единственno – меня смущает эта ниша.

Г: Это рвущиеся окна, рвущиеся окна. Все это деформированные маленькие окна. И этот пол, который является полом самолета, и рвется по обшивке.

К: Замечательно. Очень...

И: Вот что значит точный образ. Он сразу подсказывает все детали.

Г: Вот этот миг, который человек фиксирует перед концом, вот он такой. Потеря всякого цвета, только все разрывается на черное и белое, и больше ничего.

К: Да, да, сильное впечатление, замечательно, подлинный, подлинный художественный образ. У Иры все в этом отношении гени... изумительно. Совершенно слепая внутренняя акция, чудовищная энергия, мощь. Надо сказать, что меня поражает общий замысел, по моему, по оригинальности, явилось и это реально, это есть.

Г: Мы влезли в картину, и теперь знаем, какая она изнутри.

\*\*\*

И: А ту комнату ты помнишь?

Вас: Хорошо помню.

Б: Такие чудеса, превращения все время в пространстве. Только привыкаешь к одному – раз сразу.

Вас: Пожалуй, без очков даже лучше... мешают такому, косому зрению. Интересно, она это прямо на стене делала?

И: Нет, это просто черная бумага...

Вас: Нет, это я понимаю... Она клеила белую бумагу и по ней красила?

И: Бумага на этой стене, и на той, а здесь просто... и на все наклеивается черная бумага.

В: Да, красиво получилось.

Вас: Да, я почему спросил. Здесь эскизы невозможны. Только прямо.

И: У нее были такие картинки – схемы.

Б: Должны быть какие-то...

И: Конечно, она точно все сначала нарисовала, точный эскиз.

Б: Несмотря на невозможность, хочу сесть.

И: Садись, садись.

Б: Хотя это и не полагается.

И: Почему, это же ракурс другой.

Б: Ух, хорошо. Мне очень нравятся эти перевертывания все время. Жизнь в развалинах.

И: Да, да... Но они не производят устрашающего впечатления?

Б: У меня, наоборот, впечатление эмоциональной приподнятости, видно, в каком возбуждении это делалось, каким-то таким энергичным возбуждением.

Вас: Если бы удалось потолок осветить также, как стенку, чтобы ровно.

И: Тут трудно добиться ровного освещения.

Б: Я думаю, что это не реально.

И: Первая комната была симметричной, и хотелось поэтому в ней добиться ровного освещения, а здесь поскольку свободная, то...

Б: Для меня есть трудность в полу, а стены очень хороши – это точно.

И: А прорывы читаются?

Б: Превращения предметов в пространство времени, читается и все понятно.

Вот это явно как пространство, дырка в стене, а она на полу. Вот эта балка нормально положена, и эта нормально лежит. Вообще трудно доставать... Сложно с этими дырками... Там отчетливо... Вот эта здорово на полу лежит – белая.

И: Вот эта?

Б: Вот эта... Потому что горизонтали совершенно по-разному воспринимаются.

Вот... Ну все равно. Живая такая штука. Мне очень нравится... очень нравится. Трудно организовать пространство вот тут – вот на горизонтали. А вот тут чтобы сделать горизонталь предметом и пробить ее в пространство – очень трудно, мы пространство никак не можем воспринять. Из-за этого трудности и вверху, и внизу. Это в общем-то такие соображения, просто впечатления.

Вас: Здесь еще одно превращение со стеной есть, которое точно можно воспринять. Чередование вот. Пол покрашен черным, а здесь белым, и серым окрашен. И почему-то это в каком-то ритмическом счете, за счет вот этого счета, вдруг съедается.

Б: Свободная ритмика, широкое свободное дыхание.

Вас: И она завораживает.

Б: Это очень такое редкое свойство. И это вот место организовано наиболее основательно. И здорово. Вот это переход... пол...

Вас: Очень, очень хорошо.

И: И мы долго думали над освещением. Какое – яркое или...

Б: Ну, на это можно делать скидки, потому что идеального освещения получить невозможно. А ведь образ возникает, образ того, что это такое, и образ сильный. Здесь же не требуется понять, ты чувствуешь.

И: Ну, это не психологические, а эстетические ассоциации какие-то возникают, какие-то аналогии в голову приходят.

Б: Аналогия здесь вполне реального пространства. Эти перевертывания предметов пространства, этого же вполне достаточно. Но жизненный опыт говорит нам, и все узнается и достоверно, это достаточно. А искать в искусстве, это дело десятое, если есть аналог, если сознание подсовывает аналог не

из ряда искусства, а из ряда жизни, и возникают впечатления – это значит живая работа. Понимаешь, если подсовывают аналог, то это сверху, со стороны и можно свертывать...

Вас: И узнаешь ее живопись, ее тему.

Б: И здесь какой-то, как бывает в таких работах, декларативных работах, есть какая-то радость, возбуждение от радости, открытия. Это не обманывает, это то, что...

Вас: И есть еще такой критерий. Я тащился сюда усталый, как собака, просто все в сером свете видел. А сейчас я совершенно спокойно, снимается усталость, значит, вещь вполне работает. Очень признак важный.

Б: Ира, конечно, героическая женщина. Это же все придется разбирать. А восстановить невозможно.

Вас: Это куски.

И: Здесь же важен эффект присутствия.

Вас: А пробовали снимать широкоугольником.

И: Пробовали «крытым глазом», он дает обзор градусов 130...

\* \* \*

П: Математическая развертка комнаты.

И: Что больше работает – плоскости, объемы?

П: Все вместе, конечно.

И: А какие ассоциации срабатывают – психологические или эстетические?

П: У меня скорее метафизические. Да, сугубо, сугубо я не могу даже сказать какие преобладают: эстетические или метафизические. Вот, скажем, та (*первая – И.Б.*) комната у меня скорее вызывала психodelические ассоциации.

И: Да, да, да, понятно.

П: Я вообще люблю черное и белое. Я цвет гораздо меньше люблю.

И: Ну, да.

П: Хорошо.

И: Ваша общая оценка, с которой Вы начали. Как, кстати, Вы начали?

П: Еб твою мать – я начал.

И: А потом?

П: Как красиво.

И: Замечательно.

П: Я считаю, вот, два полюса: черное – это еб твою мать, а белое – как красиво.

\* \* \*

И: Ты понимаешь?

Ж: Мне нравится. Мы буквально две недели назад делали комнату, квадратную, что замечательно. У нас было 16 позиций для самоотождествления, которая заключалась в последовательном расписывании друг друга и вписывании в стену до полного изничтожения.

И: Понятно, понятно.

Ж: Наталья стала в конце концов золотой, на золотом фоне, а я алым...

Все правильно, красный, золотой, черный фон и белое, все контрольные цвета были соблюdenы... Хорошее есть в этом пространстве.

И: Да. А какое оно?

Ж: Оно всяческое – давящее, с попытками еще дыры предоставить.

И: Ну да.

Ж: Предусматривается возможность активного состояния. Сколько предусматривается времени.

И: Времени?

Ж: Сколько лампы работают? По 10 минут?

И: Потом они щелкать начинают.

Ж: Здесь есть пещерность, то, что это уютная утроба – сказать нельзя, конечно, очень настораживающее действует, возбуждающе.

И: Да, да, да.

Ж: Как ты сам себя здесь чувствуешь, проведя здесь столько времени? Это самое интересное.

И: Поскольку я видел все этапы создания, мне, конечно, трудно, полная отключка.

Ж: Когда у нас был черный куб, с черной поверхностью, многие это переживали страшно тяжело. То, что здесь есть белого, достаточно как-то уравновешивает резкость. Создается неоднозначность, когда получаешь мощный такой удар, столь измененное пространство, и здесь пространство как бы амбиентное, вот, вот эта его двусмысленность, она не позволяет зафиксироваться в каком-то положении, по отношению к черному, белому. А попытки объемности – единственная спасительная иллюзия, которая позволяет...

И: Удержаться.

Ж: Удержаться.

И: Это интересно.

Ж: В общем, симпатично, чисто визуально – это как бы черный куб между его полной деструкцией в процессе вырывания. Здесь зафиксировано как бы

то состояние, когда из безнадежного черного пространства начинаются вырывания, половинчатость состояния... Забавно.

\* \* \*

С: Это создает очень особенную атмосферу. Я думаю, что это очень удачно сделано, очень оригинально. (Да... Очень живопись...)\* Она много работала над этим?

И: Это... Месяц, наверное...

С: Месяц?

И: Трудоемко очень...

М: (Когда она снимает все?)

И: Буквально через два дня.

С: (Да? Короткий срок...) И она все бросает или сохраняет целиком?

И: Я думаю... Это же голая стена... Как это... Это же...

С: Да, да.

И: В этой комнате... Она была вся обклеена. И она все сняла, и она лежит в листах... Другое дело, что этот клей...

С: (Клей?)

И: Клей резиновый... Он через полгода высыхает, и вся, вот, эта первая работа, она, вот, превращается, вот, просто в ничто.

С: Да, да.

И: То есть, я, вот что скажу, что в музее, вот, можно было бы, отгородить часть пространства, в зале...

С: Да, да.

И: И сделать такую конструкцию, и все, а тут, надо как-то вот...

С: Было бы очень интересно показать такие вещи, например, в галереях центра Помпиду, где показывают современные работы... Типично чтобы... Подходит... Да...

И: Я, по журналам, не помню таких буквальных аналогий...

С: Мне трудно сказать, потому что в галереях это редко бывает. Но такие... (Они делают не целиком комнату. Целиком редко). В основном, там есть вещи... Скульптура.

И: Да.

---

\* Речь жен интервьюируемых дается в скобках.

С: Занавеси... Но такой... Это действительно... Это... А, все было придумано заранее, или...

И: Да, да. Был точный эскиз.

С: Да. (Да). Нет, очень здорово, это совсем другой стиль, чем в прошлом году.

И: Но такого ощущения чего-то мрачного нет? Чего-то жуткого?

С: Мы, может быть, ошибаемся, но, конечно... Это черное и белое, вообще, создает очень мрачное впечатление. А это нет. Не знаю, почему...

И: Нет?

С: (В прошлом году чуть-чуть повеселее было). Да, потому что были разные цвета, и... (Это было больше как шутка). Да...

И: Это интересно.

С: (А здесь...) Это более глубоко, более серьезно. (Даже больше трагизма здесь). Все абсолютно замкнуто и много белого и черного, и все-таки это не дает впечатления, что вы замкнуты. Нет. Но есть, наоборот, впечатление пространства.

И: Пространства...

С: (Очень красиво. Молодец она. Как всегда!) Она сама красила бумагу, или просто купили...

И: Красила.

С: (Красила?)

И: Красила.

С: (Очень красиво... Вообще. Во всех углах по-разному. Очень красиво. Молодец. Да.) Это очень интересно.

\* \* \*

И: Пожалуйста, ваши первые слова повторите...

Бур: Кстати... Что?

И: Ваши первые слова повторите, пожалуйста.

Бур: Ну, Нахова, колоссально. (Ага). Колоссально, замечательно. (Молодец! Лучше всего, когда входишь, и включается свет). Так она все наклеила, да?

И: Да.

Бур: Все наклеила. (Это бумага...). Или писала, подкрашивала?

И: Нет. Это раскрашенная бумага.

Бур: Ага, замечательно. (А можно было и не оклеивать, а только окно завесить).

И: Так, она так и сделала.

Бур: (А!). Так это что, сделано на основе ее этой живописи? Развалин?

И: Эти мотивы?

Бур: Да.

И: Тематически?

Бур: Да, тематически.

И: Это... Я не знаю...

Бур: Она знает. (Чего, красиво!) Замечательно, очень хорошо. Ось, ты видел, был такой стиль, называлось это суперграфика?

И: Да.

Бур: Знаешь... Вот это та же суперграфика. Принцип тот же.

И: Но там, все-таки, плоскость, а тут же...

Бур: Нет. Там весь смысл в переходе с одной плоскости на другую. И в захватывании всего объема.

И: Да, да. Да, есть такая ассоциация, конечно.

Бур: Очень красиво. Очень красивы углы. (Да. Мне все нравится). Молодец! С такой широтой сделано... Это очень хорошо, просто очень хорошо. Странно, что она же выделяет, вытиюкивает эти книжечки детгизские...

И: Да, да, да, да.

Бур: Там с цветочками, картинками, травками, где абсолютно отсутствует всякая широта, и она же делает так широко, и так... Замечательно, просто замечательно. Очень красиво. (Но, главное, это уже, конечно, не сохранишь никак).

И: Так это... А что... И первая же тоже...

Бур: Нет, это надо снимать, просто. (А вы сфотографировали ее? Нет?)

И: Сфотографировали.

Бур: Надо снимать широкоугольником. Наверно, это можно снять широкоугольником, красиво, с захватами.

И: Да, даже искажения, как бы тоже они работают...

Бур: Как бы да.

И: Конечно.

Бур: Да... Угу... Очень хорошо, замечательно... И все клеила резиновым kleem?

И: Да.

Бур: Бедненькая.

И: Это тяжело, просто, физически.

Бур: Ну конечно. (Угу). Угу... (Да, Нахова...) Молодец, Ирочка. Да ей бы много комнат, она бы сделала целый музей.

И: Угу. А это читается?

Бур: Что?

И: Эта стена?

Бур: Читается, очень даже, да, конечно... Очень, даже очень хорошо.

И: Просто... Многим труднее было ее прочитать, допустим, чем эту, которая, вот...

Бур: Она немножко масштабно другая.

И: Масштабно другая...

Бур: Очень красиво, эти дыры в углу вот, и там тоже, очень красиво. И такие вот дыры, наизнанку. Одна, другая... Очень даже хорошо – изнанка дыры.

И: Нет, это как бы проход в черное пространство... белая стена, в черное пространство...

Бур: Ну да, я понимаю, да, да. (Нет, это понятно, что это – глубина).

И: Это глубина.

Бур: Да, да, да. (Потом как бы наоборот). Очень хорошо, просто очень. Оль, получим квартиру и сделаем такую комнату. А? Зовем Нахову...

И: Жить тяжело.

Бур: Что ты! Ося! Это кажется, что тяжело, очень хорошо в таком жить. Каждый раз, когда ты входишь, тебя это взбадривает.

И: Взбадривает как-то, да...

Бур: Это не то что, там, кухня – уютно, висят всякие фиговинки. А ты входишь и по мозгам тебе каждый раз! Замечательно, просто замечательно. Причем, можно воспользоваться этим же приемом – клеить. Клеить все. Тебе надоело, ты снял...

И: Снял.

Бур: И переклеил все по-другому. И пол можно прекрасно в это дело включить, выложить кафелем белым и черным, и серым. А стены докрашивать. Продолжение. Чтобы ходить-то можно было... Ну, Ирочка, просто замечательно. (Угу). Мне даже кажется, что это она делает естественней, чем то, что она пишет.

И: Да?

Бур: Хорошо, что ее потянуло на эти объемы. Мне так кажется... Да... Может быть, это явилось результатом того, что она пишет.

И: В каком-то смысле...

Бур: Да, понимаешь. Но мне почему-то кажется, что это естественней. И та была интересная комната, а эта, мне кажется, еще интереснее... Просто здорово... Ритмически так найдено, знаешь, вот эта щель большая, маленькая, большая, и в углу. Очень красиво.

И: Угу.

\* \* \*

В: Я к вам сейчас еду, это самое, в метро листаю это д-дурацкие статьи...

И: Ну да.

В: И вот... Не думал, что сюда, вот, попаду...

И: Ты понимаешь, это как бы вторая такая комната. Она тут сделала первую, а она была другая, надо будет потом... было сначала показать фотографии чтобы было понятно... хоть как-то подготовить к тому, что это может быть.

В: Нет, это даже лучше.

И: Даже лучше... Да...

В: То есть я в иное пространство влетел.

И: Да, да, да, да. (смеются)

В: З-зачем снимать ботинки?

И: Ну да... Все очень удивляются... У тебя какие-то ассоциации чисто психологические?

В: Да! Да! Вот из-под абажура смотрю, вот, мне хочется все время куда-нибудь вот туда встать... наверх там...

И: Ну да.

В: То есть полная иллюзорность.

И: Ну да.

В: Теперь я уже начинаю другое видеть. Вот... С пространством штучки.

И: Да, да, да.

В: Поначалу, совершенно – запакованный ящик, такой вот. Нигде нет. Где потолок, где стены, где что, знаешь, что-нибудь в подводной лодке. Теряется ощущение пространственной ориентации. Абсолютно.

И: Теряется.

В: А сейчас вот уже... Попривыкнешь, вот уже пошло... Кажется, что совершен но не так... Что все открыто... Нет, это забавно. Мне тем более это нравится, когда читал, мне понравилось одно там умилительное такое замечание об инфантильности... Какие-то там... О веночках...

И: Веночках.

В: Цветочках... То сё... Так...

И: Да, кто-то уже сказал сейчас... Так... Такой, как бы Ирин учитель – Бурджеян... Он сказал, что действительно контраст... Один и тот же человек, который рисует какие-то там такие, какие-то очень романтические пейзажики.

И: Веночки, цветочки... Да... А кто это, кто, это самое, Это, первая, вторая какая-то жена, или дочка что ли Чегодаева? Вот эта вот Таня Чегодаева...

И: Это, вот, просто дочь...

В: Дочь да?

И: Дочь да... Она какая-то агрессивная, довольно...

В: Абсолютно, такая стоеческая, абсолютно.

\* \* \*

Ч: Мне кажется, что нет. Что это не важно, т. е. я вижу, конечно, связь, между прочим. И с первой комнатой, связь, которые вроде бы на формальном уровне, связь, положение, раскрашенное расписанное помещение, т. е. чисто формальное такое описание. Но по своему опыту знаю, что эта связь очень глубокая, ее, может быть, трудно прочитать, но она оказывается потом важнее, чем тематическая связь и т. д., чем чистый концепт вот этой работы. Но вот когда я смотрел последнюю работу и ее как-то потом в разговоре, но сначала я воспринял ее совершенно напрямую без всякого, не вставляя в ряд, без всякой связи с предыдущими работами, чисто самостоятельно. Мне она понравилась таким своим, ну, это я уже сказал.

Ч: Мне эта работа, ну, я уже говорил, понравилась своей идеей, самой концепцией, т. е. «изображенный свет», прежде всего мне нравится как целеустремленно, чисто безо всяких побочных ответвлений, вышивании и украшении, что свойственно женскому менталитету. Это напрочь отсутствует – все-таки мужской подход, напрямую, жестко, структурно – это мне очень нравится.

Ч: Единственно, что казалось бы, но это технически понимаю, наверное, не выполнимо в наших условиях, но еще лучше, если бы вообще был только изображенный свет без света, если бы это можно было.

И: Как, как? Не понял...

Ч: Ну, только изображенный – эта лампа бы не горела, это было бы изображено, но это нужен сильный свет, нейтральный, чтобы его бы не было видно, подсветка какая-то, чтобы комната была освещена, но без источника света, а там это яркое белое пятно, а потом все темнее, темнее и темнее.

И: Внешний источник света?

Ч: Нет, он должен быть в трубках каких-то равномерный, рассеянный, не видный, чтобы он не привлекал сам, не тянул на себя, но это не реально, видимо, сделать, а так это как-то дублируется, но в этом тоже может быть, но это уже вторая идея: тоже сочетание натурального света и света который излучается.

Потом очень здорово можно тоже, но это можно по-разному относиться к чисто эмоциональному наполнению работы, к ее эмоциональному давлению на зрителя, оно может нравится или нет, но оно довольно сильно работает: эта атмосфера мрачная, мрачноватая, серая, все из одного материала, то есть первое впечатление, когда ты еще не думаешь о концепции, оно тоже срабатывает.

И: Ток такой создает, психологический.

А сам эстетически ты тоже ряды какие-то отрабатываешь? Если ты не можешь оценить ее как факт искусства, ты ее тоже автоматически куда-то там ее помещаешь. Хотя нам трудно найти какие-то аналоги.

Ч: Ну там «энвайромент», ну там всякие такие со светом там же часто со светом работы Марии Нортман. Но это как-то не очень важно, и я об этом даже не задумывался, в категории какие-то не вписывается, просто надо работать.

И: А эта фактурность там получилась, неровности, это от каких-то сомнений или это элемент замысла?

Ч: Мне они не мешали, и может быть если бы это было слишком чисто, может быть, что это слишком стерильно и не очень хорошо. Хотя с другой стороны, они вроде бы и ни к чему, тут трудно, непонятно, может быть нужна какая-то промежуточная стадия, что бы это было уж так не гладко, отполировано. Они ей вроде бы и не нужны, но мешать они не мешают.

И: По-видимому, возникает такая неопределенность в отношении замысла. То ли это чистый свет, то ли элемент законченности какой-то.

Ч: Нет, когда прочитываешь это, постепенно видишь, сомнений не возникает, по-моему.

И: Ну... ведь даже на некоторых художников это действовало раздражающе. Они говорили: хорошо бы закрасить так... и т. д.

Ч: Ну, ты знаешь это зависит от настроенности самого художника... каждый видит, как он настроен – одни на фактуру, другому эмоциональная атмосфера важна. А меня интересует это с чисто концептуальной точки зрения.

И: Да, главное, что здесь видна структура.

Ч: Мне кажется, что трудно сравнивать, я хотел сравнить, мне кажется, что, пожалуй, самая сильная из этих 3-х работ, сейчас я вспомню предыдущие... Ну, то есть, нет, скорее, последние две. Мне больше нравятся, сильнее действуют, чем первая, но сейчас я вспомнил первую и сразу затруднился так уже категорически говорить, что эти сильнее, та тоже была ничего.

И: Та была очень ярко эмоциональна, и просто видел по своим наблюдениям, что люди приходили второй раз, причем, люди разные, порой далекие от

такого рода вещей и интересов!

Ч: Кстати об ограхах. Этих неровностях. Подумал. Это тоже ведь черта такого мужского подхода, если нет возможности. Ну, желательно, что бы было ровно, но не получается, баба будет делать все заранее тщательно, а тут, что же делать – надо же сделать.

И: Вообще сначала предполагалось, что эффект будет от верхней люстры, по оси, но слабый. Когда мы включили, то вдруг полезла эта грязь. Вид был просто совершенно провальныи. И тогда появилась идея это обыграть и организовать свет по оси.

Ч: А, сначала вроде бы было, что верхний свет и свет из окна идет, получилось, тот, изображенным.

И: Просто всегда было так (точечный) свет, переход в черное.

Ч: Вчера у нас тоже был разговор с Ильей Кабаковым на эту тему, я к ним зашел и говорю: «Мне очень понравилась эта работа». Он говорит «Мне тоже». Я говорю: «Как, что ты говоришь? Ведь ты же говорил обратное». А он говорит: «А теперь наговорил другое».

Ч: Конечно, когда войдешь сразу не один, да если еще и разговариваешь, то может не прочитываться структура конструкции этой вещи, а вот эмоционально люди по-разному воспринимают, иные даже негативно, мрачно.



И. БАКШТЕЙН

---

ПРОБЛЕМЫ  
ИНТЕНСИВНОГО  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ПРОСТРАНСТВА

---

1986



*Простор есть высвобождение мест,  
в которых становится судьба  
обитающего человека.*

*M. Хайдеггер*

По-видимому, в случае с обсуждаемыми здесь «комнатами» мы имеем дело с произведением какого-то совершенно необычного и заведомо незнакомого нашему зрителю жанра. В самом деле, известен целый ряд попыток преодолеть систему условностей, на которых держится «картина», а по утверждению автора (и это его принципиальная позиция) – комната, как в целом, так и каждый ее фрагмент, стена или предмет – это картина (или картины). Концептуализм преодолевал картину через текст, будь то разросшаяся подпись под картиной, собрание комментариев к ней или произвольный, хотя и связанный набор слов, начертанный поверх изображения. В перформансе изобразительная предметность произведения заменяется действиями, восприятие визуальных особенностей которых, как и антуража, на котором действие разворачивается – обладает, по замыслу, своей метафоризированной картинностью. Энвайромент вносит изобразительные мотивы в природу и городскую сферу (упаковка домов у Христо).

В последнее время популярны стали «кинталляции», своего рода картины сооружения. Экспо-арт строит свою интригу на особенностях размещения изобразительных плоскостей в экспозиционном пространстве или на других особенностях контактов зрителя с искусством как в пространстве, так и во времени.

Каковы же основные формальные особенности рассматриваемого произведения? Во-первых, это замкнутое изобразительное пространство, и в первых двух «комнатах» изобразительными являются только плоскости – стены, включая задрапированное (бумагой) окно, пол и потолок, а в третьей комнате – помимо плоскостей в предъявляемый зрителю визуальный ряд включаются

предметы (в данном случае предметы из обихода мастерской художника). Вторых, об освещении. Восприятие первых двух работ происходило в условиях яркого, равномерно распределенного света. Для третьей работы было выбрано локальное освещение, что определилось ее общей семантикой, о которой ниже будет сказано подробней.

И третье, последнее по счету, но не по значимости. В случае с «комнатами» мы имеем дело с интенсивным пространством (вообще говоря) эстетического переживания.

Это переживание определяется спецификой экспонирования, процедурой осмотра. Зритель входит в «комнату». Он оказывается целиком внутри произведения. Энергия, излучаемая изобразительными плоскостями, прямо направлена на него. И структура переживания, все его смысловые особенности определяются соотношением ритма изображения и положения зрителя, его тела. В традиционной выставочной ситуации существует принципиальная дистанция между зрителем и произведением. Возможность свободного перемещения в экспозиционном помещении от работы к работе определяет как свободу восприятия (отношения) отдельной конкретной работы, так и свободу от ее воздействия. Активность зрительского поведения, его субъективность лишь отчасти притупляется логикой развески (музеи лишь стараются подчеркнуть эту логику), позволяет этому поведению становиться независимым механизмом, порождающим эстетические значения.

Традиционное экспозиционное пространство строится как объективное, существующее как бы до, вне и независимо от зрительских реакций. Оно воспроизводит «объективность мирового пространства, которое есть фатальным образом коррелят, субъективности такого сознания, которое было чуждо эпохам, предшествовавшим европейскому Новому времени» (Хайдеггер). В этом смысле выставочный зал – это нейтральная ньютоновская среда, в которой локализованы значимые предметы. В отличие от такого выставочного зала «комната» провоцирует эстетическую реакцию гораздо более энергично. Здесь уже нет отчетливой дистанции между зрителем и произведением – как физической, так и смысловой, и благодаря этому начинают срабатывать глубинные психологические стереотипы, визуальные и ориентационные рефлексы. Характер распределения «фигур» по стенам и полу в сочетании с ярким белым цветом фона создают ритмы и пульсации, вызывающие мерцательное состояние сознания.

Парабаллоидная конструкция и другие визуально-пластические свойства первой комнаты напоминают буддийские ступы. Характер распределения

энергии, ее концентрации и направления рассеяния у них сходны: совпадение геометрического центра и локуса максимальной плотности материала, а также направления (вверх, как бы по стенкам чаши) понижения этой плотности.

Значение фактуры. Вообще говоря, бумага с нанесенными на нее вырезками из журналов (а то, что это вырезки, зрителю было очевидно) создает оформительский, дизайнерский или в лучшем случае декоративный эффект. Даже большая общая площадь обклеенной поверхности (порядка 56 кв. м) могла не спасти положения. И все же нежелательных (то есть прикладных, внеэстетических) эффектов, по-видимому, не возникло. Во-первых, потому, что совершенно неясен возможный прикладной характер работы, и уже одно это обеспечивает ее «чистоту», станковость. Во-вторых, сильный свет, как особая среда снимают ощущение «наклеенности» фигур; они как бы свободно – не хотелось бы сказать «парят» – зависают в пространстве комнаты. В-третьих, в случае этой комнаты, ее реальное комнатное происхождение (в отличие от третьей комнаты) не обнаружимо в конструкции. Оно понятно только из расположения помещения, где экспонируется работа, в плане квартиры. Сама по себе эта комната просто куб, на дне которого ты, зритель, находишься.

В связи с последним соображением проблемы обсуждаемого жанра открываются еще с одной стороны. Даже если это просто замкнутое пространство, то «комнатой» оно становится в силу своего квартирного происхождения, и целый ряд зрительских ассоциаций возникал именно в этой связи. И даже если впоследствии подобные произведения будут экспонироваться в другой обстановке, то они будут восприниматься на фоне «квартирного мифа». Для «комнаты» важно, что она – «одно из помещений жилого, обитаемого пространства». Именно поэтому в отдельных вариантах комнаты (первой и второй), в их внутреннем пространстве признаки комнатности могут отсутствовать. И наоборот, не исключено, что будучи воссоздано в выставочном интерьере, скажем, в виде выгородки, произведения этого жанра, чтобы сохранить свои жанровые признаки, должны будут усилить признаки жилого пространства. Так, скажем, случилось с «комнатой» И. Кабакова, которую стали называть «комнатой» вслед за работами И. Н. Никак не пытаясь связать избранную Кабаковым форму работы – а это была прямоугольная в плане выгородка – с ее замыслом, заметим лишь, что в ней все признаки жилой комнаты были налицо, и, более того, в утрированном виде. И в ряду других замечаний к этой работе высказывались соображения, что в ней произошел перебор: имитация жилого помещения была слишком убедительна, настолько убедительна, что даже стены, обклеенные плакатами, дела не спасли. Того минимума расчищенности пространства, который

необходим для идеализаций, дистанцирующих художественную плоскость от плоскости житейской, или попросту для создания ряда условностей – здесь, как представляется, не было. Хотя правдивость была соблюдена, причем, на всех уровнях. В этой связи одно злобное замечание. В каком-нибудь среднестатистическом современном телефильме о деревенской жизни тоже есть правдивость: изба как настоящая, вилы и грабли стоят на месте, правдивый теленок пасется на совершенно правдоподобном лугу, но есть подозрение, что все остальное ложь – проблемы, отношения, люди, все, что относится к социальности. По одной этой причине имеет место парадокс: правдивое «социальное искусство» может возникнуть только в лоне асоциального искусства авангарда, в лоне искусства со свободной системой ценностей.

Обратимся к эстетической специфике комнат. Этот аспект является для нас центральным, поскольку художественное творчество в излагаемом подходе является важным – здесь мы следуем за Хайдеггером – постольку, поскольку в нем раскрывается сущность бытия, а не в силу субъективности индивидуального творчества.

Обратим внимание на то, как в комнатах достигается «расчищенность» пространства. Наше основное утверждение: это достигается тем, что «картины» комнаты (вообще ее картиинность в конечном счете и это цель) – превращает комнаты в Простор. Простор как метафизический горизонт всего произведения. М. Хайдеггер говорит, что Простор «это значит: нечто протираемое, свободное от преград. Простор несет с собой свободу, открытость для человеческого поселения и обитания. Простор есть высвобождение мест. В просторе и сказывается, и одновременно таится событие». Но если пространство комнат и становится Простором, то лишь в конце концов, как итог экзистенциально-эстетических преобразований. Поэтому хотелось бы увидеть и то, как на ранних этапах этих преобразований расчищенность достигается на морфологическом уровне, на уровне материала, и его семантической нагрузки.

Заметим сначала, что в «Комната» смысловая связь картины и пространства совершенно особая. В традиционной «картине в раме» двумерная плоскость картины, плоскость изображения метанимически обозначает трехмерное пространство события. Это обозначение является главной условностью (идеализацией) изобразительного искусства. Включенность зрителя в художественное пространство достигается путем воздействия на его способность воображения. Зритель именно воображает себя включенным в иллюзорные перспективы, выстроенные на плоскости. Точка смотрения здесь относительно произвольна. Главное, чтобы детали были видны. «Бог в деталях». Зритель видит картину, стоит и балдеет.

Измерение, по которому разворачивается переживание зрителя – это время, и сознание его – это времязнание как фиксированная рефлексией очередьность состояний. Времязнание в классической картине тоже предмет обозначения и основной предмет. Внешними метками, с помощью которых времязнание строит себя, являются визуально-пластические определенности картин. Единочленно схватывая изображение в его целостности и последовательно разворачивая эту целостность в тематизм изображения, человек строит свою внутреннюю жизнь своего сознания.

Время как синоним «внутреннего» понимается так, начиная с Канта. Вообще протестантское мышление (а Канта справедливо называли протестантским Фомой Аквинским) актуализирует время, по-видимому, потому, что вся направленность существования человека понималась как ожидание. Ожидание Страшного Суда.

Каковы же отношения картины и пространства в Комнатах? Во-первых, даже если понимать изображения на плоскостях как картины, то с существенными оговорками. В первой комнате ее журнальные вырезки никакой единой изобразительной иллюзии и не могут создать. Но важнее то, к чему приводит нахождение внутри произведения, вкупе с характером изображения. Деформируются, если не исчезают нормальные границы сознания, границы внешнего и внутреннего, границы умопостигаемого «Я» и его предмета. Мерцательное состояние сознания, вызванное ритмом и мельканием фигур и невозможностью сосредоточить внимание на этих фигурах, постоянно возвращают внимание к внутренним состояниям. Возникает своего рода «стоячая волна».

Изобразительное содержание «Комната» обозначает не Время сознания, а Пространство сознания, а фигуры на стенах и полу – это фигуры сознания, его одновременно смысловые и пространственные определенности. Временные определенности здесь не могут возникнуть, здесь нет очередности, последовательности событий. Здесь только одно единое событие – пребывание в пространстве произведения. «В просторе и сказывается и одновременно таится событие» и событие создает свой собственный внутренний простор. Поэтому можно сказать, что Комната – это в такой же мере Картина, как и акция. На это обратил в свое время внимание А. Монастырский, говоря о том, что «работа воспринималась скорее как событие, нежели как конкретное произведение искусства, как всплеск художественной событийности, который объединяет, дает повод для разговоров... картиной сейчас нашу среду вряд ли тряхнешь. Мы придем, посмотрим, получим удовольствие. Но возбудить внимание к следу, шлейфу этой кометы – это другое». Событийность обострена рядом

обстоятельств. Тем, что время существования работы конечно (два-три дня), время нахождения в Комнате фиксировано (три-пять минут); в помещении, где происходит экспонирование, находится значительное количество знакомых тебе людей; атмосфера легкой таинственности, поскольку в помещении одновременно присутствуют как те, кто знает, что-в-комнате и те, кто еще-не-знает, что-в-комнате, и следовательно, принципиально разнятся их состояния.

Мы сказали о семантических приемах достижения эффекта расчищенности. Но уже сам материал организован так, чтобы этот эффект ощущался. Когда входишь в экспозиционное пространство «Комнаты», то оказываешься в царстве изобразительных условностей. Перед тобой правильно, регулярно организованная среда, и в этой среде мы видим вызов. Вызов пространства расчищенного – пространству замусоренному. Ведь естественное состояние обрезков – груда бумажного мусора. Состояние аккуратной наклеенности, состояние знака, пребывание в идеальной среде им несвойственно. Над этими манекенами совершено насилие: они из своего правильного бытия – в журнале – перешли не в энтропийно оправданное состояние обрезков, а в другое правильное бытие.

С другой стороны, над материалом комнаты как дамоклов меч уже нависает итоговый мусорный финал. Каждая комната обречена на уничтожение и это тоже не можешь не чувствовать, находясь в ней. Судьба материала комнаты – переход из второго рождения во второе небытие. В расчищенном пространстве комнаты есть не только локальный вызов своему собственному будущему в качестве мусора. Здесь виден вызов и более общего порядка. Когда мы говорили об обыкновенном фильме, на, скажем, деревенскую, а впрочем, на любую тему, то отметили его важнейшее нравственно-эстетическое качество – неистинность изобразительного ряда. Но у этого ряда, у каждого отдельного изображения, картины, кадра, есть еще одно, связанное с неистинностью, свойство – это специфическая хаотичность композиции и суеверность в траекториях движений людей и предметов. Происхождение этой хаотичности, по-видимому, в попытках точно воспроизвести «известные из жизни» движения и положения. Но эта правдивость положения вил к избе, правдивость первого порядка, затрудняет создание того необходимого для художественного произведения идеального плана, наличие которого позволяет зрителю внимательно взглянуться в бытие, которое кроется за событиями. Хаотичность и суеверность (суетность), о которой мы говорим, тоже есть своего рода изобразительный мусор, с которым polemizирует пластика «Комнаты».

На предельную замусоренность пространства культуры эстетически корректное сознание реагирует двояко. Во-первых, делая «мусорный ветер» предметом прямого рассмотрения. А это делало все социальное искусство 70-х, и «Комната» Кабакова тому пример. И дело здесь не в том, что, как считает А. Раппопорт, «в условиях экологического кризиса категория загрязнения делает актуальной не только ценность очищения, но и ведет к переосмыслинию самой природы этой грязи и всего того, что может быть уподоблено грязи: мусор городской среды, городской речи, поступков, помыслов и пр.». Экологический кризис имеет отдельное отношение к проблемам художественного переосмыслиния места и темы мусора в культуре. Конечно, цивилизация и мусор – две вещи неотделимые; мусор является продуктом жизнедеятельности цивилизованного общества. Но, поскольку каждая изготовленная вещь проходит ряд трудноуловимых изменений, пока не превратится в мусор, то в своих попытках провести границы и отделить чистое от нечистого, мы понимаем, что между вещью и мусором существует и АНТАГОНИЗМ: мир вещей (вещей в себе) и мир мусора (мусора для нас) стремятся подчинить друг друга. И, либо мусор, скажем, сразу же запихивают в красивейшие полиэтиленовые мешки, которые только радуют глаз; либо происходит прогрессирующее замусоривание пространства культуры, и обыкновенное мирное пространство выглядит так, как будто по нему только что прошла вражеская армия. И, только представляя зрителю тотальность такого доведенного до ума пространства, художник может в чем-то убедить зрителя.

Во-вторых, реакция на предельную замусоренность пространства культуры может состоять в создании, проектировании, изображении формально чистых пространств, но восходящих, точнее, нисходящих к мусорному происхождению своей морфологии; таких пространств, которые, являясь отправной точкой, исходным плацдармом трансцендирующих усилий, восторгают зрительскую душу в простор как высвобожденность мест. И по явно вычитываемому замыслу примером таких пространств могут служить рассматриваемые «Комнаты».

Таким образом, возникает возможность сопоставить два вида художественных пространств, различающихся качеством морфологии, но объединенных предметом трансцендирования: исходно бытовое пространство и исходно правильное пространство. Оба они выводят в Простор. Так, у Кабакова совершается прямой (через крышу комнаты/дома) выход в Космос, и у И.Н. в Простор как Пространство свободного сознания. Различен онтологический статус бытового и регулярного пространств: бытовое – узнаваемое, сюжетное должно вызывать смутные, тошнотворно-ностальгические чувства; оно всегда содержит

в себе противоречие – привлекая, приглашая, залипая, засасывая, и одновременно настораживая, пугая, ругая, отталкивая; что и происходит формально – в комнату Кабакова нельзя войти, можно только посмотреть сквозь щель. Регулярное – как правильное должно становиться правилом, по которому организуется переживания; оно вызывает ясные чувства и отчетливые представления, оно способно оставлять человека наедине с бытием.

Чтобы пояснить эти замечательные качества регулярного пространства, следует вернуться к утверждению о том, что изобразительные ряды «Комнаты» планом содержания имеют пространство сознания. Здесь как бы: «Пространство спит влюбленное в пространство». Или: «Прошлое жадно глядится в грядущее. Нет настоящего. Жалкого нет».

Чтобы анализировать пространство сознания и пути его метафоризации, целесообразно обращаться не к кантианской, а к гегелевской традиции. У самого Георга Вильгельма Фридриха, в его диалектических структурах времени не возникает. Уже в этом видны его языческие первоистоки. Многие исследователи замечали, что Наука Логики – это отредактированная на европейский манер адвайта-веданта, та же цель и тот же смысл: освобождение через разотождествление.

Возможно, мы сделаем чересчур сильное утверждение, но в трех «Комнатах», в их содержании отчетливо видна диалектика сознания и его предмета. В первой «Комнate» в результате ее созерцания сознание постоянно возвращается к самому себе, углубляется в себя, укрепляется в своих определенностях. Но, поняв ограниченность самоуглубления, во второй «Комнate» сознание обращается во-вне, видит и осознает свой предмет первоначально как внешний, внеположенный: мир, людей, отношения, среды, пространства, судьбы, возникновения и исчезновения, приемы и разломы; сознание видит, но видит «сквозь», и в этой зависимости от предмета как посредника между ним самим и миром и состоит ограниченность этого состояния сознания. Убедившись в своей несамостоятельности, сознание в третьей «Комнate», обогащенное предметным содержанием и уже владея им, становится способно видеть себя и свой предметный мир в истинном свете, в имманентных данностях, в объективности, как совпадения бытия и понятия.

Поясним сказанное. Для этого обратимся к содержанию второй и третьей «Комнаты». Как и в первой «Комнate», здесь эстетические достоинства зависят от того, насколько фактура (бумага, фактура стены, особенности красочного слоя) может спровоцировать прикладной эффект работы. Если в первой «Комнate» мог возникать оформительский, декоративный эффект, то во второй, осо-

бенно у зрителей с архитектурными пристрастиями, возникал эффект «декораций». В самом деле, в первой «Комнate», как мы уже говорили, зритель попадал в изотропное, ритмизованное пространство, без точно обозначенных границ, хотя и вещественную, объемную, но именно и только «границу» между зрителем и воображаемым, внешним по отношению к «Комнate» пространством. Прикладное впечатление нейтрализуется и парадоксами перспективы. Каждая стена, пол и потолок создают свою перспективу, причем, одна перспектива исключает другую. Это уже не просто анизотропное, а своего рода немыслимое пространство, физический смысл которого не проясняется ни в каком ракурсе. И этот психофизический абсурд заставляет думать (повторим свою излюбленную формулу), «что дело не в этом...», не в структурных, композиционных, пластических, тектонических и т. п. свойствах пространства. Не в этом, а в Ином... И снова мы приходим к теме и nobытия.

Во второй «Комнate» уже исчезают краски, меркнут цвета. Остается только черный и белый. Есть и серый, но как обозначение объемов, несамостоятельно. Если мерцательная аритмия первой «Комнаты» отражала направленный на ее взгляд и своей дискретностью активизировала наш самоанализ, то проломы второй «Комнаты» вынуждают нас смотреть вовне. Формально замкнутость пространства «Комнаты» нарушается. Но глядя во вне в проломы, мы ничего не видим. Взгляд упирается в ничто, Белое или Черное Ничто. В зависимости от ракурса. Картинность, поколебленная ступообразностью композиции первой «Комнаты», здесь восстановлена. Каждая стена и пол открывают свою иллюзорную бездну. Однако Ничто, во взгляде изнутри, тождественно пустому пространству. И сознание свободно насиляет это пространство своими, для каждого своими, фантомами. Энергия, с которой зрители, видевшие эту комнату, отстаивали свои версии и интерпретации, превосходила спокойные и размеренные, хотя и радостные интонации комментаторов первой «Комнаты». Было понятно, что им было важно поделиться своими навязчивыми состояниями, своими неотступными фантазиями – и, тем самым, освободиться от них. Ясность понимания замысла работы определенно повышалась после такой исповеди.

Важным для понимания второй «Комнаты» является руинированность ее изобразительного поля. Этот факт подтверждает нашу диалектическую схему, отражая те реальные трудности, с которыми сталкивается сознание, пытаясь уйти от инфантального, если не сказать утробного саморазглядывания, от всеразъедающей рефлексии – к серьезности и добротности жизненного мира. Итог такого ухода, его финал никогда не ясен. И вот колеблется земли уклад;

границы, священные рубежи умопостигаемого «я» нарушены. И возникающая пограничная ситуация адекватно разыгрывается на тектонике объемов и пустот. Расчищенность изобразительного поля достигается во второй «Комната» парадоксами ее тектоники.

Если говорить строго, то в этой «Комната» мы видим, конечно, не руины, не результат разрушения, а именно состояние, состояние мира, его разверстость. Сказать – состояние среды, предметного окружения, природы, состояние сооружения (замка) – сказать так нельзя. Миметической, отражательной функции у этого изображения нет. Это парадоксально, но мы видим только горизонт, в котором могут быть различены предметы, среды и состояния, только горизонт как условие всего остального. В этом заключается трансцендентальный характер работы и залог ее эстетического качества. Благодаря этой работе мы начинаем понимать, что бытие не имеет цвета.

Предельный метафизический характер, предложенной в этой комнате пластики и тектоники, выявленность в ней масштабов эстетического горизонта нашего времени видны хотя бы из того, что только в свете замысла и реальности исполнения «Комнаты» понятен истинный смысл определения целей искусства, которое дал Хайдеггер, сказав, что «посреди сущего в его целокупности бытийствует открытое место, зияет разверстость. Это прореженность – просветленность. И если мыслить ее исходя из сущего, то она бытийственнее всего сущего... Посреди сущего искусство раскидывает разверстое место, в зияющей полости какового все является совсем иным».

Дело, конечно, не сводится к образной аналогии «проломов» в изобразительных плоскостях «Комнаты» и «зияниями» в бытии у Хайдеггера, хотя и сама эта аналогия о многом говорит. Речь идет о философско-эстетической подоплеке замысла этой «Комнаты». Ее общий строй, последовательный антипсихологизм сродни идеям фундаментальной онтологии (анттипсихологизм того и другого в смысле противостояния романтической традиции). Пластика и тектоника «Комнаты» служит своего рода стартовой площадкой трансцендирования во взыскиемую область свободного самоопределения человека, в тот хайдеггеровский Простор, который может создать только искусство.

Продолжим демонстрацию эстетической диалектики сознания и его предмета, теперь уже обратившись к содержанию и форме третьей «Комнаты». Привычно приступим сначала к анализу фактуры. Здесь та же бумага, но уже прямо в качестве оберточной, поскольку все предметы в «Комната» обернуты (завернуты) в бумагу, градации цвета которой растянуты от аспидно-черного до естественно-белого. Эффект завернутости помимо того, что он иронически

возвращает нас к оформительскому эффекту первой «Комната», – подчеркивает условность ситуаций, говорит о том, что мы видим не просто предметы, а их эйдосы, метафизические сущности. Или, наоборот, чистые видимости предметов. Ведь вообще говоря, мы не знали наверняка и заведомо, что под бумагой что-то есть. Возможно, это – не вещи, это муляжи, точно скопированные. А такая муляжная линия хорошо известна в европейском авангарде. Переход тона от белого к более темному идет как бы от источника света (настольной лампы). Плоскости и линии перехода тонов отличаются зыбкостью, как бы дрожанием цвета. Тем самым мы понимаем, что плавность перехода, гладкость линий здесь не входит в число необходимых идеализаций. Замысел ясен и так; он отчетливо прочитывается в этой «дымной» (но не дымчатой) атмосфере. В третьей «Комнate» вводится и новый жанровый оттенок. «Комната» теперь сочетает в себе черты энвайромента и инсталляции. Действительно, здесь воссоздана как среда, так и предметы. Предметы стоят. Стоят на своих местах. Но они и картины, а не только изображения на плоскостях. Кстати, собственно изображений, с их перспективизмом в этой «Комнате» и нет. Именно тотальная картинность, возможность увидеть изображения из разных точек этой «Комнаты», вкупе с ролью замкнутого пространства, ролью, которая здесь никак не умаляется, – все это позволяет говорить о том, что комнатность как жанр сохранен.

Философско-эстетическая ориентация третьей «Комнаты» обнаружена уже в том, что ее порядковый номер наводит на мысль о ее синтезирующем характере. Пути самопознания эстетического «я» здесь завершаются. Оно становится способно как различать свои собственные состояния, рефлектировать свои смысловые и визуально-пластические отношения, так и устойчиво соотноситься с внешней средой, «владычественно утверждать себя в инобытии». И, наконец, эти вновь обретенные способности позволяют сознанию видеть и свое собственное непосредственное окружение – предметы и людей, видеть в естественном свете разума, в свете, который, как известно, не дает тени. Метафизической, конечно. Все, что мы видим здесь, освещено целокупно, не-предвзято. Каждый отдельный источник (света или речи) несет свои частные определенности, частные перспективы. И это мы видели во второй «Комнate». В третьей сознание, фактически впервые, становится способно вообще видеть предметы, и мы видим их здесь вместе с ним. Видим конкретный, хотя и «расчищенный» интерьер, студию. Видим картины, стол, мольберт. Видим источник света. Теперь мы можем видеть и его. Мы видим тени, предметы в тени. Тень становится, наряду со светом, равноправным участником диалектической драмы. Но при этом естественность ситуации, ее простора и наглядность делает

невозможными ассоциации с зороастрискими мотивами, с темой борьбы двух начал. Если здесь действительно есть драматизм, то философско-эстетический, а не сюжетный. Конечно, механизм ассоциаций – это естественно функционирующая сила, и мы сами над ним не властны (по определению), и можно увидеть в этой комнате (как и во второй) образы катастрофы, признаки последствий пожара, наводнения, урагана, радиации. Но видеть все это нецелесообразно. Тем самым мы перекрываем себе пути к отступлению. Отступление от мрачной серьезности жизни в свободную самоиронию искусства.

Единственное, что наводит на новые размышления, это то, что взору сознания предстает за приоткрытой дверью. Там – снова Ничто. Черная дыра. Область еще не освоенная сознанием, источник его дальнейшего самосовершенствования. Здесь в рассматриваемой ситуации оно уже стало Самосознанием. Но если верить Гегелю, то у самосознания есть возможности для самосовершенствования.

Таким образом, мы завершили нашу попытку диалектически проинтерпретировать все три «Комнаты», представив их как ступени одной из гегелевских триад. Конечно, мы понимаем, что это вполне топорное философствование. Но какой-то круг ассоциаций, которые возникают при осмотре комнат, оно возможно и проясняет, если не принять во внимание неустранимые темноты во всей гегелевской фразеологии.

Остается только добавить, что одной из основных целей всего проделанного рассуждения было также обоснование нового жанра, открытого описанными здесь работами. Уже сейчас можно сказать, что жанр «Комнаты» существует. Он получил признание. Его существование и границы понятны. И не только профессионалам. И не важно, каким латинизмом этот жанр будет обозначен. Апарт-арт. Циммеркюнст. Или как-то иначе. Событие произошло.

ДЖЕЙМС ХЭРСИ

АРХЕОЛОГИЯ КОМНАТЫ

дерево, керамика, масло

Нью-Йорк

1986





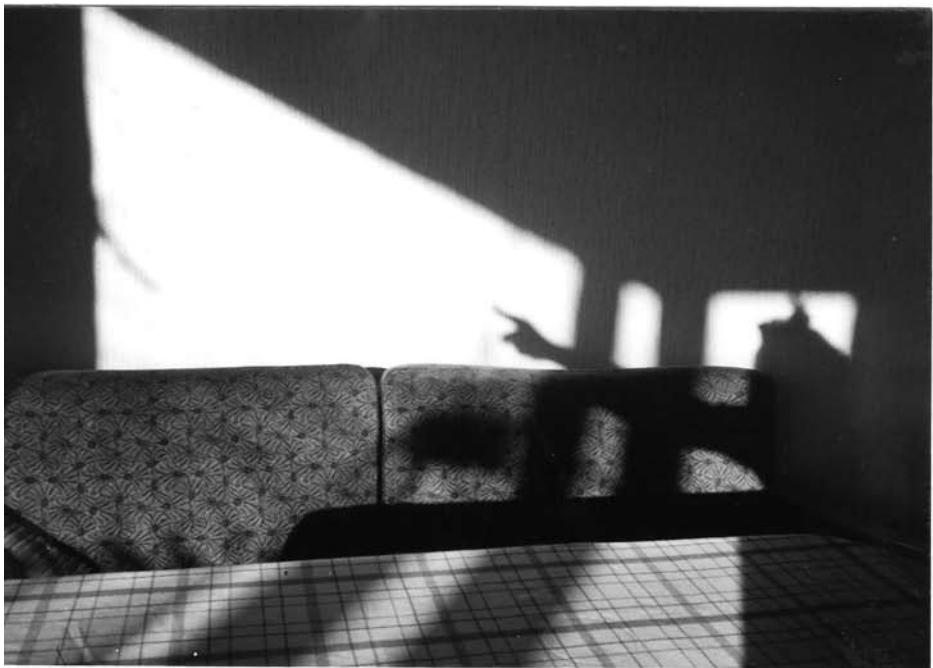


С. ХЭНСГЕН

-----  
ФОТОГРАФИРОВАНИЕ В КОМНАТЕ  
-----

1987







Г. КИЗЕВАЛЬТЕР

ПЯТНАДЦАТЬ КОМНАТ

1987



Нет надобности распространяться о том, сколь важно для человека его жилище – место, где он спит, ест и просто отдыхает. Каждый, разумеется, по-своему относится к спальне, притом, что проводит там – по статистике – как минимум, треть своей жизни; по разному – в зависимости от обстоятельств, возраста и характера – организует свой «дом». В свою очередь, по комнате (квартире) можно как-то определить черты характера владельца, его увлечения и т. п. В нашем случае, помимо того факта, что в современных домах редко встретишь «чистую» спальню – это и столовая, и кабинет, и гостиная, и «детская», – дело осложняется еще и тем, что тут же многие устраивают и мастерскую.

Все «экспонаты» данной работы можно условно, чисто по внешним признакам, разделить на 4 группы: 1) «Мастерские», 2) «Неорганизованные жилища», 3) «Организованные жилища», 4) «Служебно-общественные помещения».

В этом порядке и размещены «экспонаты». В первую группу вошли: Алексеев, Ануфриев, Гундлах. Во вторую: Альберт, В. Мироненко, Пригов, Сорокин. В третью: Гороховский, Захаров, Инфанте, Рубинштейн, Чуйков. В четвертой группе три человека: Монастырский, Кабаков, Панитков. На них я бы хотел остановиться чуть подробнее. Жилище первого – это «институт». Здесь постоянно ведется «учебная работа»: устраиваются чтения (молодых и не-признанных), обсуждения малопонятных явлений, экспериментальные паралингвистические акции; здесь начиналась работа над МАНИ, в спорах рождались схемы «полевых» акций, и пр., и пр.

Жилище второго – это «академия». Сюда приходят «признанные» и «известные». Здесь устраиваются приемы на высшем уровне, здесь обсуждаются вещи устоявшиеся и достойные.

Жилище третьего – это «музей». Здесь сконцентрировались значительные материальные ценности, ведется большая научно-исследовательская, архивная, реставрационная работа.

Однако, давайте ненавязчиво заглянем в «универсальные» комнаты упомянутых деятелей искусства и непредвзятым оком фотоаппарата зафиксируем их для истории. Конечно, у нас останется «неохваченной» невидимая для камеры часть комнаты, но здесь зрителю и автору поможет простое слово.

## КОМНАТА Н. АЛЕКСЕЕВА

---

Комната А. знакома многим москвичам и не москвичам. Многие в непонятном раздражении обзывают ее «проходным двором»; другие, понимая особенности психики хозяина-художника, рады принять эту комнату такой, какая она есть в данный момент. Вот какой мы видим ее в момент съемки: в спальном «калькове», отгороженном от нас письменным столом и тумбой для белья с взгроможденной на нее колонкой, разместились книжный шкаф и т. н. кровать – вот уже года два Никита ведет активную половую жизнь. Справа от письменного стола – холодильник Звездочетова, который А. использует как шкаф. Справа от камеры старый ободранный, но прочный стол, используемый для всех нужд. По углам комнаты расставлены пара тумбочек с различными хозяйственными мелочами. Стены украшены разными объектами, рисунками, фотографиями и т. п. Слева от нас на стене очередная «клеенка» в работе: в последнее время Никите полюбилось рисовать на клеенке – увы, в официальных кругах никто эту любовь не разделяет... Пол и стены грязные, забрызганные, как и положено в мастерской. И вот среди этого хаоса и вопиющей бедности мы вдруг замечаем на кровати – швейцарский саксофон, в углу возле окна – гитарку «Телекастер» и усилитель «Ямаха», на подоконнике – синтезатор «Профет», на одной из тумбочек – пару барабанов «Сонор»... – ? – Да, теперь А. увлекся музыкой и все деньги тратит на приобретение инструментов для ансамбля «Среднерусская возвышенность», где он играет. Такие дела. Что ж, Никита, Бог в помощь!



## КОМНАТА С. АНУФРИЕВА

---

Комната А.– одного из самых молодых деятелей «авангарда» – отличается от всех прочих некоторым аскетизмом, отсутствием бытовых излишеств. Если бы не «рисунки» на стенах и странные украшения из бумаги, этот интерьер можно было бы принять за изображение «людской» комнаты в краеведческом музее или что-то подобное. В комнате, помимо видимых предметов, есть еще только шкафчик-гардероб и письменный стол старинного вида, где А. работает. На столе ничего лишнего, все в рабочем состоянии, а вот над столом, на стене – масса «красивых», по мнению Сережи, а на деле весьма странных картинок самого разного толка и происхождения. Очевидно, они настраивают А. на определенный лад.

Большая часть работ А. сложена в папки под маленьким столиком между окнами. На самом же столике – огромный аквариум, еще два аквариума поменьше – на подоконниках, вместе с цветами. В аквариумах плавают очаровательные вуалехвосты, меченосцы, скалярии, гуппи, неоны, и даже парочка золотых рыбок переливаются в лучах подсветки. А. внимательно следит за температурой воды, с удовольствием дает рыбкам корм. «Надоело мне искусство, надоел мне авангард! – объясняет Сережа.– Разводить я буду рыбок с октября по месяц март!» Кроме рыбоводства, А. также поет и танцует в ансамбле. Думается, у А.– большая будущность.



ДИСКИПЛИНА  
ДИСКИПЛИНА



## КОМНАТА С. ГУНДЛАХА

---

В комнате Г. всегда мрачно, грязно и неприбрано – эдакая каморка битника или хиппи. Бардак, разумеется, неделовой: совершенно невозможно понять, чем же хозяин занимается – тут рисунки лежат, там «Кассиотон» к стенке прислонился... Ах, ну да, Свен ведь тоже играет в ансамбле «Среднерусская возвышенность»... Хотя нет, он там поет, а не играет! В общем, непонятно.

Помимо топчана и пары стульев, в комнате есть только пристенная полка – стол, которая тянется буквой «П» по периметру комнаты. На ней и под ней располагается нехитрое богатство Свена: одежда, телевизор, бумаги, инструменты и прочее барахло. Окно наглухо задраено одеялом.

Разбирай себе на полке место для штатива, я откинул в сторону черные кожаные штаны и женские трусы и обнаружил... прекрасный «Телефункен»! Суперрадиопередатчик – у панка! А? Все чин чином – наушники, ключ... Плюс серебряный портсигар-фотоаппарат, небрежно брошенный в угол. Вы только не говорите никому, а то неправильно поймут. Свен все-таки клевый чувак, хоть и шпион. Но это только между нами! Больше – ни-ни! Никому!

А вообще комната мрачная, противная. Я бы в такой не выжил (но меня и не готовили специально). Так-то!



## КОМНАТА Ю. АЛЬБЕРТА

---

В комнате А. прежде всего тесно. Это как раз пример той самой «универсальной» комнаты, в которой сочетаются спальня, гостиная и мастерская. Небольшая по площади, она вмещает в себя пианино, диван-кровать, два письменных стола, книжный шкаф, гардероб, массу навесных полок и шкафчиков, несколько стульев, плюс большую новогоднюю елку. Стараниями хозяев максимально рентабельно используется каждый полезный сантиметр горизонтальной площади: до потолка на шкафах громоздятся коробки, книги, рисунки, фото-принадлежности, увеличитель... Столы завалены разнообразной продукцией: Юра занимается полиграфией, Надя расписывает сувениры и игрушки. Бардак деловой дополняется бардаком детским (на фотографии мы видим одного из четверых детей А.): дети, естественно, вносят свой вклад в обстановку комнаты. Впрочем, им отведена другая комната, где они полные хозяева. Кроме детей в квартире проживает кошка, довольно большая собака, пара волнистых попугайчиков, а в санузле (совмещенном) еще и коза – дело для города непривычное, но зато у детей всегда есть молоко. Летом вся эта компания вывозится на дачу, и А. может работать спокойно, но вот зимой приходится тесниться. «Это все ерунда, – говорит А. – Вот скоро теща к нам переедет, вот тогда заживем!»

После визита к А. уносишь с собой ощущение, что здесь живут добрые, отзывчивые, радушные люди, а вот тебя самого жизнь чем-то обделила.



## КОМНАТА В. МИРОНЕНКО

---

Комната Володи ассоциируется с картиной «Все в прошлом». Здесь уже не чувствуется былой удали «Мухоморства», исчезла аура насмешки, бунтарства, вольнодумства... Лишь несколько картинок на стене напоминают о безудержном разгуле творческих страстей юных «Мухоморов». Остались одни цепи, развешанные по стенам.

Комната небольшая, но особым уютом не отличается. Чувствуется, что хозяин здесь бывает не каждый день. Организован лишь угол «письменный стол – кровать». Между ними – тумбочка с кассетником; слева от стола кресло, в котором редко кто сидит по нынешним временам; справа – еще одна тумбочка, банальный книжный шкаф; в тамбуре перед дверью – книжные полки. Общая атмосфера довольно деловая, сосредоточенная, хотя чувствуется, что хозяин здесь почти не работает. Хозяин работает в магазине «Мода». А банальный книжный шкаф заполнен на деле вовсе не книгами. Нижние полки завалены коробками с женскими импортными сапогами, кроссовками, модными сумочками; на верхних – джемперы, майки, кофточки, «бананы»... Все в пакетиках, тип-топ, как в магазине.

Хозяин тяжело вздыхает, плюется и отворачивается. Спи спокойно, дорогой Вова. Мы тебя очень любим!

В.М. имеет свой взгляд на проблему комнат, изложенный им в статье «Комнатный народ». Хочется привести здесь ряд цитат из этой статьи.

«Вы – вассал своей комнаты. Это вы, люди, ходили убивать мамонтов, оборонялись от врагов-иноземцев, жертвовали чем угодно, и все ради защиты и процветания вашего жилища, т. е. вашей родины, родильного дома (потом цивилизация с ее развратным комфортом построила для этого специальные здания). Жилище обрастало стенами, потолком, наполнялось бесчисленным скарбом, небрежно брошенным и аккуратно уложенным миром индивидуальной вещественности, таящем в себе повесть о жизни вашей.

Но что характерно: во все времена, у любых народов, бедных и богатых, кочевых и оседлых, в жилище присутствовал один обязательный предмет. Шалаш камчадала и Бурбонский дворец. Что общего? Кровать! Без нее не обходился никто, как никто не избежал зачатия, рождения и смерти. Если комната, хотя бы по этимологии, несет в себе отпечаток коммунальных форм бытия (семья, гости), служит естественной промежуточной ступенью между личностью и внешним миром, то кровать – колыбель Super Ego, святая святых. Это, если хотите, боевой тренажер солипсизма, или, попросту говоря, некий аутический снаряд...»



20  
10  
0  
ПСОНОФЕВН

## КОМНАТА Д. ПРИГОВА

---

Спальня П. кажется слегка запущенной, но – жилой. Это одновременно и кабинет жены П., и в подборе мебели очевидна ее функциональность. Помимо дивана-кровати и необходимого гардероба, здесь находятся лишь письменный стол, маленький секретер и пара стульев, заваленные одеждой. Стол же, напротив, полупустой – в последнее время Надя работает в другой комнате, где стоят компьютер, видео и принтер. В комнате почти нет никаких украшений, если не считать двух-трех рисунков П. и нескольких фотографий, где запечатлен хозяин, обнимающийся с В. Ерофеевым, Вознесенским, Рубинштейном или пожимающий руку Аксенову, Набокову, Беккету, Канетти... Но что поражает с первого взгляда, это довольно большая коллекция икон, разместившаяся на стенах справа и слева от камеры. Преобладают изображения Бога-Отца, Спаса в Силах, архангелов, есть иконы с Троицей, с Преображением Господним, Воскресением, Страшным Судом и т. п. Сразу же отметим, что большая часть икон в отличном состоянии, и по письму можно определить, что есть в коллекции и XVII, и XVI века, что само по себе поразительно. Чувствуется, что Дима собирал эту сокровищницу долго и тщательно – здесь нет «деревенской» школы, зато видны школы Ушакова, Спиридонова, Никитина, Зубова.

Вот так нежданно-негаданно может по-новому раскрыться перед тобой человек, которого, казалось бы, давно знаешь как облупленного.



## КОМНАТА В. СОРОКИНА

---

Комната С. по вечерам погружена в полумрак, освещаемая лишь настольной лампой на рабочем столе Володи. Здесь очень мало мебели, только гардероб и две спаренные кровати в центре – С. может себе позволить роскошь обладания «чистой» спальней. Конечно, иногда Володя работает за столом, но это происходит так редко, что вообще нельзя сказать, чем он там занимается: там стоят несколько банок с красками и пара кисточек, лежит диктофон, стопка писчей бумаги; под столом прячутся пишущая машинка, небольшой компьютер-редактор... В комнате тепло (дверь на балкон заткнута одеялом), тихо, в меру уютно.

Обычно С. лежит часами на своей кровати и любуется стенкой напротив. Там, среди картинок-подарков друзей развешено с десяток цветных вырезок из журналов и просто фотографий с симпатичными женскими округлостями. Объект особой ценности, в рамке – снимок какающей пионерки. Там же размещены странные надписи – не то лозунги, не то заклинания, не то темы для медитации типа: «Ныне и дрисно подрищем», «Ысырк тугеб имывреп», «Ь + Ъ = ОААННН», «Зарасатва бодхитустру – ни-ни!» и т. д. Экспозиция в углу, над столом, посвящена прелестям розовой любви: здесь и керамика, и графика, и чеканка... С. лежит молча, слегка шевеля губами, до тех пор, пока на стене над ним не засветятся таинственные буквы ПС – тогда С., кряхтя, встает и едет в гости играть в шахматы или пить шнапс. (Светящееся устройство в стене смонтировано отделом ЭПиА МВД по просьбе жены С. Особые датчики в постели соединяются с программируемым устройством и светодиодами. Если не встать, кровать начинает вибрировать, а потом опрокидывается.)

Однако, как всякий комфортный человек, С. предпочитает сидеть дома, смотреть телевизор, радоваться растущим дочерям и помогать жене по хозяйству. Кроме того, теперь ему приходится больше работать – недавно С., как перспективного драматурга, приняли в ВТО. Что ж, от души поздравляем!



## КОМНАТА Э. ГОРОХОВСКОГО

---

Комната Г. по планировке и площади такая же, как у Чуйкова, производит впечатление гораздо более просторной – очевидно, благодаря яркому свету старинной люстры, удачной компоновке мебели, длинному прямоугольному столу а ля рус в центре. Несмотря на естественный жилой «непорядок», некоторую эклектику в спальном уголке (старинный книжный шкаф, домотканые коврики), с отдельных точек зрения комната имеет ужасно «каталожный», модный и комфортный вид, создаваемый гарнитуром светлой мебели из капа, напольными книжными полками, стенкой с видео- и радиоаппаратурой и т. п. Стена справа увешана картинами, рисунками, иконами, фотографиями. Стол завален рисованной бумагой, карандашами – чувствуется, что здесь живет художник.

В общем, комната имеет обстоятельный, солидный, деловой вид. Одомашнивает ее такая простая деталь: пол вдоль левой стены (у окна) уставлен рядами разномастных банок с домашними консервами. Здесь и варенье, и салаты, и компоты, и соленья, и маринады. С десяток банок можно насчитать и за стеклами невидимой «стенки». Вот между Виппером и Лазаревым спрятались грибочки, а между Босхом и Ренуаром – румынский горошек. Чувствуется, что к этой зиме Г-ие подготовились славно. Пожелаем же им дальнейших успехов на этом важном поприще.



## КОМНАТА В. ЗАХАРОВА

---

Комната 3. вместительна, комфортабельна и уютна. Все очень пристойно. Здесь со вкусом сочетаются спальня, гостиная и кабинет-мастерская. Комната хорошо видна на фотографии, и нет нужды перечислять все обилие предметов, в ней находящиесяся. Воображаемая линия между креслами и стулом справа как бы делит комнату на жилую и деловую части (то, что в «деловой» половине оказались детские вещи, фатально присуще любой квартире, где есть дети). В деловой, невидимой секции расположены: письменный стол, заваленный полиграфическим хаосом, книжные полки, фотоувеличитель, куча бумаг, папок, рулонов и т. п.

Мы видим, что почти вся комната «украшена» произведениями друзей З. В «деловой» же ее части экспозиция резко меняется. Весь угол над рабочим столом и стена правее увеличителя завешаны изображениями... мужчин. Здесь веером расклеен календарь с советскими киноактерами, там вырезки из журналов по мужской моде, тут со стены ухмыляются модные певцы, а под стеклом на столе разложены фотографии политических деятелей. Места, конечно, мало; вырезки налезают друг на друга, но все скомпоновано с большим полиграфическим вкусом. Чувствуется, что Вадик здесь много работает.



## КОМНАТА В. ИНФАНТЕ

---

Комната И.– один из редких случаев, когда мы имеем дело с комфортабельной «чистой» спальней. Ковры, палас, плотные занавеси демпфируют все посторонние звуки; набор различных источников света позволяет создать нужное освещение, а всевозможные картинки за стеклами книжных полок и эстетский поп-артовский натюрморт на стене напротив кровати явно предназначены для медитативного созерцания. Здесь все продумано, все функционально. Уют спальни не нарушает ни кипа старых работ, составленных в углу, ни дверь, ведущая в детскую (комната проходная). Чувствуется, что здесь можно отдыхать, как в санатории.

Тем более странное впечатление производит стена справа (сзади) от камеры. Она вся увешана крупномасштабными географическими, геологическими, геоботаническими картами и т. п. Разноцветные тектонические разрезы, сложные стратиграфические колонки, пестрые ареалы видов растительности и почв для непосвященного кажутся полной бессмыслицей, хотя во всем этом и можно найти своеобразную собственную эстетику. Но Франциско, очевидно, использует эти карты для выбора местности, где будет проводиться очередная «игра» с зеркалами; наилучшей точки съемки, с учетом рельефа местности, и пр.

Мне кажется, что многим художникам следует взять на вооружение столь научный подход к искусству и применять его в своем творчестве.



## КОМНАТА Л. РУБИНШТЕЙНА

---

Комната Р. на Маяковской представляет собой сочетание всех миров – здесь и спальня, и детская, и кабинет. Хорошо еще, что этот интеллигентный однокомнатный уют не нарушает столовая (она же гостиная), вынесенная на довольно просторную кухню. В последнее время Лев редко бывает здесь – по семейным обстоятельствам – но случается, что ему все же удается поработать за письменным столом или взять какую-нибудь книгу из длинной стенки слева от камеры и завалиться на диван.

Комната очень «домашняя», достаточно современная (если не учитывать мрачноватый коврик над детской кроваткой). На стенах кое-где – детские рисунки, рисунки Герловина, еще кого-то, фотографии. В общем, все в норме...

Именно поэтому резкий диссонанс вносят в облик комнаты шесть или семь мешков, наваленных кучей возле окна. «Что это?» – спросил я у его жены. «Как – что? Зерно!» – совершенно спокойно ответила Ира. «Зачем?» «Для голубей. Ты что, не знаешь, что Левка во дворе голубей разводит? Господи, это он сейчас в Люберцах пропадает, а раньше, как с работы придет, сразу на голубятню, и часа два там шуряет. А теперь вот мне их кормить приходится!»

Ира вздохнула, а я вспомнил известное высказывание «каждому – свое»... Вот вам, батенька, и известный авангардный поэт!



## КОМНАТА И. ЧУЙКОВА

---

Комната Ч. достаточно велика по площади, однако производит впечатление уютной из-за обилия вещей, приглушенного света и большого круглого стола в центре. Мебель, достаточно старая по преимуществу, темные занавеси, разбросанные в беспорядке вещи и непонятного назначения предметы по углам, масса сувениров, украшений и «штучек» из разных времен и народов напоминают нам типичный интерьер середины века. «Фрагментом» современности в комнату вписана (невидимая стенка) с кучей книг, альбомов по искусству и несколько диссонирующим обилием радио- и видеоаппаратуры. Страстный меломан (отдавал предпочтение джазу), Ч. собрал множество пластинок и кассет с записями, наверное, всех групп и солистов. На полках чудом разместились: два цветных телевизора (разных размеров), видеоприставка, две кассетных деки, профессиональный катушечный маг, три усилителя, суперприемник, колонки по 90 Вт и еще какие-то мелкие агрегаты. Жена Ч. пожаловалась, что иногда в комнату войти нельзя, и весь дом трясется – это Иван музыку слушает. Понятное дело, постоянные скандалы с соседями, а тут еще недавно решил Иван брейк-дансом заняться, упал и плечо вывихнул! Представляете, а? Прочие стены завешаны произведениями – подарками многочисленных друзей и знакомых, иконами, портретами знаменитых музыкантов. И все же комната, несомненно, живая, – простите, жилая, – реальная, очень «домашняя».



## КОМНАТА А. МОНАСТЫРСКОГО

---

Комната М. обычно освещена мягким светом лампы в оранжевом абажуре под потолком. Главный объект в комнате, несомненно, тахта: это центр вселенной М. Здесь М. провел большую и лучшую половину своей жизни. Здесь Мона видел мистические сны, зачинал детей, принимал из космоса идеи акций, отдыхал после обеда, выдумывал комментарии, усаживал гостей, читал философскую литературу, мечтал, плевал в потолок, смотрел телевизор, пожинал плоды славы, слушал радио, писал письма любимым, сходил с ума, пил чай, расчесывал зудящий анус, читал свои стихи, совращал юных девушек, играл с дочерью, блевал, медитировал, беседовал по телефону, ширялся, пердел и делал массу других дел. Кто только не сидел на этой тахте! Тут оставили вмятины Комар и Меламид, Кабаков и Пригов, Сорокин и Кастанеда, Бойс и Грайс, Блудо и Кейдж, Некрасов и Гоголь, Хайдеггер и Леви-Стросс, и многие, многие другие.

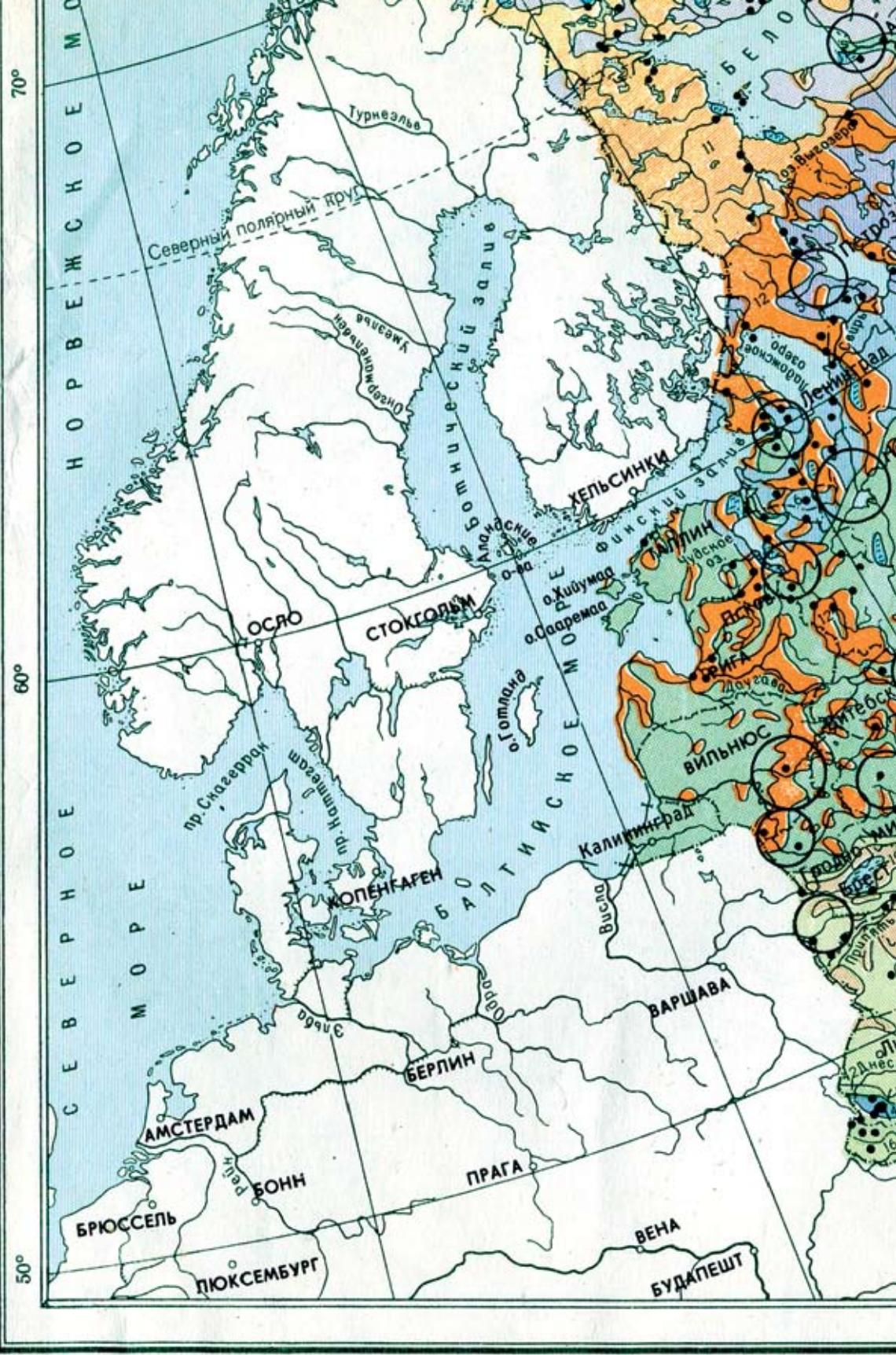
Гости обычно рассаживаются вокруг низкого круглого стола, покрытого бордовым плюшем, а М. садится за пианино и поет старинные романсы. Дикий ор. М. периодически падает со стула, гости в ужасе,— в общем, картина ясна.

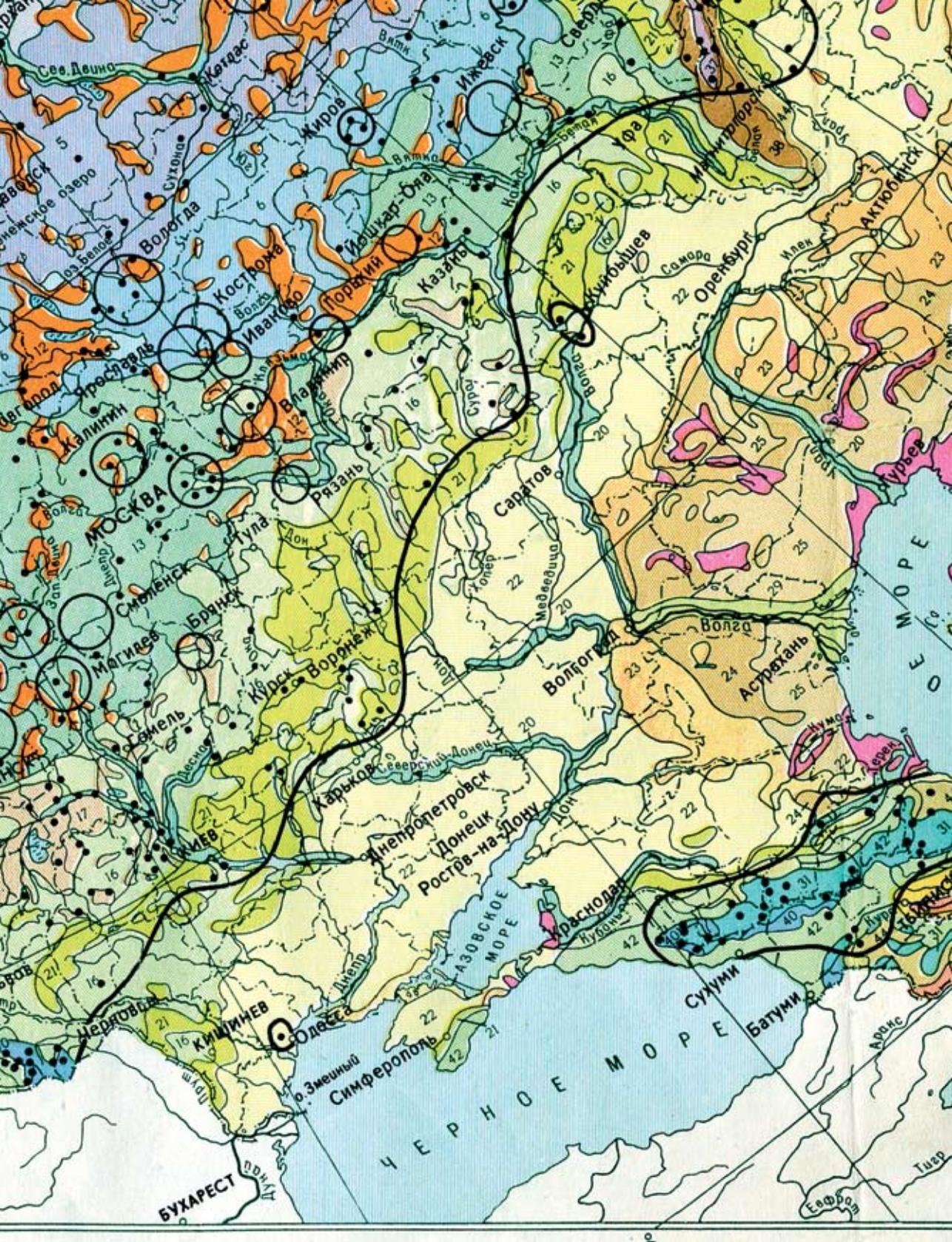
Кроме пианино, в комнате есть только книжные полки с пыльными книгами из Литературного музея и откидной доской для работы, несколько стульев и бамбуковая занавеска у входа. На стенах — сменная экспозиция картин, фотографий, икон, и четыре странных предмета, появившихся недавно: белена черная (*Hyoscyamus Niger L.*), золототысячник красивый *Kentauptum Pulchellum*), истод тонколистный (*Polygala Tenuifolia Willd*) и брусника обыкновенная (*Vaccinium Vitis-Idaea L.*).

Общий вид комнаты довольно унылый.



116 БРУСНИКА ОБЫКНОВЕННАЯ • VACCINIUM VITIS-IDAEA L.





40°

## КОМНАТА И. КАБАКОВА

---

Комната К. могла бы напоминать собой старинный «кабинет», если бы не отдельные атрибуты современного быта, которые вынужденно и необходимо занимают здесь свое место. С первого взгляда комната (на деле это только часть большой комнаты) «нравится» своим уютом и компактностью: все пригнано, разложено по полочкам, на всем чувствуется милая женская рука. Затем ты начинаешь ощущать страшное интеллектуальное давление, исходящее от старинного резного купеческого шкафа, забитого до отказа книгами и отгораживающего эту самую «комнату» от другой (меньшей) половины настоящей комнаты. Шкаф, простелившийся буквой Г по двум стенам, довлеет и притягивает: ты вскоре чувствуешь себя вшкафусидящим Прямаковым; небольшая, пробитая на кухню дверь, обилие вещей усиливает впечатление, что ты – в шкафу... В реальный шкаф «вписан», как в раму, диван: еще один диван – картина? Нет, но все равно эту «кабину-комнату» можно считать реальной иллюстрацией к некоторым альбомам К., или, во всяком случае, еще одним произведением К. (Илья сам собирал этот шкаф).

Невидимая для зрителя стена увешана картинами – подарками друзей и знакомых. Легко узнаются работы В. Пивоварова, Э. Штейнберга, М. Шварцмана, Э. Польке, Ф. Клементе, Б. Науманна, М. Оппенгейм, Р. Лихтенштейна, М. Дюшана, Дж. Джонса, Дж. Кошути и др.

Стол справа от входа завален каталогами и афишами выставок К. и дефицитными автомобильными деталями: распределителями, сальниками клапанов, ступицами и пр. «Это все временно, – объясняет сбивчиво хозяин. – Машина все время ломается... Опять же, работы не дают, суки... Да что говорить... Рисуночек им, блядям, сделай!.. Как же, завтра!»

Да, реальность вторгается даже в уютный отшельнический мир К. Однако в общем от комнаты остается в душе удивительно приятное, цельное, возвышенное чувство.



## КОМНАТА Н. ПАНИТКОВА

---

Комната П. достаточно просторна для того, чтобы вместить в себя гарнитур мягкой мебели, журнальный столик, книжный шкаф, горку эпохи модерн, письменный стол, тумбочку с телевизором, странный деревянный футляр-банкетку и прочие мелочи без загромождения центра. Центр комнаты, впрочем, загромождается обычно самим П., так что подобное расположение мебели вполне объяснимо.

По стенам, как в музее, развешаны старинные китайские, японские, корейские свитки, бронзовые буддийские чудища, ажурные пубы, шелковые мандалы и т. п., которые находятся, увы, в полном противоречии с европейской мебелью. Этот диссонанс придает комнате оттенок нереальности, где единственным фактическим объектом остается сам П., комфортно обсуждающий по телефону покупку очередного (опять нереального) ларца из слоновой кости.

Наибольший интерес в комнате вызывает у посетителей горка, где за стеклом в беспорядке расставлены бронзовые мары – пепельницы, инкрустированные рубинами, сапфирами и изумрудами; позолоченные статуэтки бодхисаттв; нефритовые чаши для омовений; золотые и серебряные ритуальные маски; китайские лаковые коробочки; древние музыкальные инструменты и прочие чудеса. На полу возле горки – большая фарфоровая ваза периода Сун.

Все эти предметы собраны в длительных экспедиционных поездках по стране и отреставрированы хозяином – настоящим народным умельцем. Свою коллекцию П. завещал Музею Искусства народов Востока, который уже приступил к постройке специального здания для ее размещения.



