

PASTOR

П А С Т О Р

Я Н В А Р Ъ 1 9 9 2

ПЕРВЫЙ ВЫПУСК ЖУРНАЛА ПАСТОР

ПАСТОР

P

A

S

T

ТЕМА "ИМЕНА"

O P
O R

PASTOR

П А С Т О Р

Т е м а т и ч е с к и й ж у р н а л



ИЗДАНИЕ ПАСТОРА ЗОНДА

KÖLN 1992

Вадим Захаров

ОТ ИЗДАТЕЛЯ

Предисловие к первому выпуску журнала “Пастор” предполагает некое объяснение, возможно, даже покаяние в чем-то уже содеянном, но по каким-то причинам скрытом, утаенном. Да и преследуемые планы требуют более полного раскрытия. Однако я предпочитаю отказаться от публичного разоблачения или аутодафе, тем более разоблачение Пастору не по сану. Единственно, что я могу сказать в свое оправдание: я испытываю чисто субъективную уверенность в необходимости подобного издания сейчас, когда, как кажется, появилась возможность публиковать и издавать все, что бы ни пожелал. Парадоксальность ситуации в том, что я не вижу альтернативы подобному изданию. Его генеалогия доперестроечная и основана на московской традиции, придерживающейся до сих пор “слухового” метода общения, приватных коммунальных форм. Журнал продолжает линию сборников “МАНИ”, маленьких книжечек, уютных бесед. И его тираж в тридцать экземпляров соразмерен традиционно интимному существованию, несмотря на предыдущие сумасшедшие три-четыре года, когда время утратило свою основную функцию жить безнаказанно, а любовь – однозначность.

Первый номер посвящен теме – “ИМЕНА”. Предлагая эту тему, я исходил из необходимости уточнения и протоколирования Имен Собственных и Имен Нарицательных в мифологическом теле, которое уже само по себе имеет несколько названий: Андерграунд, круг МАНИ, Московская концептуальная школа и совсем тавтологическое – НОМА, что близко к греческому слову *опут*, *опома*, *опута*, означающему – ИМЯ, и латинскому слову *nominatio* – наименование, характеризующему процесс генерации имен сегодня.

Отчасти той же идеей протоколирования продиктована и методика выбора тем для первых номеров “Пастора”. Их лаконичность на грани исчезновения, как мне кажется, достаточна в условиях диффузно пересыщенных, где для начала активного процесса “криSTALLизации” хватит и одного незначительного слова, а тем более – особенных, уже выделенных, акцентированных групповым, как сейчас модно говорить, дискурсом. Такими словами-крошками в ближайших номерах будут: “География”, “Страх” и др.

Говоря о московской ситуации, мы в первую очередь указываем на имена Иван, Костя, Андрей, Илья, а уже затем артикулируем пространство каждого из них. Имя главенствует, но одновременно плебестирует, превращаясь в Имена Нарицательные: монастырщина, кабаковщина, медгерменевтщина, звездочетовщина. Понижаясь и понижаясь в своем бесстыдстве, доходя до вульгаризмов: чуйки, кабаки.... Имена, вдруг почувствовав грань, за которую нельзя переходить в приличном обществе, хватаются, цепляются, притягивают к себе определения и звания: Генерал Армии Алексеев Никита Феликович, Генерал

Звездочетов Константин Викторович, Маршал Кабаков Илья Иосифович, Генерал Бакштейн Иосиф Маркович, но тут же опять кривляние, ерничание: “Часы”, “Уголёк”, “Топор”, “Шнырь”, “Онанист”.

Сегодня, как и вчера, формирование художественных процессов в Московском концептуальном круге – прерогатива также Имен Собственных. Являясь по сути самогенерирующей системой, московское формально дистрофичное, но обладающее мощной энергетической массой тело производит Самораздвоение, Саморасширение. Порождая, тем самым, параллельные, одновременно функционирующие системы, обладающие своим составом Имен Собственных. В свою очередь, разрастание Имен Собственных и соответственно зон функционирования порождает Промежуточные Имена и промежуточные пространства. Таким образом, участники коммунального тела, раздваиваясь, множась, подвергаются иерархизации на каждом уровне. Этим объясняется, отчасти, наличие многочисленных иерархий и субординации в московской художественной ситуации.

Возвеличиваясь и спотыкаясь, Имена обеспечивают себе обширный диапазон деятельности, параллельно создавая условия своей сакрализации. Маскируясь, натягивая на себя различные эпитеты и клички, подменяя друг друга, Имена одновременно начинают комлать и заклинать. Одно из таких заклинаний – приговское обращение по имени отчеству: Лев Семёнович, Свен Гайдович, Вадим Арисович, Татьяна Алексеевна. Здесь Отчество, естественно дополняющее Имя, вдруг каким-то фокусом оказывается его берушей. Полное реальное Имя оказывается неопознанным объектом, от которого хочется скрыться, а сам Имядатель существом обороносящимся, заклинающим, выкрикивающим для пущей своей защиты Имена Настоящие, подлинные. Говоря тем самым: “Ты Юрий Александрович Лейдерман, а не какой-нибудь там Лейдер или ещё хуже Мудэ”. Даётся как бы опознание: “Я узнал Тебя. Теперь я вне твоей досягаемости. Я хочу и буду жить дальше.”

Просматривая многочисленные и оттого часто пустые каталоги московско-ленинградско-одесского состава, убеждаешься в том, что сакрализация наряду с демифологизацией ещё более усложняет сложившуюся к 1992 году ситуацию. Даже фиксирование Имени на бумаге не решает вопроса размножения Имён Собственных. За заслуженным, естественным размножением последовала полная распущенность, безнравственность на страницах официальных публикаций. Механическое, ничем уже не прикрытое, откровенное распутство, с которым мне, как Пастору, не по пути: Саша Жуликов, Иван Хучков, Садим Вахаров, Котия Сезохотов, Серж Балков.

Взяв на себя самолично – и, видно, по глупости – ношу издателя, художника, поставщика бумаги, оператора и типографии, я имел и проблем соответствственно. Решая естественно важные вопросы о характере будущих номеров, авторах, темах, я одновременно пребывал в непрестанной героической схватке с технической чертовщиной: компьютером, принтером, сканером, ремувбл-хард драйв, которые до последней минуты работы над журналом интеллигент-

но, в письменном виде, сообщали: “Болван, ты, а не Пастор... “Не издатель ты, а двоечник сельской школы на станции Фабричная”. По-своему, по-чертовски поняв тему номера, они внесли массу путаницы. Из-за элементарной проблемы с колонтилем до последнего времени статьи шли под чужими названиями: замечательный, но, к сожалению, небольшой текст Никиты Алексеева не мог отвязаться от авторства Андрея и от названия статьи Ильи Кабакова “Ольга Георгиевна, у вас кипит!”. Сам Илья выступал долгое время на страницах “Двух куликов”, а безымянный текст Дмитрия Александровича – под неприметной вывеской “Закомплексованный ёбарь Костя Сергиенко”.

Те же нелепые, изнурительные игры – с портретами. Когда распечатываешь тридцать раз один и тот же портрет Сабины или Юры, выбирая из десятков фильтров именно этот *Sharpen More*, а не *Gaussian Blur Filter*; да ещё с переводом в *Bitmap*, получаешь удивительную портретную галерею, достойную Синей Бороды и Музея Ленина в Москве.

Видя моё жалкое, ничем не прикрытое дилетанство, принтер скабрезно выплёывал очередное чудовище с горбачёвскими пятнами на лице. Я махал руками и кричал в ужасе: “Чур, чур меня!”, но как мальчик из песни Галича “прятал в стол магнитофон” – подшивал документ к делу. Возникало такое ощущение, что то ли под действием *Bitmap*, то ли от соседства с приговскими натуральными монстрами из глубины фотографий стали разбегаться по углам вот те самые Топоры, Шуваловы, Пеструхи, Обсосы, но – что ещё хуже – не названные, безымянные и оттого злющие и страшные.

И далее – нелепые опечатки и просто неточности прочтения. Было достаточно прочесть вместо парные – парные надписи, чтобы механизм Юриного проговаривания заработал в полную силу. И понятно вдруг стало, почему загнулись, поплыли, увязли надписи – от мягкого, ласкающего, убаюкивающего тепла парных в Москве, Дюссельдорфе и где-то ещё. А когда на одной странице под названием “Два кулика” видишь Сабину и Андрея, понимаешь, что вот – два настоящих кулика, а не какие-то там доморошенные, хотя и с документом.

В заключение этого нечто предваряющего предисловия хотелось бы указать на три важные для меня вещи:

– как Кёльнскому Пастору, мне хотелось бы расценивать данное и последующие издания “Пастора” не как “Мост вздохов”, перекинувшийся из небытия отчуждения на боковую стенку высокомерно-ярмарочного Дворца дожей, на площади Святого Марка, а как “уютно-маменькин” мост между людьми близкими и нет;

– второе, вытекающее из частичного противоречия с предыдущим, – как издателю, мне важно цельное, не размененное на отдельные части, рассмотрение журнала. Не отдельные статьи и авторы, а вынесенный за индивидуальные скобки, общий, естественно рожденный контекст, репрезентирующий самого себя и ничего больше;

– и третье, глубоко субъективное, антагонистическое, но уже второму: для

меня оказался настоящим, подлинным журналом именно процесс, а не результат, возможно важный, но для меня уже слишком прибранный, вычищенный. Чего-то не хватает, возможно, вот тех опечаток, нелепостей, сотен лиц и гри-
мас, подмигивания между строчек.

И для меня будет невероятной радостью, если всё же где-то по углам, крошкиами большого пирога, спрятались, выжили в неравной борьбе Имена, набранные гарнитурой Таймс, суженные не на 90 и 80, а на целых 75 процентов.

“Непременно помянуть бы надо
Титулярного советника Свищева,
Лысого камергера Павлищева,
Историка российского Татищева,
Камер-юнкера Ртищева
И препаратора Мирона Лукищева.
А также, помянуть непременно надо
Графов 1-го, 2-го и 3-го Остенсакена,
Портного мужеского платья Собакина,
Графа генерала Куракина,
Рогожского купца Тюфякина,
И нельзя не помянуть капитана Макина.
Помянуть, помянуть нам надо
Стихотворца Жуковского,
Протоиеряя Матфея Покровского,
И поляка Гонсиоровского.
Не обойтись, помянуть надо Ресторатора Донона,
Американского индейца Гурона,
Узурпатора Буонапарте Наполеона,
Принца Эгалите-Бурбона,
Аптекаря Готлиба Крона,
Барона фон Шильдкрона и одесского
гостинника Кона и т.д...”

Составлением приблизительно такого синодика занимался Пушкин с друзьями, видимо, уже когда не первая бутылка была откупорена. К сожалению, у меня нет под рукой полного собрания творений нашего великого поэта, и цитата является всего только бледным подражанием блестящему оригиналу. Пушкин был велик и в писании пьяных стихов: так и видится, как “айда Пушкин, айда молодец!”, кн. Вяземский, Нащокин, и кто там ещё мог оказаться за столом, сдвигают стаканы, найдя очередной повод для поминовения...

Занимательно, впрочем, то, что реплику “Пора, мой друг, пора” или “Подъезжая под Ижоры” писать не только невозможно, но, главное, – бессмысленно. А вот сочинить подражание пьяному поминовению можно. Разумеется, упомянутые два стихотворения – это шедевры, а “Помянуть бы надо...” обычно не привлекает внимания поклонников и исследователей Пушкина. Но дело не только в этом. Это сочинение является одним из ярких образцов “имянословия”, жанра, существовавшего испокон века – в виде династических списков, реестров населения, заздравных и заупокойных перечислений, номенклатур и т.д. “Имянословие” можно определить как окончательный вариант такого отношения к языку, когда имена собственные (по сути, “кристаллизации” более текучих существительных форм грамматики) воспринимаются как единственные реальные обозначения в бескрайней языковой степи. Все прочие слова – это не

более, чем пространство, расстояния, направления между именами. В чистейшем виде это ныне проявляется в деятельности “таггеров”, прилагающих мас-су усилий и иногда всерьёз рискующих только для того, чтобы написать свои имена как можно крупнее и в максимально недостижимых местах, причем не те имена, под которыми они значатся в государственных бумагах, а выбранные, “нареченные”, то есть не имеющие отношения к обыденной жизни. Если же углубляться в историю, то аналогами будут тайные имена, практиковавшиеся в России ещё в 19-м веке и даваемые детям, как известно, для того, чтобы обмануть бесов и колдунов, которые могли бы наслать болезни и прочие беды. Иногда истинное имя обнаруживалось только при отпевании. Того же порядка практика изменения имени при вступлении в монашество, а в случае высших ступеней церковной иерархии – повторное переименование. Имя человека всё более кристаллизовалось по мере продвижения его по духовной лестнице. И, разумеется, необходимость кличек в мире преступников, революционеров, партизан, была связана не только с чисто техническими целями скрывания от врагов, но с всей той же кристаллизацией. Удачно выбранная кличка имплицитно гарантировала успех. Все эти Серые, Медведи, Малыши, Ленины, Сталины, Каменевы – так же как Белый, Горький, Бедный, Хармс/Чармс, Абрам Терц и Монастырский – при помощи выбранного имени творили свою судьбу.

Вернёмся к пушкинскому “Поминовению”. Самое важное в нем то, что в одну последовательность приведены люди уже умершие и ещё живущие. С церковной точки зрения это кощунственно. Но для Пушкина и его друзей проблема духовной безнравственности в данном случае неуместна: кощунство компенсируется удачей рифмовки, то есть прокладывания дорожек в безразличном пространстве, от одного забитого в землю кола к другому забитому в землю колу. Мы можем наблюдать, как вокруг нас, в темноте, мерцают кристаллы. И для бесконечности, для пустоты неважно, кто жив, кто мертв. Суждение будет вынесено Богом позже.

Здесь позволительно будет обратиться к другой культурной вселенной, на Дальний Восток. Там, в Китае, Японии, Корее, переименование было совершенно заурядным делом. Были детские и взрослые имена, мужские имена, которые употребляли только мужчины – на протяжении жизни человек почти обязательно имел несколько имен. Это, конечно, связано с концепцией смерти и вечной жизни у буддистов, сильно отличающейся от иудео-христианской. А поэты и художники меняли имена в зависимости от развития своего творчества. Их имена-дхармы, совершая эволюции в бесконечном пространстве иллюзорного мира, отражали свет разных звезд и меняли звучание и смысл.

Тот же неизбежный Пушкин заявил однажды: “Поэзия должна быть глуповата”. Это недалеко от декларации другого великого поэта, Мацуо Басё: “Настоящая поэзия должна быть пресная как вода”. Я привожу это только к тому, что Пушкин и на самом деле универсален: он служил образцом великорусским империалистам, славянофилам, православным фундаменталистам, либералам-западникам, – не удивительно, что и мистически настроенным московским

“концептуалистам” конца 70-х годов Пушкин служил – наряду с Дэйтари Судзуки, Джоном Кейджем, Кастанедой и прочими членами непременного международного набора тех лет – для обоснования того творческого контекста, который А. Монастырский в своё время назвал “мерцанием”. Он же, где-то в середине препарировал, заменяя гласные, стихотворение “Пора, мой друг, пора”: “Пара, май драг, пара, пакаа сардца прасат, латат за днама дна а каждай...” и так далее, до “Пяря, май дряг, пяря, пякяя сядця прясят, лятят зя днямя дня, и кяждяй...”. То есть, по моему мнению, таким образом он еще более кристаллизировал шедевр Пушкина, породив вокруг него темное вибрирующее пространство.

В деятельности московских концептуалистов “имена” всегда имели очень важное значение. Выбор названия для группы, для выставки, собственного псевдонима, – или знание клички, доступной только узкому кругу друзей (например, “Топор” для Ильи Кабакова) представлялись зачастую не менее важными, чем само производство искусства. Объясняется это просто. Во-первых, эти художники являются членами культуры, для которой иерархия “имен” всегда была одним из основных стержней. Традиция Дионисия (если угодно, Псевдодионисия) Ареопагита давала неожиданные отзвуки в самых разных проявлениях русской культуры. Можно вспомнить “Сверчка” из Арзамаса, “Обезьяню Палату” Ремизова или список Президентов Земного Шара, созданный Хлебниковым. Или – переименование Набоковым Сирина в Набокова при переходе к писанию на другом родном языке. Во-вторых, эти художники и литераторы принадлежали к запретной, “отреченной” культуре, то есть в своей экзистенции были схожи с представителями воровского мира.

Апофеозом московского “имянословия” была, конечно, “Иерархия Аэромонаха Сергия”, созданная Монастырским, Ануфриевым и Сорокиным. Этот тайноведательный документ был составлен в середине 80-х годов, то есть в шарнирное время, когда старое социокультурное пространство уже распадалось в труху, а новое еще было совершенно туманным. Он похож на капсулу с посланием от комсомольцев 20-го века, замуровываемую в стену, которая должна стоять века. Чины, клички, переводы и задания иногда совершенно абсурдны, в большинстве случаев – вполне интерпретируемы и соответствуют лицам, к которым они прилагаются. Возможны изменения, повышения и понижения, но они не меняют главного: члены “Иерархии Аэромонаха Сергия” – это как бы ангелы. Они могут быть низринуты, извергнуты из славы, могут подняться ближе к свету, но нерушимость ангельских чинов от этого никак не может пострадать.

Теперь очень многое изменилось. Мирская империя вроде на самом деле распадается. Те, кого запрещали, теперь запрещают запрещавших. Те, кто когда-то готовились зимовать всю жизнь в студёном Третьем Риме, носятся, гонимые международным ветром или обустраивают зимовки в теплом климате. Или строят крепости на родине. Но их имена и клички, как колы, маркируют безразличное пространство. Они все живы, но это не навсегда. Те, кого поминали

Пушкин и его друзья, теперь уже все умерли, Св.Ильи среди них не нашлось. Умрёт и воинство Номы. Устоит ли стена, не проходится ли капсула, не сгниёт ли послание? К счастью, это неважно. Конотопский и Витёк, Смирнова, Бирюкова, Вялый и Профессор, Огрызок, Малёк и Поляк, а также Обсос, Уголёк, Пастушок и Бетон, Чжу Бацзе, Молдован, Богомол, Лысый Хуй, Онанист и Топор, а здесь же Толстый, Толик, Пустой, Хороший, Самара, Донской, Балтиец, Понятой, Рядовой, Шнырь и Шувалов, и с ними Пеструха с Енотом, Расклин с Мудэ, Серебряный Борух с Чайкой, Часы с Энди, Колонизатор с Познающим Пустоту и Странником и прочие, имя же им Ты, Господи, ведаешь, уже плывут, как китайские цыгане, вниз по всемирной Клязьме, и луна плещется как плотва на волнах.

ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН

ПАРНЫЕ НАДПИСИ

Когда мне было года четыре, за футбольную команду “Черноморец Одесса” играл футболист по фамилии Паркуян. Как рассказывают родители, само звучание этого имени непонятным образом привлекало меня, и я имел обыкновение по поводу и без повода тихонечко повторять: “Пар-ку-ян, Пар-ку-ян”.

Думается, этот феномен привязанности к каким-то случайным именам и фамилиям, бессознательное использование их как своего рода мантр широко распространен, особенно среди психотиков. В более зрелом возрасте, например, подобной бесцельной мантрой стало для меня имя другого спортсмена – английского шахматиста Найджела Шорта, правда, повторял я его уже про себя. Трудно сказать, почему это происходит, по каким принципам наше сознание отбирает из сонма роящихся вокруг него имен, из разговоров, газет, телевидения, какое-то одно, для него вроде бы ничем не примечательное имя и делает его своим собственным фоном, фоном нескончаемых терапевтических повторов. Вряд ли ссылки на какой-то рациональный интерес, на симпатию или восхищение, испытываемые к этим тайно обессмысливаемым через повторы героям, могут объяснить нам механику выбора, хотя эти мантрические имена нам поставляют, как правило, все-таки масс-медиа. Так в детстве я любил смотреть футбол, но вряд ли способен был тогда вообще отличить на экране телевизора одного игрока от другого. Я немного интересуюсь шахматами, но о Найджеле Шорте, как о шахматной индивидуальности, почти ничего не знаю, никогда не разыгрывал его партий и не следил за его выступлениями в турнирах, даже в период обостренных мантрических приступов, связанных с акустикой его имени. Конечно, бросается в глаза, что в обоих упомянутых моих случаях присутствуют спортсмены. Возможно, это характерно: спортсмены как интенсивно перемещающиеся, “бегающие имена”, – с одной стороны, и с другой, – поставщики пустой, бессмысленной, но крайне интенсивной нарратии. Благодаря им, быть может, внутри образуется какая-то терапевтическая прислоненность, опора на пустую событийность, способная путем переноса успокоить патологическое роение сознания. “Бегающие имена” подменяют собой “разбегающиеся мысли”, смягчают столь характерный для психотиков суд необходимости ментальных движений. Но вряд ли эта гипотеза объективна. Надо полагать, имена политиков, артистов и даже дальних знакомых, но обязательно дальних, почти безразличных нам, столь же пригодны для мантрических повторений. Зато неосознанные терапевтические причины подобной практики, пожалуй, сомнений не вызывают.

Как правило, наша рефлексия стремится затемнить бессмысленный, дементный характер этих повторений. Она нашептывает нам, что персонажи, чьи имена мы проговариваем – а мы ведь проговариваем только имена, чистую

фонетику, — страшно “важны” для нас, что мы увлечены их деятельностью, их игрой, поступками, внешностью. И обычно сознание в этом плане легко дает себя уговорить. Кстати, иллюзия, поднимающая грубую психотерапию “имен” и повторений до уровня “мира увлечений” и “мира памяти”, являлась главным объектом изображения в нашей инсталляции “Расщепление памяти”. Собственно говоря, этот принцип во многом лежит в основе инсталляции как жанра: *Lebenswelt* (жизненный мир), превращаемый в *Therapienwelt* (мир лечений), но репрезентируемый потом как *Liebhabereiwelt* (мир увлечений). На самом деле никакой “истинной” увлеченности, никаких мемориальных аллюзий в этих мирах нет. Все это, скорее, грубая магия, сопоставимая с повторами “ом мани пад ме хум” у буддистов или, в крайнем случае, с “Иисусовой молитвой”. Процесс же “интересных” уговоров и оправданий, ведомый рефлексией, также можно свести к своего рода религиозному конфликту: повторяемые мантры имен способны ввести нас в проборматываемую вечность, но эрудиция, увы, вновь все свертывает лишь к биографии.

“Паркуян” давно уже забыт, но подобной акустической прелестью обладают ныне для меня другие футбольные имена: капитан сборной Германии Лотар Маттеус и один из ключевых игроков итальянского “Милана” Роберто Донадони. Конечно, с внутренними нашептываниями о том, что фонетическая актуальность есть попросту следствие их замечательной игры (и в самом деле, замечательной), с этими затемняющими нашептываниями справиться нетрудно. Уже сложнее отнести мысль о том, что Лотар Маттеус и особенности его игры “актуальны в контексте моего творчества” как своего рода сигнifikат “немецкой темы”, воплощение пустотного, эффективно проваливающегося германского центра грядущей мировой политики. Совсем уже сложно осознать, что никакие ассоциации фрейдо-бартовского толка здесь тоже не при чем: метафизически завивающиеся “усы” (Маттеус), какое-то непонятно удвоенное “дно” (Донадони), дебильные “шортики” (Шорт) — все это здесь мало актуально. Если и пытаться объяснить проговаривание имен в рамках художественного, то уместнее окажутся апелляции к музыке: особая акустика имен, затрагивающая внутри нас какие-то индивидуальные звуковые рецепторы.

Хотелось бы упомянуть еще феномен парности. Почему манtry невыразительных имен склонны преследовать нас попарно. Здесь, может быть, опять стоит упомянуть “бегающие имена”. Очевидно, для успешного мантрического проговаривания от используемых имен требуется какая-то особая внутренняя подвижность, имманентное верчение, останавливающее верчение психическое. Ведь самая известная манtra — “ом мани пад ме хум” — является всего лишь означающим предельной подвижности или, попросту говоря, обычного сексуального акта. Возможно, условиям такой подвижности хорошо удовлетворяет именно парность задействуемых имен, которые как бы вспрыгивают друг на друга, расщепляют друг друга в сложных эроакробатических позах, при неизменности “исходных позиций” вытягивают друг из друга какие-то язычки, ленточки, лапки или, напротив, обнаруживают друг в друге неясные

ПАРНЫЕ
НАДПИСИ

ИОСИФ
СОНЕЧКА

Щ.
БУТАФОРИЯЩ
ГРАФОМАНИЯ..

Г. КАСТОРП
ГИ. ЦИМСЕН

БАЛЛАРЭТ
КОНАШЕВИЧ

НАЙДЖЕЛ ШОРТ
ЛОТАР МАТТЕУС

ВЭНЬ-ВАН –
А. КОНАН-ДОЙЛ

ШТИРЛИЦ
КАНЦЛЕР КОЛЬ

пустоты и пропуски. Происходит то, что можно было бы назвать “дебилизацией краев”. “Вот также и в жизни” – хочется добавить здесь, ведь преследующие нас изнутри имена часто абсорбируют в себя еще и какие-то зрительные образы, т.е. какой-то крутящийся в голове “Найджел Шорт” помимо Найджела Шорта может быть еще и ничем не примечательной трещиной в фасаде дома на углу улиц такой-то и такой-то, а Лотар Маттеус – исчезающим серым пятном из правого нижнего угла зеленого фона, появляющегося, когда мы закрываем глаза. Ну и далее все по “Заиру” Борхеса. Однако через подобный прирост лабильности внутрь наших мантр или, коль скоро мы говорим о графике, мандал вновь проникает художественность, заслоняющая чистый ступор повторений. Все возникающие завитушки и отростки начинают восприниматься уже не как бессмысленные вариации, а как своего рода художественное оформление имен, вынесенных на обложку.

“Интерес” и “актуальность” как раз и являются составляющими этой обложки, скрывающей в себе лишь терапевтические шорохи перелистываемых страниц, страниц, на которых повторяется одна и та же бессмысленная, но зарифмованная фраза, как в фильме *Shining*. Таким образом, через иллюзию оформления вновь появляется досадная художественность, провоцирующая нас на разговоры о композиции, шрифтах, графических находках или графической тупости. Но мне кажется, что в серии “Парные надписи” иллюзия художественного все равно подтягивает нас к ступору – кладбищенскому ступору. Если все же ассоциировать “Парные надписи” с вариантами каких-то заголовков, то, пожалуй, наиболее близкими окажутся здесь “заголовки” на могильных плитах. Несколько странных могильных плитах, под каждой из которых похоронено по два неродственных существа, а годы жизни и эпитафии выродились в какие-то ответвления, кружочки и полоски между самими именами.

И все же помещенные здесь “Парные надписи” являются прежде всего документом капитуляции – капитуляции пустого незаинтересованного проговаривания (внимания) перед биографией, памятью и “интересом”. “Бегающие имена”, и избежать этого, очевидно, невозможно, безнадежно перемешаны здесь с “именами” субъективно важными, актуальными, интересными, и уже неизвестно, что проникло сюда как случайное и пустое, а что как всего лишь бывшее. Да, “не видеть мне отражения вершины Игерота в водах залива Пласидо, не бывать в восточной провинции, не разгадывать письмена Боливара в той библиотеке, которую я пытаюсь представить себе отсюда...”

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

О БЕСТИАРИИ

Проблема имени, несомненно, связана с проблемой демиургизма, проблемой истинного имени, имени акциденциального, проблемой их взаимоотношений. Транспонирование этих проблем в сферу культуры и искусства, с предварительной оговоренностью и принимаемостью на себя статуса её суверенности и специфичности относительно религии и оккультно-гностических прозрений, дает возможность говорить обо всем этом либо утилитарно-технологически, либо сугубо метафорически, либо осознанно-мистификационно. Последний способ описания достаточно сходен с оккультистско-гностическими спекуляциями, но без их проблематики трансцендентного и его эманации, так как, в конечном счете, полагая всё это опытом культурным, конвенциональным, даже апеллируя к символам личной и социальной психики, играя ими и провоцируя публику, не старается проникать в инспирирующие слои, даже если и пытается высказать (зачастую, весьма необязательно и мистификационно) предположения о месте, форме и сути их пребывания.

Таким образом, сформулировав некое подобие “бритвы Оккама”, то есть, прочертив некую виртуальную границу, которую я в назад, ретроспективно, должен был обрисовать себе, когда, после многолетних измышлений на эту тему в весьма необязательном виде должен был себе определить причину “непроваливания”, “непогибания” в этом способе внедрения в мир и очерчивания поддающихся моему описанию феноменов действительности. И дело, конечно, не в том, что это было бы действительно “погибанием”, а утверждение себя в зоне конвенционально-культурной было бы выживанием. Всё дело в границе, именно в её постулировании и, соответственно, постулировании относительно её мерцательного типа художествования, когда не только зритель, но и сам автор не может (и не должен) точно в каждый момент определить, где он находится. Только в большой сумме явлений (в статистическом, так сказать, смысле) объявляется автор в сфере видимости, и можно сказать, что культурно-поведенческая модель есть динамическая. Посему и возможны способы, виды и подвиды как бы “контрабандной”, не позволенной даже априори самому себе, транспортировки неких сущностей из одной зоны в другую. Именно этот фокус произвольного назначения зон по обе её стороны и авторского объявления в любой точке посредством манипулирования границами и зонами дает искусству до сих пор возможность слыть за нечто “неземное” не только во мнении публики, но и в самоидентификации самих художников, лукаво забывающих о начальном аксиоматическом жесте.

Теперь несколько более конкретно о самом имени; то есть о той доступной схватыванию в наших пределах динамике взаимоотношения существа и имени или, в частном случае, некоего слова, конгениально-сущностным способом

связанного со своим референтом. В зоне изобразительного искусства как бы персонифицируется драматургия этих отношений. Поп-артистское использование текстов, как правило, отражает субстанциализацию предположенной конвенциональности взаимоотношения этих пар. Концептуализм акцентирует отношение языка верbalного к изображению (в его материальном источнике почти до нулевого знака) как тоже к языку в пределах семиотического постулирования культуры, впадая в предельном своем варианте в паноперационализм.

В моей же собственной художественно-изобразительной практике (в отличие от вербально-литературной, даже выведенной в трёхмерное пространство) меня всегда интересовало перенесение любого (подчеркиваю: любого!) слова (как правило, начертанного белыми неугасимо горящими, прямо-таки пылающими буквами на чёрном координатно-неидентифицируемом, магическом пространстве), вычленяемого из любого случайного контекста (без всякой возможности восстановить его) в абстрактно-визуальное пространство, таким образом, что оно, слово, воспринимается только как имя этого пространства, и не только как имя этого пространства, но как некое существо-обитатель этого пространства, им же и порождаемого.

Должно сказать, что все портреты этого рода – портреты реальных людей, за редким исключением портретов символических персонажей, как, скажем, Москва, Чернобыль, Азия, Германия и некоторые немногие другие, кои и не припомню, поскольку общее количество портретов перевалило за трёхзначную цифру (а кто хоть сколько-нибудь ознакомлен с моим творчеством, знает, какое значение имеют для меня цифры не столько в их магическом, сколько в нумерически-инвентарном смысле).

Набор этих портретов (самый первый) помимо картины (в такого вот рода портретах) художественной и литературной жизни Москвы и Ленинграда (ныне, к сожалению, уже опять Санкт-Петербурга, так что ныне, в смысле истинности и ноумenalности имен и портретов-имен, вся эта панорама не имеет отношения ни к чему налично существующему, как, впрочем, оно было в определенной степени и раньше); так вот, помимо картины художественной и литературной жизни этот набор являет собой и ещё диахронический процесс становления жанра “бестиарий”. Подобного рода рисование, чириканье пером, с позволения сказать, с давних дней моей академической юности было родом отдохновения, психотерапии и медитативным услаждением среди композиционных, стилевых и художническо-поведенческих проблем (правда, мной в ту пору ещё в полный их рост и в полной их отрефлексированно-жестокой явности не осознаваемых). В период нарастающего соц-арта и различных модификаций русско-советского концептуализма (среди которых я придерживался достаточно экстремальных вариантов) всякая не только акцентация, но и просто в меру доброжелательная презентация визуальной пластичности (за исключением стилевой манифестации) оказалась ненужной и даже враждебно-обременительной. И всё в пределах тогдашнего себя было замечательно и, очевидно, единственно нужно и возможно. Когда же по миновании героичес-

кой поры этих исканий, явных обретений и не замечаемых до поры до времени потерпеть объявились усталость стиля и усталость участников от некой доминирующей структурной бескачественности, начались различные попытки развеять, смыть гипноз необремененных пластическим мясом артистических жестов. Собственно, в моем возрасте трудно уже было заново выращивать некое новое белокурое дитя, поэтому я просто решил задействовать невыижженную, на счастье, область пластического, не столько чтобы пассеистически посвятить ей оставшиеся дни, но с целью умного использования её как некоего грузила для раскачивания устоявшейся и даже застоявшейся системы жестких командующих и прямо-таки диктаторских приоритетов. Была при этом и радость внутреннего расслабления, когда подобного рода рисование, баловство стало не подпольным, запрещаемым мне себе самим собой в качестве верховного эстетического судии, но и попускаемым, как слабость, удовольствием (как игра в куклы уже взрослой, почти на выданьи девушки), стало разрешенным, конституированным в семье прочих достойных занятий (как, скажем, до сей поры властвовавшие визуальные, объемные, манипулятивные и концептуальные тексты) ещё смущающееся, но и с большим будущим робкое существо, в нарастающей наглости которого прежние властители дум с опасением заподозривали будущего диктатора. Это происходило параллельно с нарастанием модернистско-барочных мотивов в стихах и переходом к образу экстатического поэта с последующим трёхгодичным письмом в образе женского поэта.

Сначала это было не до конца осознанное расшевеливание самого себя и лукавое провоцирование. В 77-78 годах я начал порисовывать различные предметы (банки, кеды, ракушки, цветы и т.п.), потом стала проблема организации пространства вокруг этих предметов не как реального окружения, но как среды, силового поля. Перекомпоновалась и светотеневая трактовка, то есть свет и тень не фиксировали некий источник света, а как бы некий пристальный внимательный взгляд, высевающий своим вниманием наиболее близкие к нему поверхности и как бы спасающий предмет от полного поглощения чернотой, как бы кислотой (поскольку рисунок и есть в самом общем смысле просто борьба тьмы и света, в переводе на нравственно-метафизический словарь – борьба добра и зла), позволяя ей непозволительно (по сравнению с нормативно пластическим решением подобного рода изображений) глубоко прожигать предметы в местах, где их внутренняя структура не сопротивляется, не имеет силы внутренне противостоять. Это, конечно, была презентация витального типа художествования, в отличие от конструктивно-визионерского (как, скажем, Филонов отличается от Малевича). Постепенно пространство начало сжирать предметность, то есть объект, с изображения которого всё и началось, который одно время в моих рисунках сжался до уровня шарика, а потом – просто слова-имени. Я года два работал с этим магма-подобным пространством, пока оно не породило существ, о которых нынче и речь.

Работа над ними свелась, в сущности, к выяснению того, зачем я их рисую. Этот бестиарий не является продолжением, ни даже аллюзией на сюрреалис-

тическую виденческую традицию (хотя бы потому, что эти существа не только не являлись мне по ночам, но и я и они не пытаются убедить в этом никого – они просто производственный результат работы с бумагой, стилем в совсем другой традиции). Хотя, конечно, в них есть некий китчевой намёк (что я тоже имею в виду, используя достаточно широкий набор средств мистификации не только зрителя, но и самого себя). Принцип конструирования этих бестий восходит, вполне очевидно, к древнейшим фратарно-племенным переживаниям зооморфных предков, к ритуалам и танцам со звериными масками, хвостами, крыльями и прочим. Так что, как заметил внимательный зритель, сочленение разнородных частей происходит только по естественным суставным границам частей тела. В этих сложносочиненных созданиях не присутствует не только ни один элемент неживой природы, но и орган насекомых – весьма значимая вещь в визионерско-сюрреалистическом творчестве – Босх, Даля, Эрнст...). Очевидно, эта древняя традиция проросла сквозь Грецию, Рим и объявилась уже специфическим жанром бестиария в средневековье, столь богатом химерами и монстрами.

Именно образ условно “средневекового” художника в ряду всех моих литературно-художественных имиджей, является существенным элементом всего комплекса художественного поведения и способа порождения объектов этой стилистики.

Интересно отметить, что возвращение к визуальной пластике для меня имело смысл не в виде гипер- или фотореалистического противостояния концептуально-вербальному неглигированию пластики, но именно этим бестиарным способом, который культурное сознание заранее маркирует как представление о красоте и духовности, вызывающих в памяти рисунки, скажем, Дюрера или даже, как ни кажется странным, рисунки французской школы Демусье-Фукэ-Клуэ, имена которых, конечно, никоим образом не связаны с образом средневековья и бестиарiev; но в наши дни как бы вплоть в общую картину прошлой как бы красоты и духовности вообще прошлого времени. Основным принципом рисования, рисовальным поведением стала длительность, монотонность, скрупулезность самого процесса, не могущего быть форсированным, когда маленький рисунок мог и должен был отнимать месяц упорной работы (позже срок вдвое сократился) – непозволительная роскошь при нынешних темпах художническо-выставочной жизни и размерах произведений.

Следует напомнить, что эти монстры, помимо всего прочего, являются портретами вполне конкретных людей (моих друзей, политических и исторических деятелей). Чтобы идентифицировать личности (помимо возможного ассоциативного сходства), возникла проблема некой системы опознания, собственно, системы геральдических знаков.

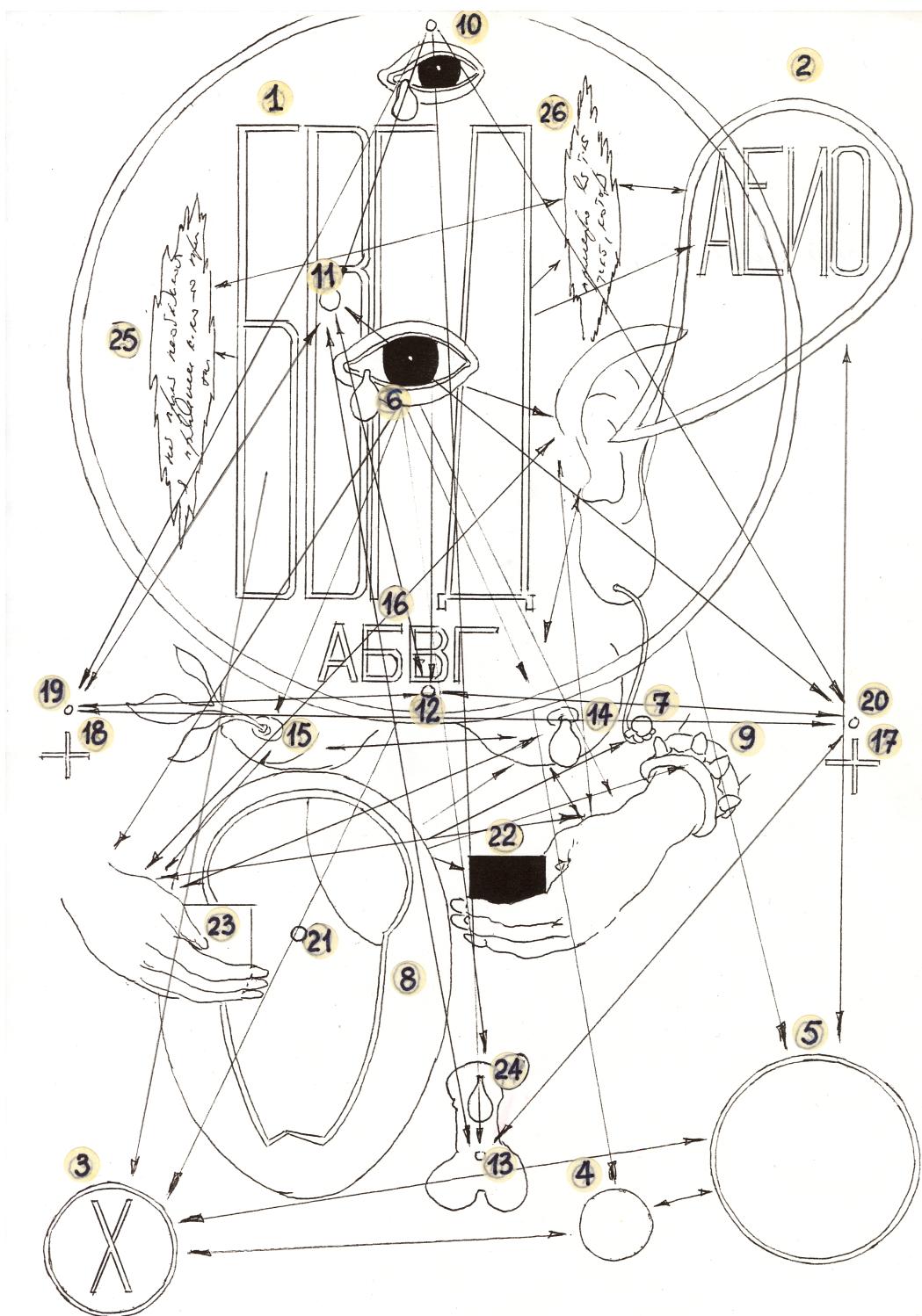
И я в своей маленькой личной художественной историйке попытался воспроизвести процесс, вернее, логику порождения подобной системы, типологически сходной (конечно, со всеми оговорками условности подобного уподобления) процессу порождения знаковой системы в геральдике. Система моих

знаков более соотносится не с социально-родовой геральдикой, но с более мандалоподобной, то есть знаки презентуют некие субстанцированные метафизические сущности, онтологизированные психофизические качества человеческой натуры и пространственно-операциональные знаки. До нынешнего их количества (около 26) я нарастил их примерно за лет десять-двенадцать, и процесс этот не окончен.

Для простоты приводится схема идеального портрета с полным набором геральдических знаков, имеющихся на момент написания этого текста, и система их динамического и порождающего взаимодействия, с возможной вариацией значения в каждом отдельном случае как сотворения, так и восприятия.

Поясним предполагающиеся служебные значения знаков:

1. За спиной персонажа в белом как бы плавающем нецентрированном кольце – согласные буквы фамилии персонажа, как бы основа, почва, твердость и уверенность в возможности.
2. В маленьком кольце, выходящем из рта персонажа, – гласные буквы его фамилии – огласовка, как бы дыхание, анимация, полет, движение, жизнь.
3. В кольце же слева снизу – начальная буква имени персонажа – возможность дальнейшего развертывания в полное имя, в персону.
4. Справа белое пятно, белое солнце, представитель (как бы Архангел) всего белого в рисунке, так как рисунок и есть борьба белого и черного.
5. Справа же черное солнце в виде тонкой белой кольцевой обводки – представитель всего черного (не обязательно только и исключительно ужасного, в обычной интерпретации).
6. Слеза в глазу – сердце. Черный зрачок с белой точкой – душа, свет, который и в тьме светит, и одновременно магическое видение.
7. Серьга – благородство и одновременно спрятанная в раковину и перламутр жемчуга тайна собственной жизни.
8. Яйцо – символ первичной космологической субстанции; пустое яйцо означает, что акт творения произошел и превалирует значение личного убежища, жилища, приватизации космоса.
9. Браслет – благородство и одновременно связанность с предназначением, миссией, служением, долгом.
10. Глаз над головой персонажа – сверхчеловеческое видение, одновременно присутствие высшего начала, отмеченного также красной точкой над глазом; красная слеза – знак сострадания и одновременно полноты, покоя в движении.
- 11, 12, 13. Красные знаки на вертикальной оси организма – во лбу, в солнечном сплетении, в паху – основные чакры, точки прикосновения внешних сил космоса и внутренних организма.



14. Капля молока из груди – женская плодотворящая сила.
15. Зеленый росток из другой груди – облагораживающая гlorифицирующая сила.
16. Лозунг персонажа как ариткуляция его миссии, служения и, в результате, свершения.
- 17, 18. Кресты по бокам персонажа: так как по индоевропейским правилам и построениям вверх и вниз персонаж может двигаться только волею креатора (т.е. моей волей, в данном случае), но по горизонтали в космосе он может передвигаться собственной волей, эти кресты временно, на срок нашего медитативного общения с ним, удерживают персонаж в пределах рисунка, а также, будучи крестообразным пересечением координат, центрируют его в точке этого перекрещения и, соответственно, мирового пространства.
- 19, 20. Красные кружочки над крестами – свидетельство высшей легитимации.
21. Белое пятно в черном пространстве яйца (или пятна) – неиссякаемая энергия становления в уже состоявшемся космосе.
- 22, 23. Черный и белый квадраты – символ структурной и интеллигibleльной силы космоса материального и духовного.
24. Капля спермы – мужская оплодотворяющая сила и в ряду трех текучестей – слеза, капля молока – основополагающая презентация динамичной текучести, изменчивости.
- 25, 26. Два белых прорыва с текстами в области большого кольца с согласными буквами фамилии персонажа обнаруживают весь рисунок как условную систему определенной визуальной изобразительности, языка, и показывают легкую возможность ухода, прорыва в иное пространство с вербальными отрывками совсем иного сюжета и семантического пласта.

В конце следует обратить внимание зрителя и читателя, что персонажи являются андрогинами, символическое значение чего особо оговаривать нет необходимости, и что данные портреты являются изображением метафизических прототипов своих реальных воплощений, которые из полного набора значений могут, да и так оно и есть, реализовать в своих последующих инкарнациях лишь какую-то ограниченную их часть.

Анкетный опрос художников круга МАНИ, проведённый в течении 1991 года В. Захаровым

Никита Алексеев, 11 апреля 1991

1. Осознаете ли Вы свою деятельность находящейся в границах артикуляционного пространства, называемого Нома?
Да.
2. Что Вы подразумеваете под термином Нома?
Мертвые члены Осириса; кочевничество; имя; рак носа; дом.
3. Что, по Вашему мнению, отличает понятие Нома от предшествующего понятия – художник круга МАНИ?
Тогда аборт был юридически возможен, сейчас он невозможен во всех отношениях.
4. Можно ли говорить о московском андерграундном искусстве как о сложившейся концептуальной школе?
Нет.
5. Какие этапы в формировании московской андерграундной традиции Вам представляются существенными?
“Барабанные” (Рабин, Краснопевцов, Кропивницкий); Ленинградская традиция; “Сретенский бульвар”; Период “ВДНХ” и “Горком”; “Жизнь на небе” 70-х; диаспора.
6. Каковы, на Ваш взгляд, тенденции развития Московской концептуальной школы?
Самоопределение, то есть выход из окружения.
7. Топология московской андерграундной экзистенции складывалась вокруг определенных энергетических центров. Какова она сейчас?
Выходя из окружения, обтесь. Топология остается той же.
8. Осталось ли для Вас важным рассмотрение вопросов культуры с позиции Восток – Запад?
Да.
9. В чем причина, как правило, неадекватной оценки Московской концептуальной школы Западом?
В том, что московская школа находится между Востоком и Западом.
10. Какая выставка или презентация Московского круга на Западе удовлетворила бы Вас?
Меня вряд ли что-нибудь бы удовлетворило; желательна осмысленность этой презентации.
11. Возможна ли, на Ваш взгляд, деятельность Номы вне московской ситуации или параллельно ей?
Безусловно. Если нет – то смысл вопросов теряется.

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ, 22 апреля 1991

1. Осознаете ли Вы свою деятельность находящейся в границах артикуляционного пространства, называемого Нома?
Да.
2. Что Вы подразумеваете под термином Нома?
Круг “своих” (в разной степени) людей. Это как бы трудно определить, но все участники знают и отличают своих от чужих. Хотя я думаю, если попросить всех составить список, ядро будет общее, а некоторые периферийные фигуры будут различаться.
3. Что, по Вашему мнению, отличает понятие Нома от предшествующего понятия – художник круга МАНИ?
Художник круга МАНИ мне нравится больше как более нейтральное и неоцененное, но, к сожалению, МАНИ более не существует. Хотя, с другой стороны, Нома – очень красиво придумано.
4. Можно ли говорить о московском андерграундном искусстве как о сложившейся концептуальной школе?
Не знаю, концептуальная ли и школа ли, но говорить, несомненно, можно.
5. Какие этапы в формировании московской андерграундной традиции Вам представляются существенными?
Для меня: Квесицкая улица; АПТАРТ; Фурманний; разъезд по заграницам
6. Каковы, на Ваш взгляд, тенденции развития Московской концептуальной школы?
Первое – размывание и образование других школ.
Вторая – консервативно-охранительно-ностальгическая тенденция.
7. Топология московской андерграундной экзистенции складывалась вокруг определенных энергетических центров. Какова она сейчас?
Не знаю, это, по-моему, не очень важно.
8. Осталось ли для Вас важным рассмотрение вопросов культуры с позиции Восток – Запад?
Нет и никогда не было.
9. В чем причина, как правило, неадекватной оценки Московской концептуальной школы Западом?
Я сильно подозреваю, что в Москве оценивают Западную концептуальную школу тоже неадекватно, и по той же причине.
Я думаю – основное – лень и нежелание вникать.
10. Какая выставка или презентация Московского круга на Западе удовлетворила бы Вас?
Я думаю, никакая выставка не может удовлетворить, так как экспонирование – тоже искусство и следовательно не может быть объективным. Удачными были выставки во Франкфурте и Дюссельдорфе.

Лучшая форма презентации – книга с хронологией, фотографиями и т.д. Я не думаю, что книга объективнее, но она остается в шкафу, и её можно всегда посмотреть.

11. Возможна ли, на Ваш взгляд, деятельность Номы вне московской ситуации или параллельно ей?

Пока возможна, а там поглядим, но хочется надеяться.

СЕРГЕЙ АНУФРИЕВ, 30 апреля 1991

1. Осознаете ли Вы свою деятельность находящейся в границах артикуляционного пространства, называемого Нома?

Не только осознаю, но и стоял у истоков создания этого термина. Нома была вызвана необходимостью формализации определенного круга людей, которые во время “атаки рынка Запада” решили продолжить деятельность круга МАНИ, но в совершенно новых условиях.

2. Что Вы подразумеваете под термином Нома?

П. Пепперштейн определяет Ному как “круг людей, определяющий свои границы посредством комплекса языковых артикуляций”. Нома обладает “веером значений” – “номос” – закон по-древнегречески. Нома – область в Древнем Египте (часть тела Осириса) и современной Греции. Номады – кочевники. Номинальный – условный. Номе – английское написание слова Дом (по Н. Алексееву). Фонетически схожее *know me* – ноуми (зной меня – букв. перевод с англ.), а также перверсия слова “норма” (фонет.) АМОН – НОМА.

3. Что, по Вашему мнению, отличает понятие Нома от предшествующего понятия – художник круга МАНИ?

МАНИ – ИНАМ (И ИМ).

МАНИ был первой ступенью самосознания Номы, которая более точно определяет круг людей, занимающихся экспериментальной, лабораторной деятельностью, а главное, более кратко. МАНИ – это ещё искусство, хотя уже только по определению, в целом – предыдущий этап бюрократической организации с артикулированной иерархией, документацией и т.д. Коллегиальный уровень (через архив) выносится на первый план, в Номе объединяет другой уровень – перверсий и отношений (через директиву).

4. Можно ли говорить о московском андерграундном искусстве как о сложившейся концептуальной школе?

С одной стороны – нельзя, поскольку концептуальная школа – это одно из направлений, один из кругов МАНИ, как раньше, так и сейчас (более интеллектуализированный уровень). С другой, эксперимент советской власти воспитал новый тип сознания (Мы из Мордора) и потому подполье в ад – эта неизученная ещё ступень ментальной

АНКЕТНЫЙ ОПРОС

перверсии и патологии, выпирающий “карман” между микро- и макроструктурами – требует детального рассмотрения.

- 5. Какие этапы в формировании московской андерграундной традиции Вам представляются существенными?**
- 1) Лианозово и влияние “остатков” русского авангарда, формализма и т.д. Холин; 2) 60-е и влияние Фестиваля. Кабаков и Пивоваров – создание концептуальной школы. Осознание соцдействительности как материала для творчества и поворот в сторону от “западничества”. Комар и Меламид, Сретенка, Мамлеев; 3) 70-е и развитие концептуальной традиции. Появление беспрецедентных (жанров и практик) форм деятельности (альбомы, поездки за город); 4) 80-е (начало) – создание МАНИ, АПТАРТа – кристаллизация Номы, её отношений; 5) 80-е (конец) – диаспора Номы, презентация, “проверка на выживание”. Эпоха дефиниций, каталогизации, инвентаризации. Музей МАНИ.
- 6. Каковы, на Ваш взгляд, тенденции развития Московской концептуальной школы?**
- Развитие референтной тайной сети за границей. Доминантная деятельность группы искусствоведов в Москве. Встречные коммерциализация и эзотеризация. Концептуализация идеологии (как нового эстетического пространства) и жанров: инсталляции, печатной продукции, проектологии. Появление беспрецедентных жанров и практик, связанных с “преодолением Кантовского табу на трансцендентное”.
- 7. Топология Московской андерграундной экзистенции складывалась вокруг определенных энергетических центров. Какова она сейчас?**
- Основной осью по-прежнему (175 лет) является северо-восточная (Б. Хмельницкого, Кирова, Сретенка, Чистые пруды, Три вокзала, Красные ворота, проспект Мира, Сокольники, ВДНХ, Ярославское шоссе). Тайные центры: 1) излучина Москвы-реки у Киевского вокзала; 2) Северо-Запад (Фестивальная); 3) Замоскворечье; 4) юго-восточная ось (Автозаводская – Царицыно); Север – музей МАНИ.
- 8. Осталось ли для Вас важным рассмотрение вопросов культуры с позиции Восток – Запад?**
- Лично для меня – нет. Объективно считаю, что Запад должен отказаться от стереотипов “рассмотрения культурного феномена”, изобрести микроскоп для понимания системной микрокультуры и склониться в почтительном внимании в сторону информации с Востока.
- 9. В чем причина, как правило, неадекватной оценки Московской концептуальной школы Западом?**
- Во всей западной цивилизации, построенной на европоцентризме, нежелании выходить за пределы устоявшихся систем координат, невозможности находить компромиссные точки в коммуникации, рыночности, условности культурного феномена западного постмодер-

на, в технологическом и механическом подходе к МКШ, не учитываяющим основных характеристик и беспрецедентных достижений МКШ.

10. Какая выставка или презентация Московского круга на Западе удовлетворила бы Вас?

Только система тайного влияния и разрушения существующей ситуации в западной культуре, политика проектов, предлагаемых музеям, университетам и галереям (др. институциям), или участие в экспериментальных проектах, предлагаемых с Запада, вне рынка, современного искусства, конкуренции и т.д. Лучше всего – военное вторжение СССР в Европу и Америку, что отвлечет внимание от Номы и ее дел.

11. Возможна ли, на Ваш взгляд, деятельность Номы вне Московской ситуации или параллельно ей?

Безусловно, она происходит по причине номной диаспоры. Этот этап даст свои плоды в 90-е и очень продуктивен (по качеству). Независимо от ситуации в Москве, деятельность Номы центрируется вокруг очага своего формирования, пусть и умозрительного, условного.

Иосиф Бакштейн, 11 июля 1991

1. Осознаете ли Вы свою деятельность находящейся в границах артикуляционного пространства, называемого Нома?

Да, осознаю.

2. Что Вы подразумеваете под термином Нома?

Круг людей, художников, критиков, теоретиков искусства, сложившийся в 70-е годы вокруг Комара и Меламида, Кабакова, Монастырского и их последователей, эстетически разделяющих идеи так называемого “московского концептуализма”. Художники могли присоединиться к Номе только до 1986 г. включительно.

Нома обладает общими стилистическими признаками.

3. Что, по Вашему мнению, отличает понятие Нома от предшествующего понятия – художник круга МАНИ?

Нома создалась в постконцептуальный период, когда смысловой центр деятельности Московского концептуализма сместился из области жестких идеологических констатаций в область исследований “глубинной психологии” советского сознания, его психопатологии, и одновременно происходит смещение от соцарта к советскому поп-арту.

4. Можно ли говорить о московском андерграундном искусстве как о сложившейся концептуальной школе?

Безусловно, что подтвердилось стилистической однородностью выставок Кл.Авы и очевидностью отбора участников и их работ, очевидностью критериев.

5. Какие этапы в формировании московской андерграундной традиции Вам представляются существенными?

АНКЕТНЫЙ ОПРОС

До 1953 г.; с 1953 до конца 60-х – модернизм; 1972 -79 гг. – соцарт, ранний концептуализм; 1980-86 гг. – нью-вейв; 1987 и далее.

6. **Каковы, на Ваш взгляд, тенденции развития Московской концептуальной школы?**

Сейчас эта традиция переживает, с одной стороны, торжество – социальное признание своего значения и одновременно входит в противостояние с посткоммунистическим салоном.

7. **Топология московской андерграундной экзистенции складывалась вокруг определенных энергетических центров. Какова она сейчас?**

Такие центры сместились к Западу, что создало необходимость поисков особых энергетических центров здесь в Москве. Но проблемой является сохранение “чистоты” эстетических принципов.

8. **Осталось ли для Вас важным рассмотрение вопросов культуры с позиции Восток – Запад?**

Осталось, но снялась метафизическая напряженность этой оппозиции, она стала позитивной.

9. **В чем причина, как правило, неадекватной оценки Московской концептуальной школы Западом?**

Трудно объяснить, почему московский концептуализм до сего дня остается синонимом понятия “современное искусство”.

10. **Какая выставка или презентация Московского круга на Западе удовлетворила бы Вас?**

Время групповых выставок прошло. Нужнее стали “концептуальные” – в узком смысле проекты, как “визуализация дискурса” московского концептуализма.

11. **Возможна ли, на Ваш взгляд, деятельность Номы вне московской ситуации или параллельно ей?**

Да, возможна, эстетическая соотнесенность работ художников Номы, работающих на Западе, подтверждает это. Правда, велика вероятность отдельных “выпадений” в салонный осадок.

Константин Звездочетов, 8 июня 1991

1. **Осознаете ли Вы свою деятельность находящейся в границах артикуляционного пространства, называемого Нома?**

Нет, скорее чувствую некоторые точки соприкосновения в методах работы и личную симпатию к художникам, провозгласившим себя Номой.

2. **Что Вы подразумеваете под термином Нома?**

Линию Кабаков – Монастырский – Медгерменевтика.

3. **Что, по Вашему мнению, отличает понятие Нома от предшествующего понятия – художник круга МАНИ?**

Круг МАНИ это была ватага бродяг, объединенных стремлением хоть

как-то укрыться от тоталитарного общества и любящих современное искусство. Нома – это определенная школа со своим кругом проблем, терминологией, субординацией, приколами, пристрастиями и образом жизни.

4. **Можно ли говорить о московском андерграундном искусстве как о сложившейся концептуальной школе?**

Думаю, что нет, так как московское андерграундное искусство состояло из многих школ и тенденций и в нём было несколько сложившихся школ.

5. **Какие этапы в формировании московской андерграундной традиции Вам представляются существенными?**

Послефестивальный (58-63 гг.) – вторая редакция модернизма; середина шестидесятых (65 -69 гг.) – нонконформизм и начало деятельности Кабакова; начало семидесятых (70-76 гг.) – возникновение соцарта и появление московского романтического концептуализма; начало восьмидесятых (80-84 гг.) – Мухомор, СЗ, АПТАРТ; 88-91 гг. – демаргинализация современного искусства.

6. **Каковы, на Ваш взгляд, тенденции развития Московской концептуальной школы?**

Последнее время все меньше слежу за этой школой. Но мне кажется, что ей последнее время присущ кокетливый эскапизм – с одной стороны, и желание стать созвездием поп-звёзд (желательно на Западе) – с другой. И это очень влияет на произведения.

7. **Топология московской андерграундной экзистенции складывалась вокруг определенных энергетических центров. Какова она сейчас?**

Поскольку сейчас практически нет андерграунда, говорить о таких центрах не считаю актуальным. Есть центры современного искусства, их множество. Есть мощные личности, их тоже хватает. Пожалуй, последний андерграунд это “Белая река” Петлюры и группа “Эти”.

8. **Осталось ли для Вас важным рассмотрение вопросов культуры с позиции Восток – Запад?**

Только из спортивного интереса показать “что мы не лаптем щи хлебаем” и прочих мелких амбиций.

9. **В чем причина, как правило, неадекватной оценки Московской концептуальной школы Западом?**

По-моему, это ясно. Разница цивилизаций, языка, контекста, подхода к материалу, при схожих методах. Оставляет у москвичей чувство досады, а Запад – равнодушным или разочарованным.

10. **Какая выставка или презентация Московского круга на Западе удовлетворила бы Вас?**

Никакая, или же в Москве появится артиндустрия, столь мощно популяризующая наше искусство, что всякий мало-мальски образованный человек на Западе будет знать, какое вино предпочитает, скажем,

АНКЕТНЫЙ ОПРОС

Сергей Волков. Вот тогда можно будет говорить о коллегах, друзьях, единомышленниках на Западе, с которыми можно будет делать независимые выставки, просто чтоб было в кайф.

11. **Возможна ли, на Ваш взгляд, деятельность Номы вне московской ситуации или параллельно ей?**

Почему бы нет. Это происходит, но лично у меня по этой причине к деятельности Номы теряется интерес.

Юрий ЛЕЙДЕРМАН, 5 апреля 1991

1. **Осознаете ли Вы свою деятельность находящейся в границах артикуляционного пространства, называемого Нома?**

Да, осознаю в большой степени, но не целиком.

2. **Что Вы подразумеваете под термином Нома?**

То же самое, что и “художники круга МАНИ”, но с некоторыми обертонами мафиозности и блата.

3. **Что, по Вашему мнению, отличает понятие Нома от предшествующего понятия – художник круга МАНИ? См. выше.**

4. **Можно ли говорить о московском андерграундном искусстве как о сложившейся концептуальной школе?**

Можно, если считать, что термины “андерграунд” и “концептуализм” равны. В противном случае можно говорить о сложившейся концептуальной школе “художников круга МАНИ” или, точнее, даже несколько более узкого круга.

5. **Какие этапы в формировании московской андерграундной традиции Вам представляются существенными?**

1) Первая половина 60-х как абсорбция идей “лианозовской школы” и зарождение собственно “концептуальной” традиции – “школа Сретенского бульвара”; 2) Рубеж 60-70-х –“Десять персонажей” Кабакова, работы Булатова и т.д.; 3) Вторая половина 70-х – начало 80-х (до АПТАРТА) – деятельность КД, общая схема – “иллюстрирование” и “комментирование” как специфика Московской школы. Появление термина “московский романтический концептуализм”, осознание собственных интенций как именно “современного искусства” – с одной стороны, и психопатологии – с другой; 4) Середина 80-х – нарастание приватизирующих, замыкающих внутрь интенций. Третий том “Поездок за город” как наиболее концентрированное выражение схемы “иллюстрирование” и “комментирование”; 5) 87- 90 гг. Распад традиции МАНИ; 6) 1990 г. – по настоящее время. Фаза “постраспада”, когда образуется множество еще неясных пока центров грядущих осуществлений.

6. **Каковы, на Ваш взгляд, тенденции развития Московской концептуальной школы?**

Можно говорить только о развитии уже предельно распавшихся, предельно обособленных кусочков её, находящихся в каких-то пока ещё темных уголках. Может быть, эта неразличенность, слабая артикулируемость и есть основная тенденция будущего.

7. **Топология московской андерграундной экзистенции складывалась вокруг определенных энергетических центров. Какова она сейчас?**
Возможно, сейчас она складывается в оболочках вокруг этих центров, учитывая что последние уже исчезли. Но оболочки вокруг этих пустот остались и даже наращиваются, однако, в отличие от центров, не соприкасаются между собой. Всё замыкается на вялом невротическом наращивании – и это очень интересно.
8. **Осталось ли для Вас важным рассмотрение вопросов культуры с позиции Восток – Запад?**
Да, осталось, но как размытость, раздробленность вдоль этой оси.
9. **В чем причина, как правило, неадекватной оценки Московской концептуальной школы Западом?**
10. **Какая выставка или презентация Московского круга на Западе удовлетворила бы Вас?**
Меня удовлетворяет как раз та “неудовлетворенность”, в каком-то смысле “провальность”, “жалость”, которая остается и, надеюсь, будет оставаться после всех таких выставок.
11. **Возможна ли, на Ваш взгляд, деятельность Номы вне московской ситуации или параллельно ей?**
Да, возможна и была бы очень интересна, если бы действительно осознавала себя как “ситуацию вне” или “распавшуюся ситуацию”, помимо просто деятельности отдельных художников.

Андрей Монастырский, 2 мая 1991

1. **Осознаете ли Вы свою деятельность находящейся в границах артикуляционного пространства, называемого Нома?**
Для меня Нома – это опоэтизованный вариант МАНИ, который, насколько я помню, ввели в свою художественную практику члены МГ, это своего рода жаргонный синоним МАНИ. Я бы отнес свою деятельность просто к московской концептуальной школе.
2. **Что Вы подразумеваете под термином Нома?**
Этот вопрос скорее к МГ, хотя, в сущности, я ответил на него выше.
3. **Что, по Вашему мнению, отличает понятие Нома от предшествующего понятия – художник круга МАНИ?**
Именно жаргонность. Круг МАНИ – художники, участвующие в конкретном архиве (журнале, семинарах и т.п.), а Нома – скорее “МАНИ вокруг МГ”. Нома – психологизированное понятие, а не структурно-производственное на основе определенной традиции.

АНКЕТНЫЙ ОПРОС

4. Можно ли говорить о московском андерграундном искусстве как о сложившейся концептуальной школе?
Можно, но теперь без определения его “андерграундным”. Это концептуальная школа большой длительности – 20 лет.
 5. Какие этапы в формировании московской андерграундной традиции Вам представляются существенными?
Грубо: Кабаков, соцарт, Комар и Меламид, СЗ, КД, Сорокин, МГ.
Здесь нужно учитывать пунктири: Холин, В. Некрасов, Пригов, Чуйков, Мухомор, Фурманский, Волков, Вика и Таня. Конечно, “Гнездо”, Альберт, Чемпионы мира. Плюс критики: Грайс, Тупицыны, Хирт / Вондерс, Бакштейн и т.д.
 6. Каковы, на Ваш взгляд, тенденции развития Московской концептуальной школы?
Поскольку речь идет о будущем – совершенно не знаю.
 7. Топология московской андерграундной экзистенции складывалась вокруг определенных энергетических центров. Какова она сейчас?
Для меня – совершенно непонятно.
 8. Осталось ли для Вас важным рассмотрение вопросов культуры с позиции Восток – Запад?
Нет.
 9. В чем причина, как правило, неадекватной оценки Московской концептуальной школы Западом?
Нет достаточной временной дистанции (исторической).
 10. Какая выставка или презентация Московского круга на Западе удовлетворила бы Вас?
Такие выставки уже были и есть: Франкфурт, Дюссельдорф и т.п. (Бостон)*.
 11. Возможна ли, на Ваш взгляд, деятельность Номы вне московской ситуации или параллельно ей?
Почему нет?
- * (Имеются ввиду выставки: “Музей Мани”, Karmelitenkloster, Frankfurt, 1991. Биционале, Kunsthalle Düsseldorf, 1990 и “Между весной и летом” ICA Boston 1991 – *прим. редактора*)

ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН, 12 мая 1991

1. Осознаете ли Вы свою деятельность находящейся в границах артикуляционного пространства, называемого Нома?
Да. Наиболее комфортной моделью соотношения “артикуляционных пространств” я пока что считаю так называемую модель “Треснутая матрешка”. То есть в общее артикуляционное пространство СССР вложено пространство Номы, в нем содержится (в числе прочего) групповое пространство МГ. Туда вложено личное артикуляционное пространство, в него – “личное-безличное” и так далее, до бесконеч-

ности, разрастание во все стороны и внутрь. “Главное”, это поддержание демонстрационного среза, то есть на всех уровнях “треснутость”, через которую проникает “наблюдающий” воздух.

2. **Что Вы подразумеваете под термином Нома?**

Круг людей, описывающий свои границы через “групповой дискурс”. В более конкретном значении: круг авторов московского концептуализма. Ассоциативное “облако” этого термина мы уже многократно описывали, обсуждали: захоронения частей расчлененного тела Озириса в провинциях (номах) Египта, номадизм, номинальность и т.д. Московская Нома может считаться своего рода образцом, экземпляром этого типа культурного существования, хорошо артикулировавшим самого себя. В этом смысле, она – своё собственное главное произведение. Нома связана с “потусторонней”, трансцендированной (на уровень мета-позиции) семейственностью. Фундаментом Номы является не культурная персонажность (вытесняемая на поверхность) и ситуация “в гостях” (“игры в гостях”), мыслеформы “Друзей и знакомых” и т.д.

3. **Что, по Вашему мнению, отличает понятие Нома от предшествующего понятия – художник круга МАНИ?**

Сами понятия, по своему характеру, отличаются довольно сильно. Отличается и то, что они обозначают, хотя и не всегда и не совсем. Прежде всего в Номе, более чем в “круге МАНИ”, ослаблен акцент на искусстве и сделан акцент на дискурсе, а также на “психопатологических мирах”. Можно наверное проследить процесс перерастания одного в другое, через сборники МАНИ и иерархии Аэромонаха Сергея.

4. **Можно ли говорить о московском андерграундном искусстве как о сложившейся концептуальной школе?**

Да.

5. **Какие этапы в формировании московской андерграундной традиции Вам представляются существенными?**

Изобретение и разработка жанра альбомов Кабаковым и Пивоваровым в 70-х годах. Психопатологический опыт А.М. в начале 80-х, описание его в романе “Каширское шоссе”, трансформация этого опыта в акциях и комментариях 3-го и 4-го тома “Поездок за город”. Сборники Кабакова “Муха с крыльями”, “В нашем ЖЭКе”. Серия Кабакова “Подарки друзьям”. Сборники МАНИ. Выставки АПТАРТА и затем Клуба Авангардистов. Периодичность можно было бы дать такую: “Брани” и Иерархии Аэромонаха Сергея.

1974 -1979 – альбомный классицизм (выход на советскую идеологическую реальность через ступор “далёких миров” и “метафизический опыт”) (расщепление иллюстраций);

1979 -1985 – анекдотический психопатологизм (с отдельными провалами) (расщепление идеологич. в глубину);

АНКЕТНЫЙ ОПРОС

1985 -1988 – декаданская шизофренизация (расщепление романа);
с 1991 – каталогизация (с лабораторными пристройками).

6. Каковы, на Ваш взгляд, тенденции развития Московской концептуальной школы?

С одной стороны, к “подведению итогов”, каталогизации, с другой стороны, нащупывание новых “сюжетов”, обнаружение “приключений”. По всей вероятности, периоду с 1991 можно дать подзаголовок “расщепление приключенческой литературы”. Ориентация на “психоделические приключения в ИПП” и их описания. Это связано с переходом от теоретического и спекулятивного текста к нарративу.

К “приключениям” подлипают “путешествия”. Однако всё это используется как “опорный блок” для “будущего”, то есть новых витков проективности.

7. Топология московской андерграундной экзистенции складывалась вокруг определенных энергетических центров. Какова она сейчас?

Сейчас очевидно, что определённую опасность для этой традиции представляет собой дезинтеграция имперской структуры СССР.

Поэтому энергетика сосредотачивается в местах, где еще работают имперские принципы жесткой централизации огромных необустроенных пространств. Поскольку идеологические аргументы централизации сняты, а экономические несостоятельны, в достаточной степени “работают” только “психоделические аргументы”, увеличившие свою акустику засчет распада. Символом этой аргументации становится Москва-река (олицетворяющая “изгибы”, текучесть и апофатику центральной власти) и расположенные вблизи нее правительственные здания, гостиницы, речные вокзалы и т.п.

8. Осталось ли для Вас важным рассмотрение вопросов культуры с позиции Восток – Запад?

В некоторой степени. Впрочем, пребывание на Западе ослабляет “отвлеченный” интерес к нему и провоцирует внутреннюю игнорирующую позицию. Запад до сих пор слишком “в силах”, чтобы им можно было интересоваться.

9. В чем причина, как правило, неадекватной оценки Московской концептуальной школы Западом?

Причин несколько. Одна из самых очевидных: незнакомство Запада с явлениями, непосредственно связанными с работой этой школы, неправильное представление об этих явлениях. До сих пор не осознают значение соалистического реализма, он практически не представлен на Западе и не получил должного статуса, не говоря уж о передвижниках. Неумение применять многомерную систему критериев к произведениям искусства, в том числе и те, которые предназначены для оценки философского текста или литературного произведения.

В рамках московской школы, художник (чисто социально) выступает

как патологизированный интеллигент, на Западе художнику отведено место патологизированного пролетария.

10. Какая выставка или презентация Московского круга на Западе удовлетворила бы Вас?

Ответ на этот вопрос относится к предыдущему. Я считаю, что для удовлетворения интерпретационных амбиций Номы необходимо дать ей возможность репрезентировать на Западе не только собственную продукцию, но и советское искусство предыдущих периодов и других направлений, прежде всего соцреализм, создавая собственные экспонемы и комментирующий прессинг этой репрезентации. Гройс справедливо указал на перепроизводство искусства в СССР в период соцреализма. Из этой констатации я бы сделал “экономические” выводы: СССР нуждается в том, чтобы добиться высокого рыночного статуса произведений соцреализма, чтобы затем начать сбывать эти вещи на Запад по высоким ценам. Нома могла бы взять на себя эту задачу: добиться переоценки соцреализма на Западе. Вообще, Нома могла бы использоватьсь Западом и СССР как институт, эстетизирующий их культурные контакты друг с другом. Необходимо наладить пенсионное обеспечение для всех членов Номы. Что же касается внутренних существенных разработок Номы, то их лучше содержать на эзотерическом уровне и репрезентировать сдержанно.

11. Возможна ли, на Ваш взгляд, деятельность Номы вне московской ситуации или параллельно ей?

Я полагаю, что Нома обладает достаточно первверсивным (а это значит весьма прочным) режимом регенерации. Она может поддерживать своё существование в ситуации предельной расщепленности и разбросанности. Например, “агентурная идеологизация” С.А. как рецепт новейшего паразитизма на традиционных горизонтах заброшенности, интерпретированной как “внедренность”.

Виктор Пивоваров, 30 апреля 1991

1. Осознаете ли Вы свою деятельность находящейся в границах артикуляционного пространства, называемого Нома?

Да!

2. Что Вы подразумеваете под термином Нома?

Термин Нома введен уже совсем молодыми художниками, представляющими третью генерацию Московской концептуальной школы. Цель введения этого термина, как я её понимаю, специфицировать сугубо определенную линию московского неофициального искусства.

3. Что, по Вашему мнению, отличает понятие Нома от предшествующего понятия – художник круга МАНИ?

Понятие “художники круга МАНИ” с введением термина Нома

АНКЕТНЫЙ ОПРОС

- становится частью общего тела.
4. **Можно ли говорить о московском андерграундном искусстве как о сложившейся концептуальной школе?**
Московский андерграунд гораздо более широкое понятие, чем концептуальная школа.
5. **Какие этапы в формировании московской андерграундной традиции Вам представляются существенными?**
1) Лианозовская группа 60-х гг.; 2) Круг художников около Ю. А. Соболева (Неизвестный, Соостер, Янкилевский); 3) Начало концептуального творчества; 4) Первые эксперименты в области соцарта (Косолапов, Соков, Пригов); 5) Деятельность Комара и Меламида; 6) Мухоморы; 7) Чемпионы мира; 8) Медгерменевтика.
6. **Каковы, на Ваш взгляд, тенденции развития Московской концептуальной школы?**
Тенденции две – центробежная и центростремительная. Одна стремится к самосохранению и самоуглублению, другая, наоборот, к рассеванию и расширению. Обе, как это ни странно, существуют одновременно у одних и тех же персонажей.
7. **Топология московской андерграундной экзистенции складывалась вокруг определенных энергетических центров. Какова она сейчас?**
Совершенно ясно расширение этой топографии за пределы Москвы и Советского Союза. Сейчас возникли точечные агентурные точки Номы в Кёльне, Париже, Праге, Нью-Йорке и др. местах.
8. **Осталось ли для Вас важным рассмотрение вопросов культуры с позиции Восток – Запад?**
Безусловно осталось. Более того, этот вопрос приобретает все более мучительный и травматический характер.
9. **В чем причина, как правило, неадекватной оценки Московской концептуальной школы Западом?**
Опыт жизни в России и выработанные годами этой жизни ценности совершенно непередаваемы и непонятны в условиях другой цивилизации.
10. **Какая выставка или презентация Московского круга на Западе удовлетворила бы Вас?**
Боюсь, что любая выставка на Западе, как бы полно и глубоко не представляла она московский круг, будет неудачной. “Московский круг” это не искусство, это что-то другое. “На западе” это что-то другое будет показано как искусство.
11. **Возможна ли, на Ваш взгляд, деятельность Номы вне московской ситуации или параллельно ей?**
Возможна в форме разведки, диверсий агентов и т.п.