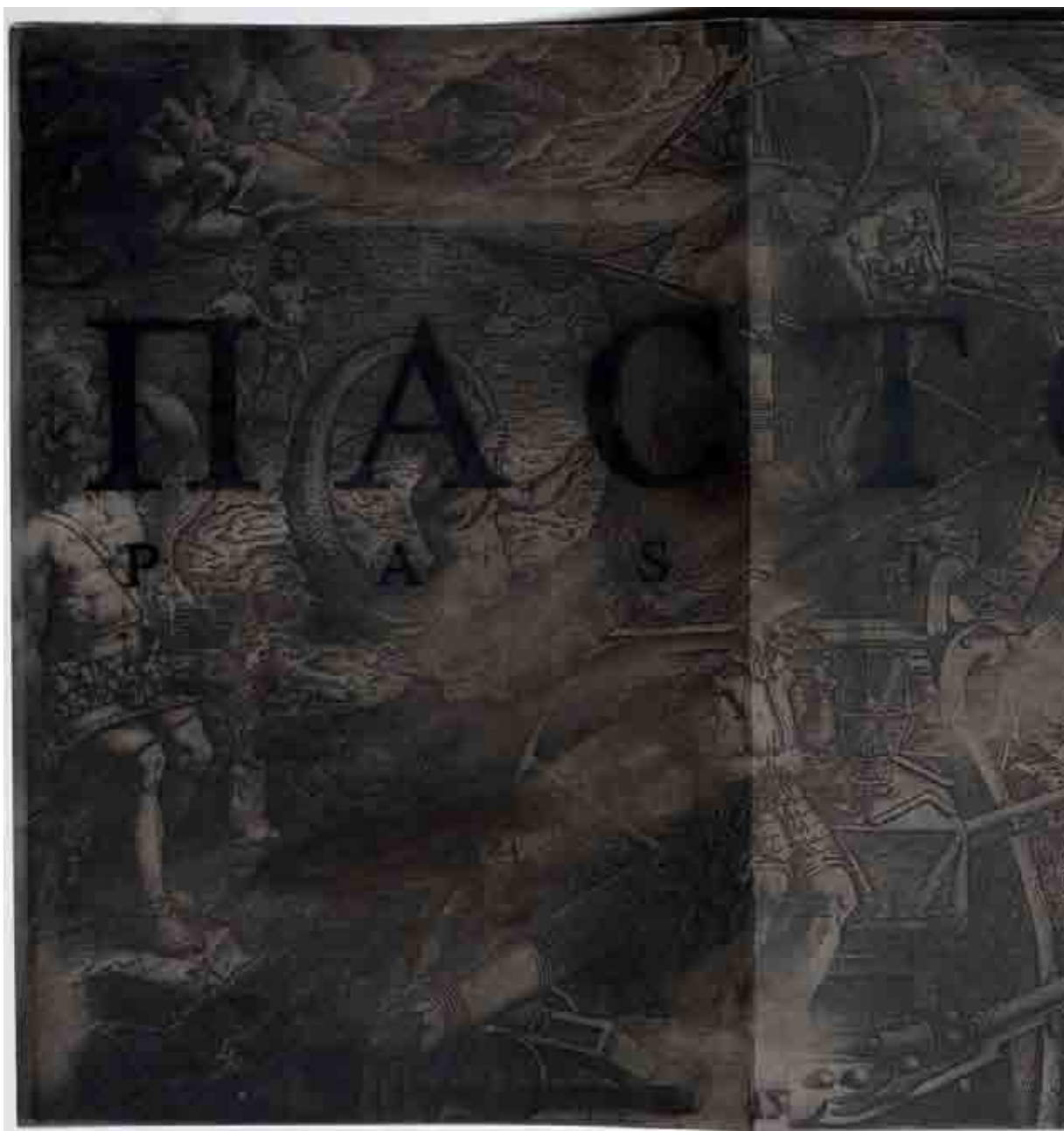
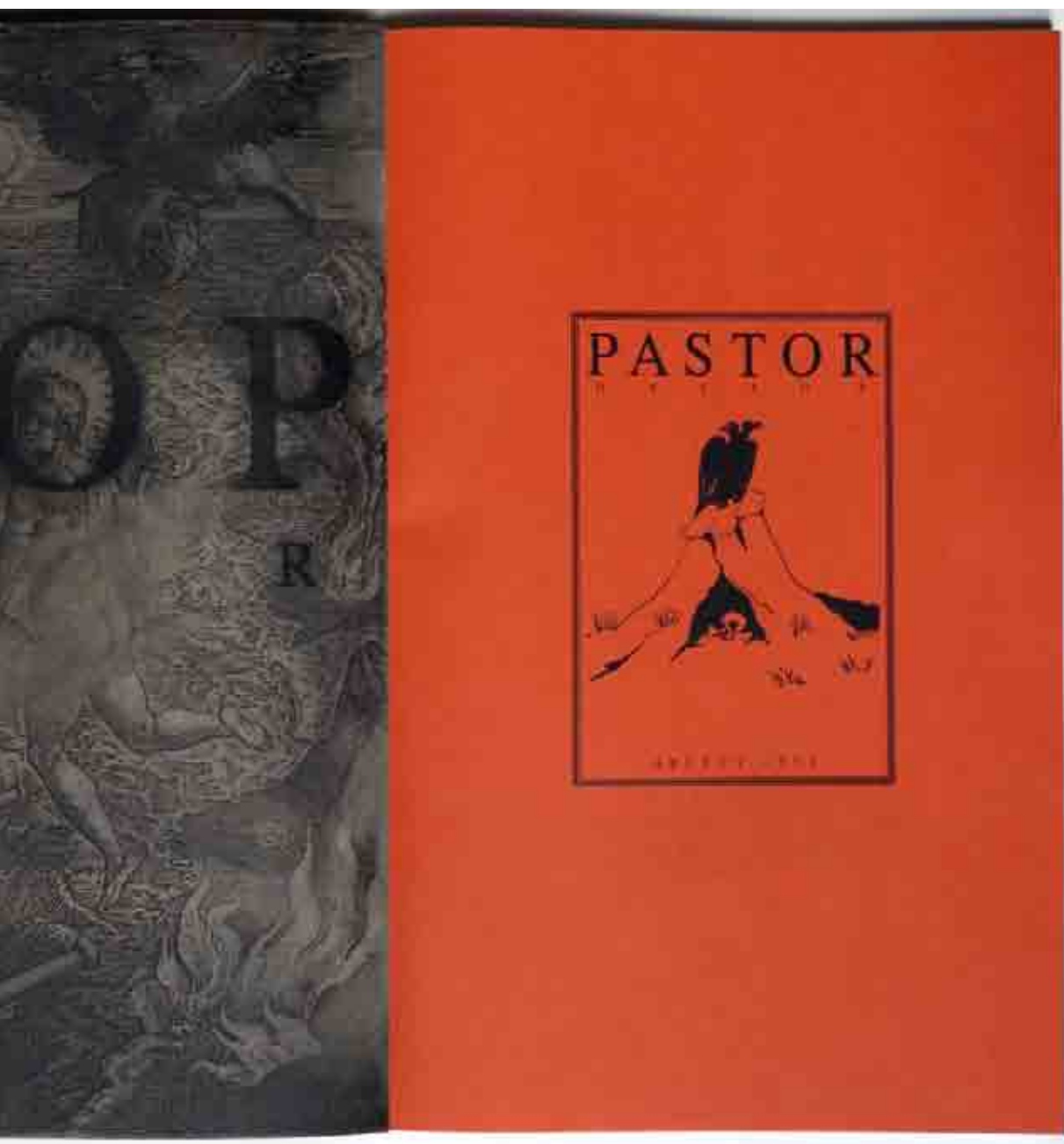


PASTOR

П А С Т О Р

А В Г У С Т 1992





ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ КЁЛЬНСКОГО ПАСТОРА

“И вот я здесь” – и мне нечем ему возразить и нечего добавить. Лишь – и вот я здесь... умер, кажется, более естественным и живым, чем сама жизнь. Так же, как и случайная встреча на улице вечернего Кёльна со Львом Семёновичем в сопровождении художника Гриши Брускина и галериста Алекса Лахмана. Встреча, удивительная одним и радостная другим. И, как все подобные встречи в Кёльне, живительная для пасторского уединения. Какими-то неведомыми путями Кёльн стал единственным городом в Европе, до которого оказалось возможным растянуть московское патриархально-авангардное сознание. Ни изящный Париж, ни фундаментальный Мюнхен, ни провинциально-столичная Вена (транзитное место советской эмиграции третьего поколения), ни обновленный пока в дурную сторону Берлин не оказались соразмерными маргинальной наполненности и коммунальной глубине. Возможно, его ненавязчивость и особое географическое положение спровоцировали и пересечение маршрутов московских художников, и тему второго пасторского выпуска. Но не только.

Как известно, специфика московской концептуальной сцены – в её перманентно-блуждающей, почти сомнамбулической отстраненности. Вначале во многом это диктовалось сложившимися условиями социального прессинга, хотя и тогда само отстранение формировалось, скорее, благодаря интересу к другим проблемам, а не политическому протесту. Затем, в предваряющие и первые годы перестройки, московский авангардный круг, взбаламученный гостями с Запада, с одной стороны, и отечественной, якобы беспредельной вседозволенностью, с другой, начал, влекомый инстинктом самосохранения, абсорбироваться на периферии, сознательно или почти уходя из пылевой завесы, создавая маргинальные – но уже для себя – формы и методы. Здесь можно указать и на “Загородный музей” Паниткова (который, к сожалению, не функционирует в полную силу), и на продолжающуюся архивизацию как метод пылеотстоя, и на фундаментальный, на грани экспансии, захват никем “не контролируемых территорий”, находящихся под носом у разгоряченных реальными военными битвами за страны и за плохо понимаемый престиж музеев и галерей, и на патологическое равнодушие к захвату власти, которая может интересовать лишь как очередная тема дискуссии.

А сейчас или чуть раньше, когда ситуация благоприятствует материальному и престижному угнездению, когда можно напрячься, поднатужиться и взять ЧТО полагается и даже больше, как-то невдомек, да и неохота, да и сил на “депутатство” просто нет.

Кто же любит хилых да вялотекущих, да убогих, привозящих из загранки пластмассовые топоры, шлемы, мягких, дергающихся и оттого почти чихающих, а не лающих, собачек ...

И уже чувствуется – бить будут. Молодые да сильные. Да и пора. Хватит элитарщины и групповщины. Долой масонство и заумь. Да и вообще не пора ли закругляться?

Кажется, в 82-м или 83-м году к лежащим в одежде на морском берегу Нового Света Коле Козлову и Никите Алексееву подошли местные, новосветовские ребята с явным желанием побить. Но на любые провокации – типа: “Ты что – баба, что ли? А ну, вдарь мне” – ответ был: “Да, что Вы, ребята, зачем?”.... и в недоумении, брезгливо отвернувшись, ушли ребята, столкнувшись с чем-то подозрительным, нездоровым, прозрачным ...” Лучше быть одну минуту трусом, чем всю жизнь мертвым,” – заметил французский полководец, проигравший очередную битву. В нашем московско-провинциальном случае уместно перефразировать его: “Лучше быть всю жизнь прозрачным дураком, нежели одну минуту мускулистым идиотом.”

Интуитивно саморазвиваясь, идея “отстранения” в середине-конце семидесятых привела к гиперболизированному удалению – эмиграционному, схожему с обыкновенным взрывом, который в геометрической прогрессии всё больше и больше разносил, разделял и властвовал над перешедшими рубикон. С 74-го по 80-й годы уехали: Вагрич Бахчанян (Париж), Римма и Валерий Герловины (Нью-Йорк), Михаил Гробман (Париж), Алексей Жданов (США), Виталий Комар и Александр Меламид (Нью-Йорк), Александр Косолапов (Нью-Йорк), Лидия Мастеркова (Париж), Эрнст Неизвестный (Нью-Йорк), Михаил Одноралов (Нью-Йорк), Виктор Пивоваров (Прага), Оскар Рабин (Париж), Михаил Рогинский (Париж), Василий Ситников (Нью-Йорк), Владимир Слепян (Париж), Леонид Соков (Нью-Йорк), Михаил Чернышев (Нью-Йорк), Игорь Шелковский (Париж) и многие другие. Началось буквальное окапывание, военные действия за “свои территории”. К чему это привело Там и какую воронку образовало Здесь – всем известно. В данном случае я не касаюсь историко-политических условий. Вопрос в том, что территории лежали вокруг не занятые и не замеченные. Идея, поставленная с ног на голову, привела к полному враждебному отчуждению. И всё-таки, разбрасывая и соря, Рука Провидения создала довольно мощную сеть художников из России, которая в общем, в целом, по сути всё равно работает на коммунальную мельницу. Однако, если быть точным, “отстранение” не могло осознаваться тогда как коллективный метод саморегуляции. Только на общем опыте последних двадцати лет можно проследить осознание этой идеи как метода соскальзывания, перепрыгивания, “постоянного ухода” и от навязываемых политических, и от благоприятно-экономических, и от престижно-базарных, и, наконец, от элитарных установок.

Акцентируя своё и ваше внимание на этих довольно банальных вопросах, я высказываю заинтересованность издателя, которую однако нельзя свести к идее объединения якобы ушедших с якобы уцелевшими. Проблема мне представляется шире. Я бы её сформулировал как понятие “растяжения контекста”, который оказался тесно связан, что естественно, с чисто географическими факторами.

Ясно, что каждый уходящий тащит за собой всё более растягивающийся плащ и на месте остановки вбивает клин. Но растянутый, как на дыбе, субконтекст, не выдерживая максимального растяжения, даёт усадку, “шагреновый эффект”, вырывая клинья, разрываясь по краям... Процесс усадки будет продолжаться до естественных для данного времени размеров. В результате – суперминимальная группа может оказаться держателем пульсирующего кожного кусочка.

Процесс сегодня обоюдоострый. Мощному растяжению контекст подвергается со стороны курсирующих, челночных художников, художников-агентов, художников-сумо, активному сужению – со стороны художников-кротов и художников-улиток. Сложность – в ситуации интенсивного расширения, на фоне которого происходит “шагреновый эффект”. И то, и другое методологически оправдано. Но бить всё равно будут и слева, и справа, и в лоб.

Собирая материал для второго номера, я был преследуем идеей “тотальной экспансии не сходя с места”. Я – улитка, применяющая “паучий” метод. Но как улитка не может удержать попавшую в паутину бабочку, так пастор не может удержать попавшихся в пасторскую сеть овец, к примеру, ведущих свою гениологию, как сказано в одном интервью, от турецкого султана и от Бонапарте Наполеона. А жаль. Второй раз жаль – зазнался Константин.

Давно планируя привлечь западных художников к “пасторской” деятельности, после долгих уточнений, проверок, справок, как и полагается, я остановился на одном из основателей концептуализма, члене группы *Art & Language* – Терри Аткинсоне. Его материал осуществляет “плавное перетекание” из первого во второй выпуск “Пастора” и тем меня очень устраивает. Материал этот сам по себе удивительный, демонстрирующий и понятные “семейные разборки”, и “классическое отстранение” в 73-75-х годах, именно тогда, когда многие московские подпольные художники разрабатывали тему “социалистического поп-арта”, совершенно противоположную по вектору. Двигаясь формально в направлении друг друга, как оказалось, с середины 70-х, мы могли встретиться лишь спустя восемнадцать лет, но уже благодаря осознанию концептуальной и постконцептуальной методики.

Однако открыть журнал я предоставил другому автору, не имеющему ни к концептуализму, ни даже к современному искусству ни малейшего отношения. Биографу, пушкинисту, занимающемуся целиком 19-м веком, лишь волей судьбы оказавшемуся вовлечённым в окружение московских бандитов в овечьих шкурах. Первоначальная задача описания с историко-биографической позиции трех важных для сегодняшнего авангарда городов – Москвы, Ленинграда, Одессы – волей автора превратилась в важное, на мой взгляд, как и в случае с Аткинсоном, связующее звено, но уже с классической русской традицией, влияние которой значительно для формирования московского концептуального сознания и, возможно, определяет его специфику.

Уже после выхода первого выпуска мне не раз, в беседах, намекали на претенциозность подборки авторов, тем не менее, я опять пригласил тех же художников. И впредь мне хотелось бы обращаться к ним за материалом, если это

будет необходимо для раскрытия той или иной интересующей меня, как издателя, темы. И впредь я буду обращаться к художникам, которые по разным причинам отказались дать материал в журнал. И впредь политика журнала будет заинтересованная и субъективная. Мне нечего возразить в своё оправдание, кроме того, что каждый делает то, что может.

И вот здесь ... я хотел бы закончить, но не на возражениях и оправданиях, а на искренней благодарности авторам этого номера, переводчикам и, извините за нескромность, моей жене, без которой ни первый, ни второй выпуск, ни последующая жизнь Кёльнского Пастора была бы невозможна. Не могу я забыть и “семейного” ангела-хранителя – *Elisabet zu Salm Salm*.

ЗАМЕТКИ О ПУШКИНЕ

Мы стояли в местечке

А. Пушкин

Что город – то норов

Пословица

С БАСМАННОЙ НА НИКИТСКУЮ

Таинственный “Гробовщик”, в котором Пушкин непостижимо весело заглянул во тьму мистических глубин, открывается сообщением, что главный герой повести перебирается со своим похоронным скарбом с Басманной улицы на Никитскую. На Басманной жил дядя Василий Львович, поэт (“Вы дядя мой и на Парнасе”), один из литературных воспитателей Пушкина; он и отвёз его, мальчика, из Москвы в Петербург, в Лицей. Басманная и её окрестности – пушкинское детство; в 1826 году, возвращённый из ссылки, он после разговора с царём, доньне никому достоверно не известного, но легендарно хрестоматийного (“Был бы с друзьями на площади” и проч.), спешит к дяде на Басманную.

“Гробовщик” пишется на переломе жизни, 9 сентября 1830-го. Двух недель не прошло со дня похорон Василия Львовича. На Никитской живут Гончаровы, – Наталия Николаевна, невеста. Гробовщик Адриан Прохоров переезжает со своим товаром из пушкинского прошлого ближе к пушкинскому будущему.

К СЛОВУ: ВЫСТРЕЛ АМЕРИКАНЦА

Между пушкинским прошлым и будущим странно затесался знаменитый Фёдор Толстой-Американец, тот самый картёжник, дуэлист, который (у Грибоедова) “в Аляску сослан был, вернулся алеутом и крепко на руку нечист”. В полицейском списке московских картёжных игроков Ф. Толстой – № 1. (Пушкин, “известный в Москве банкомёт”, – только № 36). Пушкин-дуэлянт рядом с Фёдором Толстым – тоже не выше, чем № 36: “Американец” дрался часто, незамедлительно и победно. Он вообще господин беззастенчивый (среди легенд о нём: привёз из странствий обезьяну, жил с ней как с женой, но однажды изжарил её и съел). Фёдор Толстой (для сведения), как и Пушкин Василий Львович, тоже дядя великого племянника (двоюродный) – Толстого Льва.

В 1826-м после ссылки Пушкин, едва примчался на Басманную, послал искать Фёдора Толстого – драться; все годы ссылки он не просто так упражнялся в стрельбе, ходил с железной палкой, крепил руку, – с Ф. Толстым у него были

старые счёты. Поединок не состоялся, противников помирили, спустя несколько лет Толстой сватал для Пушкина, уже приятеля, Наталью Гончарову – и как всегда победил: высватал ему пулю Дантеса.

НИКИТСКАЯ – МЯСНИЦКАЯ – СЕНАТСКАЯ

Дело не в Фёдоре Толстом (хотя – кто знает), а в том, прежде чего другого, что, перезимовав с молодой женой в Москве (на Арбате), поэт оставил родимую белокаменную и потянулся в Петербург (“На семьсот вёрст убежать от матушки!.. Экой востроногой какой!” – говорит московский народ, прищуривая глаз на чухонскую сторону,” – читаем у Гоголя в размышлениях о переносе российской столицы к берегам Невы). А ведь незадолго до женитьбы Пушкин пророчески заметил: “То ли дело быть на месте”. Далее следует: “По Мясницкой разъезжать”, но в черновике “Мясницкая” вписана взамен “Никитской” (из соображений понятной скромности)*.

* Не в силах удержаться, высказываем предположение, что и не будь выстрела “Авроры” в октябре 1917-го и, соответственно, выстрела в соратника и сподвижника 1 декабря 1934-го, Мясницкая всё равно имела повод с развитием цивилизации превратиться в Кировскую: мясников здесь к началу нынешнего столетия почти уже не было, зато над улицей красовались рекламные щиты торговца новейшими приборами И. Кирова.

На исходе 1825 года, в Михайловском, Пушкин, перечитав поэму Шекспира “Лукреция”, в два утра написал “Графа Нулина”. Он сам объяснил связь между двумя столь несхожими творениями: “Я подумал – что если б Лукреции пришло в голову дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило бы его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те... Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась”... (Напомним, что Пушкин окончил свою “пародию на историю” 14 декабря 1825 года – в день восстания на Сенатской площади. “Бывают странные сближения,” – последние слова его заметки о “Графе Нулине”).

Пушкин, как видим, допускает вариативность истории, упрямо отвергавшуюся советской наукой: история не терпит сослагательного наклонения. Не терпит, конечно, дабы задним числом быть объясненной “самым передовым учением”. (Что, если бы 14 декабря восставшие на Сенатской одержали победу – а ведь могли! Как быть тогда со страшной их далекостью от народа? И Герцена некому было бы разбудить – пришлось бы самому просыпаться...) Пушкин толкает нас к сослагательному наклонению. Приняв “То ли дело быть на месте”, допускаем Пушкина, зацепившегося на Никитской, на Мясницкой, – Пушкина московского: надо ли доказывать, что судьба его совершенно меняется (и мир и история были бы не те)?..

ПЕТЕРБУРГСКИЙ КЛИМАТ

Весной 1836-го, после премьеры “Ревизора”, Гоголь собирается надолго за границу: “С петербургским климатом я совершенно в раздоре”. “Климат” здесь – конечно, не погода на улице. Тогда же, в мае 1836-го, в Москве (он последний раз в Москве) Пушкин встречается с Карлом Брюлловым: прославленный живописец вызван из Италии на службу в Императорскую Академию художеств, но по дороге надолго задержался в древней столице. В письме к жене поэт объясняет: “Бойтся климата и неволи”. И ещё: “Бойтся русского холода и прочего”. Климат – холод – неволя – прочее... И дальше: “Я стараюсь его утешить и ободрить; а между тем у меня у самого душа в пятки уходит...” Много позже в бумагах Брюллова будет найден черновик неоконченного стихотворения Пушкина “Альфонс садится на коня”: несмотря на предостережения (“пускаться в путь теперь не время”), рыцарь отправляется на службу, но впереди его ждет встреча с черной виселицей, стоящей посреди пустынной долины.

Допущение, что Пушкин по “Никитской-Мясницкой” разъезжает, а не уезжает по “Никитской-Мясницкой” прочь из Москвы, не только решительно меняет судьбу Пушкина, но не может не воздействовать на личность его. “От головы до пяток на всех московских есть особый отпечаток” (Грибоедов).

“Да, от желчи здесь не убережешься”, – пишет Пушкин в последние свои петербургские (вообще последние) годы. Петербургский климат. “Петербург поддерживает физически и морально лихорадочное состояние”, – напишет Герцен несколько лет спустя. При последнем свидании с братом в июне 1836 года Ольга Сергеевна, сестра поэта, поражена его худобой, желтизной лица и расстройством его нервов. Студент, увидевший Пушкина в университете незадолго до его смерти, помнит его огненные глаза и желтоватый нервный лик. Юный Иван Сергеевич Тургенев встречает Пушкина на светском концерте за несколько дней до поединка: смуглое небольшое лицо, африканские губы, вишечные бакенбарды, темные желчные глаза...

ЕСЛИ БЫ ДА КАБЫ...

Телесное устройство Пушкина в классической русской литературе по прочности сопоставимо лишь с прочным телесным устройством Льва Толстого. “В Москве до такой степени здоровье усиливается, что органическая пластика заменяет все жизненные действия”, – свидетельствует Герцен. Предположение не будет слишком смелым, если мы отведем Пушкину московскому толстовский век (82 года 2 месяца и 10 дней). В этом случае кончина поэта придется на начало августа 1881-го (при этом он надолго переживет Наталью Николаевну, если не взять ее вместе с ним “в сослагательное наклонение”). Наталье Николаевне не пришлось бы “плясать в Аничковом”, зато и поступков, дурно повлиявших на ее репутацию, она совершила бы несравненно меньше, может быть, и вовсе бы не совершила; наоборот, при её уме, особенно практическом,

открытом нынешними восторженными исследователями, она, не исключено, сумела бы немало сделать для благополучия дома и семьи. Дантеса не выслали бы из России, отчего карьера его пострадала бы, он не стал бы французским сенатором, зато мог выслужиться в российские генералы. Наезжая в Москву, он, наверно, встречался бы в свете с четой Пушкиных; не слишком ценя литературное дарование супруга, он опытным взглядом оценил бы былую прелесть супруги, ничуть не удивляясь, что живущая при ней сестра ее (в “действительном наклонении” ставшая госпожей Дантес) засиделась в девках. Поэт разговаривал бы с ним любезно-безразлично, как умел обходиться с неинтересными светскими знакомыми, Наталья Николаевна заинтересованно, как с бывшим столичным львом.

Пушкин “сослагательный” переживет не двух царей, а четырех: Александра Второго убьют за пять месяцев до мирной кончины поэта. Как тут не поразмышлять о судьбе династии: ни один из пережитых им государей не почил толком – двух убили, третий сам отравился, четвертый, не поймешь, то ли правда скончался, то ли сбежал.

Друзей Пушкин всех переживет, знакомых литераторов, в их числе многих, что начали печататься значительно позже него, тоже. Уже и решительное поколение всех этих разночинцев, семинаристов, поповичей, у которых отдельные здравые мысли тонули в резких по тону, односторонних, постоянно навязывавших поэту свои условия статьях, уже и это поколение уйдет в прошлое (Пушкин, должно быть, раздражался, что Некрасов, тоже покойный, позволил им хозяйничать в перекупленном у Пушкина “Современнике”, – впрочем, Бог весть, перекупил ли бы, да и завел ли бы московский Пушкин вообще журнал...). В начале 1881 года в Петербурге похоронят Достоевского, имевшего в конце жизни громкий успех. Достоевский покинет этот мир, не произнеся знаменитую речь на открытии памятника Пушкину (возможно, как раз Пушкин по случаю смерти автора “Карамазовых” обронит что-нибудь, предвосхищая кое-какие позднейшие открытия М.М. Бахтина).

С памятником Пушкину тоже всё иначе. При жизни поэта его, конечно, не воздвигнут. Подойдя к делу арифметически, установим, что монумент должны поставить соответственно $(1880-1837 = 43)$, следовательно: $1880 + 43 = 1923$) в 1923 году, если Пушкин за прожитые лишние 44 года (1881-1837) никак не опорочит себя перед теми, кто захватит власть в 1917-м. К 1923-му не только самого Федора Михайловича давно не будет, но и большинство поклонников “архискверного Достоевского” окажется высланным, по приказу автора сего определения, за границу; держать речь на торжестве поручат наркому Луначарскому. Автором памятника, скорей всего, назначат Н. Андреева, успешно эволюционирующего от гениального Гоголя к “Лениниане”; скульптор создаст что-нибудь реалистически мощное, вроде Островского, сидящего у Малого театра; если же в фигуре обнаружатся рецидивы формализма, ее сошлют вместе с андреевским же Гоголем на задворки Донского монастыря, а новый памятник переэкажут победителю схватки: Манизер – Томский...

Сослагательные построения – захватывающее занятие: мир, история (литература, конечно) вдруг становятся “не те”. Занятие нескончаемо, однако заметим для сведения: в 1881 году Л. Н. Толстой покупает дом в Москве и с этих пор, мучительно расставаясь с Ясной Поляной, проводит здесь осенние и зимние месяцы, что решительно сказывается на его судьбе, личности, творчестве...

ВОПРОСЫ БЕЗ ОТВЕТОВ

Как повлияла бы московская жизнь, даже в пределах, действительно Пушкину отпущенных (1831-1837), на его творчество? Всякие попытки ответа тут непрочны. Были бы написаны южные поэмы без Пушкина на юге? “Кавказский пленник” – без Кавказа? “Бахчисарайский фонтан” – без Крыма? “Цыганы” – без Бессарабии? “Нет” напрашивается так решительно, что не поспешим его произнести.

В Болдине, глухой деревне Нижегородской губернии, воображение уносит Пушкина в средневековую Германию, Вену 18-го столетия, чумной Лондон 1600-х годов, в вечный Мадрид Дон-Гуана. А за окном – “избушек ряд убогий, за ними чернозем, равнины скат отлогий, над ними серых туч густая полоса”...

Три года спустя (1833) в том же Болдине он обрывает стихотворный отрывок “Осень” недописанной (и от того неизмеримо емкой) строфой-строкой: “Плы-вет. Куда ж нам плыть?..” Пробовал было продолжать, но понял, что стихотворение должно оканчиваться именно этой неоконченностью. И все же – заглянем в черновик: поинтересуемся географией его раздумий. Пушкин называет – Египет, Грецию, Рим... В черновой строфе он перечисляет возможных своих героев (“знакомцы давние, плоды мечты моей”): стальные рыцари, угрюмые султаны, арапские цари, гречанки с четками, корсары, богдыханы, испанцы в епанчах, жида, богатыри... Кораблю поэзии с парусами, полными болдинским ветром, открыты любые направления пространства и времени...

Именно в Болдине 1833 года (Вторая Болдинская осень), одновременно с “Историей Пугачевского бунта”, ради которой затеяна поездка на Восток, на Волгу, на Урал, в Оренбург, по местам восстания, завершившаяся в дедовской вотчине, именно здесь, в деревне, пишутся две самые петербургские повести – в стихах и в прозе: “Медный всадник” и “Пиковая дама”. Тогда же и там же Пушкин обращает творческий взгляд к Италии, воссозданной англичанином Шекспиром (“Анджело”), к Литве Адама Мицкевича – переводит (или как бы пишет заново) баллады “Будрыс и его сыновья” и “Воевода”.

Как сложились бы деревенские главы “Онегина”, волею судьбы задержись Пушкин в Одессе (вполне допустимая ситуация), где между прочим работал над второй, тоже деревенской главой (“О rus!” – “О Русь!”)? Были бы мы, к примеру, одарены этими, с первого вдоха входящими в нас, как воздух, стихами – “Зима!.. Крестьянин торжествуя...”?.. Чем обернулись бы маленькие трагедии, совершив их создатель путешествие в Европу?.. Как лепило бы замыслы Пушкина “московское вдохновение”, окончи он дни на Яузе, а не на Мойке?..

В сибирских беседах декабристов после гибели поэта возникает спор о том, не лучше ли сложилась бы его судьба, будь он арестован, осужден и сослан вместе с ними. Кн. С. Волконский (кажется, он) полагает, что это пошло бы Пушкину на пользу. Сибирь подарила бы ему множество новых идей, замыслов, образов и наблюдений, не говоря уже о том, что спасла бы жизнь. Кн. С. Волконский и прежде порадовался, когда Пушкина выслали из Одессы в Михайловское: соседство Новгорода, Пскова, древней вольницы, надеялся он, отзовется в творчестве поэта.*

* С. Г. Волконскому невдомёк, что новгородские замыслы привлекали Пушкина как раз в Кишиневе

Но Пскову и Новгороду в созданиях и планах Пушкина значительного места не нашлось, хотя от его деревни до Пскова впрямь рукой подать. В Михайловском он пишет “Бориса Годунова”, и, без сомнения, русская деревня, осознанная и прочувствованная на уровне бытия и быта, вела Пушкина именно к этому “Борису Годунову”, хотя, начитавшись Карамзина и Шекспира, он мог задумать трагедию и на берегах Черного моря. Бог весть, что привнес бы в трагедию Понт Эвксинский, но шутивное указание в рукописи: писано-де Алексашкою Пушкиным на городище Ворониче (древнее городище по соседству с Михайловским) – дорогого стоит.

Герцен упрямо находит в “Последнем дне Помпеи” Карла Брюллова “петербургское вдохновение”: “Художник, развившийся в Петербурге, избрал для кисти своей страшный образ дикой, неразумной силы, губящей людей в Помпее, – это вдохновение Петербурга!” – хотя картина задумана в Помпее и написана в Риме.

Проехав пол-России и Кавказ, повидав Грузию, Армению, Турцию, побывав на войне, о чем мечтал с отрочества, набравшись сильных и неожиданных впечатлений, Пушкин, кроме нескольких стихотворений, привозит из путешествия в Арзрум лишь (“лишь”) “Путешествие в Арзрум”. Более того: на требования журналов и властей рассказать по возвращении о победах русского оружия Пушкин отвечает шутивной петербургской (!) поэмой “Домик в Коломне”. Из поездки через всю Россию с запада на восток и обратно морем, по экзотическим странам, Чехов тоже, на первый взгляд, привез “лишь” статистико-публицистическую книгу “Остров Сахалин”. Но опосредованное воздействие Арзрума (Сахалина) на душу и творчество автора-путешественника очень велико.

“Друг бесценный” Иван Пущин, споря с кн. С. Волконским, утверждает, что неволя не окупается выгодами географического местоположения поэта.

В Арзрум Пушкин отправляется самовольно. На просьбу разрешить ему эту поездку он получает отказ. В течение короткого времени он просится во Францию, в Италию, в Китай, – царь никуда не пускает, даже в Полтаву.

Просьбы Пушкина, вполне соответствуя его желанию энергично передвигаться в пространстве (“Путешествие нужно мне нравственно и физически”, – напишет он однажды), похоже, еще и “система проб”: пустят – не пустят. Свобода передвижения для человека едва ли не самый очевидный признак свободы вообще. В конце концов этим человек отличается от остального органического мира, от растений, неподвижно укорененных, от животных, передвижение которых ограничено природными поясами их распространения. Одно из горчайших разочарований жизни Пушкина и его арзрумского путешествия: “Перед нами блистала речка, через которую должны мы были переправиться. Вот и Арапчай, сказал мне казак. Арапчай! наша граница! Это стоило Арарата. Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимой мечтою. Долго вел я потом жизнь кочующую, скитаясь то по Югу, то по Северу, и никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России”.

МЕЖ КОНТУРОМ И ЗАПАХОМ

Творчество не знает границ и не останавливает коня на завоеванной территории. В “Каменном госте” Дон Гуан после первой встречи говорит про Дону Анну:

– Ее совсем не видно
Под этим вдовьим черным покрывалом,
Чуть узенькую пятку я заметил.

– Довольно с вас. У вас воображенье
В минуту дорисует остальное...

– отвечает ему Лепорелло. Местоположение поэта (география) дает воображению материал для воплощения, но сила и точность воображения прямо пропорциональны гениальности художника.

“Мертвые души” создаются в Италии воображением гения, весьма поверхностно – в расхожем смысле – знающего Россию. Лев Толстой, смолodu помнивший историю Хаджи-Мурата, счел нужным особо отметить, что повесть создается в памяти и воображении; за сибирскими главами “Воскресения” он в Сибирь не поехал. Невозможно усомниться в Испании пушкинского “Каменного гостя”.

Взаимоотношение “географии” и творчества не сводится к прямому воздействию увиденного на производимое и зависимости произведенного от увиденного. “Есть тонкие, властительные связи меж контуром и запахом цветка”, – это уже не Пушкин, а Брюсов.

Вопреки надеждам кн. С. Волконского, запертый в каком-нибудь Ялutorовске или Петровском заводе, Пушкин мог сойти с ума или писать о Петербурге, Париже, Африке вместо того, чтобы создавать поэмы о Ермаке. К тому же – обитаяй они даже в одном доме – Сибирь Волконского и Сибирь Пушкина могли оказаться разительно несхожи...

Одессу звучными стихами
Наш друг Туманский описал,

– напомним Пушкин в “Отрывках из путешествия Онегина” и посмеётся над пристрастными глазами приятеля-поэта, взиравшего на мир сквозь свой лорнет. Туманский воспевал эдем, который виделся наместнику, гр. М. С. Воронцову: наместник намеревался превратить Новороссию и Крым в подобие полуденных стран классической древности. Звучные стихи Туманского – не желание подслужиться, а неизбежность его поэтической системы. Там, где Туманский сквозь поэтический лорнет зрит зеленые сады с их упоительным дыханьем, холмы, увенчанные кистями винограда, там перед Пушкиным расстилается “степь нагая”, но это помогает ему понять и почувствовать кипучую юность города, где –

Всё Европой дышит, веет,
Всё блещет югом и пестреет
Разнообразностью живой...

Летом песочница, зимой чернильница, – говорил про Одессу Пушкин, до эдема новороссийским просторам куда как далеко; сомнительно, чтобы он вообще верил в земной эдем, –

Но солнце южное, но море...
Чего ж вам более, друзья?
Благословенные края!

В отличие от “нашего друга” Туманского, Пушкин писал об Одессе вдали от нее, в глухой русской деревне и – что весьма важно – через шесть лет после того, как был вынужден ее покинуть.

Какие б чувства ни таились
Тогда во мне – теперь их нет:
Они прошли иль изменились...

.....
В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал...

Теперь – “иные нужны мне картины”: песчаный косогор, две рябины, избушка, калитка, сломанный забор, серенькие тучи, гумно, соломы кучи, пруд, утки, балалайка, трепак, кабак, скотный двор – “фламандской школы пестрый сор”... Иной взгляд, иное время, иное место... Но балалайка, трепак, кабак не мешают Пушкину в ту же пору писать “Моцарта и Сальери”...

Сослагательное наклонение слишком привлекательно, чтобы часто к нему прибегать. И всё же, задумываясь над тем, как сказалось бы на жизни и творчестве Пушкина растянувшееся хотя бы на год-другой пребывание в Одессе, непременно следует учитывать солнце южное и море: поэзия Пушкина, облученного мощными дополнительными дозами солнечного тепла и света, набравшего слухом вдвое, втрое, впятеро больше морского шума, не могла не обрести какие-то новые черты.... “Все молчит; лишь море Черное шумит...”

К СЛОВУ: “ЛИШЬ МОРЕ ЧЕРНОЕ...”

Шум моря связывают с происхождением гекзаметра. Для Пушкина шум – пробуждение поэзии. Поэт (стихотворение “Поэт”), слухом чутким уловив приближение божественного глагола, бежит, звуков и смятенья полн, на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы.

В “Пророке” под всемогущей рукой серафима зеницы – отверзлись, вместо вырванного языка в уста вложено жало мудрых змей, но превращению слуха поэта-пророка отдана пятая часть стихотворения (6 строк из 30):

Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Вселенная объята слухом поэта-пророка. В “Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы”, поэт, во мраке – на слух – улавливая звуки окружающего мира, стремится постигнуть смысл бытия.

НО ВРЕДЕН СЕВЕР...

В Бессарабии Пушкин дурачится как только умеет, будоражит своим присутствием стоялое, провинциальное кишиневское общество. Его начальник, генерал Инзов благоволит к нему, все ему спускает, разве что за особую провинность запрет шалуна, отобрав у него сапоги, на пару дней дома, чем способствует новому расцвету русской музыки. Пушкин беспечно предается страстям, ссорится, затевает поединки, бродит с цыганами, влюбляется, упражняется в политическом остроумии, обдумывает, обсуждая с несколькими достойными людьми,

важные современные проблемы, но при этом, и для себя самого (в поэтическом осознании), и, соответственно, для читателей, он – изгнанник, рядом с ним (в поэтическом его осознании) – Овидий, поэт, как и он, некогда изгнанный цезарем в эти же степи: “Еще доньше тень Назона дунайских ищет берегов... И с нею часто при луне брожу вдоль берега крутого...” Пушкин сопоставляет себя с Овидием – и себя ему противопоставляет. Он готов понять мольбы и стоны изнеженного певца, изгнанного из солнечной Италии в “хладную Скифию”, но не в силах разделить их:

Суровый славянин, я слез не проливал,
Но понимаю их... *

* Похоже, эти строки, как и описание “уныния и слез” римского поэта в пушкинском послании “К Овидию”, побуждали А. А. Ахматову шутливо укорять Осипа Мандельштама: “Никто не жалуется, только вы и Овидий жалуетесь...”

Рядом с Назоном Пушкин видится себе (и предстает перед читателями) изгнанником “наоборот” – с севера на юг (“Но вреден север для меня”): образ поэта-изгнанника (автора) обретает неожиданно новые, выразительные черты. В “Каменном госте” Пушкин так же выразительно определит местоположение Мадрида, где происходит действие трагедии. Париж, куда был сослан Дон Гуан, представляется отсюда дальним севером:

... Как небо тихо!
Недвижим теплый воздух – ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной –
И сторожа кричат протяжно: Ясно!..
А далеко на севере – в Париже –
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует...

Тут (не скажешь даже – мастерство) самая суть пушкинской поэтической географии (или – географической поэзии). Каково русскому читателю, “суровому славянину”, читать такое о Париже! И что тогда Мадрид!

Впрочем, – поэтическая география продолжается! – Пушкин, “суровый славянин” рядом с Овидием, вдруг снова ощущает себя “наоборот” – теперь уже Бессарабия, лежащая едва ли не южнее Парижа, видится ему неудобным севером. Он пишет там же, в Кишиневе:

Пора покинуть скучный брег
Мне неприязненной стихии,
И средь полуденных зыбей,

Под небом Африки моей,
Вздыхать о сумрачной России...

В Одессе “суровый славянин” будет водить особенную дружбу с мавром Али (“корсар в отставке Морали”, – аттестует его Пушкин): “Кто знает, может быть, мой дед с его предком были близкой родней.”

И ТАК, Я ЖИЛ ТОГДА В ОДЕССЕ...

Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа.
Скала и Пушкин...

– образ одесского Пушкина, утвержденный на уровне бытия стихами Пастернака, на уровне быта полотном Айвазовского-Репина.

Кто-то из мемуаристов рассказывает: в Одессе Пушкин сбросил кишиневский архалук и красную феску – надел черный сюртук, галстук-шарф, шляпу, перекинул плащ через плечо. У кого-то из мемуаристов увидим и одесского Пушкина в красной феске, он ее и в Михайловском надевал, – но первое свидетельство несет большую смысловую нагрузку. Феска и архалук – это из того кишиневского общества, где

Подогнув под ж... ноги,
За вареньем, средь прохлад,
Как египетские боги,
Дамы преют и молчат.

В одном из первых одесских писем Пушкин передает обновленное бытие через обновление быта: рестораны и итальянская опера обновили ему душу. Именно такой открывается Одесса в ретроспекции “Путешествия Онегина”. Солнце – море – кофе – устрицы – легкое вино – опера с упоительным Россини – “ложа, где, красой блистая, негоциантка молодая...”

Нужды нет перебирать страницы биографии Пушкина, по большей части широко известные, напомним только, что с легкой, беспечной Одессой, какой предстает она в сверкающих строках онегинского “Путешествия”, в жизни поэта сопрягалась другая, трагическая Одесса – даже воспоминание о негоциантке молодой, которой посвящено несколько улыбочивых строк в “Онегине”, потребовало от вдохновения Пушкина, в те самые дни, когда писались эти строки, мучительных, роковых стихов “Для берегов отчизны дальной”. Воспоминания о трагической Одессе таятся в черновике известнейшего стихотворения “Вновь я посетил...” (не останавливаемся на размышлениях о том, почему строки не введены в окончательный текст). Современники, как и мы, потомки, содрогались от высочайшей жестокости, переселившей поэта от вольных морских берегов в глушь лесов сосновых. Десять лет спустя Пушкин расскажет (и

не напечатает), с чем приехал из Одессы в деревню: расскажет про младость, утраченную в бесплодных испытаниях, про ненависть и грезы мести, кипевшие в его сердце – “Всяк предо мной казался мне изменник или враг”. Но...

Но здесь меня таинственным щитом
Святое провиденье осенило,
Поэзия, как ангел-утешитель,
Спасла меня, и я воскрес душой...

ЗАХАРОВСКАЯ ЯИЧНИЦА

Деревня постоянно возникает в пушкинской географии. Начиная с детства, с подмосковного Захарова. В Захарово он снова приедет уже накануне женитьбы, – в этом возвращении к месту первого осознания себя перед решающим поворотом судьбы таятся глубинные движения души. “Все наше решилось, говорит, Марья, – пересказывает слова Пушкина захаровская крестьянка, дочь знаменитой няни Арины Родионовны. – Все, говорит, поломали, все заросло!”

Сразу после Лицея он попадает в Михайловское – радуется сельской жизни, русской бане, клубнике, но это нравится ему недолго – “я любил и доньне люблю шум и толпу” (запись 1824 года, в том же Михайловском, уже в ссылке). И все же, прибавляет он: “деревня *est le premier*”. “*Le premier*” – первое – начало или главное – значения не имеет: “мы близимся к началу своему”.

Михайловская ссылка, открывшая поэту возможность творчеством бросать вызов судьбе и побеждать ее, утверждает в его сознании и подсознании спасительную силу деревни. Болдинская осень 1830 года, когда запертый в глухомани холерными карантинами, казалось, готовыми перечеркнуть все его житейские планы, он исторгает океанические по размаху и глубине массы поэзии, исполняет жизненное предназначение, эта фантастическая осень укрепляет его в том же. Добровольное затворничество в Болдине три года спустя (Вторая Болдинская осень) также приносит успех: “История Пугачевского бунта”, “Медный всадник”, “Пиковая дама”, “Анджело” и проч. Но попытки двух последующих лет с помощью деревни побудить себя к творчеству трагически неудачны. Третья Болдинская осень 1834 года – всего-навсего (!) “Сказка о золотом петушке” (Пушкин рассчитывал на большее), урожай от “сидения” в Михайловском в 1835-м, сравнительно с ожидаемым, и вовсе скуден. Видимо, нет внутренней готовности к работе: мельница еще не набрала воды, как любил говорить о себе Лев Толстой, не пришло то спокойствие, без которого ничего не произведешь, кроме эпиграмм на Каченовского, как говорил о себе Пушкин. Бесплодные (по мерке самого Пушкина) попытки противопоставить поэзию судьбе оказали сильное воздействие на оставшиеся годы жизни Пушкина, пробудили в его душе тревожное сомнение в своей способности, уплывая в мир поэтический, “сохранить к судьбе презренье”. В пушкинской географии

деревня – не промежуточная станция. Несколько прозаических строк, следующих в черновике за текстом стихотворения “Пора, мой друг, пора”: “О скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню – поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические – семья, любовь etc. – религия*, смерть” – воспринимаются и как план продолжения стихотворения, и как план жизни.

* Слово “религия” вставлено.

К СЛОВУ: “ОТПУСТИЛ Я СЕБЕ БОРОДУ...”

Живое лицо – бесконечная смена масок; в неподвижности маски – бесконечное число вариантов меняющегося лица. Пушкин нарисовал около шестидесяти автопортретов – это шестьдесят масок, которые (понятно, весьма приблизительно и произвольно) расшифровываются в зависимости от их местоположения в рукописях, от текста, который каждому из них сопутствует, от известных нам обстоятельств жизни поэта в пору, когда он набрасывает автопортрет.

В михайловской ссылке он рисует себя с бородой и усами (то ли с натуры, то ли прикидывает на бумаге – каково?). В 1833 он сообщает жене из Болдина: “Отпустил я себе бороду; ус да борода – молодцу похвала, выйду на улицу – дядюшкой зовут”. И следом: “Просыпаюсь в 7 часов, пью кофей, и лежу до 3-х часов. Недавно расписался и уже написал пропасть. В 3 часа сажусь верхом, в 5 – в ванну, и потом обедаю картофелем да грешневой кашей. До 9 часов читаю. Вот тебе мой день и все на одно лицо”.

Но Дидро говорил, что и на протяжении одного дня имеет сто разных физиономий. Лев Толстой открывал в своем творчестве “текучесть” человека, по своему Пушкиным тоже творчески осмысленную. Известно пушкинское сопоставление Мольера и Шекспира: у Мольера Скупой только скуп, Шейлок у Шекспира изумительно многозначен. Борис Годунов, Скупой Рыцарь, Моцарт, Сальери, Дон Гуан, Вальсингам, Онегин и Татьяна, даже герои “Повестей Белкина”, – открывают беспредельный простор для толкований.

Феска, боливар, мужицкая поярковая шляпа, картуз, цилиндр, даже выбираемые интуитивно, по внезапной прихоти, оказываются воплощением того, какую из своих физиономий (осознанно или нет) человек более всего желал бы предъявить в данный момент.

“Одет, раздет и вновь одет”... Но барышня Лиза и – она же – крестьянка Акулина – не переодетая в разное платье кукла, а две ипостаси одного лица, возможности, скрытые в человеке и вдруг являющие себя с переменной одеждой. География – обстоятельства места – непременно участвует в выборе варианта образа. Неспособность (нежелание) запомнить придворный мундирный этикет, постоянная путаница с “формой одежды” (вместо круглой шляпы он едет во дворец с треугольной, выручая его, доброжелатели подсовывают ему чужую, круглую, но до того засаленную помадой, что у него перчатки промокли и пожелтели) – тоже физиономия, автопортрет поэта.

8 сентября 1826 года новый царь Николай 1, только что коронованный, выходит вместе с поэтом из кабинета в Кремле после легендарного разговора, объявляет: “Мой Пушкин”. В тот же день он скажет, что беседовал с умнейшим человеком в России. После он припомнит с неодобрением, что Пушкин был с дороги в измятой одежде, в пыли, все подвигался поближе к камину и даже то ли оперся задом о край стола, то ли и вовсе присел на него. Той осенью в Москве Пушкин рисует один под другим два автопортрета: на верхнем он – юный, такой, наверно, каким шесть лет назад отправился в ссылку, на нижнем – нынешний, пожалуй, чуть старше нынешнего. Между этими изображениями – бесчисленное разнообразие вариантов личности в ее развитии и проявлениях.

Московская осень “прощенного” Пушкина – время самой великой его славы. Современники ставят своего поэта в ряд с Петраркой и Тассо, Шекспиром и Байроном. Его жадно ищут глазами в гостиных, в театре, на гуляниях. Наружность его мало кому известна. Фотография не изобретена, портреты не написаны. В толпе, окружавшей поэта, раздаются возгласы: “Укажите, укажите нам его!” Историк и писатель М. П. Погодин вспоминает знаменитые московские чтения “Бориса Годунова”: “Ожидаемый нами величавый жрец высокого искусства – это был среднего роста, почти низенький человечек, с длинными, несколько курчавыми по концам волосами, без всяких притязаний, с живыми быстрыми глазами, вертлявый, с порывистыми ужимками, с приятным голосом, в черном сюртуке, в темном жилете, застегнутом наглухо, в небрежно завязанном галстуке... Первые явления мы выслушали тихо и спокойно или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались... Кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы подымались дыбом. Не стало сил воздерживаться. Один вдруг вскочит с места, другой вскрикнет. У кого на глазах слезы, у кого улыбка на губах. То молчание, то взрыв восклицаний... Кончилось чтение. Мы смотрели друг на друга и потом бросились к Пушкину...” Но тот же Погодин заносит в дневник: “Досадно, что свинья Соболевский свинствует при всех. Досадно, что Пушкин в развращенном виде пришел...”

Пушкин живет в эти месяцы у своего приятеля Соболевского, о своем житье он сообщает: “Шпионы, драгуны, б.... и пьяницы толкутся у нас с утра до вечера”. Пушкин посещает салон кн. Зинаиды Волконской, где собирается цвет образованной Москвы, прощается с женами декабристов, уезжающими за мужьями в Сибирь, но живописец В.А. Тропинин, отправившись за первым этюдом для заказанного ему портрета в дом к Соболевскому, застаёт Пушкина на полу, в халате, возле оценившейся суки – поэт увлеченно играет со щенками. Тропинин так и пишет его – в “демократическом халате” (эпитет Пушкина), в каких обыкновенно писал “для памяти любящих” своих московских знакомых, но далеко уходит от первого впечатления. Мысль о русском Петрарке и Шекспире не может не толкать его под локоть, когда он берется за кисть. В тропининском портрете таятся разные, противоположные даже ипостаси личности поэта, то

единство противоположностей, которое утверждается известным стихотворением Пушкина: “меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он” – и “но лишь божественный глагол до слуха чуткого коснется”...

Рассказ о развеселом житье у Соболевского Пушкин предваряет словами: “Здесь тоска по-прежнему...” В разгар московской славы он вдруг бросается обратно в Михайловское, откуда недавно так жаждал вырваться, – и, как говаривал Карл Брюллов, мысль перевернулась – и карандаш перевернулся. Не штрихами – словом тотчас создается новый автопортрет: “Есть какое-то поэтическое наслаждение возвратиться вольным в покинутую тюрьму”... (Тремя годами раньше в письме о поездке в опостылевший Кишинёв: “Приехав в Кишинёв на несколько дней, провёл их неизяснимо элегически и – выехав оттуда навсегда – о Кишинёве я вздохнул”.) В эти же дни:

Как счастлив я, когда могу покинуть.
Докучный шум столицы и двора...

В эти же дни, в рабочей тетради – рисунок: виселица с пятью повешенными и строчка: “И я бы мог...” В эти же дни, размышляя о восстании 14 декабря, он пишет о “силе правительства, основанной на силе вещей”. Скоро Пушкин выпросит высочайшее соизволение перебраться в Петербург, здесь, через несколько месяцев после Тропинина, его напишет Орест Кипренский*.

* Любопытно: в примитивном, пропагандистском “пушкиноведении” (беседы, лекции для народных масс, средняя школа) портреты нередко, по неведению, оказываются хронологически переставленными один на место другого, более того, портрет работы Кипренского отодвигается еще на несколько лет назад, ко времени создания южных поэм (“Бахчисарайского фонтана”, “Цыган”), первых глав “Онегина”, а тропининский портрет на несколько лет вперед, ближе к “Повестям Белкина”, – так на уровне поверхностного массового сознания воплощаются официально-школярские представления о “романтизме” и “реализме”.

Есть достоверные сведения, что бронзовая фигура с лирой в руке появилась на холсте по просьбе друзей поэта то ли в конце работы над портретом, то ли даже по ее завершению. Друзья-заказчики хотели видеть на портрете изображение “гения поэзии” – они имели в виду скульптуру. “Но я уже изобразил гения поэзии”, отвечал художник, имея в виду Пушкина.

Портрет кисти Кипренского отличается от тропининского не только тем, что поэт – по-другому и быть не могло! – совершенно иначе понят и запечатлен живописцем: это еще и петербургский портрет. Почти немисливо себе представить, чтобы тропининский холст появился на той самой выставке в Императорской Академии художеств, где был показан портрет, написанный Кипренским. У Белинского находим про московские “халаты, венгерки, штатские панталоны с лампасами и такие невиданные сюртуки со шнурами, которые, появившись на Невском проспекте, заставили бы смотреть на себя с ужасом

все народонаселение Петербурга”. Современники, высоко ценя создание Кипренского, находили в лице поэта пасмурность, мрачность, “следствие печалей жизни”. Гений поэзии изображен с плащом через плечо, скала и шторм легко угадываются, шляпа не угодила в замысел – ее можно додумать отдельно, но в портрете нет московской вольности.

На берега пустынных волн убежать из столицы не так-то просто. В болдинском прозаическом отрывке Пушкин рассказывает о своем светском “приятеле-стихотворце”: “Когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), то он запирался в своей комнате и писал в постеле с утра до позднего вечера, одевался наскоро, чтобы пообедать в ресторации, выезжал часа на три, возвратившись, опять ложился в постель и писал до петухов. Это продолжалось у него недели две, три, много месяц, и случалось единожды в год, всегда осенью. Приятель мой уверял меня, что он только тогда знал истинное счастье”. Знакомый поэта рассказывает, с его слов, как сочинялась “Полтава”: “Это было в Петербурге. Погода стояла отвратительная. Он уселся дома, писал целый день. Стихи ему грезились даже во сне, так что он ночью вскакивал с постели и записывал их впотьмах. Когда голод прохватывал его, он бежал в ближайший трактир, стихи преследовали его и туда, он ел на скорую руку, что попало, и убегал домой, чтоб записать то, что набралось у него на бегу за обедом. Таким образом слагались у него сотни стихов в сутки”.

К СЛОВУ: “ОТЕЧЕСТВО НАМ ЦАРСКОЕ СЕЛО”

В седьмой главе “Онегина” – гимн Москве:

Как часто в горестной разлуке,
В моей блуждающей судьбе,
Москва, я думал о тебе!

Но всякий раз, оказываясь в Москве, не заживается в белокаменной, спешит в Петербург. После женитьбы он уже к лету птицей тянется на север, сперва и не в Петербург даже – в Царское Село, с отроческих лет любезное сердцу (просит Плетнева снять ему там “фатерку”). Царское Село с особостью его застройки и пейзажей, с переезжающим туда на лето двором и, соответственно, с его придворной атрибутикой, обществом, там собирающимся, мифологизировано в воображении, слове, искусстве, мифологизированы и лицо его, и душа, сам же Пушкин, отрок, в первых значительных своих стихах начал создавать этот царкосельский миф, населяя сады, камни, воды, самый воздух лицейского своего отчества тревожащими и возвышающими воображение теньями. Столетие спустя город был овеян мифотворчеством А. Ахматовой. Настроение города требует не прямой, ассоциативной передачи, напоминания, а не воспроизведения, любит легкий карандаш, туманную пастель, изысканный

черный силуэт на белом листе. Даже по-державински полнозвучная и полновесная ода “Воспоминания в Царском Селе”, благодаря которой, как известно, старик Державин нас и заметил и, в гроб сходя, благословил, вырастает из мрака “угрюмой ночи” какой-то величественной декорацией: врожденная пушкинская точность прививается на условность мифа. (Характерно: на 176 строк поэтического описания Царского Села – четыре “цветных” эпитета, тоже условных: однажды “серебристые” и трижды “золотой” – “златой”. Отметим также любопытства ради, что именно в Царском Селе, после женитьбы, летом 1831-го, Пушкин пишет самое цветное по числу эпитетов, по духу и по замыслу произведение – “Сказку о царе Салтане”).

МОСКВА – МОЯ, ТВОЯ

В “Онегине” – “Москва моя”, но через год – жене: “Меня тянет в Петербург. Не люблю я твоей Москвы”. Но Наталью Николаевну, недавнюю обитательницу Никитской, в ее Москву, похоже, и калачом не заманишь. Его тянет в Петербург, тяга эта имеет много разнообразных причин, которые не так-то просто и однозначно связываются воедино. Тут охват огромный – от практических соображений до сознания высшего своего назначения. Но: “Жизнь моя в Петербурге ни то, ни сё. Заботы о жизни мешают мне скучать. Но нет у меня досуга вольной холостой жизни, необходимой для писателя. Кружусь в свете, жена моя в большой моде – все это требует денег, деньги достаются мне через труды, а труды требуют уединения...” Кто-то из друзей вспоминает: поздно вечером, прислушиваясь к завыванию ветра в темноте за окном, Пушкин вздохнул: “Как хорошо бы теперь быть в Михайловском”... “Буря мглою небо кроет...”

В Москве он заезжает к Павлу Воиновичу Нащокину и первым делом отправляется с дорогим другом в Лепехинские бани, что у Смоленского рынка – там долгая задушевная беседа. Попав в Москву, он домоседничает, выходит только по делу; вечером Павел Воинович играет в клубе и посылает оттуда с человеком Пушкину любимые им варенец и моченые яблоки. Лучшие мастера изготовили по заказу Нащокина точную модель его дома, воспроизвели всякую подробность обстановки – обои, картины на стенах, мебель, рояль, посуду. Что бы ни приобретал Павел Воинович, это тотчас воспроизводилось в модели, Пушкин в письме к жене весело описывает ночной горшок, на котором может испражняться разве что паук, обед на тщательно сервированном столе, к которому подавали мышонка под хреном.

В Петербурге Наталья Николаевна то и дело меняет квартиры. И всё-таки тянет... Хотя душа в пятки и уходит...

“Вослед Радищеву” – написал о себе Пушкин в черновике “Памятника”. Чтобы скоротать время на пути из древней столицы в новую, он берет в дорогу радищевское “Путешествие из Петербурга в Москву”. Но сам отправляется в противоположную сторону.

В незавершенной статье “Путешествие из Москвы в Петербург” он пишет: “Москва! Москва!”... восклицает Радищев на последней странице своей книги и бросает желчью напитанное перо, как будто мрачные картины его воображения рассеялись при взгляде на золотые маковки Москвы белокаменной”. Тотчас снова вспоминаем горячие, воодушевленные строки седьмой главы “Онегина” – въезд в Москву самого Пушкина, но Пушкин никогда не однозначен (это у Мольера Скупой только скуп). К тому же “онегинский” Пушкин встречается с Москвой после долгой, горестной разлуки – двенадцатилетним мальчиком, еще до рубежной войны 12-го года он увезен отсюда в Лицей и через пятнадцать лет, пройдя немалые испытания, возвращается к начальному своему очагу первым российским поэтом; Пушкин “Путешествия” не без грусти расстается с Москвой, кажется, не менее, чем он сам, пережившей за последние десятилетия.

“Некогда соперничество между Москвой и Петербургом действительно существовало. Некогда в Москве пребывало богатое неслужащее боярство, вельможи, оставившие двор, люди независимые, беспечные, страстные к беспечному злоречию и к дешевому хлебосольству; некогда Москва была сборным пунктом для всего русского дворянства, которое из всех провинций съезжалось в нее на зиму. Блестящая гвардейская молодежь налетала туда ж из Петербурга... В зале Благородного собрания два раза в неделю было до пяти тысяч народу. Тут молодые люди знакомились между собою; улаживались свадьбы. Москва славилась невестами, как Вязьма пряниками. Московские обеды вошли в пословицу. Невинные странности москвичей были признаком их независимости... Но куда девалась эта шумная, праздная, беззаботная жизнь? Куда девались балы, пиры, чудачки и проказники – все исчезло. Остались одни невесты, к которым нельзя, по крайней мере, применить грубую пословицу: *vielles comme les rues* (стары, как улицы – франц.): московские улицы благодаря 1812 году моложе московских красавиц... Ныне в присмирившей Москве боярские дома стоят печально между широким двором, заросшим травой, и садом, запущенным и одичалым. Под вызолоченным гербом торчит вывеска портного, который платит хозяину 30 рублей в месяц за квартиру; великолепный бельэтаж нанят мадамой для пансиона – и то слава Богу!”

Труды требуют уединения, покидая “смирненную Москву”, Пушкин – признается – “заранее встревожен при мысли переменить мой тихий образ жизни на вихрь и шум, ожидающий меня”, но еженощной игрой в клубе и ежедневными игрушечными обедами мышонком под хреном его в Москве не удержишь. “Неволя, неволя боярский двор – сидя напийся, стоя наешься”, – повторяет он старую присказку в петербургском вихре и шуме; судьба складывается как бы поневоле; иной раз он и в самом деле духом и душой рвется вон из столицы, а все что-то, и, право, не одна “сила правительства”, но “сила вещей”, держит, не отпускает, – зовет не расставаться с ней.

Гоголь писал, что в каждом пушкинском слове “бездна пространства”. Определение гениальное – в нем передается трехмерность пространства слова и возможная (у Пушкина) четырехмерность его. Ассоциации, возникающие при углубленном постижении пушкинских текстов, неисчерпаемы. Пушкин голографичен: в каждой частице им созданного он запечатляется целиком со всем своим прошлым, настоящим и будущим. Отсюда множественные толкования сочинений Пушкина, не опровергающие одно другое, но вступающие одно с другим в неожиданные подчас сцепления.

Пытаясь объяснить загадочность “Каменного гостя” – эту маленькую трагедию, основанную на всем известном, “бродячем”, сюжете едва ли не пятистолетней давности, Пушкин почему-то особенно таил, не отдавал ни на сцену, ни в печать, – Анна Ахматова находит в трагедии отзвуки потаенной личной жизни самого поэта, его душевного состояния в канун женитьбы. Сопоставляя текст с другими сочинениями Пушкина, с его письмами к невесте и друзьям, она выкристаллизовывает то, о чем Дон Гуан говорил покаянно: “На совести усталой много зла, быть может, тяготеет”, о чем у Пушкина в стихах, написанных двумя годами раньше трагедии: “И с отвращением читая жизнь мою”.

Ассоциативная география расширяется, если в ряд ассоциаций ввести Одессу, ну, допустим, (предельно огрубленно, до некорректного, лишь как толчок для раздумий, – на самом-то деле все намечается и тоньше, и глубже, и сложнее, знак равенства тут немыслим): Лаура, Дона Анна – и Амалия Ризнич (“негоциантка”), Елизавета Воронцова, Дон Гуан, дворянин и поэт, “импровизатор любовной песни” – и наш поэт, Командор – и гр. Воронцов. Одесская эпиграмма:

Певец-Давид был ростом мал,
Но повалил же Голиафа,
Который был и генерал,
И положусь, не прощю графа.

Громадность Голиафа обманна перед могуществом певца. В “Каменном госте”, Дон Гуан замечает, рассматривая памятник Командора:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!
А сам покойник мал был и тщедушен...

Ничтожные в жизни, “командоры” страшны, когда оборачиваются каменными гостями и появляются на пороге, требуя расплаты за прошлые грехи и сегодняшнее счастье. Одесский Каменный гость – Голиаф, победивший певца, – это, конечно, не один граф и генерал Воронцов, но и “сила правительства”, и “сила

вещей” – коварство любви, клевета друзей, зависть черни, посредственностей, которым всего дороже сказать о гении (Пушкин написал это, размышляя над отношением толпы к Байрону): “Он мал, как мы. Он мерзок, как мы”...

А. Ахматова, изучая уцелевшие листы рукописи маленькой трагедии, тонко замечает: действие ее поначалу должно было происходить в Севилье, но затем Пушкин решительно переносит его в Мадрид – ему нужна столица! Ему нужна столица! Пир в неволе и страшит его, и манит: кажется, он проникает возможность именно здесь вполне реализовать свою личность. В “Пире во время чумы”, который под пером Пушкина разворачивается в несменяемый образ нашего бытия, с извечными нашими “Так что же нам делать?”, Пушкин реализует себя не только в Вальсингаме, авторе мужественного гимна “Есть упоение в бою” (в чем долго убеждало нас официальное пушкиноведение), но и в Вальсингаме, погруженном в глубокую задумчивость после слов Священника о преступности безбожного пира среди бледных лиц и тишины гробов, и в самом Священнике, бросающем вызов пиршеству, и в задумчивой Мери, воспевающей готовность принести себя в жертву во имя любви.

– Сеньор, послушайте меня:
Пускаться в путь теперь не время...

Но:

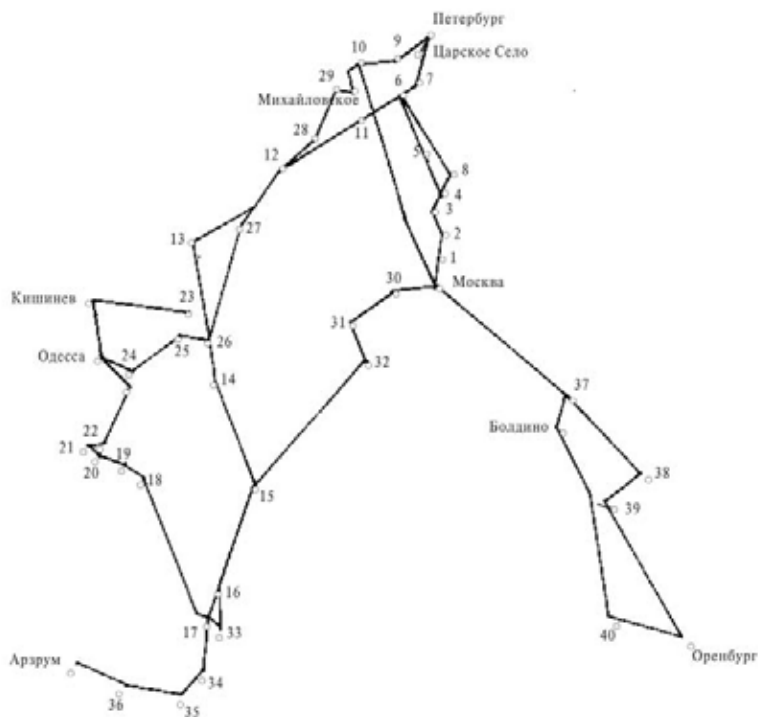
– Мне путешествие привычно
И днем и ночью – был бы путь, –
Он отвечает, – неприлично
Бояться мне чего-нибудь.
Я дворянин: ни черт, ни воры
Не могут удержать меня...

Ему есть с чем ехать в столицу – в Мадрид, Лондон (место действия “Пира”), Петербург... В пору раздумий о том, что не создан для счастья, он пишет:





... Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать,
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж: горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть – на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Убежденный, что не создан для счастья, он неотступно ждет своего Командора, ждет, что вздрогнет дверь под роковыми ударами судьбы. Но: “чтоб мыслить и страдать”...

Через пять лет после гибели поэта Герцен в статье “Москва и Петербург” пишет: “Нигде я не предавался так часто, так много скорбным мыслям, как в Петербурге. Задавленный тяжкими сомнениями, бродил я, бывало, по граниту его и был близок к отчаянию. Этими минутами я обязан Петербургу, и за них я полюбил его, так, как разлюбил Москву за то, что она даже мучить, терзать не умеет. Петербург тысячу раз заставит всякого честного человека проклясть этот Вавилон; в Москве можно прожить годы и, кроме Успенского собора, нигде не услышать проклятия. Вот чем она хуже Петербурга... Из этого ясно, что кто хочет жить телом и духом, тот не изберет ни Москвы, ни Петербурга. В Петербурге он умрет на полдороге, а в Москве из ума выживет”.



- | | | | |
|-------------------|----------------------------|------------------|---------------------|
| 1. Клин | 12. Могилёв | 22. Бахчисарай | 33. Георгиевск |
| 2. Тверь | 13. Киев | 23. Каменка | 34. Владикавказ |
| 3. Торжок | 14. Екатеринослав | 24. Николаев | 35. Тифлис |
| 4. Вышний Волочек | 15. Новочеркасск | 25. Елизаветград | 36. Каре |
| 5. Валдай | 16. Ставрополь | 26. Кременчуг | 37. Нижний Новгород |
| 6. Новгород | 17. Пятигорск | 27. Чернигов | 38. Казань |
| 7. Чудово | 18. Керчь | 28. Витебск | 39. Симбирск |
| 8. Боровичи | 19. Феодосия | 29. Опочка | 40. Уральск |
| 9. Луба | 20. Гурзуф | 30. Калуга | |
| 10. Псков | 21. Георгиевский монастырь | 31. Орел | |
| 11. Великие Луки | | 32. Елец | |

who	says	nothing	ne	font	que
Liberté	Egalité	Fraternité	hasn't	got	a
... a	whole	life	... a	whole	life
hasn't	got				
vos	mains	le	who	says	nothing
Commune	de	Paris	prove	the	same

ИНДЕКСИРОВАНИЕ,
ТАКТИКА ЦИКЛА “ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА”
И РУИНЫ КОНЦЕПТУАЛИЗМА

ВВЕДЕНИЕ

Оглядываясь назад, на годы проведенные в группе *Art & Language* (далее *A&L*), я часто готов поверить, что всё это галлюцинация. То, что я пытаюсь здесь описать, на самом деле длинная история. В основном она касается истории *A&L* в период с 1966 по 1974 год. Правда, мне часто приходится либо забегать вперед, либо вспоминать о событиях, происходивших в истории группы еще до начала основного, самого важного этапа ее развития. Фактически *A&L* сформировалась не в 1966, а на два года позже. Таким образом, мое повествование можно разделить на несколько частей. Вся структура этих заметок отражает временные слои истории *A&L* и разделена на две части. Я снабдил текст множеством примечаний, которые по объему не уступают основному тексту.

Эта статья – мой ответ на взгляды Чарльза Харрисона, касающиеся Индексирования (*Indexing*) и в основном изложенные в его книге об *A&L* ¹. Еще один дополняющий эту тему текст появился как раз, когда я был в самом разгаре работы над этими заметками, словно одно из известных совпадений Артура Кестлера. Этот текст называется “Критика как часть” (*The Critic as Part*) ². Конечно, я мог построить свое повествование и по-другому. На мой взгляд, особенно важно описать следующее: подробную историю, как я бы ее назвал, технического описания и анализа интеллектуальных и психологических резервов Индексирования. Начнем хотя бы со знаков, использованных в системе кодировки первых Индексов, которые охватывают ранний этап процесса, названного мной Индексирование:

- (1) + обозначает совпадение;
- (2) – означает несовпадение;
- (3) Т означает, что тексты, включающие в себя Индекс, относятся к различным логическим и этическим сферам.

Такое формальное определение некоторой довольно обширной части текстовой продукции *A&L*, я думаю, было идеализацией тех социальных производственных отношений, которые были центральным инструментом контроля над процессом превращения социального пространства из пространства открытой группы в пространство закрытого Кружка, того что я назвал *The Bunbury Caucus* (см. ниже). Интересным для того времени мне кажется то, что не было никаких признаков стремления к показу или демонстрации (*display*). Далее я пытаюсь более подробно рассмотреть вопрос об инструментарии показа и о

том, что Чарльз Харрисон в своей книге *The Critic as Part* называет “демонстрационным механизмом Индекса”. По-моему, дело заключается в том, что у Круга сложился специфический имидж себя самого. Именно этот имидж и диктовал создание таких работ, которые в глазах его самого и многих других людей соответствовали понятию “концептуальный”. Именно с этим были связаны мои расхождения с Кругом в 1972-74 годах по поводу Индексирования. Один из аспектов, которые Чарльз Харрисон подверг пересмотру в работе *The Critic as Part*, – это отделение “Демонстрационных механизмов Индекса” от их, как он их называет, “разнообразных и неточных интеллектуальных и психологических компонентов”. Его анализ кажется мне ретроспективным, ревизионистским и несколько неуклюжим.

Проблема, которая, как я считал, целиком касалась “концептуального стиля” процесса Индексирования, на самом деле зависела от степени стилистической виртуозности, несколько приглушавшей его воздействие на “перформативный” аспект.

Позже, в 1973 году, я стал осознавать чувство дискомфорта, испытываемое мной из-за того, что почти ежедневно мне приходилось подчиняться условиям, которые навязывало мне Индексирование. Я начал подозревать, что превратился в мертвую зону в потоке производства таких работ, в которых до бесконечности повторялись и в конце концов совершенно окостенели требования, предъявляемые к работе с целью обеспечить ее безошибочную “концептуальность”. Я понял, что структура этого творческого процесса была преднамеренно сконструирована, как отношения с позиций силы, и в гораздо большей степени, чем я думал вначале. Моя реакция нашла выражение в шагах, принятых мной в цикле под названием “Первая Мировая война” (далее ПМВ) и ей предшествующих работах, которые я называю “связующими работами” или “мостиками”. Они были моей непосредственной реакцией на растущее ощущение, что меня лишают всех гражданских и человеческих прав, осмелюсь сказать, что это даже несколько угнетало. Далее я объясню, почему я счел невозможным вечно трястись от страха из-за того, что поток централизованных решений, исходящих от Круга, всё больше и больше становился угрозой для собственных независимых мыслей, и блокировать индивидуальные интуитивные знания. Стоя лицом к лицу с Кругом, я чувствовал себя на зыбкой почве. Ведь с тех пор понятие “собственное” или “самостоятельное” обрело дурную славу, стало выражением оппортунизма и мелочного интереса к себе. Чувство вины, с одной стороны, и чувство правоты, с другой, прокрадывались в эти понятия, как только речь о них заходила в Круге.

Мне кажется, в основе чувства неловкости, вызванного Индексированием, лежали навязчивые тяжелые раздумья о несовместимости в отношениях. Эти взаимоотношения были выстроены так, точно разложены “по полочкам” в структуре механизма первых Индексов, и это заставляло меня всё больше осознавать, что я стою вне Круга и изучаю его, обернувшись назад. Я был виноват в том, что сосредоточил все интересы на “себе самом”, а не на “нас

самых”, как этого от меня требовали. (В моей постоянной игре словами вроде “будто бы” и “как бы” отражается моё желание передать ощущение галлюцинации, когда я пытался “снаружи, обернувшись, заглянуть обратно внутрь”.) В конце концов, к 1974 году, кажется, всё-таки удалось изгнать злых духов, трансформировав мои представления, как должна “продолжаться” работа (излюбленный в то время термин Кружка *Going-On* сформулирован как *Bxal*), а именно, она, моя работа, должна была перейти от гипотетической идеи, так сказать, изящного уклонения от концептуализма в 1973 году к полному выходу из концептуализма в конце 1974 года. Тогда мне казалось, что сохранить и расширить завоевания в теории, которых достиг в отдельных своих разделах концептуализм, — завоевания не из легких, — можно было, только если не оставаться с концептуализмом. Шаги, предпринятые в цикле ПМВ, базировались на самых разных идеях, анализе, интуиции и т.д.³

Теперь, возвращаясь к моим соображениям о несовместимости, — в Индексе ей соответствует знак минус. Мне казалось, что в процессе Индексирования с этим понятием связан загадочный парадокс. Я смог окончательно сформулировать его лишь в 1974 году. Одна тема не изложена в письменном виде, хотя устно мы с Майклом бурно ее обсуждали, и, я думаю, этого было вполне достаточно, чтобы ее тоже засчитать как важную тему. Это была тема окончательного прекращения деятельности *A&L*. В тесном кабинете, где заседал Кружок, подобные темы считались (опять галлюцинация) клеветой. Надо сказать, что это была бессильная клевета. Индексирование было в равной степени как устным жанром, так и производством текстов. (Индексы и были демонстрацией текстовой продукции, но совершенно очевидно, что не каждая продемонстрированная таким образом продукция была Индексом). Оно не отражало всего бессилия этой клеветы, поскольку тема так много обсуждалась устно, что для Индексирования она уже не представляла интереса и о нем просто забывали. Если бы она была зарегистрирована в текстах, то, вероятно, оказалась бы более или менее скрытой в исчерпывающем внутреннем пространстве индексов. Ослабление было одним из важных факторов контроля в процессе Индексирования над личностями, сбившимися с праведного пути. Поэтому еретические темы, такие как “конец *A&L* и “поворот на 180°”, сразу же ликвидировались как враждебные. Но не только это, — Чарльз Харрисон, не сомневавшийся в твердости своего положения в центральном комитете, обвинил меня даже, будто я специально демонстрирую свое наплевательское отношение и показываю, что мне всё это даром не нужно. Кажется, он расценил проявления моего дурного настроения (в нем я признаю себя виновным с той лишь отговоркой, что прошу считать несносность Индексирования смягчающим обстоятельством) — как намеренную позу, изображающую, что мне все это даром не нужно. Далее в этих записках я постараюсь обосновать своё мнение о том, что *A&L* должен был окончательно прекратить свою деятельность в 1974 году.

Итак, я считал в 1974 году и считаю до сих пор, что в процессе индексирования стало очевидно, насколько идеализированным было отношение к

тогда только что сформировавшемся Кругу как к сердцу концептуализма. Понятие *implosion* – взрыв, направленный внутрь, – фетишировалось до такой степени, что претендовало на роль самоисполняющегося пророчества. *ALUK* (Британское отделение *A&L*) разрушался и выхолащивался изнутри: для примера вспомним с некоторым разочарованием имя Майкла Болдуина или, с пуританским удовлетворением от воцарившейся моральной справедливости, имя Чарльза Харрисона. Все происходило быстро и было предсказуемо, поскольку самоисполняющееся пророчество по необходимости включало в себя этот процесс. Тактика выжженной земли была применена в отношении *ALNY* (Нью-Йоркское отделение *A&L*), которая, если верить очевидцам, оказалась легко доступной целью внутренней разрозненности в результате фракционной борьбы. Очевидно, что кончина *ALNY* была не столько *implosion* – взрывом, направленным внутрь, сколько *explosion* – взрывом, направленным вовне. Во время этих событий в Нью-Йорке я уже несколько отошел от Круга и с несколько грустным осадком обдумывал свои шаги в связи с циклом работ ПМВ.

То, что я реагирую на описанные события именно теперь, связано с выходом в свет книги Чарльза Харрисона. У меня и раньше несколько раз возникало желание выразить своё отношение к тому, как Харрисон управляет с историей. Я хотел сделать это ещё в 1982 году в ответ на публикацию *A Provisional History of Art & Language* (Предварительная история *Art and Language*). Я планировал включить этот ответ в каталог, который готовился в связи с моей выставкой в Уайтчепл. Однако, я ждал, как мне теперь представляется, того момента, когда полный исторический смысл понятия *provisional* (предварительный, временный) станет окончательно ясен. В результате, я прождал почти десять лет и дождался трюков *ICA* и публикации книги Чарльза Харрисона, в которой он именно так распоряжается историей 1966-74 годов, как я этого и ожидал, испытывая некоторое утомление от всего этого.

1. Charles Harrison: *Esse on Art & Language* Blackwell,

2. Charles Harrison: *The Critic as Part Kunst und Museum* 3:4 1992, pp 13-17

3. Грэхэм Ховард утверждал в разговоре со мной, что это он изобрел логическую формулировку *Vxal*. Это действительно близко к истине, поскольку Майкл Болдуин высоко ценил и поощрял его в 1971-72 гг. Следовательно, он принимал активное участие в работе в те годы, когда процесс Индексирования только начинался, однако, в истории *A&L* (1966-73), написанной Чарльзом Харрисоном, ему отводится лишь самая незначительная роль. Хотя я был хорошо знаком с ним (в Ковентри он считался очень способным студентом), надеюсь, я не обижу его, если скажу, что никогда не был с ним особенно близок и что меня не связывало с Ховардом столь продуктивное сотрудничество, как с Майклом или Дэвидом Беинбриджем. В 1971-72 гг. Майкл требовал, чтобы он активно участвовал в нашей работе. Таким образом, его заявление, что именно он изобрел *Vxal*, вполне справедливо и уместно. Источники происхождения первого Индекса так и не были мной до конца выяснены: насколько я помню, первые шаги в этом процессе предприняли Джозеф Кошут и Майкл Болдуин в Нью-Йорке (в конце 1971 или в начале 1972 года). Вот что сказал по этому поводу Джозеф

Кошут, и в свете событий раннего этапа Индексирования слова его кажутся абсолютно правомерными: “Даже не знаю, кто нес бы всю ответственность за логический характер Индекса, если бы я за это не взялся. Презентация /инсталляция была частью моей первоначальной идеи, впоследствии мы с Майклом развили её, чтобы выяснить, как может функционировать внутренняя структура. В том, как Чарльз отделял друг от друга форму и содержание, отражается болезнь, уязвившая *A&L* в области отношения к практике с самого начала существования группы. Чарльз Харрисон не был в то время в Нью-Йорке, а источником его информации могли быть его симпатии, но его позиция не имеет никакого смысла. Огромная работа, связанная с Индексом, проводилась Терри Аткинсоном, когда Болдуин вернулся в Англию. К тому времени, как я прибыл в Англию, Индекс был, конечно, гораздо подробнее разработан, чем в момент отъезда Болдуина из Нью-Йорка. Как мы ожидали, наш проект, предполагавшийся как проект для совместной работы, и стал тем стыком, где каждый мог внести свой вклад. Всё в основном сводилось к тому, что приходилось сидеть и слушать, как Чарльз обзывает одного из архитекторов паршивым каменщиком, — меня несколько удивляет подобная мелочность. Такой была группа *A&L*, когда я покинул её”. (Отрывок взят из письма Джозефа Кошута в редакцию журнала *Kunst und Museum*, написанного в ответ на письмо Чарльза Харрисона, которое этот журнал опубликовал в апреле 1992 года.)

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Когда я занимался разработкой ряда первых шагов цикла работ, кажется, известных теперь под названием “Первая мировая война”, я уже не чувствовал себя ни внутри, ни за пределами группы *Art & Language*. Обдумывая эти шаги, я уже на раннем этапе осознал, что они никогда не станут шагами в рамках *A&L*. Наоборот, они были уже задуманы мной как шаги, ведущие из *A&L*. Однако, это совсем не означает моего выхода за пределы теории. Причиной для этих первых шагов, которые я сделал в цикле работ ПМВ стало ощущение, которое в период с конца 1973 года и в течение всего 1984 года постепенно переросло в убеждение, что *A&L* должен прекратить свое существование. Работы цикла ПМВ имели весьма сложную мотивировку, в которой переплелись многие нити. Одной из этих нитей, безусловно был поиск выхода из *A&L*. Всю психопатологию, как мою собственную внутри деятельности Круга ¹ (см. ниже), так и поведения самого Круга, насколько я её теперь понимаю, я попробую детально объяснить во второй части своих заметок. Ощущения, что ты находишься то внутри, то вне Круга (начиная с конца 1973 года в основном вне), или, что ты, как бы в процессе выхода из Круга, но время от времени всё ещё находишься внутри его (в начале 1974 года всё сильнее чувствовался галлюцинаторный эффект моей связи с группой), словом, эти чувства в самых разных сочетаниях сменялись во мне день ото дня. Это дало почву для сложного отношения к Кругу. Противоречивые чувства отражали мою реакцию на прорыв в сплаве задач, которые я взял на себя в управлении процессом Индексирова-

ния и моей индивидуальной работой ², когда я одновременно чувствовал себя внутри и вне Круга. Происходил процесс, в котором мотивы Индексирования присваивались, а ему прививались в свою очередь совершенно и жестоко мотивы, по своему стилю противоречащие *A&L*, во всяком случае, задачи, выполнения которых требовал от меня Круг, в основном заключались в осуществлении своего рода бюрократической связующей функции. Склонность Майкла обращаться со мной как с неким почетным членом время от времени отдавала покровительственным тоном, но главное, всё же, было в том, что каждый из нас признавал историческую роль и высокое общественное положение другого. У Чарльза Харрисона больше было поставлено на карту – но это уже другая история, которую мы оставим до следующего раза. Как бы то ни было, в моей позиции было на сей раз достаточно непостоянства и, казалось, будто я работаю на две стороны. Индексирование всё в большей степени становилось фоном для разворачивающейся на переднем плане моей индивидуальной работы, никак не связанной с Кругом, но, наоборот, беззащитно вызывающей и раздражающей. Этой работой и были первые шаги, составившие позже ядро моего цикла ПМВ. Уже в середине 1984 года мне стало окончательно ясно, что направление моих творческих интересов категорически расходится с направлением деятельности Круга. Тем не менее эти мои интересы совсем не были внутренним зовом, которому я не в состоянии был бы противиться, который руководил бы мной и заставлял сделать выбор вопреки всем соображениям разума ³. Это был выход, обдуманный и желаемый (см. часть 2). Стремление уйти и более не принадлежать ни к концептуализму, ни к *A&L* было одним из важных мотивов этой моей деятельности. И мне не казалось, что я требую слишком много. Для меня было совершенно очевидно то, что концептуализм продолжал оставаться названием давно уже исчерпавшей себя теории. Таким образом, можно сказать, что целью моего поиска было найти для себя такую деятельность, которую нельзя было бы продолжать под вывеской *A&L*. В данном случае другого выбора не было, потому что, как станет ясно из более подробного описания во второй части, я не был властен прекратить деятельность *A&L*. Поэтому я сделал то, на что у меня хватило сил – прекратил свою деятельность в качестве члена *A&L*, заложив основы такой работы, которая, на мой взгляд, была бы не приемлема для Круга.

Через семь лет, проведенных под вывеской *A&L*, вопрос о функциях этого названия в конце 1973 и в 1974 году уже сам по себе казался интересным.

Юридический статус, дающий одним право выступать под именем *A&L* и не дающий этого права другим, уже тогда вызывал во мне горькую иронию ⁴. Майкл Болдуин конца 1972 года проводил решительную кампанию, направленную на то, чтобы считаться главным деятелем *A&L* в Великобритании (*ALUK*, если снова можно употребить этот термин). Индексирование, с самого своего начала, то есть ещё до того, как поведение Майкла превратилось в целенаправленную кампанию, призвано было обеспечить ситуацию, когда его претензии стали бы самоисполняющимся пророчеством. С 1973 года я стал воспринимать

ситуацию в *ALUK* с изрядной иронией. Я имею в виду известные разговоры о том, что группа по самой своей природе лучше гарантирует создание открытой теории, чем условия, при которых доминирует относительно слабый оппортунист-индивидуалист. Мне кажется, что был один человек (Майкл), который смог убедительно высказаться в поддержку группы ⁵. Но меня это окончательно не убедило. На мой взгляд, Индексирование не имело отношения к наличию открытой теории (что бы под этим не подразумевалось). Оно имело отношение лишь к вопросу о праве контролировать использование имени *A&L*.

С конца 1974 года эта тема вообще представляет для меня лишь научный интерес, поскольку сам вопрос о том, кто будет пользоваться именем *A&L*, меня мало волнует. В то время меня интересовало развитие моей индивидуальной практики, одной из главных характеристик которой должна была стать невозможность в дальнейшем называть меня не только концептуалистом, но и членом *A&L*.

Ясно, что наблюдалась прямая зависимость от моего прежнего статуса члена *A&L*. Именно этот пункт стал одним из предметов артикуляции в новой работе. Поэтому работы цикла ПМВ, по крайней мере, сначала, были работами, так сказать, теновыми (опять ощущение галлюцинации). В последующие годы (скажем, 1974-1978) моё “я” в ходе работы становилось менее теновым и само “я” всё больше заполнялось теорией, но не становилось от этого менее проблематичным. “Теновое я” в том смысле, какой вкладывает в этот термин Шимус Хиней, но с образовавшимися на нем идеологическими наростами ⁶. “Теновое я”, сомневающееся в понятии “самообладания”, следовательно и “самовыражения”. “Теновое я”, философски гораздо более расплывчатое, чем то, которое описал Хиней, разбирая “подавленное теновое я” у Чехова. Во всем построении Хиней есть уверенность в действительности того понятия, тень от которого становится самим “я”. Симптоматично основное различие в трактовке понятия “я”, которое мы наблюдаем в разных областях литературной практики (например, поэзии, где понятие “я” имеет, пожалуй, более надежное философское и психологическое положение, чем в сложной и разросшейся диаспоре современной художественной практики⁷. Добрая доля энергии концептуализма была направлена на то, чтобы сделать художественную практику бездомной, на отрыв этой практики от философской базы, которую она считала своей родиной. В 1974 году, независимо от того, насколько успешным оказался концептуализм, он сам начал осознавать себя философской родиной. Его стиль можно опознать с первого взгляда, а индексирование, как мне кажется, носило на себе печать одобрения издательства, фабрикующего карьеры концептуалистов. В 1966 одна из дискуссий между мной и Майклом Болдуином, если я точно помню, началась с обсуждения вопроса о реакции минимализма на гиперболическую сущность абстрактного экспрессионизма и о том, какой удар она нанесла по неповторимому своеобразию “минималистического я” ⁸. Это “минималистское я” наделено было столь же романтическим и привилегированным содержанием, что и “я” абстрактных экспрессионистов. “Сгла-

женность”– приём, который мы с Майклом использовали в таких работах, как *The Air Show* и *The Air Conditioning Show*, связан был с определенным минималистским пристрастием к ограничению. Он мог быть причиной слабости работ, однако высокий статус, который мы дали диалогу в процессе создания наших работ, как мы надеялись, открывал перед нами (а желательно и перед другими) некоторую диалектическую широту, позволял преодолевать наследие минималистской эстетики.

В то время сам приём коллективной работы (создание работы более чем одним автором) уже был достаточно вызывающим жестом для того, чтобы пробудить целый ряд возражений против модернистского канона самовыражения, как типично функционального, представляющего отношения между автором и объектом.

Существование двух самостоятельных и выражающих себя “я”, одновременно работающих над объектом, в то время выглядело весьма проблематичным, особенно с точки зрения продуктивности. Тема осознания себя с развивающимися в результате рефлексивными движениями оставалась, по крайней мере для меня, центром всей деятельности *A & L* в тот период, когда я работал в группе. Позже, особенно в 1972-74 гг., я всё больше сосредотачивал на ней свое внимание, в противоположность чрезмерной идеализации группы, или, как её стали позже называть, общины пользователей *A & L*. Понятие “община” было особенно сильно ограничено на позднем этапе Индексирования.

Далее, во второй части своих заметок, я рассматриваю идею “поворота на 180°”. Она являлась решающим моментом в реализации и развитии цикла работ, которые в последствии стали известны под названием ПМВ.

Предпринятые мной в этом процессе шаги имели под собой идеологическую и культурную почву. Вышесказанное касается в первую очередь быстро сгущающейся в ходе многих лет процесса Индексирования идеологической атмосферы. И всё же, как я упомянул выше, с самого начала работы над циклом ПМВ у меня создалось четкое ощущение разрыва, впечатление, что Кружок (*Banbury Caucus*) продуцировал работы по меньшей мере несостоятельные, захватив монополию на использование имени *A & L*. Предпринимаемые мной шаги служили для всех неоспоримым свидетельством того, что я сбился с правильного пути – они были явным сектантством. Более того, мне стало ясно также и следующее: эти шаги были мной намеренно задуманы как действия заблудшей овцы и как сектантство. Они должны были не изображать разрыв, но быть им. Я хотел, чтобы они помогли оторваться от меня самого, каким я к тому времени стал. Я твердо решил не просто контролировать использование имени *A & L*, но пронести это имя мимо точки, которая в моем представлении соответствовала достойным похоронам. Нынешнее позитивистское сочинение Чарльза Харрисона об истории возникновения названия *A & L* по времени скорее соответствует 1974 году. Чарльз был идеальным слушателем для решительного красноречивого и сильного голоса Майкла, централизующего весь *Art & Language*⁹.

Итак, в контексте сектантских и отразивших мои “заблуждения” шагов, сде-

ланных на начальном этапе работы над циклом ПМВ, я настойчиво обращался к самому себе. Я уже в большей степени был самим собой, поскольку осознавал, что начинаю делать работу, которая окажется слишком обременительной для тайного Индексирования в Круге. Мало смысла было заниматься мазохизмом, постоянно выставляя свои шаги на посмешище ироничных членов Круга. В том, что я делал, не было никакой тайны, просто я со своей стороны всё больше пытался сохранить дистанцию, необходимую для обеспечения твердой линии моего выхода из Круга ¹⁰. Теперь вернемся к вопросу о “я”, выступающем в роли рассказчика истории о самом себе и ставшем одной из нитей в переплетении многих историй, составляющих в итоге одну общую Историю.

Итак, каков тот диалог (или, может быть, к тому времени это был уже монолог), который формирует “я”, уклоняющееся на путь фальсификации своеобразного социалистического реализма, для того чтобы пересказать истории, якобы относящиеся к Первой мировой войне. Продукт какой мутации произрос и окончательно оформился на товарных путях художественной теории? Как мне кажется сейчас, эти взгляды сложились у меня в основном уже в конце 70-х. Когда прошло несколько лет, можно было позволить себе некоторый ретроспективный обзор. Новое “я” устроилось на развалинах и отчуждающем эффекте концептуализма, который, как я полагал в 1974 году, уже начал распоряжаться резервами официальной истории. Это “я” (“тенивое я” 1974 года) боялось, что история концептуализма уже лишила всех прав запасы теории, которые были так кропотливо собраны.

Официально признанный художник-концептуалист всячески показывал, что готов продать оставшиеся в нем крупницы энергии за официальный пост, пусть и неоплачиваемый, — от этого он не становился менее официальным. Теперь мне хотелось бы более подробно вернуться к стратегии шагов, примененной в цикле работ ПМВ.

Эссе Хиней *Nero, Chekhov's Cognac and Knocker*, написанное через много лет после появления работы ПМВ, приобретает в связи с ней особое звучание. История была такая. В этом эссе Хиней на примере отдельных ныне живущих и умерших поэтов рассматривает различные типы позиций, занимаемых поэтами по отношению к пропорции между историческими событиями и их “я”. Уилфред Оуэн, Сорли Маклин, Чехов и Сбигнев Герберт перечислены и описаны в эссе Хиней как различные примеры, наглядно иллюстрирующие проблематику поэтического сознания и поэтического видения. По отношению к историям в ПМВ позиция Уилфреда Оуэна очевидна. Хиней считает Оуэна ярким примером типа “поэт-свидетель” ¹¹. Он выступает от имени “поэзии солидарности с обреченными, обездоленными, униженными, павшими жертвой. Свидетель — это любой человек, потребность которого говорить правду и идентифицировать себя с угнетенными становится необходимым условием для высказывания” ¹². Оуэн пошел на войну добровольцем, он оставался на войне до самого момента своей гибели. Всё время, пока он был солдатом, он писал стихи, в которых выражал несогласие с патриотической идеологией, симпто-

мом и результатом которой была эта война. Вот что об этом пишет Хиней: “Цели такого поэта могли полностью осуществиться только в том случае, если он говорил свою правду и предостерегал на основании пережитого им самим. В данном случае солдатский опыт служил ему оправданием. Во имя того, что большинство людей считали несомненным гражданским долгом, Оуэн прошел через все ужасы и страдания и лишь для того, чтобы считать себя в праве задать вопрос, было ли бы это гражданским долгом на самом деле. Он потворствовал тому, что сам же оплакивал. И поэтому имел право оплакивать то, чему потворствовал. Он заслужил право писать свои строки, пойдя на передовую, поэтому любой, кто читал стихи и письма Оуэна, вынужден признать их безусловную ценность: они наполнены пережитыми страданиями, мужеством и глубокой печалью”¹³.

Я привел эту длинную цитату из статьи Хиней об Оуэне, чтобы дать наглядный пример авторской позиции, диаметрально противоположной моей собственной в ПМВ. Во-первых, сделав центром своеобразного повествования такое историческое событие, как Первая мировая война, и учитывая дистанцию во времени, сложившуюся к 1973-74 гг., я убедился, что не мог претендовать на какие-либо полномочия как участник событий. Ко мне не могли быть предъявлены требования как к художнику – свидетелю и участнику данных событий. Естественно, что я не пытался передавать свои впечатления о Первой мировой войне, поскольку у меня их и не было. Моей целью было лишь прокомментировать основные положения процесса формирования и передачи истории вообще и специфический характер работы художника, передающего историю. Сюда относится и рефлексивная функция в отражении объективных исторических событий, как мы её наблюдаем, например, в исторической живописи, и рефлексирующая ещё дальше, в историческую живопись, составляющую часть модернистской живописи, занятой проблемами живописи вообще (отчасти это наследие Джаспера Джонса)¹⁴. Эта функция связана с поиском некоторых формальных резервов, которыми можно пользоваться для того, чтобы красноречиво о ходе истории (она имеет свойство очень быстро окостеневать) и для конструирования концептуализма. Ясно, что при таких условиях не было более никакой необходимости в том, чтобы я был участником Первой мировой войны, точно также как от Мантеньи не требовалось, чтобы он был свидетелем распятия, от Давида, чтобы он был свидетелем клятвы Горация, а от Мане, чтобы он был свидетелем казни Максимилиана.

По большей части в искусстве военного периода художник в той или иной степени оказывается в положении свидетеля. Большинство художников выступали в этой роли во время и Первой, и Второй мировых войн. Дистанция, возникающая в моем пересказе истории Первой мировой войны, становится, однако, решающим фактором в прочтении и передаче этой истории. Политические события, произошедшие в связи с этой войной или ставшие следствием этой войны – например, американское военное присутствие в Европе, начало которому было тогда положено, или большевистская революция в России,

стали играть решающую роль в жизни последующих поколений, в частности тех, что проходили на моей памяти со времен холодной войны. Это событие, от которого нас отделяет такая большая временная дистанция, и отмеченное такой важной и очевидной для нас причинно-следственной связью, требует от нас, западных художников, привести свои позиции в некоторое соответствие с формальными и идеологическими резервами социалистического реализма. Социалистический реализм является самой выдающейся идеологической противоположностью западного искусства или, по крайней мере, одним из наиболее очевидных его идеологических противников ¹⁵.

Поскольку, как я уже сказал, я искал способ сделать мою работу непохожей на другие – она должна была выглядеть попыткой к самостоятельности и стремлением вырваться из круга ограничивающей, как я считал в 1984 году, практики концептуализма вообще и из-под гнета навязанных ролей в *A&L*, в частности. Я подбирал такие формальные и (я употребляю это слово с большой осторожностью) выразительные средства, которым бы противопоставлял себя западный модернизм и которые он считал бы окончательно утратившими актуальность. (Концептуализм стоял в то время во главе модернизма.) Набор этих средств, как считалось на Западе, сковывал возможности выражения, а особенно самовыражения. Строго говоря, тактика ПМВ была с моей стороны попыткой привить западной художественной практике набор средств из чужой художественной практики, которая воспринималась западным искусством как ересь. Мне казалось, что эта ересь обеспечивала “поворот на 180°” прочь от концептуализма. Поэтому, делая картины цикла ПМВ, я полагал, что применяю идеальную и солидную авангардную стратегию – то есть я работал с идеологическим и формальным материалом, считавшимся, с позиций официально признанного западного модернизма, просто хламом и, как я думал, соответственно, опасным политическим хламом. Опасным и политическим он был не потому, что ассоциировался исключительно с советским тоталитаризмом. На Западе родственные ему средства репрезентации обычно носили на себе печать популизма и китча, в то время как главная традиция модернизма состояла в том, чтобы противопоставить себя подобным тенденциям и преодолеть их. Конечно, речь идет о времени до появления поп-арта. Работа над ПМВ напоминала закупку необходимых вещей по списку. Испытывая и отбрасывая ненужное, я старался выработать процедуры, которые, как я полагал, помогли бы установить некоторую дистанцию между мной и Индексированием, освободиться от его всеобъемлющих операций по распределению и навязыванию ролей и создать такой вид практики, где взаимные действия создавали бы идеологический “список покупок” – то есть концептуальный план действий. Одним из первых пунктов в этом списке было популистское присутствие истории Первой мировой войны, в том условном виде, в каком она нашла свое наглядное и гражданственное проявление, в памятниках, разбросанных по городам и сёлам сражавшихся стран. Например, одной из самых настойчивых попыток моего отбора была непрерывная табуляция популистских и реакционных формул и

маскарадных приёмов советского социалистического реализма для того, чтобы примерить их к расхожей истории Первой мировой войны. Вторым пунктом в этом списке – и не следует недооценивать его роли при выборе самого события – является относительно легко доступный источник информации, правда, часто информации ложной или дезинформации. Я имею в виду свидетельства очевидцев типа Уилфреда Оуэна, отразившиеся в тысячах фотографий и текстов, которые в изобилии можно найти в Музее империалистических войн в Лондоне. Кроме перечисленных выше пунктов для меня имело смысл выбрать такое событие, в котором не так сложно было добраться до сути процесса формирования истории ¹⁶. На моё отношение к Первой мировой войне как событию повлиял также разгоревшийся интерес к теме “автор, излагающий историю об излагающем историю авторе”. В основе ее лежит соотношение между цензурой, установленной комиссией Музея империалистических войн при выборе художников и уровнем формальных приёмов и средств репрезентации в новом искусстве того времени, то есть в 1914-18 гг.¹⁷ Поиск возможности совершить “поворот на 180°” выразился у меня в применении метода проб и ошибок при составлении списка, и этот процесс порой добавлял, а порой и устранял из списка отдельные пункты. Модель такой обратной связи выявилась во многих работах 1980 года. Когда в 1976 году я собрал основную часть работ, отвечающих требованиям операций по составлению списка и добился обратной связи, в которой работы влияли на характер самого списка ¹⁸, я почувствовал, что могу перейти к следующему этапу, который считал весьма насущным, а именно, показать эти работы публике. “Поворот на 180°” разрабатывался и совершался в узком, с точки зрения производственных условий, приватном пространстве – то есть в мастерской ¹⁹. Однако уже на раннем этапе я почувствовал необходимость сформулировать и предъявить этот поворот широкой публике, то есть в сфере распространения. Моей цели лучше всего соответствовала галерея, будучи пространством, специально отведенным для публики. В 1974 году я пришел к мысли, что важным стратегическим моментом моего “поворота на 180°” станет публичное заявление о моем разрыве с концептуализмом. Тем не менее в этом разрыве заключался и своеобразный парадокс, связанный с трагическим чувством разрыва, неминуемом из-за слияния с достижениями теории, а особенно теории, родившейся в *A&L* в период с 1966 по 1974 год. Итак, я пытался в моей работе сформулировать разрыв со стилем концептуализма, сохраняя для себя при этом запасные пути для подачи теории. Благодаря посредничеству Виктора Берджина, оказавшего мне в то время большую поддержку, моей работой ПМВ заинтересовался Роберт Селф и решил выставить её в своей галерее *Covent Garden*. Это произошло в январе 1977 года. Я назвал эту выставку *History Drawing*. Когда этот жест был наконец сделан, вся тактика цикла работ *ПМВ* приобрела некоторую законченность. В то время у меня не было больше ни одной персональной выставки, практически я вообще не показывал работы до выставки в Уайтчепл в апреле 1983 года. Она была устроена благодаря настойчивости и самоотверженной помощи Марка Френсиса. Этот

период между выставками у Сэлфа и в Уайтчепл продолжался более шести лет и, вероятно, несколько затянулся, хорошо, что преподавательская работа, к которой я приступил в Лидсе (во многом благодаря желанию и поддержке Тима Кларка, бывшего здесь профессором), оказалась для меня гораздо более приемлемой, чем я предполагал вначале. Для того, чтобы поддерживать в преподавателях интерес к работе, им выделяли мастерские и благожелательно относились к тому, чтобы этими мастерскими мы действительно пользовались. Это помогло мне удержаться от слишком поспешных выставок. Роскошь оставаться в тени, по крайней мере в 1978-81 годах, помогла мне отвечать основным, как я считал, требованиям времени: художественная практика должна была действовать методом радарного сканирования для прощупывания последних, самых актуальных событий в политике и самых актуальных событий в художественной политике, таких, например, как “новый дух живописи”, который все тогда бурно приветствовали. То, как некоторые поносили сам этот феномен и его сторонников, до сих пор кажется мне свидетельством нервного срыва, произошедшего при виде развалин концептуализма. Поскольку концептуализм на самом деле превратился в руины, в возвращении к живописи тоже было нечто от ослиного оппортунизма. Восторженное отношение к этому феномену, особенно же восхваление используемых живописью формальных выразительных средств, казалось мне сногшибательной демонстрацией отсутствия какого-либо иронического самосознания. К 1983 году, когда был начат цикл работ, известных теперь как *Irish Work*, я заинтересовался методом, содержащим сплав историко-политического события, с одной стороны, и реакции на него – кивков, подмигивания, с другой. Он служил сохранению дистанции с “новым экспрессионизмом”. (Эта тактика включала в себя также притворство, чревоуещание, гримасничание и изготовление суррогата “экспрессионистического действия”.) Всё это начало меня интересовать как возможное средство для достижения разрыва в работе ПМВ, я отводил ему первостепенную роль как способу ухода от концептуального стиля. При взгляде сквозь призму “нового экспрессионизма” и временной дистанции, образовавшейся к 1983 году, казалось, что концептуализм полон героев и героинь.

Итак, резюмируем сказанное по поводу работ цикла ПМВ. В них использован целый ряд приёмов, исследующих методом проб и ошибок те тылы, в которых проектировалась работа. Эти приёмы казались особенно заманчивыми в смысле загрузки работы. Во-первых, была сделана попытка нанести идеологические шаблоны, играя на условном соотношении между изображением и названием. Во-вторых, я пытался оказать давление на это соотношение, расширив название до размеров текста, иногда текста-диаграммы. Я надеялся, что демонстрация преувеличенных и экстравагантных литературных мотивов может обеспечить, по крайней мере, более критическое прочтение, подобное тому, какое возникает при взгляде на картину. Я ставил вопрос о том, посредством каких технических и познавательных навыков передается содержание картины. Практически эта тактика была связана с некоторыми играми и жанрами, в

разработке которых я участвовал ещё в бытность мою в *A&L*. Таким образом, “поворот на 180°” был разрывом лишь в формальном методе производства работ, но не во всем спектре моих интересов. В 1974 году я не хуже, чем члены Круга, осознавал сильные стороны концептуализма конца 60-х – начала 70-х годов, особенно продуктивность акцента, поставленного в *A&L* на разговорном аспекте. За рядом шагов типа “образ – название – текст” стоял интерес к языку (если сказать об этом в общих чертах, то возникает опасность сказать слишком мало). Этот интерес продуктивно сочетался с интересом к инструментарию формулировки и передачи истории. Из него вырос доминирующий симптом, показавший, что шаги ПМВ были насыщены теорией и что мой интерес к теории, мое сотрудничество с Майклом Болдуином и годы участия в работе *A&L* настолько очевидны для всех, что даже решительно настроенный летописец Чарльз Харрисон вряд ли смог внести сюда какие-либо изменения. Подражание и имитация советского социалистического реализма тоже были насыщены теорией и, в первую очередь, потому, что были завершающим шагом тактики “поворота на 180°”, направленной на то, чтобы ускользнуть от концептуализма и освободиться от ролей, навязанных Индексированием²⁰. Как я ранее уже указывал, я старался одновременно с этим сохранить “транспортные пути”, по которым теория передавалась бы в обе стороны. Стиль теории внутри концептуализма стал внутренней проблемой стиля. Шаги, предпринятые в работе Первая мировая война, были моим первым откликом на эту проблему стилизованной теории.

Неудивительно, что вопрос об использовании притягательных местоимений “мой” и “наш” и соотношении между ними всегда стоял в центре творческой практики *A&L*, по крайней мере, в те годы, которые провел с группой. Позорное клеймо, стоявшее на местоимении “мой” в период существования круга, стало законом. Я понимал и разделял всеобщие подозрения по отношению к местоимению “мой”. Индексирование было творением Круга. Тому, кто использовал местоимение “мы”, торжественно присваивали статус “рабочего муравья” (риторическая жертва самоуничтожения). Того, кто пользовался местоимением “мой”, характеризовал статус “оппортуниста-уклони́ста”. Индексирование проводилось со скрупулезной точностью и строго соблюдалось в Круге для того, чтобы когда-то в будущем “я”, замаскировавшееся под “мы”, можно было разоблачить и предъявить требования к чистоте его родословной, выявить подлинных сторонников *A&L* и избранников, связавших с группой свою судьбу. Пробелы истории следовало заполнить там, где ещё существовали долги. Оплачивая их, отдельные отрезки на раннем этапе истории *A&L* приходилось переписывать с явной целью перетянуть на свою сторону чашу весов, на которую были положены достижения более поздних лет. Такое отражение истории целиком направлено на то, чтобы контролировать использование имени *A&L*. В середине 70-х годов я готов был бы побиться об заклад, что один из фрагментов такой истории обязательно должен быть написан, хотя бы потому, что лично мне так и не удалось прекратить пользоваться именем *A&L*.

И он был написан.

Как я уже говорил, мне кажутся хорошо понятными причины существовавшего недоверия к местоимению “мой”. Но наряду с этим, в 1973 году, я понимал и те проблемы, которые связаны были с генеалогией бытовавшего в *A&L* “наш”. Аргументы в защиту этого местоимения “наш” покоились на том, что: (1) коллективу легче, чем отдельным личностям, было сохранять концепции в открытом состоянии; (2) продуцирование знаний, вероятно, было более здоровым и результативным, когда им занималась группа, а не отдельный индивид. (Я думаю, идея групповой работы в искусстве возникла по аналогии с распространенной моделью коллективных исследований в науке.)

По-моему, практика Индексирования категорически противоречила условию (1), а условие (2) я бы рассматривал как спорное, потому что именно благодаря Индексированию я осознал прерогативы Кружка и его серьёзное расхождение с моими внутренними приоритетами. (Мне приходилось мириться с подозрительным отношением к моему оппортунистическому “я”, но не мог же я всю жизнь трястись от страха перед этими подозрениями.) В обсуждениях, проводимых Кружком, в то время, когда я в них участвовал, связь между искусством и политикой всегда сохранялась, однако при создании “художественного объекта” (например, Индексирование) соблюдался наш строго концептуальный стиль. Как я уже пытался объяснить, меня поразило, насколько это подавляло, когда я был внутри, и насколько интересным стало, когда я оказался снаружи. Чем дольше я находился вне режима, установленного Кружком, тем более пристально я изучал его деятельность. Период, когда во мне всё сильнее росло ощущение, что я стою вне *A&L*, развернулся и контекстуализировался благодаря целому ряду политических событий. Они отчасти спровоцировали мою склонность к изложению истории в роли художника-хронографа. Возьмем хотя бы Никсона и Уотергейт и то, что американцы явно проигрывали войну во Вьетнаме. В самой Великобритании одним из результатов празднования *Yom Kippur* стал ряд событий, которые закончились Артуром Скерджиллом и борьбой профсоюза *NUM*, сместившей правительство Хита – беспрецедентное событие в британской политике. В то время как меня совершенно не интересовало искусство, иллюстрирующее поток событий современной политики, для меня тем не менее были очень важны сами формальные ресурсы искусства, в том числе и источники ресурсов моей работы, приведенной здесь в качестве иллюстрации. У меня были записи, регистрирующие мою работу методом проб и ошибок на политические темы в течение нескольких лет ещё до появления *A&L*. Я с новой силой возобновил свои попытки, оплетая официальную канву концептуализма. Меня, например, мало интересовало само популистское искусство, мне были интересны его политические позиции и арсенал. В работах цикла ПМВ присутствовал элемент интереса к взаимосвязи интеллектуальной работы с беседой о политике в самом широком смысле, но эта взаимосвязь была самой трудной частью практики. Я не могу окончательно согласиться со словами Джона Робертса о том, что “(Аткинсон) вернулся к

своим ранним студенческим и постстуденческим позициям: сплаву из мотивов поп-арта и социальной карикатуры”, потому что “он хотел, двигаясь против течения, заниматься тем, что было более доступно и популярно, что оставалось в пределах такого восприятия, которое делало искусство неизменной задачей для концептуальной дефиниции, но при этом всё же пыталось возратить его на уровень общепонятного смысла”²¹. Хотя анализ, данный Робертсом, и имеет свои положительные стороны, он охватывает собой далеко не всё. Одной из причин моего возвращения к “сплаву” было то, что формальные резервы поп-арта и концептуализма находились между собой в сложных взаимоотношениях и часто воздействовали друг на друга абразивно. Поп-арт, конечно, не был идеологическим осколком послевоенного модернизма в полном смысле, но из-за его утверждающей функции он всё же был таковым по отношению к *A&L*. В 1973 году, спустя лишь несколько лет после смерти Адорно, внесенный им диссонантный дух преследовал поп-арт, подталкивал его брать на вооружение критические аспекты концептуализма. Концептуализм, голос которого был четко различаем, принужден был прибегнуть к чревоуещанию и галлюцинации на тему некоторых формальных ресурсов поп-арта и имитаций с риском для себя некоторых его исторических ролей²². Работы Франка Стеллы были одновременно и близки, и далеки от моего цикла ПМВ. Мне кажется, что цикл ПМВ носил на себе печать моего стремления конкретизировать проблему разрушения и паралича концептуализма, да и – в более широком масштабе – всего западного искусства. Модернистский соцреализм пытаются представить как набор взаимозависимых и порочных оппозиционных методов, среди которых концептуализм отвоевал себе теперь солидное административное и бюрократическое положение. В этом смысле работы цикла ПМВ представляют собой развалины концептуализма и часть его крушения. Ими я намеревался сделать хотя бы очень маленький прокол в том величайшем уважении, с которым концептуализм относился к самому себе; подражание формальным средствам социалистического реализма давало мне возможность пользоваться самым подходящим идеологическим источником для того, чтобы конкретизировать обломки концептуализма и, в определенном смысле, проучаствовать в его распаде. Как я уже говорил, внутри концептуализма стиль теории стал проблемой, одной из тех немногих, которым можно было бросить вызов и выбросить за борт, чтобы артикулировать многие другие актуальные и продуктивные проблемы как теории, так и современной художественной практики.

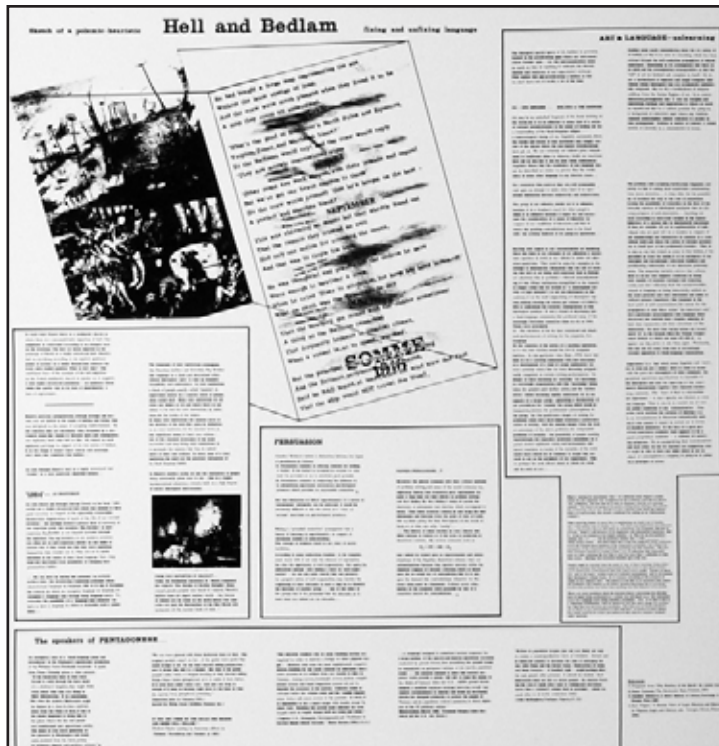
Нейтральное отношение к социальной жизни – это наследие минималистской эстетики – упорно насаждалось в концептуалистский стиль. Это наложило некоторые ограничения на заявление концептуалиста о том, что он развил в искусстве линию логики или, по крайней мере, обеспечил необходимые условия для дискурсивного подхода, привнеся критику самого модернизма. Здесь я должен быть осторожным. Большая часть моих заметок относится к периоду с 1971 по 1975 год, в первую очередь, с 1973 по 1975 год. Соответственно, они предшествуют возникновению буйных субъективных и нарциссических взгля-

дов второй половины 70-х, которые были вызваны синдромом “нового духа” и возврата к живописи. Однако, поскольку я понимал, что мою работу будут слишком ассоциировать с паскудным концептуализмом, мой возврат к передразниванию средств соцреализма не имел для меня ничего общего с возвращением к живописи. Возврат этот был для меня настолько заполнен теорией и переплетен с ней, что становился почти фальсификацией, или фальсификацией фальсификации. Я также, применив теорию, замаскировал мои действия так, что их трудно было принять за то, чем они были на самом деле. Это было не ново. Когда возникли первые проявления “нового духа”, я ясно осознал, что моя установка в работе ПМВ полностью противоположна задачам этой волны самовыражающихся личностей. Джон Робертс прав, когда указывает на особо интенсивную пародийную функцию в моих шагах, сделанных при переходе от цикла ПМВ к циклу *Trozky Postcards* (1974-82). Вопрос о месте иронии в пародии всегда оставался актуален и никогда не устаревал. Трудно выявить, каким путем можно было бы заставить иронию обработать пространство официально установленного раскола. Пародия наполнена иронией и местами ее границы становятся границами иронии. Искусство, которое заявляет, что стремится добраться до сути того мира, в котором и из которого оно произошло, и существует в нем как аббревиатура, должно отвоевать место для своей пародийной функции рядом с ироническим самоуважением и материальными отношениями производства и распределения искусства. Я думаю, A&L так интересно занимался разработкой этой области в 1978-79 гг. (Например, *The Lenin in the style of Jackson Pollock and The Museum work.*)

Теперь вернемся к моим взаимоотношениям с Кружком и стратегии “поворота на 180°”, стоявшим в центре цикла ПМВ. С одной стороны, Индексы, с их склонностью цепляться за контуры минималистской эстетики, а, с другой стороны, таблицы Индексов, неумолимо воспроизводящие проявления концептуального стиля – и то, и другое выражало стиль отчуждения. В некотором смысле это было интересно, но действовало само по себе отчуждающе. В 1972 году (или это был 1971 год?), когда впервые было начато Индексирование, оно было, вероятно, перенасыщено стратегической дерзостью. Ту грань, на которой воспроизведение корпоративных стилей отчуждения само превращалось в отчуждение, в моем случае, кажется, можно установить точно. Я явно оказался наиболее устойчив и не включился в процесс переноса идеи социального кризиса взаимоотношений между группой и внешним миром (преподавательская деятельность в данном случае является хорошим примером) на отношения внутри самой группы. Индексирование призвано было превратить этот процесс во “взрыв, направленный внутрь”.

Индексирование утверждало, что кризис социальных отношений внутри групп зарегистрирован, и в таком стиле, который четко соответствовал требованиям концептуального искусства. Я вынужден был спросить себя, о каком же внутреннем кризисе идет речь. Ответ был примерно таким: Кружок утверждает, что посредством Индексирования зарегистрировал кризис взрыва

в Круге (и в группе также, так как *ALNY* считался частью и причиной этого взрыва). Но зарегистрирован он был в явно узнаваемом концептуальном стиле. По-моему, это было явной фетишизацией внутренней части группы, силовой игрой, направленной на установление корпоративного кода кризиса. Этот кризис явно не был кризисом стиля. Внутренний кризис не распространился до такой степени, чтобы пренебречь именем, по причине, которую, мне кажется, я достаточно объяснил. В конечном счете, этот “взрыв”, если он был таковым, сводился по сути просто к планированию, кто будет распоряжаться именем *A&L*. Независимо от механизмов и элегантных логических формулировок процедур Индексирования, любой пункт, взятый из индексирования и предполагавший использование имени, оставлялся открытым и игнорировался, – это обеспечивалось благодаря гегемонии Круга над функциями индексирования. Поэтому первые шаги, сделанные в работах ПМВ, обусловлены были моим отчуждением, и во мне пробудился интерес к вещам, не имеющим отношения к пресловутому “внутри Круга”. Всё это стало для меня катализатором, я видел в концептуализме лишь руины. Я решил выпрыгнуть из него, и чем скорее, тем лучше.



1. Обстоятельства, послужившие причиной превращения группы в некую фракцию или Кружок (Caucus), я буду рассматривать несколько подробнее во второй части.
2. Слово “индивидуальный” (*individuell*) я беру здесь в кавычки, поскольку оно обозначает линию поведения. Дискуссии о статусе таких понятий, как “моё” и “наше”, “я” и “мы” играли важную роль в деятельности *Art & Language*.
3. В *The Provisional History of Art & Language* меня изображают противником того, чтобы члены *A&L*, помимо коллективного творчества, выступали бы ещё и как самостоятельные художники. Так это или нет, в любом случае это по сути мало отличало меня от людей, которые приписывали мне эти взгляды. Ведь речь идёт о вещах (и последние события в истории *A&L* подтверждают это), которые не обязательно взаимно исключают друг друга.
4. Некоторые сведения о себе: в июле 1974 г. мне удалили железы, из-за этой операции я вынужден был неделю провести в больнице. Когда я постепенно пришёл в себя после операции, время, проведенное на больничной койке, дало мне возможность почувствовать себя в изоляции, и всё же мне было довольно трудно выбраться на периферию Кружка. Доказательство того, что мой уход от нашего “домашнего” концептуалистского стиля не был достаточно решительным, приобрело полную завершённость в моём “блестящем одиночестве” (английская доктрина отказа от длительных союзов с другими державами – *прим. пер.*) В этом был некий пафос. Тогда же меня навестили Линн и Болдуин и принесли в подарок последний сборник статей Троцкого. Это был по-настоящему светлый и тёплый момент между нами. Я до сих пор храню эту книгу у себя.
5. *Mapping and Filing* 1972. Впервые опубликовано в каталоге выставки *The New Art, Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery* (август 1972), потом в *Art & Language, Van Abbemuseum, Eindhoven*, 1980.
6. *SEAMUS HEANEY: The Interesting Case of Nero, Chekhov's Cognac and a Knocker в The Government of the Tongue, Memorial Lectures and Other Critical Writings, Faber and Faber, London, 1986. pxxvii.*
7. См. примечание 12.
8. Если я правильно помню, всё, что связано с фиксацией, всегда носило особый интерес для *A&L*. Я сам никогда не вёл дневник, не делал никаких заметок “для памяти”, но существует множество магнитофонных записей *A&L*, они имели значение, в первую очередь, как некий художественный жест. Если эти записи сохранились, они могут служить ярким доказательством того, что заседания *A&L* носили характер коллективных галлюцинаций. Они могут ещё сильнее всё запутать.
9. Взаимосвязи между процессами говорения и аудирования всегда представлялись *A&L* в виде графика, схемы отдалённого звукового фона (может быть, он был, как раз первым планом). Способы и методы Макиавелли были всегда в ходу. Однажды Чарльз Харрисон поразил меня тем, что отказался слушать по телефону моё ворчание в адрес Майкла. Это был беспрецедентный случай в моём опыте общения с членами *A&L*. Что меня поразило тогда – это его неподдельное искреннее безразличие; он ясно дал мне понять, что он выше подобных сплетен. Мне также стало ясно, что это одна из немногих привилегий демократии, доступных членам *A&L* – терпеть, чтобы тебе затыкали рот. Это особенно относилось ко мне, потому что я прекрасно знал, как он любит прибегать к методам Макиавелли, и при том самым отборным. Это было как раз в период моего ухода из группы. Инцидент скорее вызвал у меня просто кривую усмешку. Совершенно очевидно, я сам тогда был предметом многих сплетен, и потому не придавал разговору большого значения. Правда, помню до сих пор своё изумление по поводу того, как ошарашила меня его реакция.

10. В середине 74-го нетрудно было держать дистанцию, ибо к тому времени всё яснее определялся мой статус, статус некоего парии. В определённом смысле, я сам к этому стремился. Жаловаться тут было не на что.
11. Heaney, *op. cit.*, *pxvi*
12. Heaney, *op. cit.* “потребность говорить правду” (*truth-telling urge*) – такова самая характерная черта психологической характеристики ‘поэта-свидетеля’, ‘поэта-летописца’ (*poet-as-witness*) у Хиней. Тут возможны кое-какие оговорки (сам Хиней этого не исключает); уверенность его в правоте подобной характеристики – в самой идее “фиксации”, “свидетельства”. Уже по самой своей сути “вера” кому-либо предполагает наличие исходной честности. Всем, кого интересуют подобные вещи, я мог бы порекомендовать сборник статей *D. Davidson. Inquiries into Truth & Interpretation, Oxford, 1984*. Что касается теории искусства, то тут по-прежнему куда большей популярностью пользуются идеи Хиней, а не те категории философии языка, с которыми работает Дэвидсон. Взгляды, составляющие философское обоснование воззрений Хиней, ведут своё происхождение от идеологии Романтизма. Принципы, лежащие в основе анализа Дэвидсона (если таковые вообще имеются), также не исключают возможности формирования Веры в рамках Романтизма. Но Дэвидсон работает непосредственно с такими понятиями как правда и интерпретация, вера и помыслы с логическими модальностями данных категорий, и лично мне это гораздо ближе в моих исследованиях потребности “говорить правду”, в исследованиях “поэта-летописца”. Это совершенно понятно, если принимать во внимание мой давний интерес к проблематике теории и практики искусства. В этом – влияние концептуализма, в частности – дискуссий *A&L 66* – 74 годов.

Среди литературных исследований можно найти немало работ, оспаривающих основные положения Романтизма. Пауль де Ман (*Paul de Man*), к примеру, обнажает области, где теория / практика искусства и теория / практика литературы сплетаются в одну нить и, наоборот, вырастают одна из другой. Том Паулин пишет по поводу *Romantic déification of the artist* (Обожествления художника в Романтизме) и работ де Мана: “В отличие от Хай-дейгера де Ман не возвышает поэта до “пастыря Бытия” (*shepherd of Being*). Он отрицает само существование “литературного языка”, стремясь приравнять критика к художнику. Это привело к появлению различных критических подходов, которые объединены теперь под общим названием “теории критики”. По выражению Фуко, художник уже больше не является “певцом вечности”. ^A

Здесь надо пояснить ряд вещей. Хотя я вот уже десять лет внимательно читаю де Мана, вопрос о возвеличивании поэта до “пастыря Вечности” (вот уж, спасибо!) остается для меня всё-таки открытым. Де Ман вскрыл запутанные области, в которых поля деятельности художника и критика совпадают, но всё же он далёк от того, чтобы приравнивать художника к критику. Такой шаг прочитывается, скорее, в работах *Geoffrey Hartman*. Я думаю, де Ман допускает слияние функций художника и критика в тех областях их деятельности, где границы между этими областями не столь определены, как мы привыкли думать.

Обвинения Паулина в адрес де Мана по поводу того, что он возводит критика в один ряд с художником, напомнили мне брюзжание консерваторов в 60-е годы. Они обвиняли концептуализм, а также новую теорию искусств, в частности курс теории искусств, который читали в *Coventry College*, в том, что они превратили художника в критика и даже в философа. ^B

Суть обвинений Паулина в том, что де Ман пытается поднять критика до уровня художника, т.е. повысить статус критика. Консерваторы шестидесятых годов, наоборот, обвиняют новую теорию искусства в том, что она пытается ниспровергнуть художника с его

законного места. (Несомненно здесь тоже на первом месте стоит вопрос о приоритете).

Я всегда был и остаюсь поклонником Паулина, его поэзии и его критических теорий, так же, как и политики, которой он придерживался в своём поведении. Все эти стороны функционально взаимосвязаны, поэтому мне очень интересно (хотя я не вижу в этом ничего удивительного), что в вопросе о текстах де Мана мы с ним оказались в разных лагерях.

Может быть, стоит ещё вкратце остановиться на высказывании Фуко о том, что писатель не является больше “певцом вечности”. В другом тексте Фуко идёт ещё дальше и называет художника “*mad herald*” (безумным пророком), что, само по себе, классический пример обожествления художника, характерного для Романтизма. Далее Фуко приводит список “пророков” – тут его нельзя обвинить в непоследовательности – я запомнил из этого списка двух: Ван Гога и Гойю.

Можно допустить, что де Ман тайно сотрудничал с нацистским правительством; но, как мне кажется, цитируя тексты де Мана, Паулин совсем не учитывает развития его (де Мана) как писателя. В текстах де Мана можно найти удивительные аналогии с положениями теории/практики искусства относительно той обширной области, которая называется “диаспорой современного искусства”. Например, в книге де Мана *The Resistance to Theory*^C есть статьи, которые и сегодня не потеряли своей актуальности, когда речь идет о преподавании теории искусства в художественных школах.

A. TOM PAULIN *Minotaur Poetry and the Nation State*, Faber & Faber 1992, ss 10-13)

B. Курс теории искусства читали в Ковентри с 1969 по 1973 гг. В 1971 пришёл новый декан – Робин Пламмер. Не знаю, была ли это его личная инициатива или инициатива вышестоящей администрации (разница тут, правда, навелика), но только он сразу же начал делать всё, чтобы ликвидировать курс, безошибочно ассоциировавшийся с группой A&L (трое из Членов группы преподавали в колледже).

C. PAUL DE MAN *The Resistance to Theory*, Manchester University Press, 1986.

Я имею в виду статьи *The Resistance to Theory and Conclusions: Walter Benjamin's The Task of the Translator*.

Большинство преподавателей этого курса работали в Ковентри на полставки. В короткое время Пламмер их всех уволил (хотя не все они были членами группы). Пламмер с самого начала решил покончить с курсом, и потому во вдохновителях свыше он особо не нуждался, но нельзя не упомянуть о том, что действия его вызвали молчаливое и осторожное одобрение со стороны некоторых старых педагогов (они-то были на полной ставке); им, с их анекдотичными методиками, этот курс был совсем ни к чему. Меня Пламмер уволить не мог, поскольку я работал на полной ставке, кроме меня ещё на полной ставке были Д. Митчелл и Стив Фурлонгер (*J. Mitchell, S. Furlonger*), которые вместе с Д. Беинбридж и Д. Хирсон (*D. Bainbridge, D. Hirson*) преподавали техники искусства. Я проработал в Ковентри до конца курса, до 73-го года (об этом я пишу во второй части). Студенты, которые выбрали этот курс в 1971 г. (как раз, когда пришел Пламмер), закончили его в 1973 г., после этого я ушел. За эти годы – с 1969 по 1973 – много было интересного, что можно припомнить. Прежде всего вспоминается безнравственный спектакль, устроенный новой администрацией, которая послала в Университет в Уорике за философом, чтобы тот им разъяснил, можно ли считать курс теории искусства курсом философии. Ход мысли новой администрации был прост: искусство – это “объекты”. Тексты нельзя отнести к “объектам”, следовательно, тексты – это не искусство. Далее, они, конечно, захотели узнать, что это, собственно говоря, за тексты, и поэтому позвали философа. Философ, однако, как оказалось, жил в онтологически более сложном мире и поэтому ничего нового не мог им сказать, лишь высказал предпо-

ложение, что предметы, относящиеся к искусству, не столь однозначны, как этого хотелось бы администрации. Я как раз присутствовал при этом заключении (по настоянию Пламмера, ратовавшего за то, чтобы всё было бы “по справедливости”) и могу свидетельствовать, что администрация не услышала мнения философа, что, впрочем, неудивительно. Философ не только не определил этот курс как курс философии, но и высказал робкое предположение, что он относится всё-таки скорее к области искусства. Это только запутало и озадачило администрацию. Таких заключений от приглашённого философа вовсе не требовалось. Администрации было совершенно ясно, что тема курса не имеет никакого отношения к искусству, поэтому-то она и обратилась за помощью к философу. Он должен был сказать просто и ясно: имеет ли курс отношение хотя бы к философии. Этот случай показывает полное неведение администрации в вопросах современного искусства и того, что происходило за последние десять лет. Это яркое подтверждение её некомпетентности, тупости и упрямства. Вопросы вроде: “Может ли текст являться произведением искусства?”, “Может ли являться произведением искусства объект, у которого не один, а несколько авторов?”, – вызывали у неё праведный гнев. А экзаменационная комиссия – и вовсе была прибежищем негодяев.

Ну, что ещё можно вспомнить. Благодаря Барбаре Рейз (*Barbara Reise*), которая работала тогда в Ковентри, на факультете истории искусств, художники с курса теории стали на этом факультете частыми гостями. Среди них были Андре, Бохнер, Кошут, Левин, Левит. Чтобы продержаться два года (с 71-го по 73-й, когда пришёл Пламмер), мне нужно было выбрать правильную стратегию поведения, что я и сделал, понаблюдав несколько недель Пламмера “в работе”. Но об этом я рассказал тогда только Сью Аткинсон. Никого из *A&L* я не посвящал в эти дела, т.к. в 1972 г. уже появились первые симптомы, свидетельствующие о том, что Кружок постепенно обретал своё истинное лицо. Стратегию мою составляли: лезть, разговоры ни о чём, идиотские проекты и откровенная ложь. Ни малейших угрызений совести, вспоминая об этом, я не испытываю: мне нужно было помочь моим студентам как-то продержаться, обеспечить им мало-мальское прикрытие в той новой, открыто враждебной обстановке, которая сложилась с приходом Пламмера. Это была моя первоочередная задача. Единственно, что осталось в моей жизни как напоминание о Ковентри по завершению этой миссии – деловые связи с Тедом Харрисоном, который напечатал первые карты *A&L*, оформил первые публикации группы.

13. Heaney, *op. cit.*, *pxv*.

14. Время от времени я обращался к позиции Джонса, включающей в себя идеи Дюшана и Витгенштейна, как к одному из возможных сюжетов исторической живописи на тему исторической живописи. Сделал несколько рисунков, больше ничего...

15. Советский социалистический реализм (как одна из главных культурных форм сталинской эпохи) в 1974 считался на Западе, согласно западному популистскому пониманию советского коммунизма, основным противником западного модернизма. Но после иранской революции, после Хомейни, социалистический реализм утратил свою монополию. Иранская революция была направлена против капитализма, против его культуры и одновременно – против коммунизма, против коммунистической культуры. Мусульманский характер этой революции сразу выявил западные корни коммунистической культуры. Все эти сложности и противоречия стали особенно очевидны во время войны, которую вёл Советский Союз в Афганистане, когда Запад (и, в частности, американцы) поддерживал моджахедов^А. К тому времени, как культурное пространство обрело трёхмерность (в связи с появлением “Сатанинских стихов” Рушди), спор между социалистическим реализмом и западным модернизмом в общем уже завершился. Конфликт между неистовой яростью исламского фундаментализма и замкнутым в себе экспрессионизмом западного модернизма с особой чёткостью проявлялся в отдельных эксцессах (как, например, смерт-

ный приговор Рушди). Тут всё более очевидны становились идеологические неувязки этого противостояния, по своей запутанности переплывшего Холодную войну, ибо и капитализм, и фундаментализм ведут своё происхождение из одного источника – теологической идеологии. И тот, и другой выступали против коммунизма, как против идеологии безбожия. Таким образом, конфликт между Западом и исламским фундаментализмом имеет под собой куда более сложную и древнюю почву, чем конфликт между западным модернизмом и социалистическим реализмом. Если, в случае противостояния между коммунизмом и Западом, спор шёл о том, есть ли Бог, то тут всплыл старый конфликт между христианством и мусульманством: “чей Бог истинный”. Ориентализм^В многое проясняет в этом старом конфликте. Когда христианский мир принял “Сатанинские стихи”, то христианское самодовольство, загнанное в тупик, сразу же обнаружило своё сходство с самодовольством шиизма, и обе идеологии, почувствовав внутреннюю взаимосвязанность и повинуясь древнему рефлексу, вцепились друг другу в глотки. Как тут не вспомнить, применительно к современному западному искусству, “Алжирские женщины в комнате” 1834 г. Делакруа или его более раннюю картину “Свобода на баррикадах” 1830 г., бросающую тень на одну из основных парадигм светского, по своему характеру, искусства Запада. В силу экономических причин западная культура оказалась втянутой в идеологические конфликты в таких районах, как Кувейт или Саудовская Аравия, но, что толку от “Свободы на баррикадах” в Саудовской Аравии, если женщины там даже не имеют права водить машину? Что касается коммунизма – то с ним после 1945 капитализму всё было ясно, во всяком случае, так ему (капитализму) казалось. ПМВ указывает на противоречия, лежащие в основе якобы существующего противопоставления между ними.

А. Тема одной из последних *cibachrome* Джеффа Уолла (*Jeff Wall*) – “Советский патруль после внезапного нападения моджахедов”. Это очень большая картина. Картины Уолла вообще обладают богатыми формальными возможностями, благодаря тому, что он занимает бескомпромиссную и интригующую позицию на грани между понятиями “экспрессионизм” и “реализм”. Последние несколько лет мне как раз хотелось написать об этом. Я даже предложил *Artscribe* написать для них статью на эту тему, которая являлась бы одновременно и отзывом на ретроспективную выставку Уолла 1990 г. в *Vancouver Art Gallery* (я всё равно собирался во время этой выставки поехать по делам в Ванкувер). *Artscribe* отклонил тогда моё предложение, и статья так и осталась ненаписанной. Картина Уолла на “афганскую” тему очень актуальна в свете взаимоотношений между западным искусством и идеологической триадой “Советский Союз – Запад – Ислам”.

В. *EDVARD SAID Orientalism, London, 1978*

16. Значительную часть информации для ПМВ я собрал и обработал сам. В ней важное место занимают интервью, которые я взял у ветеранов битвы на Сомме (битва состоялась 1 июля 1916). Я проинтервьюировал около шестидесяти ветеранов; их адреса мне любезно предоставил Мартин Миддельбрук, автор книги *The First Day on the Somme* (*Allen Lane, Penguin Press, Лондон, 1971*). На первый взгляд, я выступаю тут как “художник-летописец” Хиней. Но содержание самих интервью, принципы, которыми я руководствовался при сборе информации, говорят о том, что это были скорее тесты, проверяющие память ветеранов, выполнявшие функцию передатчиков исторических фактов. Я мог время от времени сверять их рассказы с текстом книги, где были описаны события, о которых шла речь. Когда я сверял их рассказы с другими, в которых они не могли опираться на прочитанное, то возникали разные несовпадения. Ветераны вспоминали скорее не пережитое, а прочитанное. Некоторые интервью были записаны на видео. Раз речь зашла о видео, то можно расска-

зять, чем я занимался, когда работал над первыми сериями ПМВ. Достать всё необходимое для видео оборудование было нетрудно, так как с апреля 1975 я работал в центральной школе Ковентри, как *artist-in-residence*. Я вёл там как раз курс видео. В августе 1977 я перешёл на должность лектора в *University of Leeds*, где работаю и до сих пор. Может быть, надо остановиться подробнее на периоде с 75-го по 77-й гг., когда я был *artist-in-residence*, потому что именно тогда окончательно оформился и созрел замысел ПМВ.

В конце 1974 я уже точно решил, что выйду из *A&L* и поэтому уже не мог рассчитывать на деловые контакты с прежними дилерами, которые занимались мной как членом *A&L*. Как только уход мой стал делом решённым, внутригрупповые отношения неизбежно переместились из сферы производства в сферу распределения. Мне нужно было понять, как жить дальше. Так и получилось, что я стал *artist-in-residence*. Конечно, работа эта оставляла желать лучшего (и я это прекрасно понимал), но она давала мне возможность как-то существовать плюс ещё комнату, которую я использовал как мастерскую и где продолжал трудиться над ПМВ. Это последнее обстоятельство придавало ей смысл и значение. С первого же дня на этой должности я стал искать себе другое место. Хотя я работал на полную ставку, у меня было свободное расписание. Все работы, выставленные в январе 1977 в *Robert Self Gallery*, я сделал именно тогда. Нельзя сказать, что меня совсем не интересовал социальный аспект работы. Жалование мне платил Фонд Гульбекяна, а за обеспечение материалами отвечал Комитет по образованию города Ковентри. Материалы, которые я получал, никогда не соответствовали тому, что мне было обещано вначале, с оборудованием всегда были проблемы, тем не менее, благодаря этой работе, я смог записать на видео мои интервью с ветеранами.

17. Этот пункт списка возможно преобладал над остальными. Художники вроде Уиндэма Люиса превратили формально-идеологические исследования модернизма, например, вортицизма в “батальные иллюстрации”. Таким образом, искусство, связанное с военной темой, колебалось в соответствии с непостоянным уравнением между двумя полюсами: художниками-модернистами, изображающими войну и художниками-баталистами, изображающими модернизм.

В 75-76 гг. у меня как раз был проект сделать научно-фантастическую историческую живопись на тему *Vorticist* войны. Но потом интерес к этому пропал. Его вытеснила другая задача: совместить в одной работе формальные средства советского соцреализма как некоего модернистского монстра-антихриста с работой над текстами, в которой я очень продвинулся в тот год. К тому времени, как у Селфа открылась моя выставка, проект этот был совсем позабыт. Сейчас, в связи с этими заметками, он снова всплыл в моей памяти (в частности, Уиндэли Люис Гризер).

18. См. примечания под заголовком *Feedback* (Обратная связь), *Notes, History Drawing, Robert Self Gallery, Лондон, 1977*.
19. Если в совместных работах Терри Аткинсона и М.Балдвина (66-67 гг.) производственные отношения оставались относительно свободными и подвижными, то углубление в Индексирование требовало более обширного производственного пространства. Тем не менее для работы над Индексированием нам нужно было какое-то рабочее помещение, несмотря на всё наше нежелание так его называть. Мы живо себе представляли триумф сторонников направления “назад к живописи”, конечно, не способных разобраться, почему мы пользуемся этим словом. Мы обсуждали этот вопрос. Я помню, как однажды, в процессе такого обсуждения мы с Михаэлем обменялись саркастическими замечаниями о мастерской – священном месте, в котором происходит процесс самовыражения художника. Однако, для Индексирования нам всё же требовалась мастерская, как бы она не называлась.

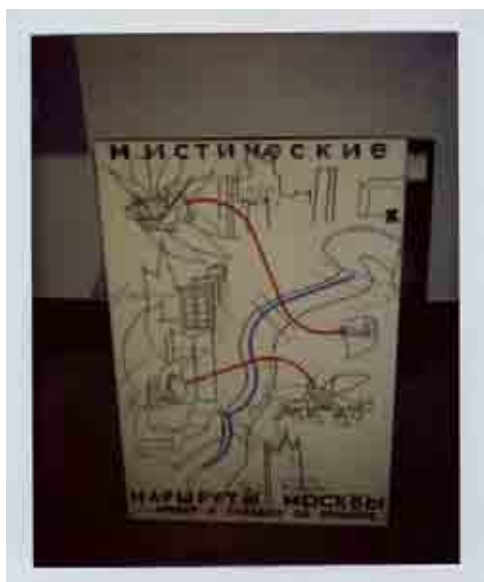
20. Конечно, неизбежен был риск, что какой-нибудь ярлык на мою деятельность всё же наклеят: либо “паскудный концептуализм”, либо “назад к живописи”. Поэтому неудивительно, что целый ряд откликов на ПМВ был именно такого рода. Рихард Корк написал положительный отзыв на выставку у Селфа, но в основе этого отзыва лежала идея “возврата к живописи”. Шесть лет спустя он написал статью о выставке в *Whitechapel Art Gallery* (апрель 1983), на которой были представлены и ПМВ, и последовавшие за ней работы. Эта статья была опубликована в лондонском *Evening Standard* за 10 мая и называлась она *Anger and Barbed Wire* (“Ярость и колючая проволока”) – Статья эта тоже была положительная, но в ней автор стремился не углубляться в теорию. Может быть, эта теория казалась ему слишком запутанной, и потому – малопонятной.
21. *JOHN ROBERTS Postmodernism, Politics and Art Manchester University Press, 1990, с 130.*
22. Джефф Уолл хорошо написал о взаимоотношениях поп-арта и концептуализма (*Dan Graham Kammer Spiel. Art Metropole, Торонто, 1991*). Эта часть моих заметок многим обязана исследованиям Уолла: его терминологии и анализу. Должен сказать, что я знаком с его статьёй о творчестве Дэна Грэхэма уже давно, так как Уолл прислал мне её ранний вариант ещё в середине 80-х гг.

Перевод с английского – Ирины Наумец

Комментарии – Надежды Столповской

ИНСПЕКЦИЯ “МЕДИЦИНСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА”

С. Ануфриев, В. Федоров, П. Пепперштейн



МИСТИЧЕСКИЕ МАРШРУТЫ МОСКВЫ

1991

РЕЕСТР ЭКСПОРТНО-СУВЕНИРНЫХ
ДИСКУРСОВ МГ

СИНДРОМАТИЧЕСКИЕ
ЛАНДШАФТЫ:

ПАТОТОПОЛОГИЧЕСКИЕ
СУВЕНИРЫ:

- | | |
|------------------------------------|--|
| 1. Шизофренический Китай | Шизокитайские блюда |
| 2. Имбецильная Молдавия | Шапки Гугуце |
| 3. Медицинская Швейцария | Синий Генрих (плевательницы в виде фляги из синего стекла) |
| 4. Победившая Чехословакия (холмы) | Чехословацкие прищепки |
| 5. Подкожная Латвия (хутора, дюны) | Латышский холодец на ногах |
| 6. Черная Москва-река | Замоскворецкие баяны во льду (баяны и аккордеоны подаются во льду, в больших эмалированных тазах, с кружевами) |
| 7. Милая Карелия (озёра) | Карельские пилотки (пилотки, раскрашенные под карельскую берёзу) |
| 8. Пушной Урал (леса) | Свердловские зайчики (различные по размеру и исполнению статуэтки зайчиков, на мордочках – наклеенные фотографии человеческих лиц с закрытыми глазами) |



Инспекция "Медгерменевтика". Моментальная топография схемы пустотного канона с ересями. В состоянии на март-апрель 1992

ИЗБУШКА ЛУБЯНАЯ И ИЗБУШКА ЛЕДЯНАЯ

Используя в качестве матрицы шизоанализ “знаковых территорий” Москвы, проведенный А. Монастырским (см. “ВДНХ – столица мира”, “Земляные работы” и др. тексты), можно рассмотреть ту “священную поляну институций”, своего рода “общесоюзную мандалу руководства детством”, которая развернута в самом центре Москвы, на площади Дзержинского. Это и есть одиозная Лубянка, где находится массивный комплекс зданий КГБ (Комитета Государственной Безопасности). В самом понятии “безопасность” уже содержится ссылка к дискурсу детства: если кого-то надо защищать и обеспечивать кому-то безопасность, то традиционно первоочередным объектом такой защиты являются дети. Таким образом, в качестве “матричной” платформы деятельности КГБ лежит “мантра”: НАРОД ЭТО ДЕТИ. Это подтверждается тем, что статуя основателя и “тотемного покровителя” КГБ Феликса Дзержинского, возвышающаяся посреди площади, обращена лицом к огромному зданию “Детского мира”.*

Центральный магазин “Детский мир”, как грандиозный храм товарной психоделики детства, своего рода волшебный аквариум, наполненный игрушками, развлечениями, фантазиями и соблазнами для детей, является как бы ответом официоза на бронзовый взгляд Дзержинского, доказательством того, что его забота о детях была продолжена и доведена до эйфорических высот. С другой стороны, “Детский мир” представляет собой “носителя наименования”: гигантская надпись ДЕТСКИЙ МИР венчает его фасад, являясь текстографической доминантой площади. Эта надпись “покрывает” весь массив зданий Лубянки, проецируя себя на пустые роскошные фронтоны зданий КГБ, которые по своему характеру как бы предполагают наличие какой-то венчающей надписи, которая, однако, отсутствует. Эти “молчащие замки” своей слитной тяжестью и тоталитарным величием оттеняют пёстрый психоделический рай, мерцающий в огромных “храмовых” окнах “Детского мира”, гарантируют безопасность этого рая.

За спиной Дзержинского находится длинное здание Политехнического музея, которое как бы “поддерживает” Дзержинского в его “трудном” “кармическом” созерцании “детского мира” – ведь иконографический канон Дзержинского – это “Рыцарь Печального Образа” – Дон Кихот, подавляющий всё вокруг репрессиями своего распухающего бреда, наградивший мир бессмысленным и жестоким давлением своей расширяющейся сердечности, сердечности фантазма, наполненной каменеющими цитатами и аллитерациями.

* Это, отчасти, спровоцировано некоторыми сторонами реальной деятельности Дзержинского: его акцентированной заботой о беспризорных детях, организацией детских домов и приютов.

Присутствие Политехнического музея за спиной бронзового архата (в ракурсе обратных санкций, которые иллюстрация предоставляет иллюстрируемому тексту) санкционирует наши экскурсии в идеотехнику, как экскурсии в область чистой демонстрационности, где действующими лицами являются экспонаты и раритеты практик, техницизмов, методологий и инструментариев. Идеотехника, как таковая, представляет из себя единственно возможную “политехнику”, отсеченную от каких бы то ни было конкретизирующих сносок, поскольку идеотехника – это демонстрационный срез производящих конфигураций идеологии, а таковой срез невозможен в “рабочей” идеологической ситуации: только посредством одновременной музеефикации всех “техник” можно связать закрытые специализированные фигуры в конфигурации, которые были бы открыты для созерцания.

Если разделять все здания Лубянки на “храмы” (“Детский мир”) и “замки” (три больших здания КГБ), то Политехнический музей явно относится к “храмам”. В его архитектуре стиля ля-рюс прочитывается даже нечто “мавританское”.

За станцией метро “Площадь Дзержинского”, чьи две большие арки, помеченные красными светящимися буквами “М”, также отсылают к “храмам”, в Малом Черкасском переулке прячется издательство “Детская литература” (бывший “Детгиз”), своего рода профессиональный фундамент Номы, концептуального “толстого дискурса”, паразитирующего на спиногрызах (см. “Инверсия канона св. Христофора”). Здесь, посредством иллюстративных акустик, подпитывается краевая рефлексия, “тайно” пестуются возможности дистанцированного наблюдения сквозь пустоты детских книг, пестуются шизодиверсанты Номы. Здесь начинается область оппозиционной “свёрнутой” знаковости улиц и переулков, противостоящая “развернутой”, “панельной” знаковости площадей и проспектов. Эти два типа городской знаковости прокладывают друг друга в “архитектурном дискурсе” центра Москвы, подобно тому, как внятное сканирование девизов, лозунгов и заклинаний прокладывается смутным лепетом и хрюканьем идеофектации и краевых еретических версий. “Детгиз” представляет собой жизненно важный для нас институт публикации “идеологических пространств” дискурса детства, исполняющий тем самым и терапевтическую, “медицинскую” функцию: текстуализации и иллюстрирования бреда. Поскольку “Детгиз”, так же как и “Детский мир”, подпадает под контроль “магического взгляда” статуи Дзержинского (окна кабинетов директора и главного редактора, а также окна редакции дошкольной литературы выходят прямо на статую), он поддерживается с “тыла” небольшим “замком” Центральной Аптеки №1 (бывшая аптека Ферейна). Это здание “работает” в конфигурации, как означающее фармакологического фонда, подведенного под “публикующие машины” дискурса детства. Этот “замок” как бы хрупко противостоит колоссальным замкам КГБ, словно маленькая, трогательно функциональная мельница, застывшая под напором гигантского Дона Кихота. Дон Кихот и “мельница” меняются здесь своей атрибутикой: “мельница” выглядит атавистичной и нелепо роман-

тической, стилизованной руиной. Дон Кихот предстает во всеоружии современной техники и идеологической “политехники”.

Если выезжать на площадь Дзержинского со стороны проезда Серова или улицы Кирова, то взгляд непременно остановится на зубчатой башне Центральной Аптеки, торчащей на фоне неба. Этот элемент в общей идеографической инсталляции Лубянки символизирует экспозиционный фетиш МГ, связанный с культом фармакологии и “аптечным нарративом”.

“Аптечный замок”, в свою очередь, подперт “с тылов” другим “замком”, другой руиной (на этот раз не стилизованной) – остатками древнего Китай-города, представляющими из себя странный проход с арками и частью закругляющейся крепостной стены. В силу “свернутой знаковости”, “идеологической невнятности и дефектности” этих построек, они могут быть обитаемы для частных лабораторных означиваний (в нашем случае связанных с практикой МГ). Поэтому, если Центральная Аптека означает в данной инсталляции “экспозиционный фетиш фармакологии МГ”, то остатки Китай-города символизируют поддерживающий его “интерологический фетиш Шизофренического Китая”, с его фантомными опорами на дальневосточную традицию и ссылками в китайскую классическую литературу (на самом деле, в этом проходе ютятся мелкие учреждения и какие-то убогие мастерские по ремонту).

Если пройти от Центральной Аптеки сквозь арки Китай-города и снова повернуть к Лубянской площади, то мы окажемся прямо под памятником первопечатнику Федорову. Этот памятник своим скромным, можно даже сказать, укротным местоположением контрастирует с величественной и мрачной фигурой Дзержинского, застывшей посреди площади на высоком постаменте. Тем не менее, не следует забывать о “втором монументе”, созерцающем (краем глаза) “детский мир” (своим “прямым взглядом” русский Гуттенберг упирается в бронзовую печатную доску). Таким образом, этот памятник тоже включен в знаковый ареал Лубянки на правах краевого реферирующего персонажа. Это также означает, что Феликс и Федоров составляют некую иконографическую пару, связанную скрытыми иллюстративными конвенциями. Действительно, если мы сочтем (как это сделано выше), что иконография Дзержинского осуществляется по канону Дон Кихота, то первопечатник Федоров начинает выступать в роли некоего Санчо Пансы, сопровождающего своего хозяина на почтительном расстоянии и норовящего спрятаться, затесаться в мире свернутых значимостей, в то время как его аскетичный и бесстрашный хозяин вступает в бой “лицом к лицу” с аморфным мельтешением детских галлюцинаций и фантазмов. Эта аналогия была бы совсем удобной, если бы фигура Санчо Пансы совпадала бы с фигурой рассказчика о подвигах Дон Кихота, публикующего истории о его приключениях. Здесь для нас навязывается аналогия с другой парой: Шерлок Холмс и Уотсон (тем более, что Шерлок Холмс – “коллега” Дзержинского по “борьбе с преступностью”).

Мы знакомы с характеристиками “синдрома Холмса-Уотсона” (понимание-публикация). Шерлок Холмс противостоит “детскому миру” преступников и

преступничков, он постоянно испытывает эффекты “понимания” тех или иных фантомов и галлюцинаций (см. “иллюстративные фантомы” в “Пёстрой ленте”), затем он инициирует в пространства этих пониманий “публикующего Уотсона”. На иконографическом поле Лубянки “синдром Холмса-Уотсона” (понимание-публикация) превращается в “синдром Феликса-Федорова”, который можно было бы определить как “созерцание-публикация”. “Понимания”, то систематические, то спонтанные и загадочные, смещаются в застывшую статуарность магического “удерживающего” (“дзержащего”) созерцания, своего рода гипнотизирующего “взгляда змеи”, которым Феликс награждает “детский мир”.

Со своей стороны, “детский мир” исполняет традиционную роль “страны фей, соблазняющей рыцаря”. Таким образом, соотношения Феликса с “детским миром” достаточно сложны, наполнены шелестением стереотипов: Феликс и охраняет “детский мир”, и медитирует по его поводу, и удерживает (“удерживает”) его своим железным взглядом в его границах, чтобы он не выплеснулся и не расплескался психоделическим супом по полю согласованных идеологием и прочных статусов. Феликс знает, что в глубине “страны фей” живут и такие опасные феи, как фея Каллипсо, превращающая людей (опекаемых “беспризорников”) в “плёночных поросят”, в сморщенных, лопнувших Пятачков и марзматических Винни Пухов. Отношения Федорова с этим миром гораздо проще, он только опасливо поглядывает в сторону и прилежно публикует слой за слоем те фантоматические этажи и внутренние топосы этого мира, которые нащупывает проникающий внутрь этих топосов “железный взгляд” Феликса.

Репрессии Дзержинского опираются на печатный прессинг Федорова, в дисфункциях которого содержится, однако, и множество непредвиденных депрессий. Федоров осуществляет “обратный ход” литературного механизма, предпринимая свои публикации (о соударениях “взрослого взгляда” идеологии и мякоти фантазмов “детского мира”) как бы главным образом для детей. Недаром статуя тотемного покровителя книгопечатного дела стоит в непосредственной близости от издательства “Детская литература”, а не возле какого-либо другого, более крупного издательства.

Такова, в общих чертах, знаковая топография общесоюзной “мандалы руководства детством” на Лубянке. Сама по себе Лубянская площадь складывается таким образом в некую ИЗБУШКУ ЛУБЯНУЮ, повернутую ЛУБКОМ (то есть ЛОБКОМ “У” – поверхностью печатной иллюстрации) в сторону ИЗБУШКИ ЛЕДЯНОЙ (Кремля). История Лубянки как священного места может быть, следовательно, просчитана с помощью повествования о взаимоотношениях этих двух избушек. В Избушке Лубяной психоделические зайчата “детского мира” содержатся в специальном “сакральном аквариуме” под присмотром ледяной Лисы, покинувшей ради этого свою Избушку Ледяную, где пребывают её сокровища под охраной двух мертвецов (Ленина и Неизвестного) и гипертрофированных инсигний власти (Царь-Колокол и Царь-Пушка, соответствующие Царь-Фаллосу и Царь-Вагине). В эту Ледяную Избушку теперь забились лубочные “пёстрые зайчата”, прорвавшиеся сквозь поверхность Лубка благо-

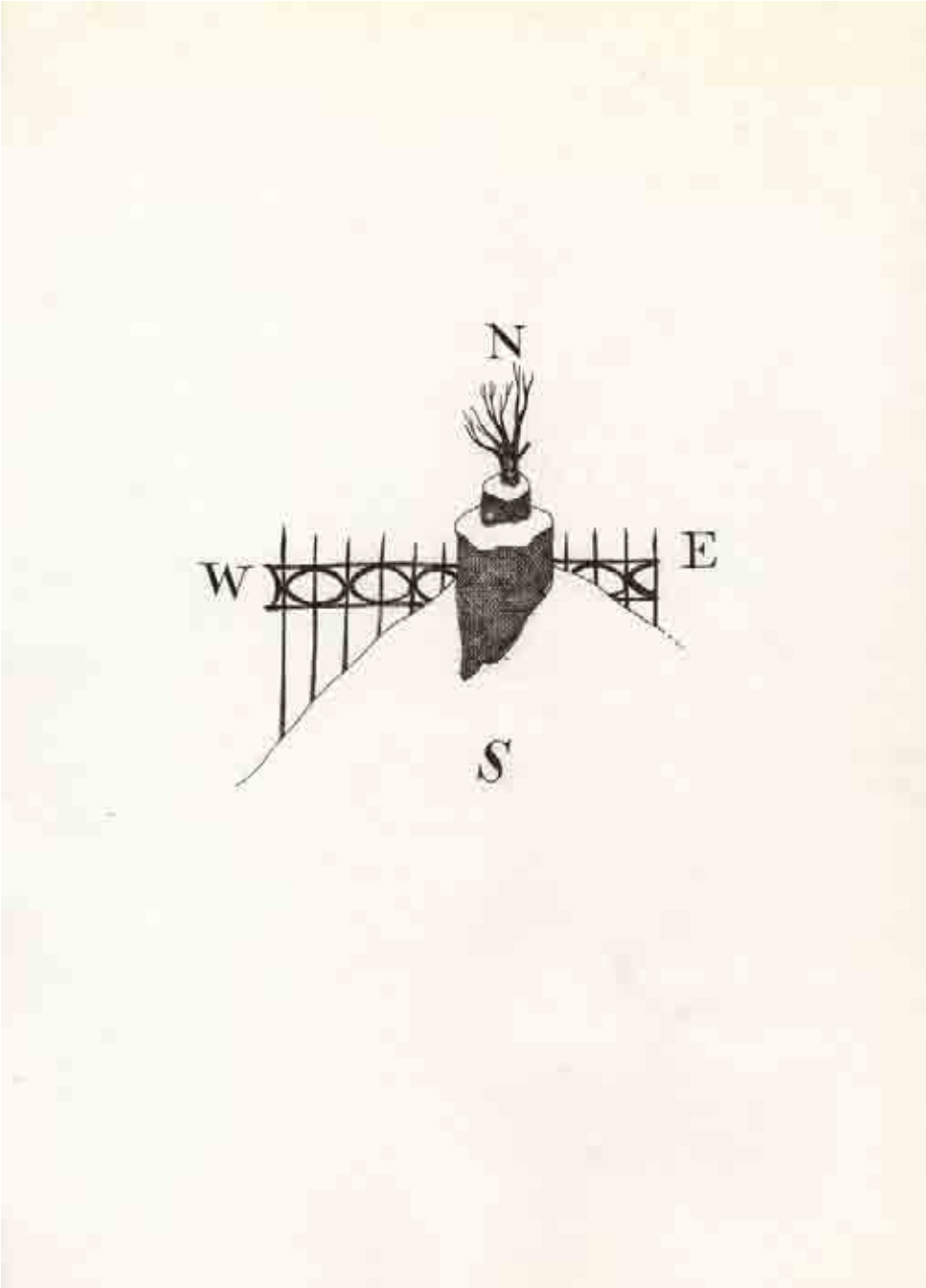
даря деидеологизации (удерживающий взгляд Лисы слабеет, она слепнет). Вырвавшись из-под контроля, они устраивают безобразия и беспорядок, кувыркаются и встают на уши, но всё-таки страшно мерзнут в ледяных стенах, дрожат и скандалят, призывая себе на помощь то согласованного Кота, то краевого Петуха с косой, то глубинного Медведя.

Всё это неважно. Важно проследить линию, по которой на идеографическом плане “напрямую” связываются две “мандалы руководства”. Эта линия проходит по улице 25-го Октября. Это определенный маршрут от “дискурса детства” к “дискурсу имперского центра”, своего рода “путь взросления”, “путь возмужания”, ведущий от охраняемого аквариума детской психоделики к “пустому дому” власти. Этот путь проходит через упомянутую Центральную Аптеку (мед. обработка) и затем через Монетный двор, находящийся примерно посередине улицы 25-го Октября. Здесь располагается Историко-архивный институт: в этой точке слежавшиеся платяница давно умерших детей накладываются на деньги, много лет назад вышедшие из употребления. В глубине архива происходит окончательное и аннигилирующее скрещение дискурсов ДЕТИ и ДЕНЬГИ.

Это скрещение заставляет нас, в память о Фрейде, интерпретировать улицу 25-го Октября как некий “анальный проход”, “прямую кишку” (вспомним у Фрейда хрестоматийные “взятые напрокат вагины”, “столбики монет”, “столбики кала”, “столбики фаллосов”). Эта “прямая кишка” завершается роскошным Анусом – дворцами Шахерезады, миром товарных эйдосов – ГУМом. Только пройдя мимо этих “восточных базаров”, можно выйти на неподвижный, иконический центр, насыщенный ступорообразными музейно-храмовыми комплексами, представляющими из себя как бы застывшие редакторские жесты.

Нужно представить себе небольшую рабочую комнату в одной из редакций какого-то издательства. Кто-то правит корректуру, женщина в наброшенной на плечи шали просматривает только что принесенные иллюстрации и беседует с художником, другая женщина в углу разливает по чашкам чай и режет ножом свежий торт, кто-то делает пометки в толстой рукописи, кто-то перекладывает папки в шкафу, кто-то протирает очки, давая короткий отдых уставшим глазам. Внезапно все находящиеся в комнате люди и предметы застывают, покрываются толстым слоем льда и увеличиваются до колоссальных размеров, превращаясь в гигантские монументальные сосульки. В прорехах между ними и в складках их одежд могут теперь гнездиться “новые редакции”.

Такова архитектура Избушки Ледяной, нашего центрирующего “сказочного замка” – Кремля. Внутри имеется дырочка, вокруг которой мельтешат пестренькие ушки и усики. Впрочем, дырочка эта условная, нарисованная (как очаг папы Карло). Настоящая “дырочка”, возможно, прячется в другом месте Москвы (см. Приложения, текст “Полукруглое здание на берегу реки”).



ИЗ КРОПОТКИНСКОГО ПЕРЕУЛКА
ДО АЛЛЕИ БЕЛОЙ ДАМЫ

Невозможно делать чертёж земли, не зная, откуда сходятся и расходятся картографические линии – неважно, по-эвклидовски прямые они или петляют как следы безумных кроликов. Похоже, эта точка (или пространство) называется родина. Я даже усомнился, писать ли с прописной или строчной. И предпочел писать в строку: я меряю от своей родины, а по-русски личное местоимение первого лица писать с большой буквы не положено. Впрочем, в стране нынешнего моего обитания, в стране, откуда я теперь могу спокойно уехать, не заботясь о возможности возвращения, слово родина вполне пишется через большое “Р”. “Я” – почти никогда.

Обойтись без инфантильного вопроса: “С чего начинается родина?” мне не удастся. Ну, начинается она со двора. Я помню, когда мне было лет пять, я стоял у склона сугроба, рядом занимал треть горизонта ствол липы, а за железным тяжелым сквозным забором катились редкие большие машины. Несколько лет назад, незадолго до отъезда из Москвы, февральским вечером я забрел в тот двор. Все было на месте. Только намного, намного меньше.

Тогда я чувствовал себя потерянным в пространстве. Только мои варежки были меньше меня. Потом же двор, откуда сходится и расходится, стал варежкой, свисающей на резинке прожитых лет.

Родина становится то больше, то меньше, то больше. Но можно делать чертёж земли, то есть жить в расстояниях – времени и пространства. Ничего кроме расстояний, верно, и не остается. Кружевные очертания берегов и небывало прямые двойные линии, туда-обратно. Персидские парсанги, разные в зависимости от того, идешь ли в гору утром или по болоту под холодным дождиком. Болит тело или не болит. Есть деньги или нет. Все пуговицы на одежде или некому их пришить. Раньше ходили к другим берегам, где пернатые слоны. Оттуда мечтали вернуться назад. Теперь других берегов больше нет. Ни Патагония, ни Зембля не помогут увидеть следы чудесных животных: раздваивающиеся и сбегające вместе оттиски велосипедных шин на дачной дорожке. Можно, конечно, надеяться на Луну, на звезды. Но неинтересно. Во-первых, слишком далеко от своего берега, расстояние сожрет любовь к нему. Станешь беспамятным, даже глупая ностальгия не вышибет слезу. А потом, существа, которых можно там встретить, не окажутся ли столь чудовищны и пошлы, что все путешествие потеряет смысл? Ведь и не очень вдалеке, случается, нарываешься на безобразных. Но эти-то хоть свои.

Либо сойти с ума: завертеть расстояния в веревочную бороду, перепутать все названия. Решить: все одинаково или настолько разное, что не стоит чертить карту для других, а самому-то не нужна вовсе.

Либо забыть о земле, направиться к Богу. Мол, куда бы ни шел, ни ближе, ни дальше не окажешься. Зачем тогда Иерусалим? Но это вовсе не имеет отношения к географии.

Пять лет назад я почему-то (причины уже рассыпались в труху) пересек всю Европу и обосновался в Париже. Это переселение дало мне постепенное осознание точки, куда и откуда стремятся линии моего чертежа, ее разбухания и сжеживания. Не исключено, что она не хуже и не лучше других точек, но мои расстояния соотносятся с ней, и именно ее пульсации каким-то образом соответствуют ритму моей жизни. Город, в котором я теперь живу, достаточно неподвижен для меня, ведь он всего лишь один из возможных пунктов, отсчитывающих расстояния. И дело вовсе не в ностальгии, повторяю, – а в уже сложившемся способе рисования чертежа. Мне его менять ни к чему.

Как и должно быть постоянному пункту на карте, он, даже если сравнительно большой, – все равно маленький. Его границы, более того, его функции, ясны. Проживя в этом городе пять лет, я его полюбил (не больше, однако, чем Рузу, Чуфут-Кале или станцию 55-й километр) и многое о нем узнал. Например, насколько многослойна его жизнь. В сущности, он вовсе и не кружочек, а шар с блуждающими центрами. Но, вопреки Паскалю, размеры его для меня статичны. Видимо, я мог бы всю оставшуюся жизнь потратить на путешествия по его слоям или заняться пристальнейшим изучением одного из них. Но тогда бы я неистинно принял этот шар за вселенную, несправедливо попытался использовать для его описания тот способ рисования чертежа, который для меня естественно возможен. Людей, не видящих пределов этого шара, много, они стекаются в него со всех краев земли. Они подхватили мутагенный вирус болезни, называемой “паризианизм”. Я отношусь к болезням с уважением, болеть этой болезнью их право. Но сам я предпочитаю, оставаясь покуда обитателем этого ограниченного пространства, сохранять способность видеть расстояния и жить в них. Но почему же все-таки Франция и Париж? Потому что Франция – “Белле”. Потому что Париж, и вправду, как серая роза (так назвал его Волошин) улиткою завивается внутрь себя. На самом деле, эта страна и ее психофизический центр прекрасны. Настолько, что в ней больше нет расстояний, есть только наполненное идеями и объектами пространство.

Прекрасна своим сыром и вином, прекрасна своими пейзажами, прекрасна осознанием того, что гора *St. Michel*, вино *St. Emillion*, сыр *St. Nectaire* одинаково хороши. Видимо, меня в эту страну вело. Назовем это предрасположенностью, хотя к французской культуре я никогда не имел особой страсти. Но здесь я лучше узнал, что такое красота. Благодаря Франции, я лучше вижу Крым и больше люблю таскаться по пустырям, по заброшенным углам парков и городских рощ: шагать сквозь лебеду, любоваться на лопухи. Это к тому, что в полифонии географии красота – не последний критерий.

Итак, расстояния. Благодаря им можно путешествовать, видя меру вещей. Не слишком, впрочем, надеясь на терапевтическую их действенность. Заметим, что Гоголь лечился пространством, считая, что “Проездить” – значит

избавиться от гнетущего недуга замкнутой осознанности своих действий. Но для него, хоть он и настаивал на обратном, Святая Земля не отличалась от Полтавщины или Нижнего Новгорода. Человек, прошедший всю жизнь в пути, не заботился о географии. И не по причине святости. То же касается и других жизненных путешественников, совершающих вечное кружение вокруг света за 80 дней, для которых что Сахара, что Амазония – лишь движущаяся картинка.

Я не отношусь к числу таких самолечителей или туристических Агасферов. Поэтому чем старше – тем меньше хочется куда-либо ездить без цели. Я готов поехать в Израиль, если я знаю, кто там живет (песьеглавцы? краснокожие в орлиных перьях?) и что мне самому там делать. Пока я этого не знаю, я предпочитаю сидеть под каштаном на лавке в Винсеннском лесу, слышать, как позади меня кто-то, ухарски покрикивая: “Вас-ы, мон поте!”, – хлопает футбольным мячом, попивать свое вино, глядеть на прогуливающихся собак и людей, на катящиеся вдаль машинки, – и обдумывать то, что касается меня. То есть, в данном случае, пытаться сделать чертеж земли, где есть пульсирующая Москва, я сам, пригород Парижа, где я сейчас нахожусь, и сложная система линий пространства и времени, проходящих сквозь первое, второе, третье и множество других, в разной степени интересных и важных пространств и точек.

Соответственно, моя география – это полифоническая структура со сложным, часто произвольным, контрапунктом.

Я понимаю, что такое осознание жизненного пространства и времени таит в себе опасность. Можно стать не выписывающим замысловатые петли кроликом, не пернатым слоном, трубящим в сияющей клетке своей чудесной страны, не мышью, грызущей корни времени, – а черепахой, на панцире которой начерчена вся карта ее мира. Можно нарастить вокруг себя эту ороговевшую конденсированную географию, и тогда кости выйдут наружу из мякоти тела, хребет на века после смерти прирастет к непробиваемой скорлупе. А до последнего часа это существо, вытягивая сморщенную шею, зеркально-отрешенно глядя шариками глаз, пощелкивая клювом, будет переставлять напряженные руки и ноги. Неуклюже ползти по только ему известному пути. Тому, который начерчен на панцире, окружившем беспомощную плоть.

Надежда на то, что география не ороговевает вокруг, основывается на совершенно негеографической причине: неизмеримом и непроходимом расстоянии от человека до Бога. Только это и позволяет географу рисовать чертеж земли. Иначе пространство стало бы для географа больше того, что он может понять, и он впал бы в агоралатрию. А, начав поклоняться пространству, уподобился либо Ахиллу, либо черепахе, вершащим бесконечный спринт. Так что бег по отмерянному пространству и исследование расстояний – разное дело.

ВОСТОК ИЛИ ЗАПАД

к вопросу о правильном ориентировании

Какую бывало досаду вызывает иная карта, когда, доверчиво следуя её указаниям, видишь, что просека, по которой ты идёшь, отнюдь не упирается в нужный тебе населенный пункт, и дорога, которая её пересекает, отнюдь не тропинка, а бетонированная лента, способная выдержать бронированную технику. Подобная цензура настолько изменяет ландшафты нашей родины, что приводит в отчаяние не столько потенциальных врагов, сколько бедных грибников и туристов. И я в большей степени уверен, что если и будет когда-нибудь составлена достаточно подробная культурологическая карта, то всё равно она будет искажена неведомой рукой в угоду одному Богу известной секретности, и шанс ориентироваться по ней будет невелик. Хотя сейчас и появляются некоторые карты, снятые с довольно ограниченной местности, например, составленный А. Монастырским план ВДНХ с детализированными таблицами и приложениями, которые могут быть рекомендованы к использованию. Что же касается других, иногда встречающихся, то это собственно не карты в полном смысле этого слова, а скорее мифологизированное представление о культурном ландшафте, да и о самой картографии. В лучшем случае это карты типа Т – О, которой, можно предположить, пользовался ещё Блаженный Августин, когда писал известное сочинение “О Граде Божием”. Этот тип карт упомянут только ради того, что они правильно ориентированы (*orient* – восток), так как верх карты направлен на восток, тогда как большинство карт и собственных наших представлений о культуре можно было бы назвать оксидентированными (*occidense* – запад; *occido* – падать), что тоже не совсем верно. Говорить о западной культуре можно только с позиции её географического положения. Нельзя вычеркнуть из истории культуры основополагающие религии Востока, они стали её стержнем, острый конец которого всегда будет указывать на Восток (*orient* – *ost* – о, собственно ноль), так что сама фраза, что та или иная культура ориентирована на Запад – абсурдна, так же, как нельзя молиться на Восток, стоя лицом к Западу. Очевидно поэтому, говоря о западной культуре, мы часто употребляем слово декаданс (упадок), интуитивно сознавая, что Запад (*occidense*) также означает упадок, что почти невозможно говорить о Востоке. Целью этой маленькой заметки был вопрос о правильной ориентации, так как он является основополагающим в дальнейшем развитии картографии искусства, да и искусства картографии в частности, в более точном отображении его ландшафтов, а также в искреннем желании автора помочь будущим путешественникам не заплутать в бескрайних просторах и найти обратную дорогу домой – на Восток.

