

# PASTOR

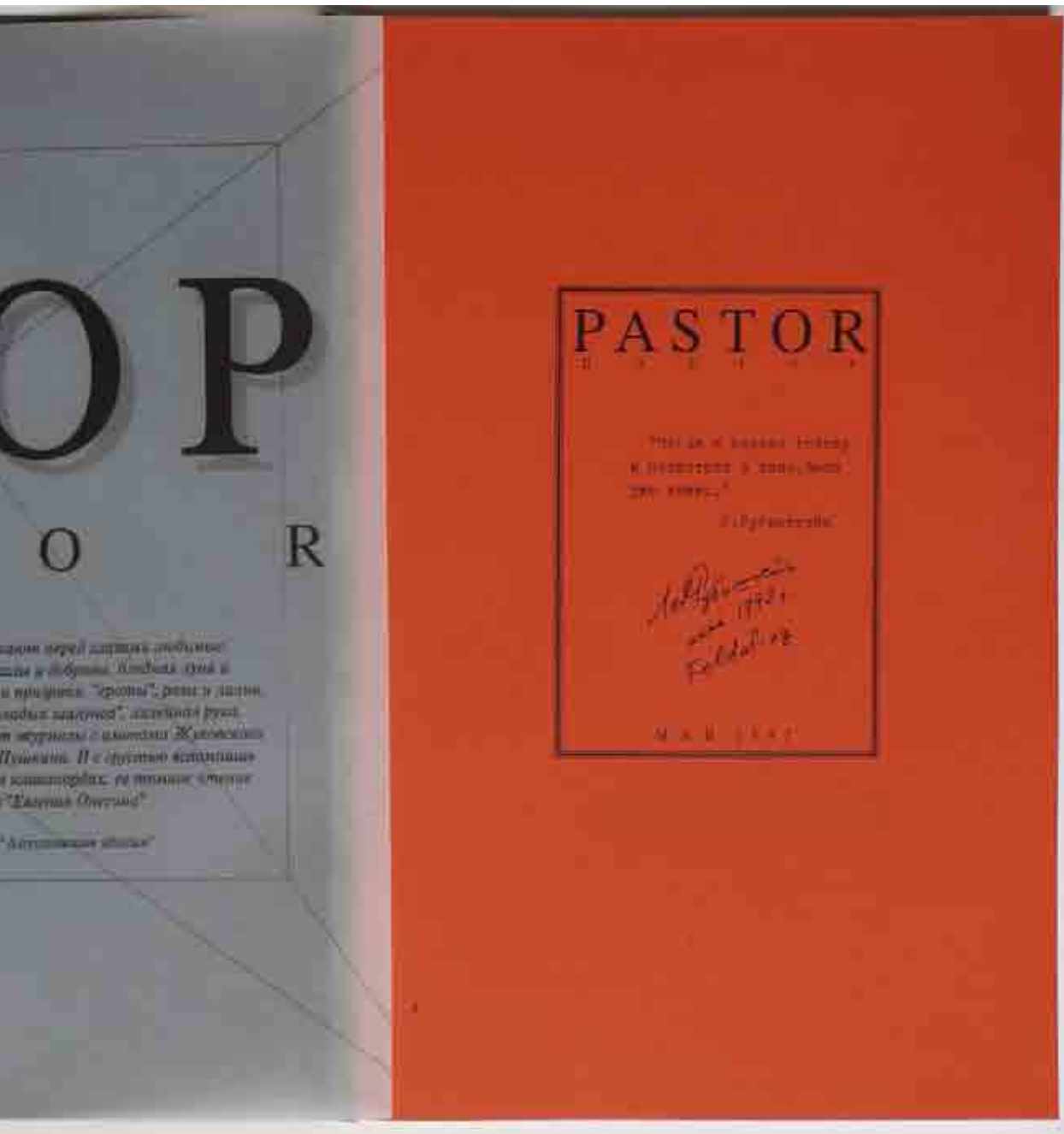
П А С Т О Р

М А Й 1993



*"Мечты... И эдакие  
стихотворения... давай-давай  
одиночество, приведи нас  
проказы и резкости и  
Тюдминистра и Актин... А вот  
Батюшкины, аидисты  
Кабрыку, не по-моему и  
стихотворения"*

И. А. Бунин





ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬМУ ВЫПУСКУ  
ЖУРНАЛА “ПАСТОР”

“Мысль отделяется одна от другой с помощью абзаца.”

Ян Чихольд

Ни одна другая деятельность не отнимала столько сил и времени у московских концептуальных художников, как иллюстрирование и оформление книг. Через эту территорию, почти что сталкеровскую, прошли многие. Для одних – территория в полжизни, для других – в пятнадцать минут. Для многих оказавшаяся прекрасной прогулкой, для многих же – изнурительной, душной средой. Но вне зависимости от отношения к этой бумажной богине, все без исключения оказались во власти бумагоиздательских чар. Это лирическое описание “вокруг книжной” деятельности не случайно. Само отношение к Книге в московской концептуальной среде носит мифологизированный характер. Отсюда даже методы её дешифровки неминуемо принимают романтически-сказочные формы. Желание демифологизировать эту зону прямыми объясненными, честными воспоминаниями, физическим разделением “полгода мы отдавали книге, полгода – живописи”, приводит к ощущению сокрытия какой-то тайны. Возможно, в основе своей этот Большой секрет ничто иное, как животный инстинкт сокрытия старых проверенных способов добывания пищи, средств к существованию. Однако в Книге, в которой описание сюжета ведется реальными и вымышленными лицами в форме нежного проборматывания священных и бухгалтерских текстов одновременно, где и сам способ написания текстов, его графическая и техническая стороны включены в саму ткань текста скорее отсылает к истокам Волшебной Книги. Не случайно столь активное, многолетнее освоение этой территории, не смотря на её “опускание” и “принижение”.

Многие из нас пришли в книжное искусство в разное время, по разным причинам, но все без исключения остались сторонними попутчиками уже существовавших тогда книжных асов: Фаворского, Конашевича, Теллингатора и появившихся позже: Жукова, Аникста, Калинина, Троянкера, Юликова и других. Как лазутчики, многие ещё остались заброшенными, забытыми на чужих территориях, вернее запутавшись в топографии местности, остались осваивать поневоле новое бытие, оказавшееся ненавязчиво благостным, а значит – уже в своей основе очень благородным.

Сейчас, после довольно большого периода забвения книжной деятельности, в который раз понимаешь: “ничего не проходит бесследно”. Прилипшей бабочкой на сапоге у героя, вернувшегося из прошлого, в рассказе Бредбери, оказалась деятельность – Художник книги. Мир вдруг изменился. То, что тогда было серой рутинной, оказалось, обладает милыми линиями и чертами. Колос-

сальное (другого слова не подберу) количество книг, выпущенных издательством “Московский концептуальный художник” по разным темам с разным отношением, рассматривается сейчас как удивительный мир, в котором узко-профильная оценка невозможна.

Объединенная словом “Наша”, словом, приобретшим за последнее время определенно негативно-политический оттенок, и от этого даже укрепившая, на мой взгляд, свою самость, книжная территория получила шанс быть отделенной не только от какой-либо другой активности, но и от самой Полиграфии, области, по сути, также чужой и далекой. Акцент, поставленный Юрой Лейдерманом на слове “Наша”, в смысле “механической реанимации” или попытки удержания в старых наших стилистических рамках, здесь не является характеристикой, хотя и возможна подобная интерпретация. Определение “Наша” – скорее рамка в рамке, своё, наложенное на всё остальное, на все остальные рамки – не Наши, поэтому и книжная полка, где стоят одновременно книги по физике, сельскому хозяйству, Псалтирь и другие – более жизненна, более естественна. Отсюда сопоставление, казалось бы невозможное, книг, прекрасно выполненных Сашей Юликовым, с книгами, оформленными Володи Сорокиным, таких как “Анти-советизм в глобальной стратегии империализма США” или “Противоречия и конфликты современного капиталистического хозяйства”.

Все эти “гениальные” и “убогие” книжки несут на себе отпечаток “нашего времени” и “нашего бытия” и только в этом рассмотрении и интересны.

Первые интервью третьего выпуска “Пастора” я расположил в хронологической последовательности. Попытка выдержать холодный анкетный, бюрократический стиль ведения бесед, как мне представляется, потерпела, уже в который раз, фиаско. Остальные материалы, полученные в разное время с разной долей заинтересованности, я поместил по своему разумению. Как и в предыдущих выпусках, достаточно пробелов по теме. Предполагались ещё более расширенные материалы от Эдуарда Гороховского, Михаила Шварцмана, Николая Козлова, Виктора Скерсиса, Иры Наховой, Комара и Меламида и других. Также и буквицы, сделанные для данного издания, но не вошедшие в него из-за отсутствия поддерживающего их текста, будут использованы в следующих выпусках “Пастора”, а также в планируемом отдельном издании.

БЕСЕДА, состоявшаяся в ноябре 1992 года  
в городе Кёльне, Германия

**ЗАХАРОВ** Мне хотелось бы начать разговор с вопроса об отношении художников “нашего круга” – Кабакова, Булатова, Васильева, Пивоварова, Гороховского и других, работавших в области искусства концептуального, – к деятельности в области искусства книжного, которую я определил, как “наша полиграфия”. Мне представляется, что эта территория была своего рода буферной зоной, где андерграундные художники пробовали, насколько можно замахнуться, крикнуть, – зона проверки и одновременно зона защиты, материальной и социальной.



**КАБАКОВ** Можно это описать с позиции стороннего наблюдателя, дать общую панораму, исходные данные, а можно как бы через эмоционально-личное сито показать, как это было. Трудно сказать, какой лучше избрать жанр описания. Лучше все-таки взять второе. Чем бы ты не занимался, сначала ты оказываешься ввергнутым в это состояние, а потом ты уже приобретаешь, в нем барахтаясь, какой-то стиль, манеру гребли. Я знаю случаи, когда происходит на-

оборот: скажем, Эрик и Олег ушли в другую профессию в силу страшных обстоятельств, необходимости заработка и должны были самым жестким и радикальным образом обучиться и приобрести навыки. А у меня это получилось в более плавном и вялом стиле. Я поступил на графический факультет не потому, что любил графику, а так как получил тройку по живописи. После первых двух курсов надо было выбирать мастерскую художника. Я выбрал книжную. Там была станковая графика, плакат или книжная продукция. Очевидно, инстинкт подтолкнул меня выбрать книжную, что-то в этом звучало приятное, голос, бессознательно открывший возможность работать. Я по сегодняшний день по-настоящему ненавижу станковую графику, никогда не мог ей заняться, или подойти к камню, или к металлу, что-то порезать. Бывает, что ты чем-то занимаешься и бурчишь себе под нос, но если ты вдруг слышишь спиной, что кто-то еще появился в этом помещении и даже не останавливает тебя, то ты начинаешь разогреваться в своем пении и выдавать рулады, подбавляешь страсти. Эта ситуация очень для тебя комфортабельна, поскольку все это несерьезно, это пение для себя, вместе с работой. А, с другой стороны, если это так хорошо, то почему бы это не послушать. Такая хамско-необязательная ситуация, где ты и не ответственный, и, в то же время, делаешь что-то такое... В этом каталоге, который ты посмотришь, напечатан текст, где очень точно все на эту тему сказано. Это фиктивный разговор с Бакштейном.

**ЗАХАРОВ** Вы хотите сказать, что реального разговора с Бакштейном не было? И этот разговор Вы придумали самолично?

**КАБАКОВ** Не было, но это не имеет значения. Ты можешь сделать перепечатку. Разумеется, отношение было у всех разное. Я думаю, что у Эрика было двойное отношение: с одной стороны, что работу не примут, поскольку есть жесткие требования издательства, которые нужно соблюдать, а я не совсем точно знаю, как их соблюдать; с другой стороны, все должно быть точно и хорошо нарисовано, – сочетание страха, что это может не пройти, с хорошей и точной работой в этой области. У Пивоварова – отсутствие первого и свободное и раскрепощенное владение вторым, то есть делание иллюстраций с любовью, с пониманием, с глубиной, – это как быть на своем месте, в своей одежде, здесь у него невероятная естественность, он, как хороший пловец, может и на спине лежать, и одновременно грести.

**ЗАХАРОВ** А штангист и пловец одновременно?

**КАБАКОВ** Это обо мне? Со мной было так. Я страшно боялся, что мою работу не будут принимать. Но потом я перескочил в такую ситуацию, при которой освоил не хороший рисунок и не то, что мне заказывали, а тот взгляд, при котором эта работа может быть принята. Я, в силу определенных, свойственных мне черт, мимикрировал в сторону поддакивания. Понял, что нужно не только молчать и кивать головой, но в определенный момент еще и сказать что-то, именно то, чего он ждет, что иллюстрирует его мысль. А я, мол, такой же случай знаю, тоже такой же подлец, как о котором ты говоришь, один раз ударил собачку ногой. В волейболе есть люди, которые бьют и которые пасуют. Это пас под удар. И таким было всегда мое отношение к книжке. Я должен принести в издательство то, что они уже ждут. Как ребенку подносят ложку: “ам”, – и хорошо. Вот это чувство, когда редактор сделает “ам” и проглотит, было нужно, и я очень быстро этому научился.

**ЗАХАРОВ** Был процесс открывания рта под ложечку, но одновременно было, возможно, подсознательное желание отнестись к этой области не только как к области кормления и заработка. В результате был разработан определённый стиль детской иллюстрации.

**КАБАКОВ** Опять-таки, я хочу сказать про три варианта – у Вити, у Эрика и у меня. Они как три партии. Эрик знал, что это заработок, и относился к этому как к неизбежности, внутренне не желая этим заниматься. Витя не нуждался в мимикрии, страхе, он делал все хорошо. У меня – подделка, изготовление того, что они будут проглатывать. Ради заработка, конечно, без заработка я бы не делал ни одной книжки. Я не любил это дело. Я не любил рисовать иллюстрации, мне это не давалось, я скучал бесконечно. Но, в отличие от Эрика, который считал, что нужно ответственно сделать хороший рисунок, и тогда, наверно, он пройдет (он связывал это в цепочку – пройдет, если будет сделано хорошо), у меня было чувство, что пройдет рисунок не тогда, когда я сделаю его хорошо, наоборот, я боялся, что когда сделаю хорошо, он наверняка не пройдет. А я считал, что я должен сделать так подло, так приспособиться, как будто

это сделал художник-персонаж, тот, который рисует и приносит то, что уже ожидают в издательстве. Как и во многих своих авторских вещах, я переквалифицировался в комбинатора, в кентавра, в художественный персонаж “редактор-художник”. У меня было глубокое убеждение, что советский редактор принимает не то, что ему нравится, и не то, что он считает удачным, но то, что принято в этом издательстве: надо было делать то, что принято. Но “принято” не конкретно для Иванова, Булатова, Пивоварова и т.д., а некоторое суммарное, что вообще принимаемо. Это отношение, что вообще в Советском Союзе, в советских редакциях принимают не конкретный текст, не конкретную машину, не конкретный обед, не конкретное пальто, а что-то такое пальтовое, что-то текстовое, лично мне ненужное. Редактор бы никогда не сказал: “Мне нравятся эти рисунки”. Нормальный редактор тот, который знает, что такое у нас вообще принимают. И будучи дипломатами, они вообще молчат о рефлексии относительно принимаемого. В других издательствах говорят: “Знаешь, у нас такое говно принимают, – лучше к нам не ходи”. Или наоборот: “У нас очень высокие требования, с таким говном к нам даже не появляйся”. А “Детгиз”, где мы работали, был ни то, ни сё. А именно – сам редактор никогда не говорил: “Какие хорошие рисунки ты сегодня принес”. Работа есть работа, что, мол, об этом говорить. О работе ни слова – это означало, что принималось вообще, что полагается. А полагалось то, что являлось побочным продуктом от бесконечных цензур: с молодым редактором сидел старший редактор, со старшим – главный художник, с главным художником – завлит, с завлитом – начальник книгиздата, то есть, это пирамида встроенных одна в другую кукол. И в результате никто не мог сказать: “Мне нравится рисунок, я настою, чтобы он прошел.” Это чувство было атрофировано, зато было безукоризненное чувство, что этот рисунок может быть принят, потому что он пройдет.

**ЗАХАРОВ** То есть, Вы реконструировали для себя всю эту иерархическую пирамиду цензоров, для лучшей ориентации, для лучшей видимости. Всё это было аналогом из жизни. Более понятно.

**КАБАКОВ** Конечно, и я это сделал очень быстро. Через год. Сначала я рисовал кое-как, но потом, когда я увидел, как меня лупят и бьют, а я хотел заработать деньги, я понял: чтобы меня не лупили, нужно восстановить всю эту персонажную структуру. И я получил ту среднюю стилистику, выжимку, экстракт детского иллюстратора, которым я стал манипулировать. Самое парадоксальное, что это считалось стилем, причем даже моим. Для меня это странно. Потому что для меня это был анонимный советский художник. Помнишь у Маршака, как “из всех деревьев мира сделать дерево одно”, – так это “дерево одно” я, собственно говоря, и компилировал.

**ЗАХАРОВ** В таком случае, как Вы сочетали такую усреднённую позицию с работой над альбомами? Я не думаю, что тогда была выделена усреднённость как понятие. Для меня очевидна более естественная связь Ваших альбомов с иллюстрациями к детским книгам.

**КАБАКОВ** Дальше произошло следующее. Конечно, когда я работал над

иллюстрациями, над одними я хохотал, приглашал поиздеваться, поплевать в них своих друзей, чтобы полюбовались, какую халтуру я изготовил для заработка – и как быстро! А к своим я относился трепетно. Но замечательно, что и тот, и другой стиль носили усредненный характер, только для издательства это был детгизовский стиль, а в альбомах это был усредненный советско-бюрократический стиль, то есть стиль анонимной продукции, намешанный из плакатов, квитанций и т.д. То есть этот стиль по истокам своим был более расширен, но принцип был один и тот же. Это вообще было что-то “советское изобразительное”. А в издательстве было что-то “детское умильное”. Именно с употреблением среднего рода. Мне вообще легко дается не конкретный, персоналистический феномен, а типовой. Я применил для создания типографического персонажа “среднее советское производственное”, такое “длинношее”. И это общее выражение через некоторое время неожиданно стало выявлять свои художественные и статические категории. Вот что оказалось любопытным. Все художники – от Конашевича, Кибрика, их легион – сегодня воспринимаются как отвратительный средний художник, как средняя продукция, почти анонимная. А у художников, которые подошли к этому феномену с точки зрения общестилистической, общетиповой, делая что-то детско-советское, этот феномен неожиданно приобрел художественно-стилистические характеристики. Почему? Это самый любопытный вопрос. Почему Кибрик, который с одинаковой любовью рисовал Сталина, зайца, Ленина, деда Мороза, почему это выглядит типовой продукцией пятидесятих годов, провинциально-москов-



“Степной воздух”. Детгиз, Москва, 1958 (обложка)



Владимир Порудоминский “Рассказы о красных машинах”. “Детский Мир”, Москва, 1961 (обложка)  
Совместно с Ю. Игнатьевым

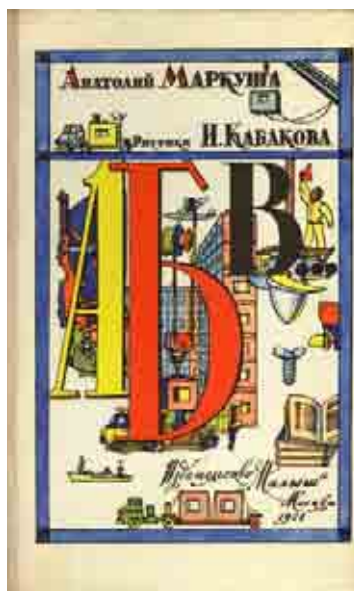
ской полиграфией? Он был индивидуален, он нашел свой стиль. Интересно, что дистанция – подходить к этому делу как к постороннему, но сделанному своей рукой, неожиданно проявила свою стилистическую характеристику. А что сделано с сердцем, с душой, в поисках оригинального решения (вот что замечательно – каждый из них был в высшей степени оригинальный художник: по-своему рисовал носы, по-своему клал тень) – все это в результате стало анонимной советской продукцией.

**ЗАХАРОВ** А можем ли мы говорить с этих же позиций о книжном дизайне? Было ли найдено в этой области понятие “осознанной усредненности”?

**КАБАКОВ** Для меня это чужой цех. Эрик, Олег, Витя – цех детской иллюстрации: второй этаж, третья комната справа. А этот цех был на другом этаже, и мы видели его продукцию только на складе или на прилавке. У нас не было с ним личных контактов. Кроме того, это совершенно другой профиль: полиграфическое оформление, великое искусство книги. Должен сказать, что со стороны детских художников-рисовальщиков такая полиграфия не воспринималась как элитарная игра в бисер, как у Гессе, но как очень высокая шахматная задача, как какой-нибудь Клуб Четырех Коней, то есть что-то виртуозно-специальное. Для меня это была такая же советская военная продукция, но сделанная какими-то невероятными артистами. Я видел, например, книгу Аникста “Подмосковные усадьбы”. Поскольку у меня типовое мышление, я думал: это издано как за границей или в 19-м веке. Для меня это сразу попадало в антиквариат: это как бы антикварные вещи и сделаны они штучным товаром. Есть, допустим, часы,



“Корабли должны уходить”  
“Детская литература”, Москва, 1967



Анатолий Маркуша “АБВ”  
“Малыш”, Москва, 1971

которые штампуют, а на Кировской есть старикашка, который ремонтирует Буре. Но, в принципе, какая для меня разница – Буре или что-то еще...

**ЗАХАРОВ** Вы считаете, что вся продукция этого цеха сводилась, в конечном итоге, к изданию подобного антиквариата?

**КАБАКОВ** Да, это штучный товар. Ну, бывает сделана табуретка и сделана уж так табуреточно. Или любая мебель Александра Первого, или музейная мебель, шкатулки и прочее. Это уходит по линии умельства – они умельцы.

**ЗАХАРОВ** Аникст, Жуков действительно умудрялись выпускать антикварные книги, но при этом как раз они занимались типизацией. С другой стороны, того, что сейчас выявилось в иллюстративном плане, я не вижу в дизайнерском оформлении. Или этим усредненным стилем в результате стала безлико оформленная советская книга.

**КАБАКОВ** Я слышал, что у всех этих людей, о которых ты говоришь, был пафос сделать модель: вот, я запускаю модель, а вы теперь шейте ботинки по этой модели, или я теперь выпустил новую форму шнурков – теперь выпускайте что-то в этом роде. Некоторые злополучное слово “модуль” понимают так, что если я задал некоторое количество штампов, то теперь вы, братцы, варьировать этот штамп. Что-то вроде конструкторского бюро. Мне лично это было несимпатично, потому что мне вообще отвратительно всякое учительство.

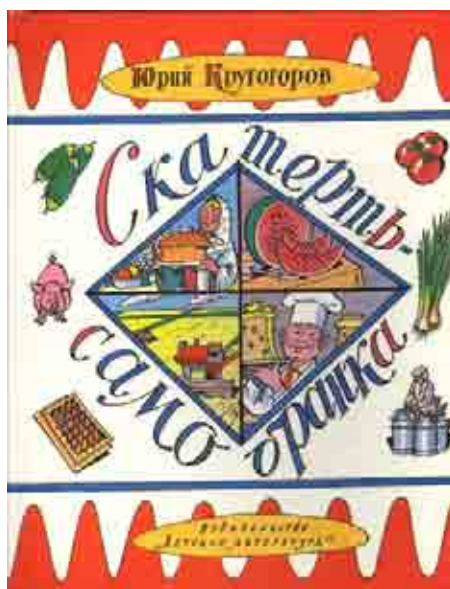
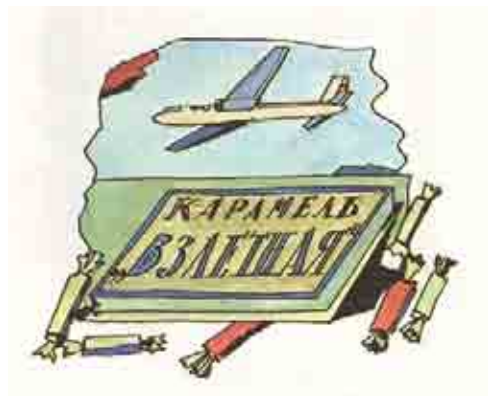
**ЗАХАРОВ** Это была скорее игра в конструкторское бюро. Я говорю, – Жуков, Аникст, Троянker – это школы. На самом деле, никаких школ не было. Были несколько студентов и несколько художников, которые помогали. То есть, сам модуль в тех условиях был жестом артистическим, индивидуальным, в силу сказанного – самоиллюстративным. “Игра в Модуль” – это название пьесы, в которой играли эти художники. Они были актёрами заезжего театра. И их игра была иллюстративна сама по себе.

**КАБАКОВ** В любой группе, где ты даешь задания, у тебя инстинкт учительства вырастает с огромной скоростью, раздувается невероятно. Даже когда ты работаешь с тремя людьми (не с одним помощником – все-таки с помощником устанавливаются другие отношения: он делает почти то же, что и ты), возникает “делай за мной, делай как я”. Я сейчас не вдаюсь во всю психологию этого дела. Но Булатов, Васильев и т.д. – такие токари-одиночки, они делали ботинок в одном экземпляре. Тут был элемент индивидуализма, а в букдизайне был элемент конструкции, что-то напоминающее Лисицкого или проектное бюро. Я думаю, что и Булатов, и Васильев, и я (но не Пивоваров – он делал действительно уникальные книжки) – все мы хотели делать типовое, для того, чтобы это прошло, но методы находили разные. Я в типовом нашел типового персонажа. Эрик делал индивидуально, стараясь делать типово. Художники, о которых ты говоришь, делали индивидуально то, что потом должно стать типовым. Совершенно обратный ход. О результатах этого мне трудно судить: во-первых, не очень интересно, а, во-вторых, я просто не знаю, что сказать на этот счет.

**ЗАХАРОВ** Сейчас, когда можно взглянуть на то, что сделано, со стороны, выявляются парадоксы: Ваше отношение к этой области как к типовой работе

ради заработка сейчас приобрело качество разработанного стиля. Тенденция развития в оформлении книг противоположна по вектору. Если говорить о книгах, которые тогда делались и воспринимались как книги-шедевры, сейчас на фоне западной, как раз типовой продукции, они кажутся архаичными: надо же было умудриться стамеской и топором сделать такую книжку. Постоянно как бы присутствует сноска: в каких условиях сделано. При этом ошибки были допущены не сознательно: расстояние между строчками, скажем, не десять пунктов, а двадцать пять, а здесь – буква отскочила – сейчас это работает как двойной антиквариат.

**КАБАКОВ** Совершенно верно. Все эти достоинства – это то, что на Западе норма, а недостатки вылезли как специфическое. Я не знаю, что об этом сказать. Вот, ванны в Москве делали – мраморные, почти как в Финляндии, но это дядя Петя делал, но не отличишь от финской. Это вообще свойственно русским мебельным мастерам, делавшим “почти как” – но там всегда есть такая завитушка, которая и придает ценность. У меня есть гипотеза, почему иллюстрации, сделанные для заработка, а именно, детские иллюстрации, сделанные названными художниками, почему сейчас неожиданно они все более вовлекаются и участвуют в каком-то художественно-стилистическом контексте, мало того, воспринимаются даже, возможно, как художественное произведение, что совершенно казалось невероятным. Я сейчас скажу, в чем здесь дело. Вот это обобщенное отношение к роду деятельности – не к конкретной книжке, провинциальной и серой книжке Кибрика или Конашевича: они выбирали



Юрий Крутогоров “Скатерть-самобранка”,  
“Детская литература”, Москва, 1985 (иллюстрация, обложка)

конкретно – дай-ка, я проиллюстрирую “Бибигона” или книжку о Ленине, они выбирали конкретное произведение конкретного автора и применяли к нему расхожую стилистику того времени, индивидуализируя её, как мы с полки берем одежду или стакан – мы же не обсуждаем, какой взять стакан, а только, что наливать в этот стакан, какого качества вино. Мы же, будучи в этой области людьми посторонними, хотевшими войти ради заработка в эти издательства (не в компании, что очень важно, потому что в компании мы были бы распознаны и выброшены, но мы входили в анонимную бюрократическую продукцию, которая не нуждалась в нашей индивидуальности, лишь бы делали так, как это здесь принято), мимикрируя в стилистике, попадали не в художественный, а в культурный слой. Работа со стилем “Детгиза” относилась нас в область феномена советской культуры того времени. Мы были деятелями не отдельного вида искусства, а деятелями культуры и, с этой точки зрения, являлись очень типичными представителями советской культуры с ее “ни хорошо – ни плохо”, “делай примерно, что здесь принято, в общем можешь делать плохо, но только не выходя за рамки”. Баланс между индивидуальным и безличным. Энтузиастические формы: радостные лица и при этом вялые, тухлые контуры, интенсивные краски и очень плохой рисунок. То есть, здесь есть все формы культурного феномена (я продолжаю верить, что существует советская культура как советская цивилизация). Мы вошли спиной и были участниками советской культуры. И в качестве культурного феномена мы, таким образом, соприкасаемся и с другими культурными феноменами, допустим, культурой западной. В то время как, если бы мы были советскими художниками и работали в области искусства, мы бы никаким образом не могли попасть в область искусства Запада. Эти два искусства принадлежат к разным культурам и не сопрягаются. Это, мне кажется, верный анализ: мы работали в области культуры. Другое дело, что можно сказать: это отвратительная культура, но это другой вопрос. Мы были действительно культурными деятелями. Но тогда это не различалось, потому что мы были плохими художниками. Искусство наше было очень плохо. Но сейчас, когда закончилась советская культура, и весь блок этой культуры уходит в прошлое, феномены ее все отчетливее выступают. Также, как поэзия Пригова. С точки зрения классиков, любителей русской литературы и поэзии, это монстр и вообще что-то неслыханное. Если это пародия, то почему же она так серьезна; если серьезна, то почему так отвратительна... Но они не учитывают, что это феномен не русской культуры, а феномен советской культуры – и в этом качестве это останется навсегда, то есть, она должна быть описана с точки зрения советской культуры.

**ЗАХАРОВ** Именно поэтому возникают прения с Приговым.

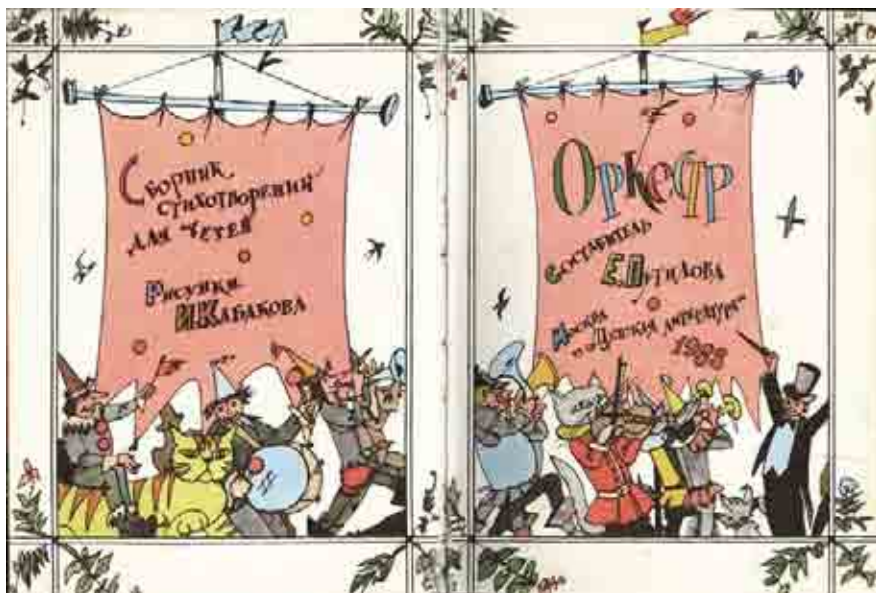
**КАБАКОВ** Разумеется, причем с применением тяжелой артиллерии (“дьявольщина” и т.д.).

**ЗАХАРОВ** Видимо, это касается и Вас.

**КАБАКОВ** Может быть, в каком-то смысле. С точки зрения старой культуры, это абсолютно как исчадие ада, потому что они нарушают культурные коды.

Если бы они нарушали художественные коды, если бы Пригов нарушал просто стихосложение, то это бы ему прощалось – ну, чего не бывает. Но он нарушает культурный код, что запрещено. Также и я: я нарушаю код не в области искусства, потому что я этим не занимаюсь. Но они правы, потому что это не искусство, не живопись, не пластика... А чтобы понять, что это является феноменом культурным, где смешиваются разные виды, для этого нужно выйти за пределы своего идеала. Парадокс – почему не может Некрасов или Янкилевский понять то, что для тебя совершенно очевидно. Есть закон, по которому если ты находишься внутри какой-то культуры и не рефлектируешь по поводу нее, то ты являешься ее участником. Для тебя рефлексия – все равно что обсуждать, что твоя мама не отдала вчера деньги... Сыну нельзя это сказать по принципу. Потому что если сын будет думать, что мама вообще часто не отдает деньги, – он не сын, он уже посторонний человек. А если он сын, он даст по морде тому, кто что-нибудь такое скажет про его маму. Взаимоотношения деятелей искусства внутри своей культуры – это отношения сына с мамой. Разорвать их невозможно. А тот, кто их разорвал, смотрит на нее со стороны – это, конечно, дьявол.... У него плохая живопись, потому что он подлец.

**ЗАХАРОВ** Я думаю, здесь связь с традиционным для русской литературы вопросом, что есть истина. Все эти занятия в искусстве всегда ощущаются в результате как что-то несерьезное. Если вульгарно предположить, что существует деление только на истинное и ложное, становится понятен типовой вопрос: “Ты что – с полки упал?” С верхней, истинной, книжной полки ты летишь



“Оркестр”

“Детская литература,” Москва, 1983 (титольный разворот)

сразу на единственно нижнюю – порождение ехидны. Отсутствуют, в отличие от Запада, промежуточные стеллажи. Отсюда градация “верх-низ”, “истина-ложь”, “божественное-дьявольское”, а, в результате: “У-у, морда жидовская”.

**КАБАКОВ** Это очень интересный вопрос о том, каким образом явления из области искусства с такой силой и детонацией отдаются в моральных и мистических категориях, традиционных. Во-первых, потому что это действие, а искусство понимается не как явление в ряду других явлений или вещь в ряду других вещей, – это, прежде всего, человеческий поступок. И всегда нужно знать, как в любом поступке, степень ответственности и почему этот поступок сделан. Ты знаешь, что в любой рецензии на книгу рассказывается не о том, что написано в книге, а кто автор этой книги, причем его убеждения, его семейное положение, его взаимоотношения с другими людьми являются важным критерием, который объясняет очень многое и в стилистике, и в синтаксисе. То есть, мы традиционно совершенно автоматически переносим само произведение (литературное, визуальное, архитектурное) на выяснение причин, почему оно появилось. Во-вторых, появление причин глубоко персонально. Касается ли это крошечного рисуночка или стихотворения, или касается это гигантских проектов постройки города, выясняется сразу момент, что стоит как личный мотив. Во всяком случае, сам автор должен быть “чистым”, хорошо промытым... Поэтому любые произведения искусства являются заведомо воспитательными, и очень важный момент, кто воспитатели. Таким образом, это действие, исходящее из правильных мотивов, оказывается и правильным действием. Правильно сделанное есть правильно делаемое. Ты знаешь, на этом построены дискурсы по поводу Достоевского. Нужно точно знать, кто такой был Достоевский, кому служил Достоевский, проводником каких сил он был. В зависимости от этого интерпретируется все, что он написал. Другого критерия, с этой точки зрения, не существует. Второй критерий – это обстоятельства, при которых жил Достоевский. Эти обстоятельства тоже интерпретируются в мистическом смысле. Любое произведение является частью действия или самого человека, или обстоятельств, во всяком случае, это действие каких-то сил. Здесь очень важный момент, что причиной являются силы, явившиеся вдохновителями произведения. Причиной любого художественного произведения является иррациональное, о котором мы можем судить в иррациональном же смысле. Практически мы должны дать, как в Греции, гадателю интерпретировать, кто был внушителем этого произведения, кто стоял за Чайковским или кем-то еще. Так любое произведение приобретает могучие иррациональные корни. В самом произведении есть отголоски – звучит голос того, кто по-настоящему инспирировал это произведение. Отсюда проблема ответственности и безответственности. Все попытки доказать, что это является просто культурным феноменом или вещью среди других вещей, стиля среди других стилей, произведения среди других произведений (от чего пошла формальная школа в литературе), являются, в принципе, непригодными, неприложимыми к этому менталитету, являются лживым принципом, который закрывает глубокое

рациональное начало. Ты думаешь, что ты рисуешь зайца. Нетрудно произвести анализ: кто ты и почему рисуешь зайца, чтобы выяснить, что за тобой стоит дьявол, и он нарисовал эти уши. Но тот же заяц, с такими же ушами и усиками, может быть интерпретирован иначе (и это очевидно), если человек чистый и любит зайцев или свою жену... Я думаю, причина состоит в этом. Это невероятная увязанность любого факта, вещи и особенно художественных факторов с первопричинами. Первопричиной является личность и педагогические обстоятельства. Произведение искусства является экспликацией внутреннего, оно не спровоцировано никакими внешними или, что еще важнее, соседними обстоятельствами. Я написал книгу не потому, что мой сосед написал книгу: такая книга вообще не является книгой.

**ЗАХАРОВ** Для букдизайна как раз не существует иррациональной интерпретации. Возможно, это его слабая сторона?

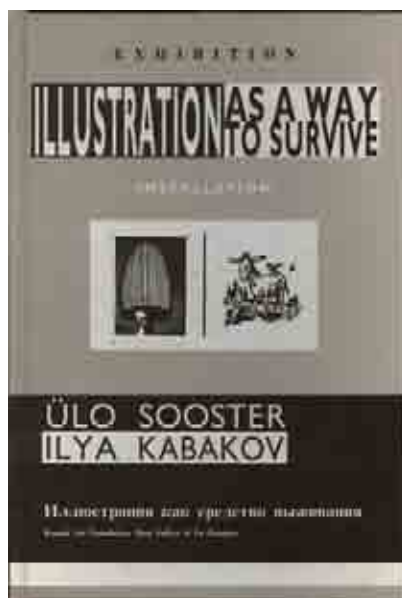
**КАБАКОВ** С точки зрения русской культуры. С точки зрения же западной культуры, все, о чем сейчас говорим, не видно. Иррациональный мотив может быть допускаем, но это не меняет никаких оценок.

**ЗАХАРОВ** С другой стороны, Запад принял Вас скорее не как художника, а именно как человека, моделирующего эту иррациональную систему.

**КАБАКОВ** Мне трудно судить об этом.



Илья Кабаков "Жизнь мух" Кёльнский Кунстфериайн, *Cantz*, Остфилдерн, 1991



Каталог к выставке "Иллюстрация как средство выживания". Юло Соостер, Илья Кабаков *Kanaal Art Foundation, Ikon Gallery, La Chamble*, Бельгия, 1992



И. Пружан, В. Князева "Русский портрет конца 19 начала 20 века"  
Изобразительное искусство, Москва, 1980

БЕСЕДА, состоявшаяся в декабре 1992 года в Москве.



**ЮЛИКОВ** Для художника интеллектуальная деятельность может выражаться по-разному: можно делать инсталляцию, живопись, а можно делать книги. Когда Комар и Меламид в 1970-м году в первый раз пришли ко мне домой, посмотрели книги, то сказали: да, интересно, художник-учёный. Это образ. Причем надо понимать, что был в моде образ “художник-безумное животное”, унаследованный еще из Франса, как, скажем, Зверев, образ “алкаш – гуляка – гений”, образ “сумасшедший гений”, как Яковлев. А такого рода образ, как “художник-ученый”, для нашего поколения непривычен, хотя в русской традиции он не был новым. У Комара и Меламида был конструктивный подход: они должны были найти свой образ художника. Для них мой пример был очень своеобразен, разителен. Я здесь не оригинал: я столкнулся с Максимом Жуковым, это был практически мой учитель, хотя мы с ним и однолетки. Мы с ним познакомились, когда я впервые пришел в “Искусство”. Меня эта область деятельности привлекла. Жуков играл, в каком-то смысле, ученого-бюрократа. А я в нем видел своеобразного художника: то, что он делал, было ярко. Меня книга интересовала как определённая сфера художественной деятельности: какой она была во времена Возрождения, в русской культуре, в конце 19-го – начале 20-го века. Одна из самых ярких и своеобразных русских школ – “Мир искусства” – это вершина мастерства. Именно они открыли Европу: Бенуа, Бакст стали уже европейскими художниками. Именно они стали рассматривать книгу как произведение искусства. В этом смысле, наш опыт не уникален. Русский авангард продолжал эту деятельность.

**ЗАХАРОВ** Но для московских художников книжная деятельность тогда практически не совпадала с понятиями “работа в искусстве” или “книга как сфера художественной деятельности”. Этой области отводилась второстепенная роль. Нельзя сказать, что деятельность эта была слишком противна – в ней было много приятного. Для многих это был только заработок. Хороший пример Соколин. Тем не менее, если говорить о детских книгах, сделанных Булатовым, Васильевым, Пивоваровым, Кабаковым, то обнаруживается, что, независимо от отношения, выработана определенная стилистика детской иллюстрации. Интересно, что уже параллельно создавались кабаковские альбомы.

**ЮЛИКОВ** Иллюстрация – это более индивидуальное творчество и, в каком-то смысле, менее интеллектуальное – там меньше конструктивного момента. И эта зона больше идеологически контролировалась. Добиться того, чтобы

приняли его манеру как художника-иллюстратора, Кабакову было непросто. И далеко не все этого добились. Для этого надо быть Кабаковым – человеком мощной энергии и таланта. Для меня лично, как определенного типа художника, близка область иная, область более стертая, менее индивидуальная, она совершенно закрыта для людей несведущих, которые вообще не понимают, что это художники. Это не значит, что мы косвенно не испытывали давления бюрократической среды. Давление в 60-х и еще в начале 70-х годов было очень сильное, потом оно ослабло, поскольку именно книгу по искусству можно было продавать, стало быть, она должна была становиться на прилавок рядом с западными изданиями, должна была быть конкурентоспособной. Было не позорно походить на западную книгу. А в рисовании иллюстраций это было идеологической изменой. Здесь идеологи выстроили свою иерархию ценностей – соцреалистическую.

**ЗАХАРОВ** Но и в книжном дизайне были такие нюансы, как, скажем, применение определенного шрифта. Сколько было проблем, когда появлялись новые шрифты, например, “авангард” – шрифт, пугающий не только своим названием, но и эротикой своих лигатур. Шрифт западной идеологии. И реакция на его применение носила тоже идеологический характер, но уже советский....

**ЮЛИКОВ** Да, но я говорю, что в 60-х годах это была борьба не на жизнь, а на смерть, и еще в начале 70-х тоже. Но где-то с середины 70-х советская бюрократия, или идеологическая, к этому приспособилась и решила, что это можно допустить. Никакого постановления ЦК на этот счет не было, но, в общем, психологически это решение состоялось.

**ЗАХАРОВ** Когда началась, к примеру, смена шрифтов, принципов дизайна (то, что Жуков начал делать в издательстве “Искусство”), а речь шла о попытке глобальных изменений стилистики, я уже не говорю о смене методов работы, в издательских структурах для людей, которые долгое время формировали эту политику, это было покушением на что-то святое, и подчас было много претензий и неприязни...

**ЮЛИКОВ** Верно, но все-таки идеологических постановлений ЦК и даже пленумов ЦК по детской иллюстрации было несколько, несколько художников были запрещены, и в начале 80-х эта политика еще действовала. Гонения на иллюстраторов продолжались практически до конца коммунистической эры. Во-первых, потому что это был пройденный путь, они знали, какими словами это сформулировать, были чиновники, которые получали за это зарплату. Мир букдизайна это герметический мир. Надо очень тонко в этом разбираться, чтобы вообще отличить и понять, что к чему.

**ЗАХАРОВ** Эта герметичность была свойственна и московскому андерграундному сознанию.

**ЮЛИКОВ** Именно поэтому многие художники начали заниматься прикладной книжной областью, букдизайном – это явная связь. И для меня тоже это была сторона привлекательная, потому что моему абстрактному мышлению это было близко. Это прикладная область, но не иллюстрация – мне не надо было

рисовать, скажем, валенки, варежки, детей, играющих в снежки и т.д. Меня это никогда не заботило. А построение пропорционального отношения набора и книжной страницы, отношение полей и шрифта – это вещи более абстрактные, которые вычисляются, здесь действуют пропорциональные системы... Эта область для меня связывалась с художественной культурой вообще. И когда мне приходилось объяснять Скерсису, Альберту, тебе, я с этого начинал: в основе того, что мы делаем, лежат те же проблемы, что и в станковом искусстве. Язык книги, абстрактный язык книжной графики, или букдизайна, имеет в основе своей те же принципы, идеи, проблемы, их решения, что и графика, живопись, изобразительное искусство. То есть, другой набор символов – вот и все.

**ЗАХАРОВ** Но, на самом деле, полиграфическая деятельность не оценивалась как “свое” в зоне концептуального.

**ЮЛИКОВ** Решался вопрос на уровне станковизма, станковая графика была очень близка работе с книгой, с бумагой, с чернилами... А работа с понятиями: что такое книга... она представляет собой, в основном, текст, – тогда, мне кажется, мы это не воспринимали.

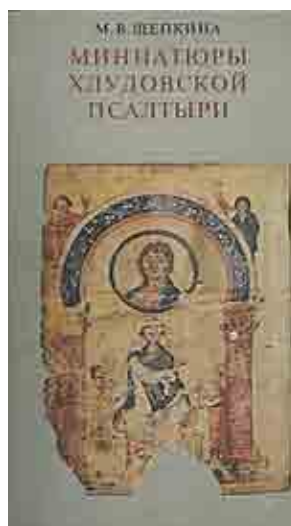
**ЗАХАРОВ** Она рассматривалась как схема: есть введение, есть главы, есть иллюстрации, но текст не рассматривался как основное содержание книги.

**ЮЛИКОВ** Нет, видишь ли, книга, если анализировать ее как предмет, где за определенными символами, значками, буквами и словами скрывается смысл, мысль, замечания и т.д.– это такой странный объект.

**ЗАХАРОВ** Да, но речь шла не только о чтении между строк, самого чтения текста не было. Сколько ты делал книг – ты все их читал?



Г. Вздорнов “Исследование о Киевской Псалтири”  
“Искусство”, Москва, 1978



М. Щепкина *Миниатюры “Хлудовской Псалтири”*. “Искусство”, Москва, 1977

**ЮЛИКОВ** Нет, конечно. Меня привлекала принципиальная сторона, что это такой предмет, который звучит, хотя в нем ничего нет звучащего, в котором есть колоссальный смысл, переживание, – сколько всего заложено в этих бездушных простых страничках!

**ЗАХАРОВ** То есть, подход к книге был довольно холодный, формальный.

**ЮЛИКОВ** Ты хочешь сказать, что это была чистая графика.

**ЗАХАРОВ** Нет, я хочу сказать, что подход был узкопрофильный.

**ЮЛИКОВ** Вот, например, проблема безымянности – она была поставлена примерно в это время, то есть, в 50 – 60-х годах в искусстве. После абстрактного экспрессионизма, где главным была индивидуальность. Эмоциональность, личные переживания, личность художника, самовыражение – это все язык абстрактного экспрессионизма. А после этого вдруг – совершенно нет индивидуальности, объективный язык. Книжная графика, букдизайн, – это объективный язык. Я делаю книгу об искусстве, о Тициане, и здесь должен быть Тициан, а не Юликов, хотя Юликов тоже художник. Моя художественная роль сводится к тому, что я должен показать Тициана. То есть, сам подход явно идет в разрез концепции романтически-экспрессивного искусства предыдущего периода. Это связано с поп-артом, в каком-то смысле, с Энди Уорхоллом – это его идеи.

**ЗАХАРОВ** Да, но почему не использовались в свое время элементы книжного оформления, скажем, линейки, буквицы, почему они не вносились в область современного искусства?

**ЮЛИКОВ** Обо мне нельзя это сказать, потому что я сделал листы к Мандельштаму, потом у меня были фальцованные листы, белые работы, то есть, я все время работал с этим материалом, и это было продолжение этих идей в станковом искусстве.

**ЗАХАРОВ** Это работа с элементами, вырванными из контекста самой книги.

**ЮЛИКОВ** Они и визуально связаны: там тот же текст, из текста – картина.

**ЗАХАРОВ** Вот именно, текст как картина, как графика.

**ЮЛИКОВ** Это есть, но тут – претензии к себе.

**ЗАХАРОВ** Я об этом и говорю. Почему твоя деятельность или деятельность твоих друзей не воспринималась...

**ЮЛИКОВ** Как станковое искусство? Я как раз все время эту связь держал. Еще в 70-х академические критики искусства говорили об этом. Молок, выступая на вечерах, где я представлял свою графику, говорил об этой связи. И действительно – она есть. Для меня это было проблемой творческой, как стало и для тебя, когда ты делал инсталляцию из книжного мусора. Ты сделал из этого творческую проблему.

**ЗАХАРОВ** Выставив в L-галерее книги, которые я в свое время оформлял, я соединил две позиции: художника-букдизайнера и “литератора”, долгое время пишущего “свой текст”. Это было очень важным, я бы сказал принципиальным решением, позволившим, к примеру, выявить литературно-генеалогические корни журнала “Пастор”. Мусор здесь не при чём.

**ЮЛИКОВ** Наверно. Но, опять же, мы можем вспомнить 20-е годы. Лисицкий

– один из крупнейших станковых художников и дизайнер одновременно. То же самое можно сказать о Родченко. Это направление в русском искусстве вообще-то уже было. Они этот переход туда и сюда уже несколько раз сделали, они отождествили это. Родченко, который выдумывает печку, и Татлин, который выдумывает летательный аппарат, представляет его как искусство и, в то же время, как летательный аппарат.

**ЗАХАРОВ** Булатов и Васильев, которые делали иллюстрации, не использовали это в своих работах.

**ЮЛИКОВ** Совершенно верно. Но Булатов и Васильев по мышлению, в каком-то смысле, менее современные художники. Кабаков использовал, потому что он понял, – он стал делать четырехметровые изображения страницы из собственной книжки – абсолютно один к одному. Он стал делать станковые концептуальные произведения, или поп-концептуальные книги: из книжной графики, детской иллюстрации он стал выдумывать свой контекст со своими иллюстрациями, стал делать альбомы. Они явно вытекают из этих книг. Детские книги не он изобрел, а он изобрел сделать из детских книг станковый альбом. Потом он стал делать картины или псевдокартины из своих же иллюстраций...

**ЗАХАРОВ** Да, но за это время не было сделано ни одной работы, где был бы сделан акцент на холодном книжном дизайне.

**ЮЛИКОВ** Да, хотя это сто раз напрашивалось.

**ЗАХАРОВ** На протяжении десяти-пятнадцати лет многие занимались полиграфией, но никто не нарисовал титул на холсте – свой или своего приятеля. Понятно, что я говорю о нашей ситуации.

**ЮЛИКОВ** Опять-таки, это претензии к себе. Такую картину я давно изобрел, но я ее не воплотил. Я объяснял своим ученикам с самого начала, что титульный лист есть картина, которую можно повесить на стенку, что если вы сделаете это гармонично и здорово, ярко, то это будет такое же произведение искусства. Потому что титульные листы 16-го века или эпохи Барокко, 17-го века, вешают на стенку, и это действительно замечательно.

**ЗАХАРОВ** Да. Но это уже известный разговор – о терминологии. Скажем, до концептуализма тоже были концептуальные работы. С появлением концептуализма было определено, что является концептуализмом. Мне представляется интересным: почему, скажем, дизайн не развивался параллельно с книжной иллюстрацией и почему он в свое время не стал артикулированной областью, где художники использовали бы свои же достижения для работы в области современного искусства.

**ЮЛИКОВ** Надо сказать, что полуконцептуальные и первые концептуальные работы Кабакова были чисто иллюстративными, чисто книжными. Маршрут какого-то там пьяного шофера с дровами, который везет тетю Маню в деревню, и т.д. – громадная работа, где обозначен маршрут и все написано. Чисто иллюстративная книжная работа. То есть, само мышление такое. Он, правда, брал не только из книг: его расписания выноса помойного ведра, анкета и т.д. Все это, в каком-то смысле, бумажная, полиграфическая продукция...

Можно сказать, что Васильев и Булатов относились к этому более цинично. Они говорили: полгода мы рисуем – зарабатываем деньги, потом на эти деньги полгода пишем картины. И между тем и другим нет никакой связи. Ну, наверно, эта связь найдется, но ими она не осознана, не декларирована, они стоят в оппозиции к этой связи. Кабаков явно не так, Пивоваров явно не так. Если брать наше поколение, то, в результате, тоже не так. У Булатова и Васильева иллюстративное мышление: достаточно вспомнить их поп-артистские ходы в виде увеличенных открыток или иллюстраций из “Огонька”. Возможно, здесь – связь с полиграфией. То есть, тоже все не так просто. И у нас тоже. Альберт делал шрифтовые работы-надписи. Очень глубокая связь уже в самом мышлении – это самое важное, то, с чего я начал разговор: художник-ученый как тип художника. Максим Жуков мне говорил: “Я займусь кириллицей, шрифтом”. Рисование букв, рисование знаков – это высокая станковая, абстрактная работа. Она, конечно, имеет прикладную область, очень большую. Однако же, когда художник рисует букву, то он значительно абстрагируется. Это полумистический процесс. Он рисует некий знак и занимается этим всю жизнь – он рисует знаки, которые имеют традицию, конструкцию и т.д., какие-то вещи объективные, не зависящие от этого художника, но если посмотреть на то, что он создал в этой области, – это экспериментальное авангардное искусство... Чисто интеллектуально или художественно-концептуально – это интереснейшая работа. Герметизм чистого концептуального искусства (“Медгерменевтики” или чего-то примыкающего к ним, или не примыкающего, они сами к чему-то примыкают) – куда более узкий и герметичный и, честно говоря, куда менее интересный, чем эксперимент Жукова в области рисования букв.

**ЗАХАРОВ** Да, Жуков занимает особое положение. Он работал с любым материалом, начиная от респектабельных, дорогих изданий издательства “Искусство” до дрянных бюллетеней, буклетов издательства “Мир” и ООН. В этом смысле его позиция сравнима с позицией Кабакова, для которого работа с “духовкой” и “нетленкой” была всегда равноценна работе с мусором. Однако и он, и его коллеги занимали активную социальную позицию: Аникст – главный художник в “Советском художнике”, Жуков – в издательстве “Мир”, Троянker – в “Книге”. Но сейчас каким-то образом, невероятно быстро разрушились традиции московской книгоиздательской школы. Распались все структуры... Оказалось, что социально менее устойчивая концептуальная зона оказалась в целом более устойчивой, чем социально-ангажированная...

**ЮЛИКОВ** Да... Аникст – в Лондоне, Максим – в Нью-Йорке, Троянker – здесь... Я тебе скажу, почему: то, что скрепляло эту устойчивость – это был как раз не социальный момент, это был именно сакральный смысл этого дела, как в концептуальном искусстве. Мы это понимали, мы ловили кайф от этого. А для окружения это было или безобразие, также как и концептуальное искусство станковое, или извращение, словом, что-то неприемлемое, или даже нарушение социальной концепции социалистического общества, или преступление. А этот концептуальный момент нас и сближал. Мы понимали, что это хорошо,

ново, для нас это было интересно. Как это давление исчезло, как это стало чисто прикладной областью, – и нет общего интереса.

**ЗАХАРОВ** Ты хочешь сказать, что сакральность формировала и одну зону, и другую... Но в одной зоне и сейчас есть попытки поддержания ее, а в другой зоне – нет...

**ЮЛИКОВ** Да, там она просто стала чистой производственной деятельностью. Может быть, поскольку у нас сейчас разрушена прежняя экономическая ткань, а новая не создана. Еще непонятно, что из этого выйдет. Возможно – крепкие, профессиональные художники, как на Западе, которые будут работать, откроют графические бюро – уже есть такие попытки. Конечно, в дальнейшем книжное искусство станет высокой профессиональной областью. А пока всё рушится... Я как раз хочу подчеркнуть свою индивидуальную позицию. Я все время ощущал на себе ситуацию лазутчика или агента в той среде и в этой.

**ЗАХАРОВ** Этим объясняется сложность отношения к тебе художников и в той, и в другой зоне. Это очень обособленное положение, то есть, тебя, в принципе, не принимали ни там, ни там.

**ЮЛИКОВ** Да, и принимали, и не принимали... я занимал особое положение.

**ЗАХАРОВ** Ты сейчас вернулся частично к полиграфии. Я видел несколько твоих последних книг. Можно ли обнаружить в них стилистику, идеи, элементы, выработанные тобой в области современного искусства, и, наоборот, можно ли видеть в твоих станковых работах элементы книжного оформления? Или, всё-таки, это раздельные для тебя области?

**ЮЛИКОВ** Я-то всегда пытался это связать. Это разделение Кабаков, например, как-то связал. Янкилевский разделяет напрочь: он делал с большим вкусом оформление, тратил на это много времени и сил, но однако же внутри себя он это разделял. У меня всегда было обратное стремление – я всегда пытался найти общие корни. Это своеобразие моего творчества и это знак времени – есть такой тип художников. Возможно, это мой индивидуальный опыт, но все же, я думаю, что такая тенденция в культуре существует. Мне не хочется ее отрицать. Наоборот, мне хочется настаивать на ней.

**ЗАХАРОВ** Думаю, что к этому типу художников близок Козлов.

**ЮЛИКОВ** Ну да. Притом он был очень сухой художник, очень ремесленный в этой области – это был прямо медицинский уровень. Меня это восхищало. Я так не мог. У меня другие задатки и другая школа. Он может выклеивать все колонцифры в двухстах страницах и т.п. Это ужас, я бы сошел с ума. А он – ничего. Конечно, в свое время, когда я пришел в книжный дизайн, пришлось свою натуру переломить, потому что я пятнадцать лет учился делать широкие мазки. Есть же такие художники. Коля такой – это его физиологии свойственно. А мне надо было себя переламять. Делать нечего: я это сделал, добился, увидел в этом красоту... Я объяснял на уроках по книжному искусству, которые я вел, что серийность в построении книги – это серия графических листов в развитии: авантитул, титул, суперобложка, переплет – это некоторая серия, объединённая темой и имеет одни и те же элементы, но мы их должны

пластически развить, и не только в пространстве листа, но еще и во времени, в последовательности.

**ЗАХАРОВ** Интересно, что художники, работавшие для издательств как дизайнеры практически не делали своих рукодельных книжек. И те, кто делал рукодельные книги, практически не работали в издательствах. Иллюстративную линию, булатовско-кабаковскую, можно практически проследить до “Медгерменевтов”: в ней очевидна традиция. Я, кажется, опять возвращаюсь к уже затронутому вопросу. Любопытна взаимосвязь букдизайна и иллюстраций, если провести аналогию с современным московским искусством. С иллюстрацией больше связан Текст, история, а с букдизайном – форма, стиль.

**ЮЛИКОВ** Форма, фактура – абсолютно другой мир. Это не сказка, миф, анекдот, а – знак, материя, бумага, переплетный материал, калька... Очень большая разница. Это замечательно подмечено. Московская школа концептуализма очень литературная. В американском концептуализме, который практически выходит из минимализма, этим и не пахнет. То есть, это абстрактные сопоставления, абстрактные идеи, а мир совсем иной, совсем несказочный.

**ЗАХАРОВ** Как раз ориентация художников-дизайнеров была прозападная.

**ЮЛИКОВ** Совершенно верно. А эти в какой-то степени идут от передвижников. От русской литературы. От Хармса. У них прослеживаются литературные связи. Наша деятельность – дизайнеров в полиграфии – воспринималась нами как прикладная область. Нам приходилось ходить в издательства, согласовывать свои действия с типографиями. Здесь задействованы факторы, не зависящие от нас. Но мы все время стараемся сделать книжное искусство нашим, то есть, замкнутой, совершенно независимой областью. Естественно, это желание не исполняется. Но тенденция такая есть. Попытка в этом странном мире отгородить область чистой свободы. Какие-то, все равно, существуют правила и традиции – не от этого свобода, но свобода от прикладного момента. Мы хотели освободиться от типографии, от издателя, мы преследовали свои цели, которые не входили в эту область, мы ей навязывали своё. Чисто внутренне, психологически это связано с искусством авангарда, который декларирует эту свободу каждым своим шагом. Когда консервативные критики или художники обвиняют авангард в разрушении, – это, конечно, совершенно нелепые строительные метафоры, но, однако, у них есть основания, они чувствуют, что концептуальное искусство освобождается от кистей, слоя красок, чего-то еще. То есть, все время от чего-то отказывается. Минимальное искусство. Это тенденция. Хотя, на самом деле, это приводит к свободному творчеству. Наша цель всегда открыть и завоевать какую-то новую область. И чисто психологически такое стремление всегда сохранялось и в нашей полиграфической деятельности. Это очень важно. Мне кажется, что между иллюстраторами и букдизайнерами есть не только значительная творческая разница, но и онтологическая, основная разница в характере художника, творческой направленности его.

**ЗАХАРОВ** Мы ещё не затронули вопроса, почему критикам не интересна эта проблема – взаимовлияния книжной и концептуальной традиции в московском

искусстве. Булатов, к примеру, отдал книге около тридцати лет.

**ЮЛИКОВ** Для них она просто не существует. Западные же критики не могут об этом судить, поскольку для них это полная герменевтика. А те, кто по долгу своего призвания на этой земле должны это исследовать, настолько бездарны, что никто из них на такую очевидную и яркую сторону деятельности трех поколений русских художников не обратил никакого внимания. Есть профессиональная критика дизайна, но они ничего знать не хотят – как это выглядит в контексте русского и мирового искусства. Они просто решают свои узкие проблемы. О них мы говорить не можем, поскольку они не являются критиками в этой области. А те, которые являются, занимаются модными делами. Это, конечно, слишком банально ругать критиков, но у меня всегда был исторический, несколько отстраненный взгляд. Я всегда думал: вот, все, что происходит, и есть история искусства. Когда прошло двадцать лет, это стало совершенно очевидным. Участие в каких-то выставках – все оказалось историей, даже нашлись молодые искусствоведы, которые стали это описывать. Теперь я смотрю, как это искажается, в чисто историческом плане.

**ЗАХАРОВ** Происходит вымарывание, корректура.

**ЮЛИКОВ** Ну да, корректура, редакция... Потому что сейчас это превращается в “текст”. Потому что ты сам находишься в контексте. Один и тот же человек – одновременно герой и читатель – это редкий случай. Надо иметь такое сознание. Может быть, таким был Иосиф Флавий: участвовал в войне и в то же время писал для будущего. Такой тип – это Алик Меламид. То ли потому, что он сын историка, у него есть исторический взгляд, он на все смотрит как в театре, где он же и персонаж, он же и зритель. И, действительно, прошла эпоха, история искусства камнеет на глазах, то есть переходит из актуального в историческое на глазах. Почти ежедневно эта граница, которая отличает актуальное и историческое искусство, подвигается. То была жизнь, а теперь она превращается в текст. Текст создают писатели, новая популяция критиков и искусствоведов.

**ЗАХАРОВ** Но кто дизайнер этой ситуации?

**ЮЛИКОВ** Коррекция, редакция, написание этого текста идет, как всегда, с большой художественной страстью. Причем, есть несколько значительных сил. Во-первых, западный рынок...

**ЗАХАРОВ** Это технический редактор?

**ЮЛИКОВ** Это литературный редактор. Грубо излагая, происходит следующее: какой-нибудь галерейщик выходит, по стечению обстоятельств, на художника, ему, конечно, наплевать, что было в России, в Москве, но он хочет, чтобы этот художник был главным, чтобы его продать. Следовательно, он должен найти критика, который напишет такую историю, где он будет в центре. Это нормальный ход. Для западного рынка нет цели создать русскую историю искусства. Для них русское искусство совершенно неинтересно, так же, как индонезийское. Это некоторый товар, он сейчас входит сюда, его надо подать.

**ЗАХАРОВ** Я бы не сказал. Отношение к России исторически, традиционно совершенно другое.

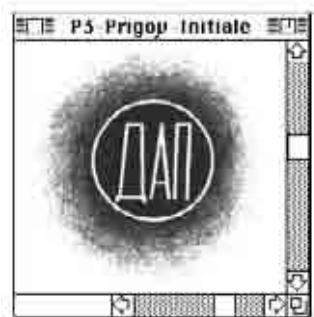
**ЮЛИКОВ** И я так думаю. Но они бизнесмены. Это вообще не их задача. Это задача отечественного критика и отечественного историка искусства. Они должны разобраться, понять, выяснить контекст, взаимоотношения, оригинальные факторы. Мы, к сожалению, таких людей пока практически не находим.

**ЗАХАРОВ** Мне как раз кажется, что западный рынок не литературный редактор, а художественный редактор. И поэтому сейчас такая путаница. “Литературный редактор”, который должен оценить “литературную деятельность”, пока не создан, он только формируется. И поэтому прохождение “Нашей книги” происходит на уровне художественного редактора. Он не обрабатывает текст, он обрабатывает картинки и занимается букдизайном.

**ЮЛИКОВ** Совершенно верно. Потому что текст на незнакомом языке. Те, кто понимают этот текст и могут быть литературными редакторами, не имеют концепции, не имеют тех форм, которые могут этот хаос, образованный московской группой художников, плюс немножко Ленинград, немножко Одесса, упорядочить. Чтобы сформировать это, надо иметь оригинальные конструктивные идеи, исходя из этого контекста, из правил этого языка, из правил этой литературы. Они не имеют набора нужных инструментов и форм. Они не могут разобраться. Единственное, они могут сформированные, очень четкие, определенные формы западного искусства взять и принести сюда. Что делает естественным образом западный критик? У него есть инструментарий, ему дают новое блюдо, но он не хочет в этом разбираться. На самом деле, он разрывает, все путает, все портит, потому что он раскладывает текст изнутри – он действительно поступает как художественный редактор, который делает книгу на незнакомом языке. Ты можешь выделить какую-то строчку, но что она значит, ты не знаешь. Именно это делает западный критик, что естественно, так как он не знает языка. А наш критик, к сожалению, пользуется тем же инструментарием – вместо того, чтобы выработать свой. В результате, литературного редактора мы опять не имеем. То есть, человека, который исходил бы из этого языка, из знания этой семантики, мы пока не видим. То, о чем я говорил грубо, на уровне бизнеса: мы видим, что наши искусствоведы, которые часто не получают ничего от этого бизнеса, однако же, подстраиваются под него. Это самое смешное. Им западные галерейщики не будут ничего платить, однако, они подстраиваются под ту шкалу ценностей. Непонятно зачем! Пропадают целые пласты текста. Я не говорю даже о судьбе своего поколения художников. Но если взять предыдущее – Оскар Рабин, Володя Янкилевский (он не по возрасту, а по ментальности относится к предыдущему поколению), Рогинский, Турецкий, Злотников и т.д. Они проваливаются куда-то.

БЕСЕДА, состоявшаяся в январе 1993 года, в городе Кёльне, с предуведомлением.

### Книга как способ нечитания



Да, по моему скромному разумению, книга появляется на пересечении трех осей, развертывающих ее существование во времени, пространстве и интеллигибельной сфере:

1. Конструктивно-манипулятивный принцип, представляющий собой простое перелистывание, перебирание страниц;
2. Визуально-графический, оформляющий страницу как номинальную единицу, некий стоп-кадр;
3. Текстуально-метакижный, снимающий книгу как материальный объект. Книга, собственно, находится на пересечении, динамически-мерцающем соединении этих типов запечатления культурного существования человека, каждый из которых, обособясь, имеет своим пределом (либо же наоборот – во временной и логической последовательности – исходной точкой) медитативную практику. В художественно-метафорическом же объявлении манипулятивный процесс может быть сведен к перебиранию, например, камушков, говешек, головешек, предметов быта и пр. Визуальный – к любому моменту созерцания материального объекта. Текстуальный – к молчанию. В данном случае я не рассматриваю мимезисный способ существования книги-текста, когда он подключается к питательной системе человеческих эмоций и переживаний, становясь элементом психосферы, предоставляя, в свою очередь, огромные возможности для невероятных игровых провокаций. Такие же возможности предоставляют так же и уложенные в книге тексты мифологического и магического круга, для которых книжное оформление является все же случайным, их истинное существование, представляется, все же в пределах устной практики. Также я не говорю о виртуальном существовании звуковой, произносительной стороны текста в его материальной записи, самостоятельно формализующейся, например, в нотной записи. Я не говорю об этих сторонах и способах существования книги, так как они не были предметом моего специального художественного внимания при работе над визуальными и манипулятивными книгами, вполне, впрочем, принимаемы во внимание в моей иной практике.

При соединении на пространстве книги все три вышеупомянутые сепаратные процесса начинают нагружать друг друга взаимным содержанием, когда текст, материализующийся в графическом закреплении, в своем развертывании служит побудительной причиной перелистывания. Перелистывание же напол-

няется интригой вступления в неведомое. Визуальное же в манипулятивном перелистывании обретает черты развивающегося сюжета, комикса, например. Известны также феномены, возникающие на пересечении только двух осей (назовем их “книгоиды”): иероглифы и визуальные тексты на пересечении визуального и текстового; альбомы – на пересечении визуального и манипулятивного; на пересечении текстового и манипулятивного – четки, например.

Работать с книгой можно, как усугубляя каждую из этих трех осей в их отдельности, либо в различных их сочетаниях (в смысле интенсивности присутствия каждой), так и с книгой как с неким нерасчленимым единством. Врисовывая или вписывая в готовые, изданные полиграфическим путем, книги (рейди-мейд), мы предполагаем и, соответственно, открываем существование неких скрытых, существующих внутри, в метакнижном пространстве, миров, способных быть выявленными в пределах именно данной книги, миров как бы трансцендентно-имманентных ей.

Книга также может быть вовлечена и в более крупные системы изобразительной, театральной и музыкальной деятельности. В этом случае, предметом будет определение ее, книги, идентичности (в некоторых случаях – самоидентификация книги, как субъекта действия), либо возможность метафорически-символического покрытия ею внешних ситуаций. Вот, собственно, и все отговорки, чтобы книгу не читать, но просто признать ее существование.

**ЗАХАРОВ** Насколько я могу судить, Вы придерживаетесь двойственного подхода к работе с книгой. Передо мной лежат самиздатовские тетради с Вашими текстами и графически обработанные Вами брошюры известных, в основном, политических деятелей. Чем обусловлен выбор именно этих брошюр?

**ПРИГОВ** Тем, что у меня жена работала в издательстве “Прогресс”, и когда я приходил к ней, я видел огромное количество пропагандистских мало-страничных изданий на иностранном языке. Они замечательны тем, что они единообразны, в них мало страниц. Невозможно делать толстые книги таким способом.

**ЗАХАРОВ** А Вы пробовали применять Ваш метод к толстым книгам?

**ПРИГОВ** Толстые книги – это уже изменение ритма и способа жизни. Надо, во-первых, продумать сюжетную конструкцию, которая бы выдержала на протяжении огромного количества страниц. Потом – врисовывание: когда рисуешь, страницы нагортываются, и в маленьких книгах это толщина прибавляемая, она не очень значительна, а при большом объеме книга будет пузырится, в этом есть, конечно, свой смысл, но вот эти мелкие карманные покетбук меня больше привлекают.

**ЗАХАРОВ** Это дизайн или иллюстрация?

**ПРИГОВ** Это обнаруживание внутри книги магического иного пространства, когда содержание выступает: оно может совпадать с книгой, оно может противоречить, – они как два непересекающихся мира. Эти книги реди-

мейдовские – это книга-комплекс: конструкция и ее внутреннее наполнение квазииллюстрациями. Внутри есть рисунки, которые если не буквально следуют за текстом, то предполагают либо его отрицание, либо возникновение наряду с ним, но они существуют как стоп-кадры. Ведь иллюстрации, шмуцы и т.д. – это как стоп-кадры внутри книги. Конструкция – это предположение книги как перелистывание сквозное, которое другие могут наполнить. Вообще-то для дизайнера практически остановка в перелистывании книги мучительна. Шагал был приглашен писать декорации для еврейского театра. Он их написал, а потом, когда появились актеры, он за ними гонялся, спихивая их со сцены, – они действительно испортили его представление о том, что он написал. В этом отношении, как я понимаю, дизайнер все остальное в книге принимает, но это ему практически мешает. А иллюстратор ровно наоборот. Для него конструкция книги как бы не существует, для него книга останавливается на каждой странице, либо в качестве мультипликации перелистываются картинки, выстраиваясь в некий сюжет. А в этих моих книгах я не задавался вопросом: дизайн это или иллюстрация. Но, я думаю, что и то, и то. Но вообще меня книга всегда интересовала как некое виртуальное пространство, полиграфия была здесь частным случаем, как ее неожиданный отпечаток в этом мире, как след на песке. На самом деле, она существует на пересечении неких осей, в пределе своем разведенных, в пределе своем имеющих медитативную практику, но соединенных вместе и выпадающих в наш мир как культурный кристалл. С книгой явление сугубо культурное, она может быть внесена как объект в медитативную и культовую практику, но, сама по себе, она культурное явление. Потому что культовое или медитативное явление – это тексты, существующие в устном их функционировании, передаваемые персонально от учителя к ученику. Практика перелистывания – медитативная практика шариков, а листы графические – это любая медитация на любую мандалу или любой графический знак. И только соединенное вместе, став из культа культурой, это порождает такой феномен, как книга. Люди, тяготеющие к культовой или магической практике разрушают книгу, оставляя ей кожу, внешнюю оболочку.

**ЗАХАРОВ** Возможно, это отношение, “культовое”, и есть причина пренебрежительности в оформлении рукодельных книг. Хотя должно быть как раз обратное. Видимо, это обусловлено не только технической стороной – плохой печатной машинкой или отсутствием ксерокса. Не было, если сравнить с ситуацией 20-х годов, желания превратить обычную книгу в волшебную, сказочную. Возможно, то связано с модерном, а здесь больше связано с минимализмом.

**ПРИГОВ** Действительно, в 20-е из книги старались сделать материальный объект, вообще была тенденция перехода из пространства искусства в пространство социальное, поведенческое, – сделать объект, по своей объектности соперничающий с кроватью, столом. А у меня, наоборот, минимальность материального присутствия. Книга должна материально истончиться, исчезнуть, должен остаться только принцип, заставляющий перебегать от одной страницы к другой. Мне было интересно понять, сколько есть приемов,

принципов внутренней конструкции, заставляющих перевернуть страничку. В тех книгах превалирующим элементом был манипулятивный, который должен существовать практически в воздухе.

**ЗАХАРОВ** В таком случае это противоречит самиздатовскому принципу, где только текст является интригой. Это можно видеть у Некрасова, Монастырского, Рубинштейна. Вы же во многих своих книгах конструктор собственной интриги.

**ПРИГОВ** Это было метафорой устного существования текста, весьма легко запечатленного на материальных страницах. Может быть не все отдавали себе конкретно отчет и не все действительно преследовали такую цель, как я, но, очевидно, цели очень совпадали: текст, материально обремененный, вынужденный стать графикой букв.

**ЗАХАРОВ** А делали ли Вы иллюстрации непосредственно к Вашим стихам?

**ПРИГОВ** Никогда в жизни. Кто-то мне предлагал, но я отказывался.

**ЗАХАРОВ** Почему?

**ПРИГОВ** Потому что я имею свой вариант изобразительности, который не есть иллюстрация к стихам, а есть типологически сходный род моей деятельности в другой сфере. Квантор перевода для меня очень серьезный и значительный. Чужие кванторы перевода текстов в изобразительность мне не подходят, мне они претят. Для меня квантор перевода моего текста в изобразительное искусство очень далеко уводит от того конкретного, что внешне совпадает.

Я думаю, что есть принципиально разные способы мышления. Дизайнерство – это работа с некоторой конструкцией, работающей сама по себе. Нужно найти некий механизм и запустить его, чтобы он зажил своей жизнью, без них. А иллюстрации все-таки несколько другое, это наполнение содержанием, как бы личное присутствие в самой книге. В этом отличие. Дизайнеры ближе к направлению конструктивно-концептуальному. К иллюстрациям склонны люди, мыслящие текстуально-сюжетно. А к конструкциям – те, у кого нет литературно-сюжетного мышления. У Булатова картины – сюжет, у Кабакова – рассказанные литературные сюжеты... Очевидно, параметр не один, есть несколько параметров. Мне трудно об этом судить.

**ЗАХАРОВ** Книги, где Вы накладываете на чужой текст свои “иллюстрации” – это нечто промежуточное. Вернее, текст сводится к Вашей картинке.

**ПРИГОВ** Я не делал книги по простой причине: я скульптор, у меня даже мысли в ту сторону не ворвались. Но я представляю, что если бы я делал какую-то книгу, я не мог бы работать с чужим текстом, я бы стал работать с ним, как с этим, должен был бы начать его истолковывать. Но истолковывать, не подтверждая, а так, будто за ним что-то другое сидит.

**ЗАХАРОВ** Не читать текст, а переписывать, редактировать по-своему.

**ПРИГОВ** Вообще для школы, о которой Вы говорите, – Булатов, Кабаков – для них характерна некая инвариантность одной жесткой системы. Даже у Булатова и Васильева все их завитушки и герои – все это варианты одного архетипа.

**ЗАХАРОВ** Если продолжить о книжном оформлении: параллельно нашему

кругу существовал другой круг, книжных дизайнеров, очень элитарный по структуре и поэтому очень соразмерный нашему кругу. Сейчас этот круг, обладавший жесткой социальной структурой, распался, и быстрее, чем наш – эфемерный...

**ПРИГОВ** Это были структуры государственные, которые теперь рушатся. Такое время: сейчас нет прочных и солидных издательств, для которых нужна именно репутация издательская, а не книжно-содержательная.

**ЗАХАРОВ** То есть, Вы считаете, что это временное явление?

**ПРИГОВ** Конечно.

**ЗАХАРОВ** А если опять взять ситуацию нашего круга – распада, колебания... Она временна? Сейчас появляются галерейные структуры, которые частично напоминают западные. Если провести аналогию с западной галерейной жизнью, будет ли найдена “наша” специфика?

**ПРИГОВ** Ну, это чисто моя интуиция и не более того. Во-первых, предположение, что Россия вступит в рынок и демократию, несостоятельно. Как дети, похищенные зверями, если они до семи лет не окажутся в человеческом обществе, то их потом уже научить человеческому языку невозможно. Также, мне кажется, российское общество уже прошло ту стадию, когда оно могло этому научиться. Единственная возможность, и она всегда осуществлялась в советское время, это создание аристократической культуры. Это узкий круг общества, который на небольшом пятачке создает в какой-то мере вариант западной культуры. Отличие в том, что этот круг элитарный, несет другие нагрузки, у него другие амбиции, масса других социальных аспектов и ощущений. Но стилистически, даже социально-структурно, он воспроизводит то, что на Западе. Мне кажется поэтому, что со временем в каких-то крупных городах появятся структуры, за счет чудовищной энтропии всей страны, воспроизводящие все эти галереи и прочее, они будут недостаточность компенсировать интенсивностью, и это будет вариант западной культуры. Все остальное не функционирует как культура в западном смысле (я не говорю, что это не искусство), оно не производит вещей тем же способом, как западная культура, и оно играет совсем другую роль. Поэтому Россия опять распадется на общую культуру, квазинародную, которая функционирует на уровне архаического общества, и элитарную культуру. Все зависит от стабильности: как только начнет стабилизироваться элита социальная, экономическая, политическая, она тут же воспроизведет элиту художественную и культурную. Возможно, не будет уже такого жесткого членения на официальное – неофициальное. Будет воспроизведен андерграунд, который будет существовать, как существует везде. Кстати, разделение на андерграунд, истеблишмент и попкультуру сейчас идет очень резко. Премии последних времен – это попытка вычленисть истеблишмент, который должен отличаться от андерграунда, во-первых, стабильностью, во-вторых, ориентированностью на общераспространенный вкус и, конечно, большой степенью социализированности. Собственно, этим параметрам служат премии во всем мире и даже Нобелевская премия. Все литературно-ху-

дожественные премии вычлняют этот круг, опору они делают на бывший МОСХ, левый Союз писателей: эти люди не высушены диссидентской борьбой, но в то же время они имеют способ социализации, ориентация у них на общепринятый вкус. И заново выходит андерграунд, уже не в том смысле, в каком существовал раньше – политическом или социальном, но эстетическом. Он вычленил себе какие-то галереи. Кстати, пока галерейная жизнь не напоминает западную по одной причине: она воспроизводит только небольшую нишу западной галерейной жизни – ориентированную на андерграунд. Потому что это очень узкий круг.

**ЗАХАРОВ** Побывав на Западе, начинаешь понимать, что андерграунд там и у нас – это две разные вещи.

**ПРИГОВ** Да, у нас процесс дифференциации. Было короткое время, когда казалось, что нет никакой разницы, и андерграунд в виде квазиавангарда победил... учение всепобеждающее. Но сейчас идет резкая дифференциация. Рок, например, который раньше тоже был во главе авангардно-освободительного движения, уходит в коммерцию.

**ЗАХАРОВ** Мне тоже кажется, что коммерческий опыт последних лет и иллюзорная попытка выхода в “шоу-бизнес” многих московских художников произвела консервативный эффект – отхода на прежние позиции.

**ПРИГОВ** Это очень узкий круг, постоянная рефлексия друг на друга, все делают работы, как бы пересекающиеся. Литература очень четко делится, там нет таких проблем. Нет до сих пор художественного истеблишмента, потому что нет просто этого уровня. Если бы в стране остались Кабаков, Булатов, Янкилевский, Штейнберг, условно говоря, им бы нашлись галереи и покупатели, это был бы художественный истеблишмент.

**ЗАХАРОВ** Но могут появиться новые художники. Я слышал на днях целую передачу про художника Горбачева.

**ПРИГОВ** Я тоже слышал, это попса, примитив, это Лёня Пурыгин. Это неактуальное искусство. Они существуют на уровне Палеха, народных промыслов, когда имидж и стратегия художнического поведения отделена от делания. За этим деланием нет художника с его стратегией и рефлексией культурной. Авангардное искусство, во всяком случае, актуальное искусство, которое есть, – оно поведенческое, жестовое, нельзя разделить художническое поведение и вещь. А эти промыслы тем и отличаются, они могут вечно существовать.

**ЗАХАРОВ** Поэтому сегодняшняя тенденция московских критиков – это желание найти художников, работающих с художественной формой. И у них возникает подчас агрессивная реакция на элитарную саморефлексию нашего круга, они хотят красоты, которая спасет мир и заодно их.

**ПРИГОВ** Это невозможно. Это обычные истории. Дело в том, что в момент усталости какого-то направления, людям, приверженным предыдущей эстетике, кажется, что сейчас вернется старое, все мы наденем кринолины. При усталости стиля происходит какая-то модификация, но отнюдь не кринолины. И ожидание пришествия старого – это свидетельство их доисторического

художественного менталитета. Каждый раз история современного искусства начинается с предыдущего стиля, а люди, которые его принимают сквозь зубы и думают, что вернется 19-й век, – это приверженцы замечательного романтизма, но не имеющего отношения к нынешнему существованию искусства.

**ЗАХАРОВ** У Бориса Гройса, как Вы знаете, есть концепция захвата власти. Нам предлагается захватить узловые позиции – “телеграф, почту, газеты” и т.д. Но в контексте нашего разговора моя позиция как раз отказ от власти. Сама ментальность художников нашего круга не связана с понятием власти, а более связана с отходом от власти, от властных социальных структур. Но одновременно в отходе заложена и возможность перетягивания одеяла на свою сторону. Именно в этом и проявляется осознание своей силы и пассивной власти.

**ПРИГОВ** Проблема здесь та, что при открытой идеологической структуре встает принцип личного выбора. При трихотомии культуры (андерграунд – истеблишмент – поп) ты волен выбирать политически, идеологически свою позицию. Если ты выбираешь истеблишментную позицию – ты борешься за власть, но эта борьба возможна в литературе, в изобразительном искусстве этого нет. Поэтому там нечего захватывать. Там реально существует по способу жизни и менталитету андерграунд, но он не оказывается эстетически, по мощи, по диктаторским возможностям истеблишментом. В истеблишменте оказываются люди, например, которых выделила премия “Триумф”, как Шнитке, совершенно заслуженно, затем Ананишвили – танцовщица, Аверинцев – все понятно, Краснопевцев в изобразительном искусстве, – и это как если бы вместо Шнитке дали премию Хачатуряну: человек, конечно, заслуженный, но это уже не истеблишмент. Поэтому истеблишментом должны бы быть Янкилевский с переходом – Кабаков, Булатов. И в этом отношении тогда было бы понятие “захватывать власть”. Но я не думаю, что возможно захватывать власть. Для меня была бы проблема выбора, с кем себя идентифицировать. А сейчас для меня такой проблемы нет. В сфере, где захватывается власть, мне нечего делать, с теми людьми, которые там есть; и они назвались кавалеристами, но у них нет лошадей и они ездить не умеют.

**ЗАХАРОВ** Пример из жизни – сегодняшние казаки.

**ПРИГОВ** Конечно. Поэтому, в этом отношении, в изобразительном искусстве несколько специфическая ситуация. Гройс исходил из абстрактной схемы.

**ЗАХАРОВ** Гройс, естественно, проводит аналогию с ситуацией 20-х годов, когда Кандинский, Малевич и другие товарищи, “пришедшие к власти”, тут же организовали музеи, которые и закупили их работы и работы их коллег.

**ПРИГОВ** Правильно. Как ни странно, структура все-таки существует. Нынешний политический истеблишмент согласился бы с таким культурным истеблишментом, как Янкилевский, Штейнберг, но он несколько не согласится с нами, как с равными ему. А как раз тогда, в 20-е годы, политический истеблишмент совпадал с культурным. Сегодня Алла Латынина, правда, относительно литературы, говорит: был андерграунд (это как бы мифологические структуры), они много страдали, но мы им отдали должное, хватит, надо заниматься

своим делом. Опять-таки, иллюзия, что андерграунд страдал, за что он и был в то время элитой (и ничего он не страдал, он замечательно жил в то время). Это как бы люди озлобленные своей неудачливостью, а есть маргинал – это левый МОСХ, он не был озлоблен, поскольку как-то жил, он сохранил себя, и сейчас они делают истинные ценности. Люди, откинутые в андерграунд, конечно, были не бездарны, но разрушенные и озлобленные на официальную сферу (чего на самом деле совершенно не было). Я помню Петрушевскую, которая исходила злобой на весь этот круг советских писателей: кому-то дали премию и прочее. А я, когда читал про Ленинскую премию, я так понимал: не дали Расулу Гамзатову, дадут Чингизу Айтматову – а причем тут я?! Для меня это были какие-то персонажные игры. Все равно, что борьба за звание главного шамана в каком-нибудь племени. И вот у этих людей такое отношение: этот задавленный андерграунд мы, как нищих, подкормили, а теперь пора делом заниматься, красотой.

**ЗАХАРОВ** В изобразительном искусстве иная ситуация. В официальных структурах нет художников, соразмерных литературному и музыкальному истеблишменту. И эта пустота, образовавшаяся там, должна быть чем-то заполнена.

**ПРИГОВ** Да, официальными писателями все-таки считаются Битов, Искандер – вполне сильные люди. А в изобразительном искусстве – ну, может быть, Нестерова, Краснопевцев...

**ЗАХАРОВ** Мне кажется, основой будут 60-е годы.

**ПРИГОВ** Еще тут разница в том, что литература, которая считается истеблишментом, вполне соотносима с параллельной ей истеблишментной литературой западной и мировой. Битов вполне сопоставим... А истеблишментное изобразительное искусство мировое и советское – это две большие разницы. Поэтому нельзя выравнять. Мы были андерграундом, но не относительно мирового искусства. Андерграундом была вся страна. И сейчас невозможно выстраивать свой истеблишмент без соответствия каким-то условным мировым эталонам. Нельзя назначить истеблишментом Салахова, когда истеблишмент Раушенберг. В музыке, например, Денисов, Губайдуллина вполне соотносятся с мировыми достижениями. Это касается и кино. Истеблишмент отнюдь не то, что надо отрицать. Раушенберг, Лихтенштейн – люди, пожинающие плоды прожитой жизни.

**ЗАХАРОВ** Исходя из незаполненности в нише, будут попытки её заполнения. В принципе, сейчас, это двусторонний процесс, который, видимо, необходим, но который ведет к размыванию границ, определений и в конце концов к простой польской усредненности. Но возможно, будет привлечение художников соцарта, обладавших чистотой высказывания. Борис Орлов, к примеру.

**ПРИГОВ** Да, и Лебедев. Орлов, Штейнберг, Янкилевский, Шварцман. Еще кого-либо из нашего круга вряд ли можно туда вовлечь.

**ЗАХАРОВ** Вас. Вы сейчас занимаете очень активную позицию. Практически Ваше поколение – либо уехавшие, либо не имеющие желаний всем этим заниматься. Я слышал Вы устраиваете семинары, встречи.

**ПРИГОВ** Но я не вписываюсь в понятие активности.

**ЗАХАРОВ** Но мы говорим не только, что определенный художник должен занять какое-то место в определенной, скажем, иерархической структуре. Захват какого-то энергетического пространства – это тоже своеобразный захват.

**ПРИГОВ** Да, все уехали, конечно. И кулуарная, комнатная политика сейчас плохо работает. Потом круги явно перекомпоновываются. Во-первых, у них массовая недостаточность – круг должен иметь некую критическую массу.

**ЗАХАРОВ** В конце 70-х мы уже были свидетелями перекомпоновки. Но тогда это происходило в пределах небольшого круга. Теперь перекомпоновка носит более глобальный, но и гротескный характер, и, мне кажется, она не приведет к какому-то положительному результату в ближайшие годы. Для многих из нас мир комнаты, квартиры остался единственным незыблемым пространством, соразмерным мироощущению. Нет энергии активно участвовать в сегодняшних перетасовках.

**ПРИГОВ** Без энергетической подкачки есть опасность разрушения.

**ЗАХАРОВ** Мне представляется это очень важным. Когда я был в Москве, возникали разговоры об энергетике места. Бывшие энергетические места теперь выхолены. Скажем, Киевогородское поле “Коллективных действий” растерзано приусадебными участками.

**ПРИГОВ** Я тоже изучаю это “поле”, моя деятельность как бы двууровневая. Сборы, маленькие квартиры – снова актуальны. Я пытаюсь это спонсировать. В кабаковской мастерской последним был вечер лирической поэзии, с небольшим кругом людей, кулуарный вечер. А другая деятельность более открытая, куда я пытаюсь привлечь каких-то людей: это семинары и литературные акции, чтения. Но это долгий процесс. Ведь что такое энергетическая зона? Это когда человек приходит и может взять там дополнительную энергию. А сейчас наоборот – ты единственно отдаешь туда. Пока еще я могу себе это позволить по причине наличия энергии и внутренней заинтересованности происходящими социокультурными процессами, к тому же – возраста и понятного рода ответственности. Но все зависит от того, сколько времени это продлится. Пока, года два, я могу себе эту, не столь регулярную, деятельность позволить. Но, к сожалению, поддержки нет абсолютно никакой. На обсуждение выставки, скажем, приходят человек десять, говорят из которых трое. И опять это тот же семинар для троих человек.

**ЗАХАРОВ** Я считаю, что стратегически и тактически невозможно содержать и сегодня крупную, статичную энергетическую станцию. Важнее иметь переносную, более динамичную. Слишком мало энергии. Для себя я этот вопрос решил – начав издание журнала “Пастор”. Возникнет ли медленное нарастание новой традиции?

**ПРИГОВ** Причем в следующем поколении. Как был странный проскок от нашего поколения до вашего. Было большое возрастное расстояние, а между этим ничего практически не было. Кабакова все уже знают абстрактно. Булатова – есть люди, которые не слыхали его имени. Ближайшие живые классики

– “Медгерменевты”, которых люди еще живьем видали. Об остальных представлении довольно смутное. Поэтому продолжение живой традиции имеет и нравственный смысл.

**ЗАХАРОВ** То есть завоевание отдельными художниками, как в 20-е годы, ключевых позиций здесь пока невозможно?

**ПРИГОВ** Людей, которые могли бы занять позицию, просто нет. Надо, чтобы истеблишмент социальный, культурный и экономический был подготовлен. Условно говоря, для какого-нибудь Борового или Старовойтовой равнозначными по их менталитету является Битов, в изобразительном же искусстве – Штейнберг, но не Кабаков. По их понятию, Кабаков – это то, что называется андерграунд-экстрима, который потом, может быть, выбьется в люди, а, может, и нет.

**ЗАХАРОВ** Так какова методика или стратегия сегодня?

**ПРИГОВ** Надо опять растить свой круг. Надо понять, что идея андерграунда не навязана насильственно, она естественна. И надо понять этот странный тип андерграундного состояния, когда ты андерграунд и в то же время ты истеблишмент.

**ЗАХАРОВ** Как это будет происходить реально?

**ПРИГОВ** Художники будут создавать какой-то круг, ареал какой-то галереи, какого-то места.

**ЗАХАРОВ** Но это хорошо проверенный старый метод. Разница лишь в дифференциации.

**ПРИГОВ** Почему опять надежда на художников? Как тогда, так и сейчас идеологов, критиков, теоретиков искусства нет. Функция, не только энергетическая, но и осмыслительная, ложится на плечи самих художников. Кто из них наиболее заинтересован в этом, внедрен в это и имеет какую-то идею, тот и есть центр.

**ЗАХАРОВ** Может в этом и есть самовыявленное особое состояние, которое надо холить и лелеять. На Западе совершенно другая ситуация. Или это, опять-таки, временные, уходящие, остаточные явления.

**ПРИГОВ** На Западе есть статус куратора – очень высокий статус. Критик и художественные журналы. Престижные музеи и паблик-спейс. В Москве же престиж, скажем, Пушкинского музея существует только для иностранцев. Для человека, живущего в Москве, выставиться в Пушкинском музее бессмысленно. То есть, структуры нет. Пока я не вижу ни среди кураторов, ни среди критиков людей, способных создать свой круг, благодаря своей личности и своей деятельности. Никакой институции, обладающей авторитетом, нет. Галереи не обладают авторитетом. Галерея может обладать авторитетом благодаря престижу, выдвижению каких-то художников. А все художники выдвинулись без этих галерей.

**ЗАХАРОВ** Как долго может существовать такая специфика? Может ли она вообще являться найденной и отрефлексированной московской?

**ПРИГОВ** Я тоже об этом думал. Вообще для меня одна надежда, что утрясется вся культурная ситуация, и другие сферы утрясются и станут жесткой структурой. И посредством аналогий и различных связей как-то и здесь все постепенно

выработается. Я, например, разговаривал с представителями истеблишмента в литературе, в музыке. Со Шнитке. Конечно, для них аналогом отнюдь не является Краснопевцев или Штейнберг, но Кабаков, Булатов. Но не Салахов. Раньше они с этими людьми соотносились по принципу институциональному (этот – председатель Союза писателей, тот – председатель Союза художников). Сейчас, когда они сами вольны проводить какие-то мероприятия, конечно, для них фигуры, соответствующие им, именно названные выше. Я думаю, будет, в какой-то мере, естественный путь вычленения элитарной культуры, для которой в России единственный способ выжить – создание специфических условий для какого-то круга людей...

**ЗАХАРОВ** Опять-таки, вне официальных структур, естественным путем.

**ПРИГОВ** Конечно. И это очень долгий процесс. Литература, музыка могут быть бедными, но они быстро организуются, быстро отчленят от себя поп и шоубизнес. В изобразительном искусстве специфическая ситуация по той причине, что в России вообще изобразительное искусство, несмотря на 20-е годы, оказалось несформированным по равнозначности культуре в мировом смысле. Какие-то перспективы есть. Когда я собрал семинар, я сказал, что для меня важна задача создать экспертную группу внутри нашего маленького круга андерграундной культуры, относительно которой выстраивались бы все события, как качественно, так и иерархически. Экспертная группа не означает, что здесь собрались эксперты и что мы самые лучшие. Это просто попытка начать процесс. Надо создать абсорбирующую точку. Я специально сделал этот семинар изотерически закрытым, потому что это способ организации материи. Я сам отбирал людей, и у меня были стратегические наметки: я понимал, что нельзя упустить человека, занимающего какое-то место в нашем кругу силовой структуры, потому что это всегда будет момент противостояния и бессмысленности работы. Поэтому я пригласил практически всех. Я пригласил тех людей, для которых артикуляция, разговор есть способ существования.

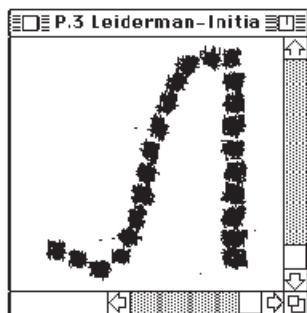
**ЗАХАРОВ** Материалы этого семинара, где-нибудь публикуются? Что-то я мог бы опубликовать в “Пасторе”.

**ПРИГОВ** Пока мы все это записываем. И пока я не хочу это нигде публиковать. Это должно существовать в записях, как архивный материал, поскольку пока это только выработка системы внутренних отношений, актуализация тем.



Юрий Лейдерман, “Джозефу Кошуту и Цивилизация Тлинов”, 1992, (фрагмент инсталляции)

## ЮЛА УЖ ПОВАЛИЛАСЬ НАБОК



Когда я начинаю проговаривать внутри себя словосочетание “наша полиграфия”, оно неизменно звучит с ироническим ударением на протяжном, заковыченном слове “наша”. Таким тоном обычно говорят “наша жизнь” (имея в виду, что наша жизнь – дрянь), “наше правительство” (имея в виду, что оно состоит из идиотов) или “наши дети” (подразумевая, что ждать от них чего-то хорошего не приходится). Таким образом, “наша полиграфия” мыслится для меня

сейчас не как совокупность каких-то книжек, обложек и дизайнерских проектов, а как некая сомнительная зона коллективности, засасывающая в бесплодные, опустошающие ожидания. Поскольку слово “наша” потеряло уже всякую актуальность и окружено для меня вышеописанным язвительным скепсисом, почти неважно, какое подлежащее будет прилагаться к нему: “наша полиграфия”, “наши успехи”, “наш круг”. Последнее, пожалуй, определяющее. За “нашей полиграфией” стоит образ “нашего круга”, который, по моему убеждению, потерял ныне всякую автономную продуктивность – настолько, что даже и ностальгия по поводу этой потери уже перестала быть источником артистических жестов. С того времени, как эта ностальгия стала своего рода общим местом, она утратила энергию непредсказуемости, и зона, прилежащая понятию “наше”, превратилась в место изматывающего вокзального ожидания. Интересно, что в это же время (рубеж 80/90) угасла и “наша полиграфия” в конкретном смысле этого слова: и в государственных издательствах, и в частных малотиражных книжках, альбомчиках, выпусках МАНИ.

Активную деятельность нашего Пастора следует рассматривать лишь как его личный художественный проект. Производство “нашей полиграфии” определялось пересечением двух составляющих: “поэзии” и “технологии”. С одной стороны, “технологией” являлась какая-нибудь синекура, для многих именно работа в государственной полиграфии, “поэзией” же было шизоидное искусство, создаваемое для подарков друзьям или для погружения в архивы. Но, с другой стороны, этот механизм работал и на внутреннем уровне, поскольку наши объекты или альбомы тоже представляли собой почти невещественное, пунктирное соединение “поэзии” и “технологии”. “Поэзия” оказывалась здесь всплывающим текстовым фрагментом, патологической версией, подобной Гренландии, которая “сразу после завоевания была поделена на точечные поля для плясок”, а “технология” присутствовала как жалкий вариант большой полиграфии в использовании рисованных обложек, скрепок и корешков, призванных своей условной объективностью поддержать произвольность авторского полагающе-

го жеста. Таким образом, восприятие этой продукции должно было выводить зрителя в смутную пограничную зону, находясь в которой, невозможно было решить, имеет ли здесь место сущая бессмыслица (если отталкиваться только от “поэзии”) или кодифицированный арт-дизайн (если отталкиваться от “технологии”). И эта узкая зона интерпретационных вздрагиваний между произволом версий и детерминированностью их иллюстрирования, брошюрования, неизбежностью переплетных работ и т.п. – эта зона в первую очередь заслуживает именованная “наша полиграфия”. Однако после распада “нашего круга” описанная система утратила всхлипывающую непредсказуемость присутствия, и для меня лично стал важен переход от “нашей полиграфии” к “моей полиграфии” в поисках новых зон эстетической автономии и свободы. “Поэзия” и “технология” как опоры орнаментов и версий сменились “графоманией” и “бутафорией”. В каком-то смысле это одно и то же, с той лишь разницей, что “графомания” представляет собой предельно опустошенный вариант “поэзии”, лишенной всяких привилегированных смыслов, а “бутафория” – окончательно неработающий, невсамделишный вариант “технологии”. Тем самым пространство, заключенное между этими двумя скобками, теряет возможность своего интерпретирования, очищается от культурологического мусора, от назойливых “гениев места” и, что самое главное, становится реальным физическим пространством, открытым для неверсифицированности происходящего. Все версии, все полагания смыслов оттягиваются на его края и там присутствуют как заранее данные, всегда уже имеющиеся (по Томасу Манну, Эдгару По и другим авторам).

В это же время, находясь между ними, мы можем отдохнуть от необходимости изматывающих интерпретаций, вновь обратившись к культуре смотрения, хождения и т.п. В этом смысле поворотной для меня была маленькая инсталляция, экспонировавшаяся летом 1990 года в выставочном зале на Автозаводской. Она имела длинное название: “Так все кончилось, только стул на столе ворочался как медведь, конфет и печений сладкий притон – его живот рисковал не успеть”. Помимо этой графоманской фразы в работе присутствовала ее бутафорская иллюстрация или, поскольку мы говорим о бутафории, здесь уместнее употреблять слово “воплощение” – бутафорское воплощение. Оно состояло из стола, опрокинутого стула на нем и сладкой горки конфет и печений. Для меня лично эта работа определила разрыв с копошением внутри интерпретационных миров “нашей полиграфии” и переход к другому пространству, ограничивающимися основаниями которого были уже не “технология” и “поэзия”, а “бутафория” и “графомания”. То есть, здесь присутствовала попытка остановить производство интерпретационных потоков и перейти к поиску или конструированию зон, свободных от версий и открытых для присутствия, сколь бы жалким и малоинтересным по сравнению с сияющими мирами версифицированного бреда оно ни казалось. (Так, например, конфеты были съедены посетителями еще во время празднования вернисажа).

Тем не менее, эта работа послужила основой целой серии проектов. Поэтому в качестве второй части этого текста мне кажется уместным предложить

заметки, посвященные одной из последних инсталляций этого ряда: “Джозефу Кошуту и Цивилизация Тлинов”. Вдобавок она связана с мемориальными табличками Московского колумбария – единственными объектами, в дизайне, формате и шрифтовом оформлении которых полиграфия, мне кажется, действительно сейчас может становиться “нашей”.

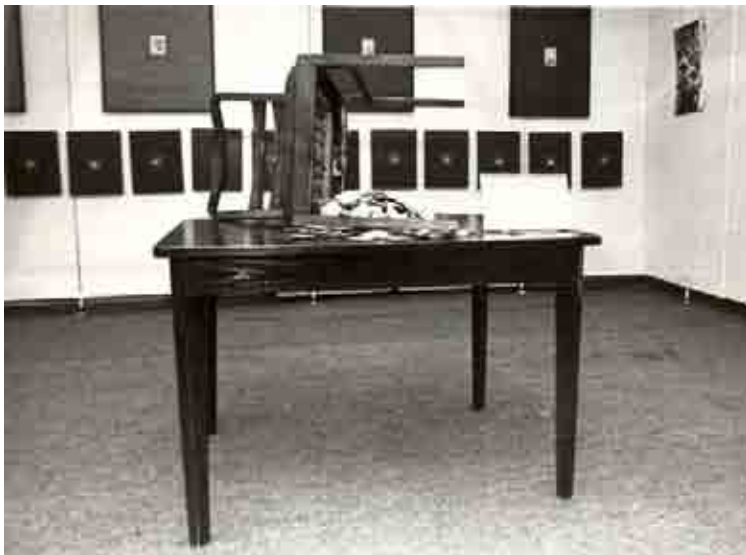
Проект “Джозефу Кошуту и Цивилизация Тлинов” был осуществлен летом 1992 года в зрительном зале одного из драматических театров Минска при поддержке галереи “Вита нова”. Сама экспозиция состояла из двух частей. На сцене был сооружен высокий драпированный помост, на котором театральные прожекторы высвечивали странный реди-мейд фантазийно-анималистского толка – фигурку ежика с непропорционально длинными “мебельными” ногами, обутыми в валенки. Впечатление, создаваемое этим объектом, можно охарактеризовать как одновременно забавное и угрожающее, причем исходящая от него угроза была в чем-то сродни ощущению чужеродной опасности, порождаемому космическими существами из “Войны миров”, “Галактических войн” или из фильма “Чужой”. Под этим представителем иной цивилизации помещалась на помосте соответствующая подпись: “В 35159 году Смещения цивилизация Тлинов прорвала пределы Кольца и распространилась по всей Галактике”. Вторую часть экспозиции образовывали кресла зрительного зала, на спинках которых, перерезанный узкими интервалами, располагался связный поэтический текст, который можно было читать, двигаясь взглядом по рядам. Этот текст представлял собой поэтическое описание одной из секций московского (Донского) колумбария. Ниже приводятся для примера несколько фрагментов.

Тебя окружили в серую рамку,  
но даже виньетку не выбили внизу,  
рядом Маевские покоятся как подарки,  
фотография Петрова Михаила Ивановича в пятидесятом году.  
Кудельский, Щеглова, Никифоров Вова  
и бледный Суворов Н.Д.,  
коричневая баночка свисает как слово,  
как слово, что стекает по усам и бороде.  
Мохначевы – так ли уж мохнат ваш прах,  
что скребется в урнах за мраморной плитой?  
Иосиф Матвеевич, Надежда Марковна,  
подставка, обвитая тростником и травой.

И Мазур, Мазур рядом копошится,  
веточка подчеркивает его года,  
то Кремер, то Гринблат, то серая урна как лисица  
захлопывает дверцу в норку, не оставляя следа,  
А дальше Кучерины как акробаты,  
как дети скинули колпачки своих урн,  
как во сне все раскрываются, одеяло откидывают ребята,  
кучкой пепла на дорожку проскользнув.

В 1991-92 гг. было осуществлено несколько инсталляций, названия которых состоят из двух частей, соединенных предлогом “и”: “Так все кончилось в дальних коробках и Доктрина семейственности”, “Колодец и Маятник”, “Наилучшее и Очень сомнительное” и, наконец, “Джозефу Кошуту и Цивилизация Тлинов”. В каждом из этих названий одна часть указывает на, условно говоря, “описание”, а вторая – на “воплощение”. Однако и воплощение и описание здесь крайне дементны и мизерны. Описание все время задается через афишированно дилетантскую, неумелую поэзию, иначе, графоманию, а воплощение оказывается декоративным, невсамделишным, театральным – иначе, бутафорией. Распад слитных версий “нашей полиграфии”, задаваемый через эти работы, можно было бы свести к следующей таблице:

Так все кончилось, только стул на столе ворочался как медведь, конфет и печений сладкий притон его живот рисковал не успеть.	
ГРАФОМАНИЯ	БУТАФОРΙΑ
Так все кончилось в дальних коробках	Доктрина семейственности
Колодец	Маятник
Наилучшее	Очень сомнительное
Джозефу Кошуту	Цивилизация Тлинов



Как известно, господствующая ныне точка зрения предполагает, что описание и воплощение суть одно и то же в бесконечно означиваемом настоящем, без прошлого и без будущего. Здесь же намеренное “опускание” экспонирования в слабоумие, в жалкие и неумелые миры (по принципу “слабого пути”), возможно, позволяет расщепить эту пару, развести описание – к описанию прошлого и воплощение – к воплощению, которое еще только предстоит. Тем самым мы вновь получаем возможность прошлого и будущего как несводимых друг к другу миров, пусть пока еще мизерных, игрушечных, театральных. Прошлое задается через слезливые колумбарные эпитафии, посвященные тем, кто жил когда-то и ныне уже отсутствует, а будущее возносится к бульварной фантастике с ее нелепыми авантюрами в 35159 году.

Фактура текста, идущего длинными полосами вдоль рядов зрительного зала, внешне напоминает экспозиции Джозефа Кошута. Однако он обычно использует прямые цитаты из авторов некоего “круга”, при этом в парадигме личного художественного жеста *вдоль*, проводит посередине строчек сплошную линию. (Типологически примерно также поступает и Пастор, например, переводя при экспонировании белый цвет страниц своего журнала в красный.) Можно предположить, что объективный философский текст, разрезанный вдоль, превращается в субъективную поэтику, в графоманию, которую мы, в свою очередь, режем поперек. Вдобавок эти разрезы обусловлены здесь и реальными зазорами между спинками кресел, то есть зазорами в той предметности или, точнее, в той бутафории, которую мы привлекаем для своих жалких воплощений.

Но самое главное, что между необходимостью дурацкого описания, повисающего на прошлом, и дурацкого воплощения, повисающего на будущем, обнаруживаются проходы – проходы вдоль и поперек зрительного зала, по которым разгуливают зрители, читая колумбарные стихи и разглядывая пришельца-Тлина. Эти проходы призваны в нашем контексте указывать на зону настоящего как на необходимость чтения, хождения, смотрения и, в конце концов, просто как необходимость присутствовать в этом мире еще какое-то время.

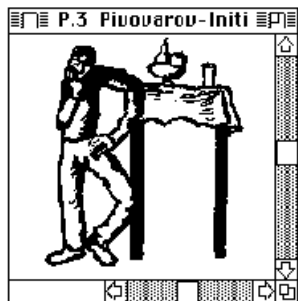


“Джозефу Кошуту и  
Цивилизация Тлинов”, 1992  
(фрагмент)



Генрих Сапгир “Красный Шар”  
“Детская литература”, Москва, 1973  
(иллюстрации из книги)

## ТРИ КНИЖЕЧКИ В РАЙСКОМ САДУ



В начале 60-х годов многие из моих друзей и коллег, также как и я, начинали свою “книжную” деятельность в издательстве “Знание”. В этом издательстве помимо тоненьких научно-популярных брошюр, на обложках которых мы и кормились, выходил сборник “Наука и человечество”, в котором ученые сообщали о новейших открытиях и изысканиях. Однажды мне на иллюстрацию дали статью, поразившую мое воображение. В ней со-

общалось о том, что ученые открыли совершенно неизвестную науке фауну, сотни новых видов, тысячи различных организмов, живущих на дне моря в морском песке. С трепетом храню у себя три книжечки 50-х годов: “Вышивка детской одежды”, тонкая тетрадоchка с ладонь величиной, издательство МОСГОРПРОМ-ПЕЧАТЬСОЮЗ, артель “Декалькомания” (что это означает, я понять не в состоянии), Москва, 33, Б. Андроновка 7, 1953 г. (художник не указан), и две “раскладушки” – “Четыре времени года”, стихи О. Высоцкой, рис. О. Дмитриева, и “Мы играем”, стихи Н. Артюховой, рисунки того же Дмитриева, обе изданы Фабрикой настольно-печатных игр Красно-Пресненского Райпромтреста, ММП (читай Министерства Местной промышленности) РСФСР, Москва, Красная Пресня, д. 27. Первая вышла в 1949, вторая в 1950 году.

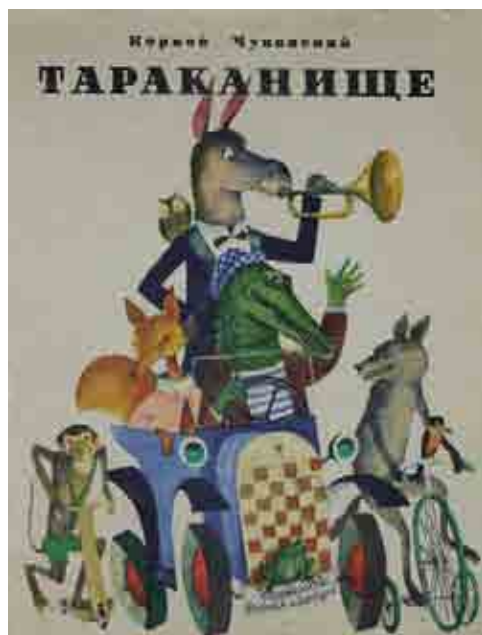
Жалкость и убогость этих книжечек прямо пропорциональна их душераздирающей трогательности. Все три книжечки изданы весьма приличным тиражом – от 100 до 200 тысяч, но если бы кто-то попытался их найти, ручаюсь, поиски были бы столь же результативны, как поиски св. Грааля.

Изделия подобного рода – раскраски, календари, кубики, старые детские журналы, рисованные инструкции и руководства к давно не существующим предметам, почтовые открытки – все эти художественные произведения (художественные без кавычек, поскольку они выполнены художниками-профессионалами) составляют, можно сказать, “дно культуры”. Именно здесь, на “дне культуры”, обитает та неизвестная фауна, которая не рефлегируется общим культурным сознанием. Фауна эта как бы изначально предназначена к уничтожению и забвению. До какой степени эта фауна важна и нужна в общей экологии культуры, необходима ли ее защита, я не знаю. В принципе, можно исходить из теоретического предположения известной тождественности культуры и природы и тогда, подобно тому, как исчезновение какого-либо вида в природе влечет за собой... и т.д. Но, во-первых, отождествление культуры и природы само по себе довольно сомнительно, а, во-вторых, и в природе происходит естественное вымирание каких-то видов.

Впрочем, “вымирание” художественных произведений на “дне культуры” не означает их простое исчезновение. Забытая и заброшенная эта фауна, также как в природе, становится питательной почвой, перегноем, для становящейся культуры. Современный художник находит тут неисчерпаемый источник инспираций. И не только современный. Сезанн, между прочим, тоже некоторые свои мотивы заимствовал из журналов мод и календарей.

Но очень не хотелось бы относиться к этим произведениям как к перегною. Я с трепетом храню эти три книжечки вовсе не потому, что хочу их как-то использовать для собственных целей, хотя вовсе этого не исключаю. Мне эти книжечки нравятся сами по себе. При всей безличности этих созданий, я очень живо представляю себе их автора. Было бы глубокой и вопиющей несправедливостью считать эту вроде бы бескрылую и сугубо конвенциональную продукцию халтурой. Наоборот, это может быть самое искреннее искусство из всего того, что в это время производилось. Как правило, подобные работы делали художники, которым не удалось прорваться ни в так называемую “высокую культуру”, ни в среднюю, ни во вторую среднюю, – просто неудачники. Я представляю, какими сложными путями, через цепочки знакомых, автор наконец получал от толстозадой безразличной редакторши не заказ, нет, разрешение на пробу. “Не знаю, не знаю, у нас сейчас никакой работы нет, попробуйте сделать раскладушку, но я вам ничего не обещаю”. Боже, какой это был праздник! С каким волнением, страхом и трепетом автор начинал работу. На телефонные звонки друзей и родственников отвечал, что никуда пойти не может, что получил серьезный заказ и что времени очень мало, а работа очень сложная, хотя и интересная, что как раз сейчас он делает этюды детей с натуры, хорошо, у соседей как раз подходящего возраста, но рисовать очень трудно, так как дети не выдерживают стоять долго в неподвижных позах, да еще пришлось у знакомых добывать приличные платяица, поскольку соседи бедные, как корабельные мыши, да еще он давно не работал гуашью, и следовало бы сделать несколько этюдов, чтобы почувствовать материал. Я вижу, как автор после многих бессонных ночей приходит, наконец, потный от страха, в издательство, пряча за папкой с рисунками букетик ландышей, чтобы хоть как-то задобрить редакторшу, каким-то образом пробить каменную стену равнодушия и безразличности. Вижу, как долго и томительно он ждет в коридоре, как мимо, не замечая его и не здороваясь с ним, с бумагами в руках пробегают редакторши, и его редакторша в том числе, как, наконец, ему позволяют войти в комнату, и его толстозадая, не отрываясь от телефонной трубки, небрежно перелистывает его рисунки и потом, закончив телефонный разговор, скорее напоминающий скандал, говорит: “Я сейчас не могу, у нас худсовет, позвоните через неделю”.

И начинаются бесконечные заискивающие звонки: “Нет, ее сейчас нет на месте... Ой, она только что ушла... Нет, она будет через десять дней, у нее ребенок болеет... Нет, она у главного... Да, да, здравствуйте, помню, помню, ничего пока вам сказать не могу, главный на совещании... главный на худсовете... главный уехал в отпуск, главный еще не видел... и, наконец, приходите, только на



Корней Чуковский “Тараканище”  
“Детская литература”, Москва, 1970



Генрих Сапгир “Красный Шар”  
“Детская литература”, Москва, 1973



Овсей Дриз “Мальчик и дерево”  
“Детская литература”, Москва, 1976



Игорь Холин “Жители барака”  
Прометей, Москва, 1989

этой неделе не могу, на следующей”. По интонации понять ничего нельзя.

И вот снова коридор, бегающие редакторши, томительное ожидание. “Главный смотрел и сказал, что можно вставить в план, только на будущий год. Но нужно еще много работать. Обложка не понравилась, надо переделать совсем. Шрифт скомпонован плохо, вы вообще-то шрифтом занимались? Вот у этой девочки голова очень маленькая и выражение лиц у детей вообще какое-то странное, и композиции неинтересные, поискать надо, а, главное, цвет, очень мрачный, надо ярче, мажорнее, веселее. Да вы что, за такой цвет нас всех с работы повыгоняют”.

Автор забирает свою папочку и бредет домой в состоянии, близком к самоубийству. Но в океане отчаяния все-таки светит надежда: на будущий год, может быть, в ПЛАН вставят. Придется поднажать, уж теперь не до этюдов в Загорске, эх, как хотелось взять этюдничек, на электричку и в Загорск, весну пописать, но теперь нет, нельзя, надо книжку делать, надо зацепиться, следующий раз – коробку конфет обязательно, а то не все же раскрашивать нагрудные значки эмалью или Кремль рисовать на спортивных кубках, главное первую книжку пробить, а там, глядишь, и пойдет, пойдет.

Я испытываю не просто симпатию, сочувствие и сострадание к этому автору, я преклоняюсь перед ним. Я вполне осознаю, что мое сочувствие к нему может объясняться элементарным самолюбованием, ведь он – это, в сущности, я. Я начинал точно так же. Первая моя работа для издательства был проект кубиков для издательства “Детский мир” (позже “Малыш”). Меня предупредили: нужна трудовая тематика, иначе не пройдет. И я рисовал, как медведи пилят бревно, ежи воду таскают, зайцы белье гладят и т.п. Но “пробиться” не удалось, работу у меня не приняли.

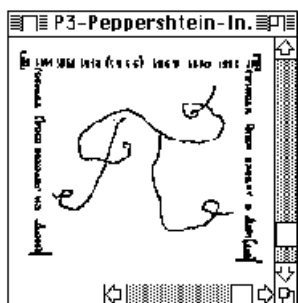
Но почему я преклоняюсь перед этим автором? В силу какого извращения мне эти жалкие книжечки милее, чем мадонна Рафаэля? Останется ли еще что-либо, если снять чисто личные ностальгические чувствования, связанные с временем моего личного детства? Должен сознаться, что испытываю известные трудности в ответе на эти вопросы. У меня, конечно, куча соображений по этому поводу – о высоком значении безличного стереотипа, например, о страхах и неврозах, как обязательном фоне любого искусства, об архаических слоях коллективного бессознательного, просвечивающих в этих картинках, о примарном, крайне бедном, но столь же выразительном изобразительном языке. Но, увы, я чувствую, что главное у меня уплывает между пальцев. И я, как ни странно, этому рад. Если бы я наконец добрался до сущности, наверняка, это лишило бы меня, как говорили в безвозвратно ушедшем прошлом, глубокого эстетического наслаждения.

ТРИАДА “РАМКА, ШКУРКА, СЕКРЕТЕР”

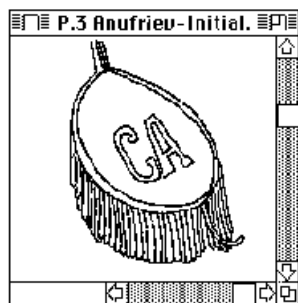
(Из четвертой книги МГ “Зона инкриминаций”, 1988)

РАМКА

“В момент крайнего экстаза верующий слышит голос  
Господа: “Держи себя в рамках!”  
С. Кьеркегор.”Страх и трепет”



По всей видимости, мы стоим у конца Книги как этого привычного нам “экспозиционного хранилища” текста, которое сохраняло свою более или менее стабильную форму на всем протяжении этого не до конца определенного сюжета, который мы называем европейской культурой. Эта форма, эта специфическая технология, эта процессуальность Книги проецировалась не только на события разворачивающегося сюжета, не только на методы его описания (которые имплицитно формировались априорной предназначенностью всего описания в целом для Книги), но и на методологию и характер самого разворачивания.



С уверенностью утверждать, что с исчезновением ее из обыденной жизни, Книга в ее нынешней форме станет не только не менее значимой, но, напротив, будет прочно и надолго спроецирована на все структуры сознания, которое будет разворачиваться и разлагаться по всем линиям книжных спецификатов, таким как: корешок, переплет, поля, страницы, их нумерация и т.д. Подобно тому как вышедшие из употребления уже в древности обряды инициации

до сих пор блокируют и купируют наше сознание, обеспечивая неизменность некоторых интерпретационных приемов. Таким образом, Свиток долго проецировался на многочисленные варианты и инварианты повествования, однако книга будет спроецирована (и уже спроецирована) во много раз мощнее и прочнее, хотя бы потому, что является для Европы тотальным и вездесущим “регентом-конвергентом”, конвертирующим текст сам по себе и механику текстообразования саму по себе (Книга как учебник), тогда как Свиток апеллировал только к узкому слою образованных людей. Свиток не был тотален, Книга тотальна. Она тотальна настолько, насколько была тотальна инициация, и почти настолько, насколько тотальна одежда. Исчезая, Книга трансцендируется как образ и неизбежная модель сознания.

Итак сознание внезапно обретает себя умещенным и расположенным во всех возможных спецификатах Книги: переплет, сноски, библиография, аннотация, сигнатура, типографские данные, нумерация, заставка, иллюстрация, подразделения на главы и части – это вещи, о которых теперь неизбежно должен будет говорить любой дискурс, говорящий о сознании.

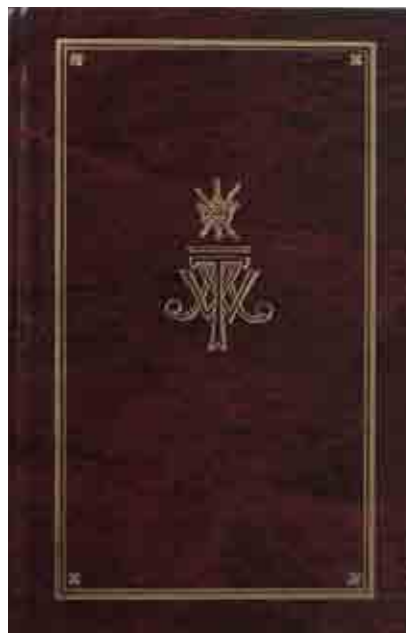
В этом смысле заслуги московской школы и, в первую очередь, Кабакова, неоспоримы. Изобретение в начале 70-х годов Кабаковым и Пивоваровым жанра альбома, картины Кабакова с увеличенными иллюстрациями к детским и другим книгам – все это разворачивало книгу как глобальное, большое, проектируемое пространство. Тем не менее, работы того времени еще не обсуждали книгу как общую и неизбежную трансцендированную модель сознания. Это все еще впереди. Однако, все вышесказанное объясняет тот факт, что, апеллируя к Кабакову 70-х годов, мы, говоря о рамке, подразумеваем прежде всего книжную, графическую рамку, уже затем трансцендированную в пространство картины, инсталляции, даже акции (КД).

Значение артикулированной рамки как границы щели, зазора, места перехода, и интенция к обнаружению “в рамке” (в ее пространстве) богатого источника эстетических новаций определили уровень самосознания классической номной культуры, который, в свою очередь, определяет нынешний уровень “понимающей-себя” культуры. Мы можем теперь рассматривать как рамку любое пространство, заключенное в рамки. К примеру, изображение в рамке – это увеличенная часть рамки, обладающая своими рамками и сама обрамляющая некую эстетическую категорию, проблему и т.д. Неизвестное преодолевает себя как мыслеформу только путем установления многочисленных барьеров, границ, запретов, но прежде всего, для того, чтобы стать Неизвестным, оно “закрывает дверь”, отделяя себя и тем самым обрамляя. Дверь – это рамка, но и у нее (если смотреть фронтально) есть рамки, ведь она является дверью во что-то и в чем-то. Запись – результат спроецированного ракурса (пространственной рамки), сразу делающего запись чем-то отличным от бесконечной поверхности, а именно дверью на поверхности, имеющей форму записи. Она всегда закрыта, поэтому любой текст, любая книга ничего не открывают. Можно открыть книгу, но сама она, открывшись нам записью, не откроет нам Неизвестное. Только в силу такого запрета, жесткой, ненарушимой (но позволяющей исследовать саму себя, свое пространство) рамки и может существовать Неизвестное, с одной стороны, и Книга, или Известное, с другой. Поэтому все цели, поставленные Книгой, как это ни странно, всегда выполняются. Прежде всего, Книга стремится учесть все, чтобы точнее выделить то, что учесть нельзя. Этим объясняется то, почему Книга представляет собой “нарезанную гладкую поверхность” – для подчеркивания фантомного характера “глубины”. Шкаф, где книги стоят корешками – репрезентация фантомной глубины. Архитектуры нет – есть текстура “простыни”, поверхности, на которую наносится текст записи, то есть кладется дверь. Если дверь открывается, то мы можем увидеть только фантомную глубину (а не “пустое я” или Неизвестное – их нельзя открыть, они исчезают с отделением

записи от поверхности), то есть глубину нарезанных листов бумаги, ограниченную шириной корешка. Название, стоящее на двери – название того участка записи, который нарезан и сшит. Кажется, что о Неизвестном речь может идти только при условии закрывания всех книг. Однако мы знаем, что фантомность книг – этих наростов записи на поверхности – позволяет Неизвестному пользоваться ими для ускользания за рамки мыслеформ. Оно выходит за рамки именно потому, что все время в них находится. Держать себя в рамках – это способ преодоления всех мыслимых рамок. Держать себя на поверхности, в рамках записи, текста, Книги – это способ исследования Неизвестного (или один из способов). Поскольку значение рамки выходит за рамки ее значения, то есть рамка (граница, запрет), ограничивая ракурс, ориентированный на пространство “еще чего-то”, поворачивает ракурс в сторону пространства “уже чего-то”, постольку мы можем рамировать существующее актуальное пространство для поворота всех существующих ракурсов в сторону следующего пространства самосознания культуры, где исчерпанность ракурсов, исчерпанность “еще-ракурсов” (то есть новых вариантов отношения) сменится неисчерпаемостью “уже-ракурсов” (то есть вариантов инкриминаций). А инкриминировать можно только при наличии “преступления рамок”. Мало того, инкриминировать можно саму рамку, она и является “зоной инкриминаций”. Любая артикуляция являет собой “состав преступления”. Любое Известное – имманентное трансцендирования. Любая критика – плоть идеологизации. Наша идеологизация Неизвестного осуществляется в рамках Пустотного Канона.

Таким образом, имея в виду проекции в область чистой эстетики, предлагается рамировать рамку, то есть удваивать, утраивать и иначе расширять сферу рамочных зазоров.

То есть не ставить книги вплотную друг к другу. Между ними появятся поля интенсивного излучения. Если мы (как при нарезании) процессуально имеем дело с Неизвестным, то тем самым помещаем себя в поля между книгами. Наша Книга “Пустотный Канон” сшита из таких очень тонких зазоров, то есть таких, какие обычно бывают на любой книжной полке. И поэтому она может стоять на любой обычной книжной полке.



Уильям Теккерей "Ярмарка тщеславия"  
"Книга", Москва, 1986 (иллюстрация, суперобложка, корешок, переплет)

Иллюстрирование и прочие занятия в книге и периодических изданиях долгое время являлись буферной зоной для определенной группы художников. С одной стороны, полиграфическая деятельность позволяла им материально существовать, защищая подчас от подозрений в “тунеядстве”, с другой, в условиях полной изолированности служила крошечной площадкой, где художник мог общаться со зрителем, публикуя свои произведения или их фрагменты под видом иллюстраций. Все это значительно изменило контекст занятия книгой, подчас непонятный для открытого сознания и, следовательно, быстро забываемый ныне.

Моя память четко сохраняет некие точки отсчета, определяющие начало и конец этого явления. Так начальной точкой служит тот момент, когда летом 1965 года в Пинеге, недалеко от Архангельска, мое внимание привлекла обложка журнала в сумке деревенского почтальона, я попросил разрешения посмотреть его и был изумлен, поскольку в то время мне казалось, что я держу в руках номер “Минотавра” – на самом деле это был всего-навсего “Знание – Сила” в художественной редакции Ю. Соболева и А. Эстрина. Неслыханной экзотикой выглядел этот научно-популярный журнал не только в бедной северной деревне, но и в ситуации художественной жизни Союза 1965 г. В течение нескольких лет эти энтузиасты, в число которых входил еще и М. Гробман, опубликовали под тем или иным предлогом графику и живопись большинства неофициальных художников, существовавших тогда в Москве. Конечно, тогда это не могло долго продолжаться, и после того, как один из ведущих редакторов по науке – Финкельштейн – остался в Англии, была произведена чистка, изменившая соответственно и облик издания.

А завершающим моментом этого процесса для меня служит несостоявшийся вечер “Клуба любителей книги”, посвященный деятельности КД. Шел 1987 год, цензуры в прежнем понимании больше не было, не было необходимости втискивать Киевогорское поле в “пространство книги”, мы вступили в другой, быстро промелькнувший, период нашей общественной жизни, когда “коллективные действия” были жадно растасканы и неряшливо опубликованы в агонизирующей периодике. В результате многочисленных инъекций, произведенных в “тело” иллюстрации, оно постепенно стало менять свои вторичные половые признаки. Детская иллюстрация семидесятых-восьмидесятых далеко не всегда адресована только детям. Оформление научно-технической литературы образовало целую школу, в ретроспективе которой просматривается М. Шагал. Это характерная для искусства, существовавшего в советский период, путаница между причиной и следствием превращает знакомство с областью книжного оформления в затейливый лабиринт намеков и полузатушеванных адресатов.



Шарль Перро "Красная шапочка"  
"Малыш", Москва, 1970 (иллюстрация)

## О НАШИХ КНИЖНЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЯХ

Мы работали в детской книге 30 лет: с 1959 до 1989 года. (Только в детской, взрослых книг мы не иллюстрировали никогда). Причем, каждый год делился пополам: полгода мы отдавали книге, и полгода оставалось на живопись. Так что выходит полных 15 лет, срок немалый. Причем эта работа была для нас не только источником существования, дававшим нам возможность свободно и совершенно бесконтрольно заниматься основным нашим делом – живописью. К книжной работе мы относились очень серьезно и старались делать ее как можно лучше, разумеется, как мы это понимали.

Сейчас, на расстоянии, видно, что наши убеждения, наша позиция в искусстве нашли свое выражение и в книжной работе. Конечно, не в той форме как в живописи, не так декларативно, но достаточно отчетливо и последовательно.

Прежде всего, это потребность говорить на советском языке. Что мы имеем в виду? Человек думает и говорит на том языке, который слышит с детства. Нравится он ему или не нравится, но другого нет. Нашим общим языком был русский язык нашего советского времени, то есть язык советский, и все им прекрасно пользовались в быту. Но как только дело доходило до искусства, этого своего человеческого языка начинали стесняться. Как-то само собой разумелось, что настоящий художник должен говорить на языке настоящего искусства, а подлый советский язык, конечно, таким настоящим быть не мог. На самом деле получалось, что художник начинал говорить на языке, которого толком сам не понимал, и у него оказывался либо какой-нибудь европейский акцент, либо ломаный язык двадцатых годов, который тоже давно стал для нас иностранным.

Нас интересовала именно та жизнь, которой мы жили, и нам вовсе не хотелось делать вид, что мы иные, чем мы есть. И, значит, была естественная потребность говорить в искусстве на том самом советском языке, на котором мы говорим в жизни.

Как эта позиция выражалась в нашей книжной работе? Наверное, одним из самых главных признаков советского времени была цензура, грубая, часто непрофессиональная. Она постепенно слабела, но, когда мы начинали, она была еще очень жесткая.

“Настоящие” художники делали вид, что эта цензура их не касается, что они абсолютно свободны в полете своего артистического вдохновения. Их поведение в жизни было максимально свободным, а рисование максимально условным. На самом деле, это был максимум свободы только по отношению к колючей проволоке цензурного запрета. Они прекрасно знали, где проходит граница. До каких пор безопасно, где лучше не надо и где нельзя. В сущности, это была свобода прыгать в тюремном дворе. Нам, напротив, хотелось рисо-

вать с точки зрения людей, которыми мы были в жизни, людей несвободных, окруженных запретами и предписаниями. И нас интересовали не возможности хитрых уловок и обходов цензурных флажков, а сами эти флажки, именно эта система запретов и предписаний, на основании которой и была построена та правильная советская детская книга, которую от нас хотели.

В сущности, наши детские иллюстрации есть пародия вот на эту правильную советскую детскую книгу. Именно на ее нормативность, каноничность, а не на какого-нибудь конкретного художника. Надо сказать, что практически весь окружающий нас мир был канонизирован и регламентирован. Было точно известно, какими должны быть дома в городе и деревне, какие в них комнаты, мебель, посуда, как одеты люди, какими должны быть папа и мама и, конечно, прежде всего, какими должны быть дети. Причем точно было известно, как выглядят плохие дети и как выглядят хорошие дети.

Вот на этом каноне и строилось наше рисование. Нам никогда не приходило в голову рисовать живого ребенка. Мы всегда рисовали специального, “книжного” ребенка.

Мы очень тщательно осваивали этот канон. У нас даже постепенно собралась целая библиотека детских советских книг. Причем за образец мы брали не выдающихся мастеров, которые считали своим долгом расшатывать этот канон, стараясь прежде всего утвердить свою индивидуальность, непохожесть, таких как Май Митурич, Лосин и других, а самых средних, самых как бы стер-тых, таких, как Вальк, например. Потому что именно на них держался канон, на их безличности. А мы как раз старались быть похожими.

Надо сказать, что и наш совместный способ работы способствовал пародийности. Это были иллюстрации не Булатова и не Васильева, а некоего третьего художника. И этого третьего каждый из нас мог видеть со стороны.

В работе с советским языком мы и в живописи и в книге старались освободиться от артистизма, воспринимая его как позу, как театральный жест, как говорение на чужом языке, которого сам говорящий толком не понимает, но делает вид, что это его собственный язык. Вообще слова “художественность, художественный” всегда произносились нами издевательски и были равнозначны вычурности, претенциозности, фальши. Банальность выражения была потребностью, обязательным условием. Для нас было страшно важно, что книжка, которую мы иллюстрируем (неважно, стихи ли это какого-нибудь никому неизвестного киргизского поэта, наскоро переведенные в Москве или даже сочиненные каким-нибудь переводчиком, или сказки Перро), нарисована сейчас, здесь. Она должна была, как и наши картины, говорить о нашем времени, о нашем сознании.

Здесь, однако, была и существенная разница. Если мы иллюстрировали классическую сказку, Шарля Перро, например, или Андерсена, мы старались пародировать само наше представление о том, какой должна быть “настоящая” сказка. Это представление есть в сознании каждого. Оно остается с детства. И для нас было очень важно поймать это представление, потому что мы счита-

ли (и сейчас так думаем), что в нем выражается нечто существенное для современного сознания. В конце концов, и в картинах, и в книгах мы старались нарисовать портрет нашего сознания. Надо сказать, что тут очень любопытную роль играл сам факт существования литературного и художественного редактора детской книги. Редактор точно знал, что хорошо и что плохо. Он знал это именно с точки зрения места и времени. Он как бы персонифицировал нормативность сознания нашего времени. Поэтому нам помогало (а не мешало) его присутствие.

Так что пародия выходила слишком уж всерьез. Пародия без иронии. А иронии действительно не было. Во всяком случае, иронии сознательной. Поэтому наши иллюстрации вызывали недоумение. Вроде бы интеллигентные люди, а так рисуют. Вот и похоже на всех.

Вообще-то говоря, наши рисунки всегда можно было узнать. Может быть, как раз то, что они были похожи на всех, не на кого-нибудь конкретно, а на всех сразу, и делало их ни на кого не похожими. Но скорее всего дело в том, что в наших книгах всегда было специфически наше, ни на кого не похожее пространство (об этом, однако, речь впереди). И потом, все это было явно недостаточно художественно. Причем это была не та демонстративная нехудожественность, которая с вызовом, смело и дерзко противопоставляет себя нормативной эстетике. Нет, наши иллюстрации как бы изо всех сил старались быть красивыми, такими, как надо, но у них это плохо получалось. Это были иллюстрации дурного тона, а что может быть хуже?



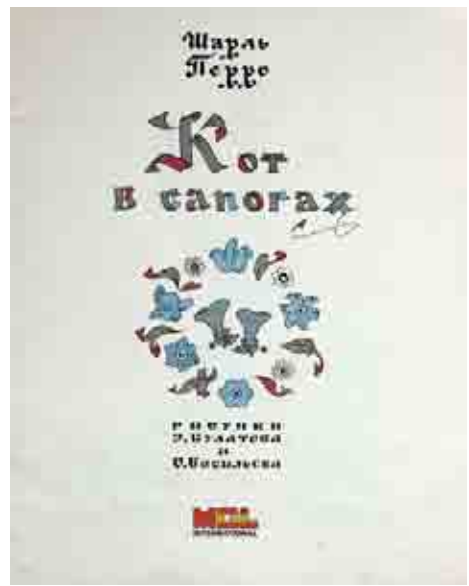
Марина Бородицкая “На кого же он похож?”  
“Малыш”, Москва, 1988 (обложка и иллюстрация)

Вывод напрашивался сам: бездарности. Так мы и котировались. Некоторые, правда, считали, что раз мы занимаемся детскими иллюстрациями ради денег, то для нас это просто халтура, а вот в живописи мы, наверное, работаем по-другому (наших живописных работ тогда никто не знал). Уж не знаю, что лучше, быть бездарностью или халтурщиком, но мы прочно занимали место между тем и другим.

Тут пришло время сказать, что регламентация окружающего нас мира, которая казалась абсолютной, при ближайшем рассмотрении оказывалась не такой уж тотальной. Дело в том, что полностью регламентировав предметный мир, начальство как бы упустило из вида пространство. Оно, видимо, казалось начальству чем-то таким неопасным и неважным, что было как бы вне подозрения и потому регламентации не подлежало. Оно было свободно, и с ним можно было свободно работать.

Надо сказать, что вся наша работа и в живописи, и в книге была работой именно с пространством. Предметы мы брали напрокат и всегда старались их не трогать, не касаться, а уж пространство было наше. В книге наши усилия в основном сводились к тому, как поместить канонизированные, достаточно обезличенные предметы в очень личное, индивидуальное пространство книги и каждой ее страницы.

Однако воспринимается, как правило, именно предметный ряд; пространство, как правило, ускользает от внимания (редактор, например, его обычно вообще не видит). Возможно, нет еще традиции пространственного мышления и



Шарль Перро "Кот в сапогах"

"Малыш", Москва, 1978 (обложка и иллюстрация)

восприятия. Здесь у нас нет возможности подробно разобрать характер нашего книжного пространства, его особенности, принципы его построения, или говорить о технической стороне нашей работы. Это тема для отдельной серьезной статьи.

Здесь нам хотелось только установить ориентиры самого общего характера, определить нашу позицию в искусстве и наше художественное мировоззрение, чтобы можно было рассмотреть нашу работу с точки зрения наших собственных принципов и задач. Мы думаем, что с этой точки зрения она будет понятнее и виднее. Конечно, наше мировоззрение возникло не сразу. Окончательно оно сформировалось только к концу 60-х – началу 70-х годов. А начиналось все после Суриковского института, который мы окончили в 1958 году. Тогда уже было ясно, что, если мы хотим быть свободными в живописи, надо зарабатывать деньги каким-нибудь другим делом.

Весной 1959 года Илья Кабаков, который уже был профессиональным книжником, потому что в институте обучался книжной графике и уже несколько лет работал в Детгизе, привел нас в новое издательство “Детский мир” и преподавал нам первые уроки книжного ремесла. В этом издательстве, которое впоследствии было переименовано в “Малыш”, мы и работали 30 лет. Вначале раздельно, но уже через год-полтора мы объединились. Вдвоем нам было веселее.

В книжной работе мы прошли ту же эволюцию, что и в живописи. Вначале наши иллюстрации были довольно условны, очень декоративны, очень ориентированы на эстетику 20-х годов.



Братья Гримм “Бабушка Вьюга”  
“Малыш”, Москва, 1984 (обложка)



“Тили - Бом! Тили - Бом!”  
“Малыш”, Москва, 1985 (обложка)

Интересно, что на пути осознания несоответствия эстетики 20-х годов характеру нашей жизни и необходимости работы с советским языком произошло одно событие, сильно ускорившее нашу эволюцию. В 1961 году, вскоре после хрущевского разгрома искусства, в “Правде” была напечатана статья о формализме в детской иллюстрации, где нас разнесли в пух и прах.

Вышло соответствующее постановление, и уважаемый художник Кибрик выступил на собрании в Союзе художников с соответствующей речью. После этого мы полгода были без работы и несколько лет не могли вступить в Союз художников. Так советская власть сама преподавала нам урок советского языка и лишний раз объяснила, где мы живем. Наверное, мы должны быть ей за это благодарны.

На этом мы хотели бы поставить точку. Может быть, следовало бы только добавить такую сноску: мы все время старались подчеркнуть общность, связь между нашей книжной и живописной работой. Но это означает только общность позиции, принципов, а вовсе не то, что результат был одним и тем же. Разница кажется нам столь очевидной, что, надеемся, ее можно не доказывать.

## НОВАЯ ПОЛИГРАФИЯ

“Тебе опять звонили из редакции, и я сказала,  
что у тебя уже все готово.  
Как мне надоело врать им каждый день!”  
Н. Столповская, 1980-87

“Не читки требует с актера,  
А полной гибели всерьез.”  
Б. ПАСТЕРНАК, 1932



Всё-таки удивительная смесь ностальгии и отвращения охватывает меня всякий раз, когда я вспоминаю о годах, отданных хождению по фотографиям и редакциям, о запахе резинового клея и треске “Голоса Америки”, когда ночью выклеиваешь оригиналы, которые надо было сделать позавчера, о покупке подержанных рапидографов у Лазаря Моисеевича (телефон мне дал Коля Козлов) и о бесконечном перерисовывании с кальки на кальку букв и заголовков в тщетной попытке придумать модное оформление для “Сборника научных трудов НИИ Культуры РСФСР” или “Советского Экспорта”.

Что же вызывало отвращение, что нравилось мне в этом дурацком занятии? Сколько я себя помню, я всегда был из того разряда учеников, которым учителя говорят: “Юра (Коля, Петя), у тебя светлая голова, мальчик ты способный, если бы ты еще занимался побольше...” Я и сам так думал и в художественной школе, а потом в институте, больше любил обсуждать чужие работы, чем делать свои. Потом, когда я занялся полиграфией, я полюбил ее вообще, как вид искусства, как тему для разговоров. Когда же я получал в издательстве конкретный заказ, я сначала загорался, листал каталоги в поисках модного шрифта и чертил модульные сетки, а потом быстро выдыхался. Очень трудно было принять окончательное решение: должно ли название быть на два пункта ниже и надо ли дать разрядку в названии издательства? Но больше всего меня раздражала ответственность: еще ничего не готово, а послезавтра сдавать, приходится делать побыстрее, причем ясно видишь, что это не шедевр, а несешь его на утверждение, и все видят халтуру, и всем стыдно. И чем больше я уважал книжный дизайн как вид искусства, тем сильнее было ощущение, что я только притворяюсь дизайнером и обманываю Жукова, Троянкера и Юликова.

Зато, когда эскиз утвержден, гора спадала с плеч и можно было спокойно, с перерывами на чай и телефонные разговоры, делать оригиналы: выклеивать

шрифт, переснимать его, кадрировать фотографии, размещать их точными крестами, проставлять размеры, делать из кальки фартучки. И хотя на это уходило много времени, приходилось работать ночами, не было раздражения или стыда, а в конце можно было с удовлетворением сказать: “Это моя работа, три ночи не спал, а сделал!”

Потом наступили другие времена, более приятные: мастерские на Фурманном, выставки на Автозаводской и прочее, появилась возможность вытеснить из головы и забыть все, связанное с полиграфией. С переездом на Чистые пруды легкость стала уже подозрительной. Придумать работу стало очень легко. И не надо никому сдавать, а изготовить можно при помощи эпидиаскопа за один вечер. Постепенно я перестал ощущать работы своими, особенно когда показывал и объяснял их. Открываешь рот, чтобы сказать что-то свое, а говоришь общее – персонажность, колобковость, бинарность, пустотность, двуглавость...

Конечно, мы всегда говорим на общем языке, чужими словами, и тешим себя иллюзией, что можем выстроить собственную фразу или хотя бы интонацию, а они тоже оказались чужими, общими как воздух. Но это такое чужое, от которого, как от дыхания, нельзя отказаться. Невозможно вернуться к полной ответственности за свои (общие) слова или работы, к настоящему авторству, но есть ощущение, что надо оплатить право на эстетическую безответственность, надо пострадать. Надо как бы предъявить зрителю справку о том, сколько пота, сил и времени затрачено на произведение. А придумывать вообще ничего не надо, надо тщательно исполнять. Например, покупаешь в магазине пазл с репродукцией “Ночного дозора” и оплачиваешь право подписать и выставить его неделями, проведенными за собиранием пяти тысяч кусочков. Такой полу-ре-ди-мейд. А переписав 304 письма Ван Гога к брату (*Academia*, 1935), получаешь право подписать их. И теперь Тео – мой брат, и это я отрезал себе ухо и клянчил у брата деньги, обещая, что скоро прославолюсь и буду много зарабатывать. А еще есть раскраски в 35 цветов, портреты друзей из детской мозаики и кальки...

Берешь рапидограф и переводишь на кальку разворот за разворотом репродукции и статьи из разных каталогов или просто списки участников выставок. И сразу тексты, которые никто не читает, превращаются в изображения текстов, в картины. Их можно подписать, повесить на стену, внимательно разглядывать и даже читать. Вот это и есть моя полиграфия. Я, как когда-то давно, включаю радиоприемник и до утра покрываю рапидографом кальку или собираю пазлы. Я снова люблю полиграфию.

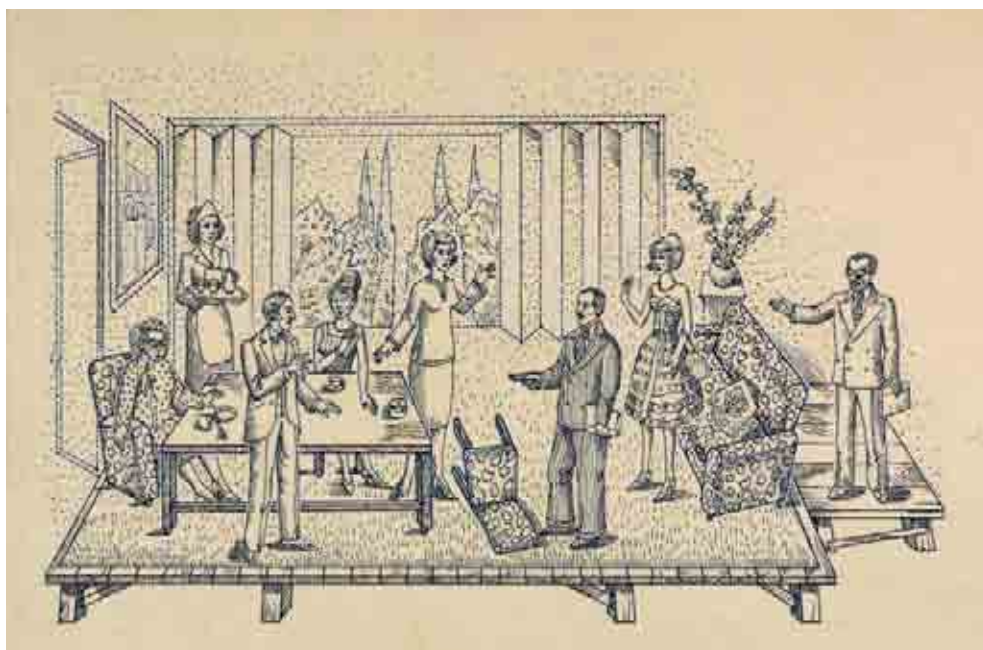
Недавно, подметая пол, я вдруг увидел завалившуюся в щель букровку. Она была как бедный неизвестный солдатик, неизвестно из какого взвода и неизвестно какой армии. Я обрадовался своей находке вдвойне. Во-первых, мне это напомнило бессонные ночи борьбы с непослушными буквами, не желающими вставать в ровные ряды, и, во-вторых, я могу пристроить свою находку, благодаря господину Пастору и его замечательному журналу, тем более, мне кажется, они из одного стада. Ну а с паршивой овцы, как известно, хоть шерсти клок. Впрочем, это, наверное, относится и ко мне, и к моей скромной по размеру и содержанию заметке. Да это и не странно, так как на мощном московском полиграфическом дереве я этакий засохший сучок между еще цветущими Вадиком Захаровым и Юрой Альбертом. Тема же данного номера мне напоминает “фантомные боли”, когда нога ампутирована, а нет-нет, да и хочется почесать деревяшку. К тому же, как написано на одной работе Игоря Чацкина: “Все художники данного направления хромы”.



Макет обложки “Корабли и суда Русского и Советского флота”. НИИ культуры, Москва, 1986



П. Губанов, К. Калиберда, В. Кормилицын  
“Соя на орошаемых землях Поволжья”, Москва, 1986



Александр Вампилов, Избранное,  
 "Искусство", Москва, 1984



НИКИТА АЛЕКСЕЕВ

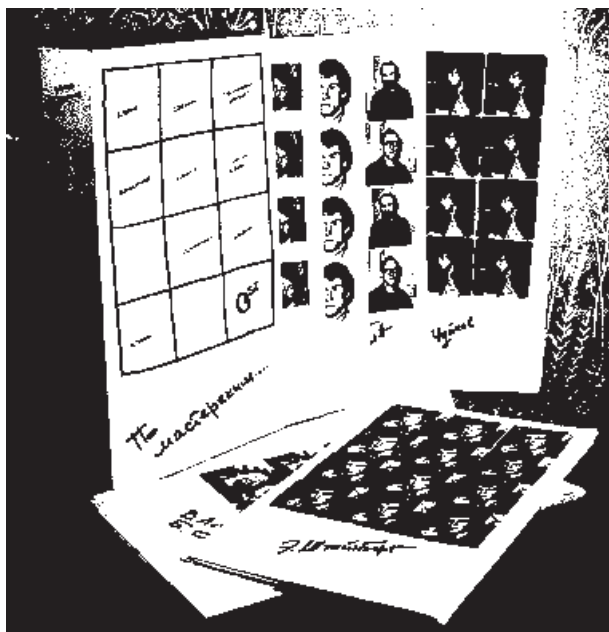
Вадик! Посылаю тебе свой позор.  
Отказываться от бывшего нельзя, я тогда пытался честно заработать деньги, не тратя на это слишком много времени. Но смотреть теперь малопривно. Надеюсь, тем не менее, что тебе это как-то пригодится.

До встречи. Привет Маше.  
Твой Никита



вверху:  
рисунок из книги Н. Алексеева  
“11 коротких осенних песен”, 1992

Мишель де Гельдерод  
“Театр”. “Искусство”, Москва,  
1983 (рисунок суперобложки)



Книга “По мастерским” была начата зимой 1983 года и к середине лета закончена. Стимулом создания этой рукодельной книги явилось желание сделать семейно-исторический срез Московского андерграундного круга силами самого этого круга. При этом декларировалась позиция стороннего наблюдения и независимого положения. И в этом контексте – своеобразной “книги-акции” – её и стоит оценивать сегодня.

Участники книги “По мастерским”:

Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов, Никита Алексеев, Юрий Альберт, Надежда Столповская, Эрик Булатов, Олег Васильев, Эдуард Гороховский, Франциско Инфантэ, Илья Кабаков, “Коллективные действия”, Дмитрий Краснопевцев, Ростислав Лебедев, Борис Орлов, Игорь Макаревич, “Мухомор”, Дмитрий Пригов, Михаил Рошаль, Виктор Скерсис, “СЗ”, Иван Чуйков, Сергей Шаблавин, Эдуард Штейнберг, Александр Юликов, Владимир Янкилевский.

Книга была сделана в соавторстве с Георгием Кизевальтером. Тираж 12 экземпляров. Инициатива создания второй книги “По Мастерским” принадлежит непосредственно Г. Кизевальтеру. Ему же принадлежат методы и формы распространения обеих книг.

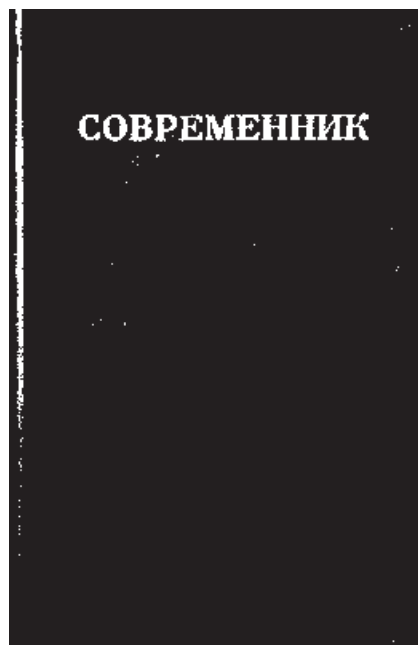
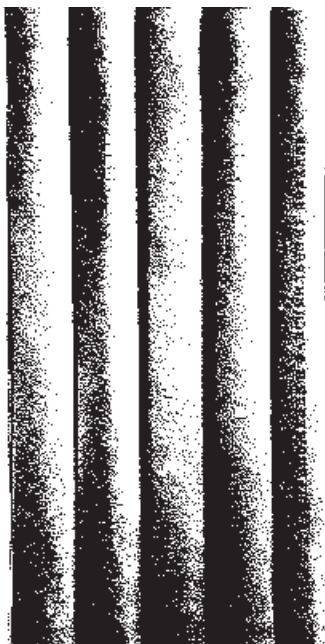
Совсем недавно, в начале 1983 года, после разгрома выставки СЗ на квартире у Никиты Алексеева и обысков, как выяснилось позже, по делу Сысоева, я был вынужден искать работу, чтобы не подпасть под статью о тунеядстве. Саша Юликов, к тому времени уже известный художник книги, посоветовал мне, ничего не смыслящему в этой области, обратиться к Максиму Жукову – тогда главному художнику издательства “Мир”. А чтобы не откладывать в долгий ящик, за руку отвёл меня к нему. Через несколько недель я уже работал художником-дилетантом. Начальник отдела, генерал в отставке, поверил мне сразу, после того как я ему сообщил, что моя бабушка была Первым секретарем горкома в городе Сталинабаде, нынешнем Душанбе, бывшей Таджикской ССР.

Многие мои друзья и знакомые уже работали в разных издательствах, а в Издательство “Мир” приходили воспользоваться новыми наборными машинами фирмы “Компьюграфик”. Позже я стал приглашать их оформлять книги по физике или математике на арабском, хинди и монгольском языках. Опять же по глупости я не сохранил все эти книжки, оформленные Никитой Алексеевым, Владимиром Сорокиным, Мишей Рошалем, Юрием Альбертом, Колей Козловым, Виктором Скерсисом и другими.

После “Мира” я оказался в “Книге”, в НИИ Культуры, а затем и в “Советском экспорте”. Эта странная цепочка Имен-названий во многом и определила этапы моей творческой судьбы, вплоть до последнего – экспортного. И если тогда я рекламировал станки и заводы, то теперь – продукцию своих коллег по несчастью.

Моей лебединой песней художника книги стала серия, связанная с Пушкинской темой, ставшая своеобразным мостом из прошлого в сегодняшнее настоящее изданий Пастора Зонда. Это факсимильные издания: “Современник”, “Библиотеки Пушкина”, “Книгоиздатель Александр Пушкин” с подробными комментариями пушкинских исследователей его творчества.

Последней оформленной мной в тот период книгой был каталог выставки “Живу Вижу”. Я пригласил Сергея Румянцева для выполнения фоторабот. Евгений Барабанов написал предваряющую каталог статью. Снова, после книги “По мастерским”, представился случай за три-четыре недели побывать у многих художников. И опять, как бы со стороны, уже через пять лет, почти что с подспудным желанием проверить “всё ли на месте”, я оказался наблюдателем жизни, которая, несмотря на все нелепости тогда, радует и многое объясняет в нелепостях сегодня. По сути эта книга, а скорее её название, взятое напрокат у Эрика Булатова, экзистенциально очертило круг моих вопросов, как оказалось позже, на далекое будущее.



“Современник”. Факсимильное издание с комментариями в 5-ти томах.  
“Книга”, Москва, 1987



Б. Модзалевский “Библиотека Пушкина” Факсимильное издание с комментариями, “Книга”, Москва, 1988



С. Гессен “Книгоиздатель Александр Пушкин”  
Факсимильное издание с комментариями  
“Книга”, Москва, 1987

Владимир Порудоминский

## КОЕ-ЧТО О ПУШКИНСКОМ “СОВРЕМЕННОМ”

“...а между тем у меня у самого  
душа в пятки уходит, как вспомню,  
что я журналист...”  
АЛЕКСАНДР ПУШКИН

Пушкин – Бенкендорфу. 31 декабря 1835 года: “... Осмеливаюсь беспокоить Ваше сиятельство покорнейшею просьбою. Я желал бы в следующем 1836 году издать 4 тома статей чисто литературных (как то повестей, стихотворений *etc.*), исторических, ученых, также критических разборов русской и иностранной словесности; наподобие английских трехмесячных *Review*...”

Пушкин смолоду хочет иметь свой журнал, свою газету.

“Когда-то мы возьмемся за журнал! мочи нет хочется”, – пишет Вяземскому из Михайловского летом 1825 года.

Творческие силы его в расцвете, на рабочем столе четвертая глава “Онегина”, трагедия о царе Борисе. Зачем ему журнал?..”

“Зачем жалеешь ты о потере записок Байрона? чорт с ними!...”

Он исповедался в своих стихах, прозе, драматических сочинениях – и думает “о газете политической”, “с радостью взялся бы за редакцию политического и литературного журнала”.

Журнал – совсем иной разговор с читателем.

В первом томе “Современника” помещена статья Гоголя о журнальной литературе: “Она – быстрый, своенравный обмен всеобщих мнений, живой разговор всего тесного типографскими станками; ее голос есть верный представитель мнений целой эпохи и века...”

Пушкин – Чаадаеву. 19 октября 1836 года (последняя его лицейская годовщина) “Действительно, нужно сознаться, что наша общественная жизнь – грустная вещь. Что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всякому долгу, справедливости и истине, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству – поистине могут привести в отчаяние”. Задолго до “Современника”, размышляя о собственном периодическом издании, Пушкин пишет: нельзя же отдавать “поле” Булгарину. Газета Фаддея Булгарина “Северная пчела”, опекаемая властями, насаждала в обществе равнодушие к истине, цинизм, презрение к человеческому достоинству. Пушкин заботится о “восстановлении равновесия в литературе”.

Прежде чем Петр Великий повелел печатать “Ведомости”, для государей в России, для Михаила Федоровича, потом Алексея Михайловича, делали газету в одном экземпляре. Дьяки Посольского приказа выбирали из иностранных газет известия, переводили, переписывали на узкие бумажные листы (“столбцы”) и читали царю вслух. Два дьяка могли выбрать из одних и тех же газет разный материал, перевести по-разному, даже прочитать с разной интонацией. Более того: бывалый дьяк знал заранее, какие чувства вызовет та или иная информация у августейшего читателя-слушателя. В руках у приказного дьяка оказывалась могучая возможность создавать представление о мире вокруг.

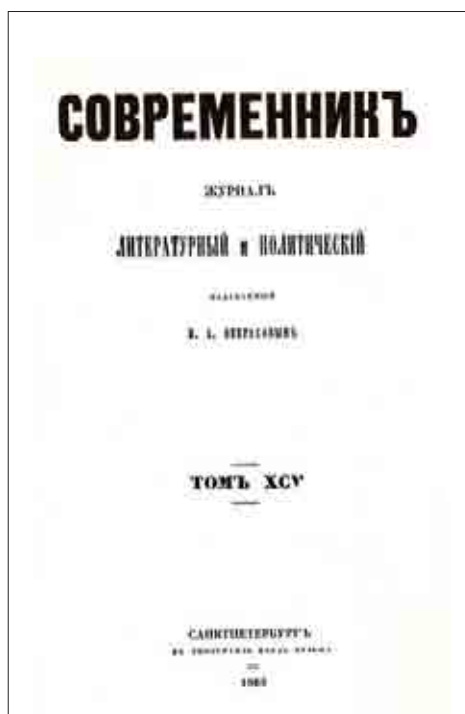
“Ты царь: живи один. Дорогою свободной // Иди, куда влечет тебя свободный ум...” Сотворчество журналиста и читателя (уступая, часто разительно, по глубине и длительности) несравненно активнее, динамичнее, нежели сотворчество писателя-художника и его читателя. Журналист не может рассчитывать, что читатель, многожды возвращаясь к его сочинению, будет все серьезнее и полнее постигать открываемую в нем истину. Журналист старается утвердить свое мнение в умах читателей, как бы угадывая их готовность это мнение принять. Как планерист находит поток воздуха, несущий управляемый им аппарат, так журналист находит необходимое ему движение духовной жизни общества, направляет его и служит ему.

Еще Пушкин: “Никакое богатство не может перекупить влияние обнародованной мысли. Никакая власть, никакое правление не может устоять противу всеразрушительного действия типографического снаряда”.

К тому времени, когда Пушкин взялся за “Современник”, самым популярным в России был журнал “Библиотека для чтения”. Деньги в предприятие вложил издатель и книгопродавец Смирдин, но редактор и хозяин журнала – Осип Иванович Сенковский.

Сенковский – даровитый ученый, востоковед и литератор, писавший под многими псевдонимами. Самый известный – Барон Брамбеус (впрочем, уже и не псевдоним – образ). Сенковский – притча во языцех тогдашних авторов. Он своевольно перекраивает сочинения, которые печатает в “Библиотеке”, меняет сюжетные ходы, “отрезает концы и пришивает другие к поступающим пьесам”. Он к тому же дразнит серьезных читателей своими суждениями: утверждает, что некто Алексей Тимофеев как поэт выше Пушкина, что драмы Кукольника сильнее, чем “Фауст” Гете, что Гоголю далеко до Поль де Кока, зато Загоскин, без сомнения, переплюнул Вальтера Скотта. И все это решительно, лихо, с угрозами, намеками, ухмылками (“ракеты, искры, бенгальский огонь, свистки, шум”, – скажет Герцен о его слоге).

Но: в первый же год издания у “Библиотеки” пять тысяч подписчиков (вчетверо против наибольшего по тем временам тиража), на второй год их уже – семь тысяч!..



“Современник” выходил на протяжении тридцати лет, с 1836 по 1866 год. Журнал основан Пушкиным, который успел выпустить четыре тома, как ежеквартальное издание. В них напечатаны сочинения самого Пушкина (“Капитанская дочка”, “Скупой рыцарь”, “Путешествие в Арзрум”), а также Гоголя, Жуковского, Тютчева и др. Не рассчитанный на вкусы широкого читателя, “Современник” не мог конкурировать с “Библиотекой для чтения” Смирдина-Сенковского; тираж его упал с 2400 экземпляров (1-й том) до 900 (4-й). После смерти Пушкина издание “Современника” взял на себя его друг, профессор университета, поэт и критик Петр Александрович Плетнев. Он, согласно своей программе, поставил журнал в стороне от общественной и литературной жизни, от какой бы то ни было полемики. Тираж журнала “для немногих избранных” к 1846 году

едва превышал 200 экземпляров. Вместе с читателями уходили и авторы. В 1846 году Плетнев передал право на издание “Современника” Некрасову и Панаеву. 1 января 1847 года вышел первый номер преобразованного журнала. Состав авторов (Тургенев, Герцен, Белинский, Гончаров, позднее – Толстой, Островский, Салтыков-Щедрин, Чернышевский и др., из европейских – Диккенс, Жорж Санд, Гете, Шиллер и др.), острота тем, серьезность их постановки и освещения вновь привлекли читателей к “Современнику”. В 1861 году его тираж составил свыше 7000 экземпляров. Со второй половины 1850-х гг. позиция “Современника” четко оформилась как радикально и революционно-демократическая. В июне 1866 года после нескольких “предостережений” журнал был закрыт навсегда.

Белинский видит тайну успеха “Библиотеки для чтения” в том, что журнал с ловкостью, умением и искусством принаравливается к “провинции”; речь, конечно, не только о провинции провинциальной, но и о провинции столичной и московской.

Гоголь — еще прежде появления “Современника” — пишет про успех Сенковского и “Библиотеки”: “Сословие, стоящее выше Брамбеусины, негодует на бесстыдство... Сословие, любящее приличие, гнушается — и читает. Начальники отделений и директоры департаментов читают и надрыдают бока от смеху. Офицеры читают и говорят: “Сукин сын, как хорошо пишет!” Помещики покупают и подписываются и, верно, будут читать... Смирдина капитал растет”.

В последние дни 1835 года, за неделю-другую до обращения Пушкина к Бенкендорфу за разрешением издавать журнал, князь Вяземский пишет Александру Тургеневу в Париж (Тургенев баловал друзей подробными описаниями парижской светской, литературной, научной жизни): “Я читал твое письмо в субботу у Жуковского, который сзывает по субботам литературную братию на свой олимпийский чердак.\* Тут Крылов, Пушкин, Одоевский, Плетнёв, барон Розен *etc, etc*. Все в один голос закричали: “Жаль, что нет журнала, куда бы выливать весь этот кипяток, сочный бульон из животрепещущей утробы настоящего!”

\* “Олимпийским чердаком” друзья именуют квартиру Жуковского на третьем этаже здания, примыкающего к Эрмитажу (Василий Андреевич занимает ее как воспитатель наследника престола).

“Широкий читатель” — это не просто много читателей. Это вкусы и взгляды, уровень и особенности мировосприятия. Единственное число, в котором употребляется термин, неслучайно. Познакомившись с двумя первыми главами “Пиковой дамы”, Сенковский в горячем послании пишет Пушкину, что это “верх искусства по стилю и хорошему вкусу, не говоря уже о бездне замечаний, тонких и верных, как сама истина”. В письме он называет Пушкина гением, которому все возможно, все досталось по праву. Вот тебе и Алексей Тимофеев!.. Но Сенковский угадывает секреты привлекать к журналу и удерживать широкого читателя; составляя очередную книгу “Библиотеки”, он видит вокруг себя едва не “всю Россию”, директоров департаментов и начальников отделений, и просто столоначальников, офицеров и помещиков, господ и дам, стариков и юношей, маменек и дочек.

Пушкин, затеяв журнал, желал бы с его помощью расширить дружеский, “олимпийский” кружок до круга просвещенных читателей, не ждущих, чтобы журнал следовал их вкусам, но отзывающихся на опубликованные на его страницах материалы со-мыслием и со-чувствием.

“Не продается вдохновение, но можно рукопись продать”, — гениальная формула, найденная Пушкиным, пытавшимся профессионализировать литературу-



“Трутенъ” – первый сатирический журнал Николая Ивановича Новикова, русского просветителя, издателя, литератора. Выходил с 1 мая 1769 года по 27 апреля 1770 года. В журнале печаталось много обличительных материалов с целью “исправить порочного”. Новиковский “Трутенъ” вел смелую полемику с журналом Екатерины Второй “Всякая всячина”. В последних номерах обличение и сатира вынуждены отступить со страниц “Трутня”. Меняется эпиграф журнала. Вместо первоначального: “Они работают, а вы их труд ядите”, появляется новый: “Опасно наставлень строго, где зверства и безумства много”. Тираж журнала: в 1769 году – более 1200 экземпляров, в 1770 – 750.



“Санкт-Петербургский Меркурий” – журнал, издававшийся в 1793 году Иваном Андреевичем Крыловым, тогда молодым сочинителем, писавшим в разных жанрах, впоследствии великим баснописцем. Это третий журнал, который выпускал Крылов с сотрудниками (до него были “Почта духов”, 1789 и “Зритель”, 1792). Впервые в русской журналистике в названии издания появляется имя Меркурия: одна из обязанностей римского бога – быстрая передача новостей. В журнале печатались сочинения в стихах и прозе, “российские анекдоты”, статьи, разборы книг. Некоторые материалы носили сатирический характер. В списке подписчиков 160 особ.

ный труд. “Продавать перо” для Пушкина немыслимо. Пушкин желал бы бороться с торговым направлением в журналистике. Но Сенковский не простой торгаш. Он, может быть, невольно, настраивает вдохновение на торговый лад. Он вдохновенно кромсает рукописи так, что их можно лучше продать и спросу на них больше. Исполненный вдохновения он приделывает бальзаковскому “Отцу Горио” счастливый конец – “хэппи энд”. Читатели плачут от умиления и восторга.

Тираж пушкинского “Современника” неуклонно падал. Сам поэт успел за последний год жизни (и первый год издания журнала) выпустить четыре тома. Тираж первых двух – по 2400 экземпляров, третьего – 1200, четвертого – 900. И те не разошлись.

Вяземский, со свойственным ему дружеским недоброжелательством, свидетельствует, что Пушкин “принялся за журнал вовсе не из литературных видов, а из экономических”. Сама переписка Пушкина с Вяземским убедительно опровергает это “вовсе не”. Но: “денежные мои обстоятельства плохи – я принужден был приняться за журнал”. Это уже – Пушкин. 1836 год – год издания “Современника” (и последний год жизни) – Пушкин встречается с долгом казне и частным лицам в 77060 рублей 5-1/2 копеек.

“Я совершенно не умею писать ради денег”, – объясняет он в письме к Бенкендорфу. И в письме к жене: “Писать книги для денег, видит Бог, не могу”. История “Современника” свидетельствует, что издавать журнал для денег он тоже не умеет, не может. Он рассчитывал с помощью денег, вырученных от издания журнала, обеспечить себе независимое существование. Но само существование журнала, не говоря уже о его независимости, немыслимо без денег. Можно не принимать торгового направления в журналистике, но журналистика не может не быть отраслью частной промышленности, какой еще в пору своей одесской юности хотел видеть литературу Пушкин. Без экономических видов издавать журнал нельзя.

За 1836 и первый месяц 1837 года Пушкины сделали долгов на 58794 рубля 12 копеек. Кроме того, Пушкин остался должен по “Современнику” 8085 рублей 5 копеек. После гибели поэта кредиторы представили опеке претензий на 92500 рублей.

Узнав, что сам Пушкин намеревается издавать журнал, Смирдин и Сенковский, опасаясь конкуренции, предлагают ему 15 тысяч отступного и постоянное сотрудничество в “Библиотеке для чтения”. Он отказывается. Сенковский обрушивается на него и на будущий его журнал с издевательскими нападками и угрозами. Но после появления первого тома (в апреле 1836-го) Сенковский, похоже, успокаивается: этот журнал ему не соперник. Смирдин берется даже продавать “Современник”.



В 1818 году Василий Андреевич Жуковский издавал маленькими тиражами (в несколько десятков экземпляров) для круга друзей сборники своих стихотворных переводов “Для немногих”. Переводы с немецкого и французского печатались в этих книжках рядом с размещенными на соседней странице иностранными оригиналами. В стихотворном послании к Жуковскому (1818) Пушкин писал: “Ты прав, творишь ты для немногих”.

“Библиотека для чтения” выходила с 1834 по 1865 год. Основал журнал известный книгоиздатель и книготорговец А. Ф. Смирдин. Первым и самовластным редактором его на протяжении многих лет был ученый-востоковед и литератор Осип Иванович Сенковский. В журнале печатались многие отечественные прозаики и поэты, однако у них часто возникали разногласия с редактором из-за



своевольного обращения с текстами, приносиваемыми к вкусам и запросам широкого читателя. Весьма обширно была представлена на страницах “Библиотеки” иностранная словесность. Стремление угодить требованиям подписчиков, разнообразие материалов, среди которых, помимо произведений русской и иностранной словесности, были статьи на научные и хозяйственные темы, занимательная “смесь”, моды и пр., большой объем журнала, четкая регулярность выхода в свет очередных книжек обеспечили “Библиотеке”, особенно в первые годы ее существования, огромный успех. Тираж журнала, уже в первый год издания составивший 5000 экземпляров, во второй год вырос до 7000!

В четырех книгах “Современника” за 1836 год напечатаны “Скупой рыцарь” и “Капитанская дочка”, “Путешествие в Арзрум” и “Родословная моего героя”, “Пир Петра Первого” и “Полководец”, Гоголя – “Коляска”, “Нос”, “Утро делового человека”, его же статья “О движении журнальной литературы”, стихи Жуковского, Вяземского, Баратынского, Кольцова, Языкова, Тютчева, “Хроника русского” А.И.Тургенева, “Записки” Надежды Дуровой, “О партизанской войне” Дениса Давыдова и многое другое, что сделало бы честь всякому периодическому изданию.

Читатель “Библиотеки для чтения” в том же 1836 году нашел в своем журнале драму Кукольника с ее высокопарными, но отчего-то привлекательными для него, читателя, тирадами, исполненные сильных страстей, цветистые кавказские очерки Марлинского, из иностранной словесности – повесть “Светская женщина” (с подзаголовком “Парижские нравы”), и другую с таким же манящим названием – “Свет, как он есть”, и роман Бульвер-Литтона “Последний день Помпеи” (у всех еще голова кругом от прославленной картины Карла Брюллова), и “Могикане”, новое сочинение Фенимора Купера. Читатель нашел также статьи и заметки обо всем на свете – о свеклосахарном производстве, об улучшении земли скотскими навозами, о супружеском счастье в Индустане, о законах Северо-Американских Соединенных Штатов, о гильотине, о шляпе Наполеона, о докторе чародейства в Англии, заметки о парижских театрах, где пересказывается содержание занятых водевилей, и в заключение каждой книжки – моды, живой разговор о том, что “палевый цвет в чрезвычайной милости”, что “весенние плащи делаются уже с тремя воротниками”, что “шляпки, как это уже предвидели умы проницательные и дальновидные, приняли решительно очень открытую форму”, зато “тюрбанам – вечная память!”.

Пушкинский “Современник” прекрасен по составу, но читателей, на которых рассчитывал Пушкин, оказалось меньше, чем он предполагал. “Современник” не успел, не сумел сформировать своего читателя, не захватил, не увлек за собой тех, кому завтра мог сделаться необходим. Чтобы создать такого читателя, мало напечатать “Капитанскую дочку”, “Коляску”, “Ночной смотр” Жуковского: нужно утвердить, укоренить издание в сознании нужного тебе читателя как журнал вообще и как свой журнал. Сенковский мало того, что перемарывал чужие сочинения, он всякий месяц просматривал до двадцати иностранных периодических изданий, выбирал все подходящее, переводил, переименовывал, к тому же заполнял собственными сочинениями около пяти тысяч печатных страниц в год. Тогдашние шутники утверждали всерьез, что, как кенигсбергские жители проверяли часы по утренней прогулке Канта, так первое число месяца в Петербурге знаменуется появлением очередной книжки “Библиотеки для чтения”. Пушкин ставит на титульном листе: “Литературный журнал”, но просит разрешения издать четыре тома статей.



“Книжный вестник” выходил с 1860 по 1867 год два раза в месяц и был одним из лучших для своего времени библиографических журналов. Его сотрудниками были известнейшие библиографы.

Еще один “Книжный вестник” выходил с 1884 по 1916 год (сначала два раза, а с 1888 года – один раз в месяц). В журнале помещались сведения о деятельности издателей и книгопродавцев, статьи по вопросам просвещения, как в России, так и в других странах, отзывы о новых книгах, каталог вновь выходящих книг, а также список рецензий, помещенных в газетах и журналах.

Он, конечно, Бенкендорфа с царем хотел обойти, но за пять лет до “Современника” Вяземский убеждал Пушкина, что им должно, если помышлять о журнале, то о трех- или четырехмесячном: они “не довольно правильной жизни”, чтобы выпускать к сроку ежемесячник. Пушкин писал, что любит имена журналов и альманахов – “не имеющие смысла”, но когда планы периодических изданий, им задуманных, обретают достаточно ясные очертания, он выбирает имя, которое тотчас предупреждает читателя, что на страницах издания будет жить эпоха, время: “Дневник” – “Летописец”\* – “Современник”.

Он мечтает, размышляя о собственном издании: хорошо бы печатать завтра, что решили за ужином вчера. Но в трехмесячном *Review* кипятков, “бульон настоящего” успевает поостыть...

\* “Дневник”, “Летописец” – названия несостоявшихся изданий Пушкина.

Белинский в рецензии на первый том “Современника” пишет, что этот журнал не может оказывать серьезного нравственного влияния на публику. Журнал должен быть чем-то живым и деятельным, а какая живость, какая современность в четырех книжках, появляющихся раз в три месяца. В рецензии на второй том Белинский высказывает то, что таил, говоря о первом: в журнале Пушкина действует светский круг литераторов. Рождается новый читатель, его, даже образцовыми произведениями словесности, не заманишь на “олимпийский чердак”, но именно этот читатель может соперничать с широким читателем “Библиотеки”.

В третьем томе “Современника” Пушкин помещает “Письмо к издателю”, им же самим сочиненное и подписанное псевдонимом А.Б. Обращаясь от имени некоего читателя из Твери к самому себе, он высказывает ряд суждений о программе своего журнала. И между ними: “Жалею, что вы, говоря о “Телескопе”\*, не упомянули о г. Белинском. Он обличает талант, подающий большую надежду. Если бы с независимостью мнений и с остроумием своим соединял он более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности, – словом, более зрелости: то мы бы имели в нем критика весьма замечательного”. Белинский, возможно, и не подозревая в авторе письма самого Пушкина, но угадывая его мысли, отвечает несколько лет спустя: дух неуважения к историческому преданию и авторитетам отечественной литературы не от невежества, а от разумной необходимости.

\* Московский журнал, где в ту пору печатался Белинский.

Пушкин пишет о Белинском после того, как молодой критик объявил вслух, в печати, что Пушкин “умер”, “кончился”, а вместе с ним кончилось и влияние его, что товарищи и сотрудники его допевают свои старые песенки, но никто уже не слушает их, потому что нового от них нечего услышать. Втайне от товарищей, от сотрудников Пушкин пытается наладить связь с Белинским, пригласить его в свой журнал. Нет смысла гадать, что вышло бы из этого объединения и могло ли оно вообще состояться, какова степень трансформации журнала, на которую согласился бы Пушкин.

Пушкин и Белинский во всем – в суждениях политических, эстетических, исторических, этических – так розны, что не только “уловление” одного другим, даже компромисс между ними непросто предположить. Как непросто предположить, что из “экономических видов” Пушкин готовно протянул бы руку тому читателю, которого привел бы в журнал, к которому повел бы журнал Белинский. Статья о Радищеве, которого долго навязывали Пушкину как

основного политического предшественника (строка в черновике “Памятника”: “Что вслед Радищеву восславил я свободу” – очень тому способствовала), не “вслед”, а вопреки автору “Путешествия из Петербурга в Москву”, завершается словами: “... Нет убедительности в поношениях, и нет истины, где нет любви”.

Белинский придет в “Современник” десять лет спустя, когда Плетнев, давний и верный друг Пушкина, десять лет, чтобы не дать пропасть пушкинскому детищу, тянувший журнал за свой счет, скрепя сердце, передаст его Некрасову и Панаеву. В первом номере преобразованного ими “Современника”, увидевшего свет 1 января 1847 года (журнал с этих пор – ежемесячный), напечатан “Взгляд на русскую литературу 1846 года”. Скорая смерть помешала долгому сотрудничеству Белинского в журнале, но успел он немало. “Не Некрасов говорит мне, что я должен делать, – писал Белинский приятелю, – а я уведомляю Некрасова, что хочу или считаю нужным делать”. Белинский много писал, но сам же понимал, что главное его влияние в журнале – нравственное. Умный, практичный редактор Некрасов собрал в журнале авторов, которые выдержат проверку временем – Тургенев, Герцен, Гончаров, Григорович, позже – Толстой, Островский, Салтыков-Щедрин, но он понимал необходимость пилота, который улавливает движение воздушных масс и направляет журнал в поток, несущий его вперед. О редакторской проницательности Некрасова свидетельствуют его действия во время знаменитого раскола в “Современнике” в конце 50-х годов: Некрасову предстоял тяжелый выбор – он оставил в редакции Чернышевского и Добролюбова и потерял Толстого, Тургенева, Григоровича, Фета. Невозможно было не сознавать, что опубликованное сочинение Толстого или Тургенева – счастливейшие страницы журнала; но своего читателя находили, воспитывали, собирали вокруг “Современника” Чернышевский и Добролюбов с их резкими, пристрастными, многословными статьями.

“Война и мир” или “Братья Карамазовы” несопоставимы с “Что делать?”, но пока читатели Толстого и Достоевского осмыслили великие истины, читатели Чернышевского, “перепаканные” (по выражению Ленина) его романом, собирались в “коммуны”, пропагандировали, готовили себя к жертвам (“спали на гвоздях”), обходились в духовной и нравственной сфере простейшими задачками, которые уже при их составлении соблазнительно подсказывали ясный и однозначный ответ. Нужно время, чтобы беспристрастно и всесторонне осознать, как и почему история России избрала путь по этому задачнику.

Газета “Северная почта” № 118. 3 июня 1866 года: “По высочайшему повелению... вследствие доказанного с давнего времени вредного направления” журнал “Современник” прекращен. Последним увидел свет апрельский номер 1866 года. (4 апреля Каракозов стрелял в царя.)

Апрель 1836 года – апрель 1866-го: даты жизни “Современника”. Жить ему отпущено ровно тридцать лет.

Тридцать лет “Современника” – это три десятилетия русской литературы, русской мысли, русской общественной жизни – русской жизни вообще. Но не грешим ли мы, представляя себе и столь же привычно изображая эти тридцать лет как путь преемственности и последовательного (по возрастающей) развития? Смеем ли предсказывать, как сложилась бы судьба журнала, проживи его создатель еще десять лет, двадцать, все эти три десятилетия в конце концов?.. Первый том “Современника” открывался пушкинским “Пиром Петра Первого”:

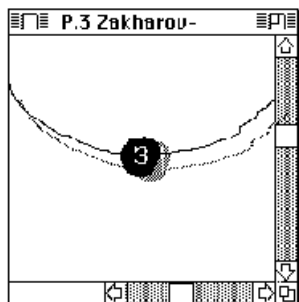
Нет! Он с подданным мирится;  
 Виноватому вину  
 Отпуская, веселится,  
 Кружку пенит с ним одну;  
 И в чело его целует,  
 Светел сердцем и лицом;  
 И прощенье торжествует  
 Как победу над врагом...

Как свяжешь эти строки с идеями “Что делать?”, призывами Добролюбова, упрямым гудением Антоновича и Елисеева? Случайно ли Герцен в период роста разночинно-демократического движения потянулся мыслью и чувством к декабристам с их кодексом чести, благородства, вниманием к общечеловеческим ценностям.

Пушкинский “Современник” родился в 1836 году и в том же году окончил свои дни на четвертом томе, не пережив своего создателя. Последние пушкинские строки в его “Современнике” (в четвертом томе):

Перед гробницею святой  
 Стою с поникшею главой...

## ПАПКИ МАНИ



Заглядывая (осторожно) в Папки МАНИ, удивляюсь прошедшим тринадцати годам со дня их появления на свет. Мне же кажется, что уже и все тридцать позади. И кажется, что время это наряду с песнями его, проблемами его, потеряло разумные очертания и как-то смялось, съёжилось. И причины появления папок также размыты и туманны. Хотя, видимо, можно говорить о их появлении как о реакции на кризис конца 70-х, вызванный многочисленными

отъездами художников в мир иной – Запад, с одной стороны, и появлением нового поколения художников, как заполнивших брешь, с другой.

Инициатива их появления, видимо, принадлежит Андрею Монастырскому и Виктору Скерсису, проявивших тогда большую заинтересованность в подобном начинании.

Много тогда говорилось о том, каким должно быть коллективное издание. Предлагались различные формы – от информационного бюллетеня до многостраничных рукодельных книг-журналов.

В результате остановились на форме архива. Иные формы были не соразмерны тому времени, тем настроениям, тому келейному состоянию. Это единственное коллективное произведение того времени несет в себе самом все его черты и свойства и напоминает своей естественностью уличные окурки, воробьев или бездомных собак, отстающих свои права в коллективной эволюционной неразберихе.

Папки собирались по принципу “у кого есть желание и силы”. За период 1980-82 было собрано четыре папки. Каждая папка в количестве пяти экземпляров. История пятой расплывчата. Кажется, Мухоморы взялись за её изготовление, Костя и Андрей Филиппов, а позже Кизевальтер продолжили, но, видимо, не довели до завершения. Возможно, этот перманентный “ещё не конец” и явился толчком для Сборников Мани, где инициатива перешла к одному человеку – Андрею Монастырскому, да и сами методы сбора материала подверглись изменению.



### МАНИ № 1

Февраль 1981. Составитель – А. Монастырский  
Футляр – Н. Панитков

---

- |   |  |
|---|--|
| 1. Абрамов А. Пять работ 1979 г.                          | 11. Макаревич И. Футляр ощущений.          |
| 2. Алексеев Н. Из серии “Маленькие работы”. “Три работы”. | 12. Монастырский А. Семь фотографий.       |
| 3. Альберт Ю. Статья об искусстве.                        | 13. “Мухомор”. Метро.                      |
| Искусство вместо философии. Две работы.                   | 14. Некрасов В. Десять листов.             |
| 4. Булатов Э. Шесть работ.                                | 15. Пивоваров В. Четыре работы.            |
| 5. Васильев О. Пять работ.                                | 16. Рубинштейн Л. Картотека.               |
| 6. Гройс Б. Нулевое решение.                              | Событие без наименования.                  |
| 7. Жигалов А., Абалакова Н.                               | 17. “СЗ”. К деятельности “СЗ”. Пять работ. |
| Четыре проекта и восемь акций.                            | 18. Скерсис В. Стул...                     |
| 8. Инфанте Ф. Текст 1979 г. Очаги                         | 19. Столповская Н. Две работы.             |
| искривленного пространства.                               | 20. Чуйков И. Проект для кино. Пять работ. |
| 9. Кабаков И. Ноздрев и Плюшкин.                          | 21. Яворский И. Одиннадцать работ.         |
| Рассуждение... Восемь работ.                              |  |
| 10. “КД”. Десять появлений.                               |  |

Всего в папке: 22 конверта (22 x 16 см)  
плюс 13 текстовых подшивков.



## МАНИ № 2

Составители – В. Захаров, В. Скерсис  
Июнь, 1981 год

- 
- |  |                      |
|--|----------------------|
| 1. Абалакова Н.                          | 25. Лебедев Р.       |
| 2. Алексеев Н.                           | 26. Лутц И.          |
| 3. Альберт Ю.                            | 27. Монастырский А.  |
| 4. Берштейн Г.                           | 28. Группа “Мухомор” |
| 5. Боксер Ю.                             | 29. Нахова И.        |
| 6. Васильев О.                           | 30. Некрасов В.      |
| 7. Гройс Б.                              | 31. Орлов Б.         |
| 8-10. Донской Г., Рошаль М.              | 32-33. Пригов Д.     |
| 11-16. Жигалов А.                        | 34. Рубинштейн Л.    |
| 17. Захаров В.                           | 35. Группа “СЗ”      |
| 18. Инфантэ Ф.                           | 36-39. Скерсис В.    |
| 19. Кабаков И.                           | 40. Сохранская С.    |
| 20. Кокорев Б.                           | 41. Столповская Н.   |
| 21-23. Группа “Коллективные<br>действия” | 42. Щербаков С.      |
| 24. Кузькин А.                           | 43-44. Юликов А.     |

В папке 44 конверта зелёного цвета



### МАНИ № 3

Составители – Е. Елагина, И. Макаревич  
1982 год

- |                                    |                                 |
|------------------------------------|---------------------------------|
| 1. Алексеев Н.                     | 18. Лебедев Р.                  |
| 2. Альберт Ю.                      | 19. Макаревич И.                |
| 3. Альберт Ю. – Столповская Н.     | 20. Группа “Мухомор”            |
| 4. Булатов Э.                      | 21. Некрасов В.                 |
| 5. Васильев О.                     | 22. Орлов Б.                    |
| 6. Гороховский Э.                  | 23. Рубинштейн Л.               |
| 7. Гройс Б.                        | 24. Скерсис В.                  |
| 8. “Дом” (Жигалов А.)              | 25. Скерсис В. – Захаров В.     |
| 9. Захаров В.                      | 26. Сохранская С.               |
| 10. Захаров В. – Лутц И.           | 27. Столповская Н. – Захаров В. |
| 11. Инфантэ Ф.                     | 28. Чуйков И.                   |
| 12. Кабаков И.                     | 29. Шаблавин С.                 |
| 13. Кизевальтер Г.                 | 30. Шифферс Е.                  |
| 14. Козлов Н. – Тишков Л.          | 31. Штейнберг Э.                |
| 15. Кокорев В.                     | 32. Щербаков С.                 |
| 16. Группа “Коллективные действия” | 33. Юликов А.                   |
| 17. Кузькин А.                     | 34. Янкилевский В.              |
|                                    | 35. Керн М. (Чехословакия)      |



#### МАНИ № 4

Составители – Н. Абалакова, А. Жигалов

1982 год

1. Абалакова Н. “Тотальное художественное действие” и “*Summa Archaeologiae*”.  
Статья. 11 коллажей из серии “*Summa Archeologiae*”.
2. Плакат “Все ближе”. 3 работы.
3. Альберт Ю. “Почему мои работы многим кажутся сухими и скучными?”.  
Серия “Продолжение чужих серий”.
4. Володин И. 3 работы.
5. Гороховский Э. 5 композиций. Статья “О живописи и о старой фотографии”.
6. Донской Г. “Самоцензура”.
7. Жигалов А. Серия “Исследование круга” (13 работ). “Искусство принадлежит...” (Комплект из лозунга и аналитического табло). “Моя последняя работа”. “Я работаю комендантом” (“Искусство в кубе”). “Куб искусства”. “Наш муравейник” (10 работ из серии).
8. Захаров В. “Папуасы”. “Колодец”.  
5 текстовых работ на ладони и лице.
9. Захаров В. – Столповская Н.  
Совместная работа.
10. Захаров В. – Лутц И. Совместная работа.
11. Инфантэ Ф. 5 фотографий и  
10 выступлений.
12. Кабаков И. “Абрамцево”, “Аллея”,  
“Жук и фрагмент “Жука”. 6 работ из серии “По углам”. 10 работ из “Кухонной серии”.
13. Кизевальтер Г. “Как все...”, “Комментарий к размышлениям”. Текст и три фотографии. Перевод статьи М. Тупицыной и комментарий.
14. Козлов Н. – Тишков Л. “Канатоходец”.  
Акция-эксперимент.
15. Куприянов В. Статья. Две серии  
фотопортретов
16. Куприянов В. Фотоисследование.

17. Лебедев Р. “Пять пасьянсов”, текст, Пасьянс “Звездный”. 5 фотографий.
18. “Мухомор”. “Проект защиты от нейтронного оружия”. “Битлз”. “Конверт”.
19. Некрасов В. Статья “О фотографии и живописи”.
20. Пригов Д. “Графические тексты”. “Дума”. Короба: “Ужас”. Чистые предметы: “Яйцо-1”, “Яйцо-2” (8 фотографий).
21. “Синклит сакрального чуда”. Посвящение. Первая популярная газета. В отделе кадров. Свидетельство места.
22. Скерсис В. Без названия.
23. Скерсис В. – Захаров В. Без названия.
24. Соболев А. “9...0”. “Небо почтой”. “Банки”. “Автономная территория”. “Экологическая акция”.
25. Чуйков И. “Дорожное происшествие”. “Окно XXIII”. Цикл “Работа с натуры”. “9 фрагментов Пикассо”.
26. Шаблавин С. 8 живописных работ. Фоторабота. Статья “Знак и иллюзия”.
27. Шницер Е. – Володина Е. “Все мужчины – подонки”.
28. Юликов А. “Пространственные альтернативы”. 10 листов из серии цветных офортов.
29. Выставка десяти.
30. Посмертная выставка А. Данилова.

Все материалы в 30 конвертах зеленого цвета.

Размер: 34,5 x 23,5 см.



Адресатом “Сборников МАНИ” предполагался узкий круг участников самих этих сборников, причем даже более узкий, чем предшествующее этим сборникам издание “Папок МАНИ”. Акцент в этих сборниках был сдвинут на текстовую часть московской концептуальной школы, на дискурс, обсуждающий не столько работы концептуалистов, сколько само направление, саму школу и ее положение, состояние, начиная с 1986 года, когда был выпущен первый сборник *Ding an sich*. Он был выпущен в трех экземплярах и в нем уже отчетливо была заложена структура всех остальных сборников: с одной стороны – общеэстетический дискурс, с другой – оригинальные работы, сделанные специально для этого сборника. Если в Папках МАНИ было очень много фотографий работ, то в сборниках их масса значительно уменьшилась, более того, бессознательно чувствуя сборник как совершенно другой вид издания с другим целеполаганием, я помещал в него фотографии, сделанные специально для сборников. В каждом сборнике, сразу после титульного листа, помещалась “заставочная” фотография, а заканчивался сборник довольно большим фоторядом. В первом сборнике это моя фотосеквенция “Два каталога”, во втором “Комнаты” – фотосерия Г. Кизевальтера “15 комнат”, в третьем “Агрос” – мой фоторяд “Служебный вход ВДНХ”, причем внутри сборника, между материалами, я поместил довольно много отдельных фотографий с титульными листами перед ними (например, “Продукты”, “Шубы” и т.д.), которые так или иначе связаны и с “заставочной” фотографией и с заключительным фоторядом. В той или иной форме этот принцип характерен для всех шести сборников (четвертый сборник – “Материалы для публикации”, 1988, пятый – *Buchhalterium*, 1990, шестой – “Реки, озера, поляны”, 1991). Первые четыре сборника мы делали с И.Бакштейном, и в каком-то смысле “стержневым” материалом каждого сборника являлись наши с ним диалоги. Пятый сборник мы делали с С. Хэнсген (*Buchhalterium*). Шестой сборник – *Реки, озера, поляны* – сделал Ю. Лейдерман.

Все сборники делались в трех экземплярах, за исключением “Комнат” – 5 экз. Переплеты первых четырех сборников были сделаны Н. Панитковым.

**Сборник МАНИ № 1 *Ding an sich*. 1986**

Составление – А. Монастырский, И. Бакштейн.

Переплет – Н. Панитков. Тираж – 3 экз.

1. А. Монастырский, И. Бакштейн. ТСО или черные дыры концептуализма. (Диалог). 14 мая 1986. Редактирование и комментарий к диалогу – Е. Модель.
2. И. Бакштейн, А. Монастырский. Диалог в электропоезде № 6385 “Калинин – Москва” 3 мая 1986 г.
3. И. Кабаков. Люди на краю. Текст к ширме. 1986.
4. А. Монастырский. Экзистенциально-аксиоматический горизонт “Музыки согласия”. Три фрагмента стенограммы.
5. Ю. Лейдерман. Три истории и пять интерпретаций.
6. “К Д”. Такси (Обсуждение-2. Стенограмма записи в аллее. 20 мин.) 16.1.86.-22.3.86.
7. Д. Пригов. Вопросы. И. Кабаков. Ответы. Май, 1986.
8. В. Сорокин. Нормальные письма (Три письма). 1985.
9. Э. Гороховский. Фото 1985. Печать 1986.
10. Г. Кизевальтер. Портрет Павла 1. 1986.
11. Аэромонах Сергей. Избранное. 1985-1986.
12. Ю. Альберт. Художник и дети. 1986.
13. Н. Абалакова, А. Жигалов. Русская рулетка. 1985.
14. Г. Кизевальтер. Визит к Тынису Винту. 1986.
15. Тупицыны, Косолапов, Герловины в Нью-Йорке.
16. З. Х. Москва. 1984-1985.
17. А. Монастырский. Киевское поле. Шизоанализ.
18. Два каталога. (Фоторяд А. М.). Май, 1986.

**Сборник МАНИ № 2. *Комнаты*. 1986**

Составление – И. Бакштейн, А. Монастырский

Переплет – Н. Панитков. Тираж – 5 экз.

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

И. Бакштейн, А. Монастырский. Вступительный диалог.

И. Кабаков. Комната.

И. Бакштейн, А. Монастырский. Предварительное обсуждение комнаты И. Кабакова.

И. Бакштейн, И. Кабаков, А. Монастырский. Триалог о комнатах.

И. Нахова. Четыре комнаты. Фрагменты стенограмм обсуждения комнат И. Наховой.

И. Бакштейн. Проблемы интенсивного художественного пространства.

Джеймс Хэрс. Археология комнаты.

С. Хэнсен. Фотографирование в комнате.

Г. Кизевальтер. Пятнадцать комнат.

**Сборник МАНИ № 3. *Агрос.* 1987**

Составление – А. Монастырский, И. Бакштейн

Переплет – Н. Панитков. Тираж – 5 экз.

1. И. Бакштейн, А. Монастырский. КАБАН (Кабан и Ануфриев). Стенограмма диалога. 27.5.87.
2. Г. Кизевальтер. Бойс, фото. 1987.
3. С. Х. Две фотографии. 1987.
4. С. Ануфриев. Рассказ об акции М. Чуйковой “Прогулка в ботанический сад”. Февраль, 1987.
5. Интерьер выставочного помещения. 1987 (фото А. М.).
6. Продукты. 1987 (фото А. М.).
7. С. Ануфриев, Ю. Лейдерман. С машинистом на плечах. Стенограмма диалога. 1987.
8. С. Ануфриев. КАБАН 9%. 1987.
9. А. М. Госагропром. 1987.
10. Аэромонах Сергей. Иерархия. 1986. Персидский залив. 1987.
11. Шубы (фото А. М.).
12. В. Сорокин. Землянка. Фрагмент из пьесы. 1987.
13. Занавес Паниткова. 1987.
14. В. Мироненко. Комната протеста. 1987.
15. И. Кабаков. Передача энергии. Выставка. 1987.
16. “КД”. Фрагмент отчета о поездке “За КД”. 23.5.87. Список негативов фото. 1987.
17. Служебный вход ВДНХ. 1987. (фото А. М.)

**Сборник МАНИ № 4. *Материалы к публикации.* 1988**

Составление – А. Монастырский, И. Бакштейн

Переплет – Н. Панитков. Тираж – 3 экз.

1. И. Кабаков, А. Монастырский. Зритель-персонаж (диалог).
2. А. Монастырский. Палец (фото).
3. И. Бакштейн, А. Монастырский. Внутри картины (диалог).
4. Г. Кизевальтер. Ящик с очулярами (фото).
5. С. Ануфриев. Результаты восстановления материальных ресурсов (фото).
6. С. Ануфриев, И. Кабаков. Неизвестный Кабаков (диалог).
7. Ю. Лейдерман. Два фрагмента.
8. С. Хэнсен. Уменьшенные копии.
9. И. Бакштейн, А. Монастырский. Божественная англичанка (диалог).
10. М. Скрипкина, О. Петренко. Корзинка (фото).
11. В. Сорокин. Автофотопортрет.
12. “КД”. Фрагмент отчета об акции “ЗА КД – 2”.
13. Загородный музей МАНИ.

**Сборник МАНИ № 5. *Buchgalterium*. 1990**

Составление – А. Монастырский, С. Хэнсен

Тираж оригинального издания – 3 экз.

Выпуск посвящен творческим биографиям некоторых авторов круга МАНИ.

1. Кабаков И. Общая схема всех работ. 1984
2. “КД”. Список акций. Приложение: Зрители Акции, Авторские гонорары по акциям “КД”
3. Инспекция “Медгерменевтика” (С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн)
  - а. Литературно-Эматическое Нарезание
  - б. Закрытый отчет по практике линейных осуществлений, Проекты пересечений.
4. С. Хэнсен, А. Монастырский. Три акции для Медгерменевтики. 1990
  - а. Ю. Лейдерману “Лозунг”,
  - б. П. Пепперштейну “Поляроид”,
  - в. С. Ануфриеву “Линк”.
5. Поучения. Наклейки. Фрагмент из писем.
6. В. Сорокин. Список работ с 1979 по 1990 гг.
7. В. Захаров. Список работ 80-90-х годов. (к началу ноября 1990г.)
8. Места хранения.
9. Обложки. Из библиотеки Загородного музея МАНИ.
10. Список видеозаписей Загородного музея МАНИ.

**Сборник МАНИ № 6. *Реки, озера, поляны*. 1991**

Составление – Ю. Лейдерман. Тираж – 3 экз.

1. Ю. Лейдерман, А. Монастырский. Желтые собаки в заповедной дубраве (диалог).
2. Премия И. Кабакову (фото).
3. А. Монастырский. Ситуация искусства в музее МАНИ.
4. И. Бакштейн. Ситуация искусства в музее МАНИ.
5. Ю. Лейдерман. Стабилизация психоделических фантазмов (фрагмент инсталляции).
6. А. Монастырский, С. Хэнсен. Франкфурт – Дюссельдорф – Бохум (диалог).
7. А. Монастырский. Фрагмент зооморфного дискурса.
8. Ю. Альберт. Портреты.
9. В. Захаров. Четыре персонажа.
10. Н. Алексеев. Связь.
11. Перцы (М.Скрипкина, О.Петренко). Кладбище в Пуэрто-Рико.
12. С. Хэнсен. Перевод надписи.
13. РАМА – VI (М. Рыклин, А. Альчук). Контаминация дискурса.
14. С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, А. Носик, П. Пепперштейн. Путевые заметки.

ПЯТЬ ТОМОВ “ПОЕЗДОК ЗА ГОРОД”

Мне представляется важным рассмотреть по отношению к акционной событийности (как к жанру) структуру томов ПЗГ. Она состоит из трех слоев: дескрипции (описательные тексты и фактография, включая фото), нарратива (рассказы зрителей-участников) и дискурса (статьи, комментарии и стенограммы обсуждений акций). Из этого видно, что каждое событие акции подвергалось массивной текстовой обработке. И, в сущности, начиная со второго тома ПЗГ (который называется “поездки и воспроизведение”) акции уже полностью строились и детерминировались текстовым корпусом, они стали достаточно герметичны, чтобы можно было говорить о собственно традиции “поездок за город” и даже о “поездках за город” как о жанре. В третьем томе они уже на-



столько погрузились в собственную литературу, что помещение в четвертом томе моего “Каширского шоссе” (нечто вроде романа) казалось вполне естественным и уместным. Но, кроме общей интенции “литературизации” события, разумеется, нужно было иметь еще и техническое место, книжный раздел, куда могли “лечь” такие вещи, как “Каширского шоссе”. Это место было заявлено уже в первом томе и называлось “индивидуальные акции”, имеющие отношение к “Поездкам за город”. Туда помещались материалы акций, не вошедшие в “Основной корпус”. Во втором томе этот раздел называется “Индивидуальные акции” членов группы “Коллективные действия”, а начиная с третьего тома, он фигурирует в качестве “Приложений”.

В каждом томе есть раздел “Документация”, в котором соединяются все три текстовых слоя – дескрипция, нарратив и дискурс (схемы, тексты инструкций, обсуждения, дополнительные комментарии и т.п.).

Обязательными для всех пять томов являются два вводных раздела – небольшой текст “От авторов”, где обычно кратко описывается состояние группы и выражается благодарность зрителям-участникам, а также “Предисловия”, которые я писал ко всем пяти томам, рассматривая различные эстетические аспекты деятельности КД и вводя основные категории этой эстетики – “пустое действие”, “полоса неразличения”, “фактографический дискурс”, “демонстрационные и экспозиционные поля” и т.д.

Первый том был собран мной в 1980 году (закончен в сентябре), то есть на пятом году деятельности группы. Второй том – 1983 (май), третий – 1985, четвертый – 1987 и пятый – 1989. Переплеты для всех томов были сделаны Н. Панитковым. Тираж каждого тома – 4 экз.

## ГОВОРЯЩИЙ АРХИВ

Серию наших издательских проектов, связанных с литературой и искусством московского концептуализма, в *Edition S-Press* (Мюнхен, Дюссельдорф, Вупперталь) открыла в 1984 году мультимедиаальная антология *Kulturpalast*.

В период нашей учебы в Москве, в 1982-83 гг., мы имели возможность лично проучаствовать в жизни московского круга (квартирных выставках, домашних чтениях, акциях и т.д.); результатом наших перемещений по этой сцене явилось множество полученных в подарок самиздатовских материалов: собрание разрозненных листков со стихами Всеволода Некрасова, рукописные папки Ильи Кабакова, толстые тома-документации “Коллективных действий”, составленные Андреем Монастырским, описания акций Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова, альбом “По мастерским” Вадима Захарова и Георгия Кизевальтера, множество маленьких стихотворных сборников Дмитрия Пригова, карточки Льва Рубинштейна и целый ящик всевозможных материалов группы “Мухомор” – стихи, рисунки, комиксы, тетрадошки, описания акций. Одолжив у кого-то старый советский кассетник, мы сами записали целый ряд поэтических чтений. Благодаря плохому качеству записи эти пленки сегодня звучат как бы чтениями из другого мира, из каких-то доисторических времен.

В *Edition S-Press*, являющемся международным форумом *sound poetry* и способствующем установлению связей с традициями авангардной звуковой поэзии 20-х годов, конкретной поэзией Венской школы, западной поп-поэзией и концептуальным искусством, мы опубликовали подборку из названных материалов в виде медиа-папки: *Kulturpalast* состоит из книги текстов на двух языках, со вступительным комментарием и большим количеством иллюстраций, звуковой кассеты и текстовых объектов – две серии карточек Льва Рубинштейна. (Тогда же отдельной кассетой вышли в свет “Азбуки” Дмитрия Пригова.)

Во время нашего следующего длительного пребывания в Москве, в 1984-85 гг., мы продолжили документалистскую работу, связанную с жизнью московской сцены, на сей раз уже с видеокамерой. Видеокассета *Moskau. Moskau*, (с подробно комментирующей ее сопроводительной тетрадью) представляет вырванные из жизненного потока эпизоды: акции “Поездки за город”, поэтические чтения-маскарады Андрея Монастырского и Дмитрия Александровича Пригова, квартирную выставку – *Party* в стиле *New-Wave* Никиты Алексева, объясняющего свою мифологию Вадима Захарова, Ильи Кабакова, демонстрирующего свою выставку-инсталляцию, и инсценированный как пикник теоретический разговор. Эти эпизоды как бы сливаются в фильме в единую работу художников московской сцены. (Между тем, вышло в свет подробное издание, в трех частях, сделанных в то время архивных видеозаписей – далее, по мастерским художников – под названием *Konzept-Moskau-1985*.)

Наш третий “говорящий архив” – “Лианозово” – знакомит, в форме исторического исследования, с предшественниками московского концептуализма, зародышевой клеткой неофициальной культуры – лианозовским художественно-поэтическим кругом. Сборник текстов (со вступительным комментарием, иллюстрациями и стихами на двух языках) дополнен кассетой, которая содержит наряду с актуальными чтениями исторических стихов (Игорь Холин, Генрих Сапгир, Всеволод Некрасов) ценные исторические записи-оригиналы из 60-70-х гг. (Евгений Кропивницкий, Ян Сатуновский). За уникальный звуковой архив московских поэтов мы обязаны Игорю Холину, который с давних пор занимался записью домашних поэтических чтений. Фотографии также взяты из Лианозовского семейного альбома Игоря Холина. Антология “Лианозово” появилась как каталог к выставке графики из собрания Всеволода Некрасова в Бохумском музее, в 1992 г. Лев Кропивницкий предоставил для этой выставки из своей коллекции ряд самиздатовских книг своего отца, являющихся по большей части уникальными рукописными изданиями в авторских обложках. Эти тетради являют собой пример выпусков и книг московского Самиздата 70-80-х гг., созданных художниками, с использованием графики и техники коллажа. Эти произведения, образующие совершенно самостоятельное литературно-художественное направление, обязанное своей особой формой как поэтическим сборникам авангарда, так и специфически советским формам гласности, заслуживают отдельной выставки и должны были бы стать интереснейшим открытием для кураторов и издателей в будущем.





Гюнтер Хирт, Саша Вондерс “Лианозово. Стихи и картины из Москвы”  
*Edition S-Press, Вупперталь, 1992*

слева: Гюнтер Хирт, Саша Вондерс “Культурпаласт”  
*Edition S-Press, Вупперталь, 1984*