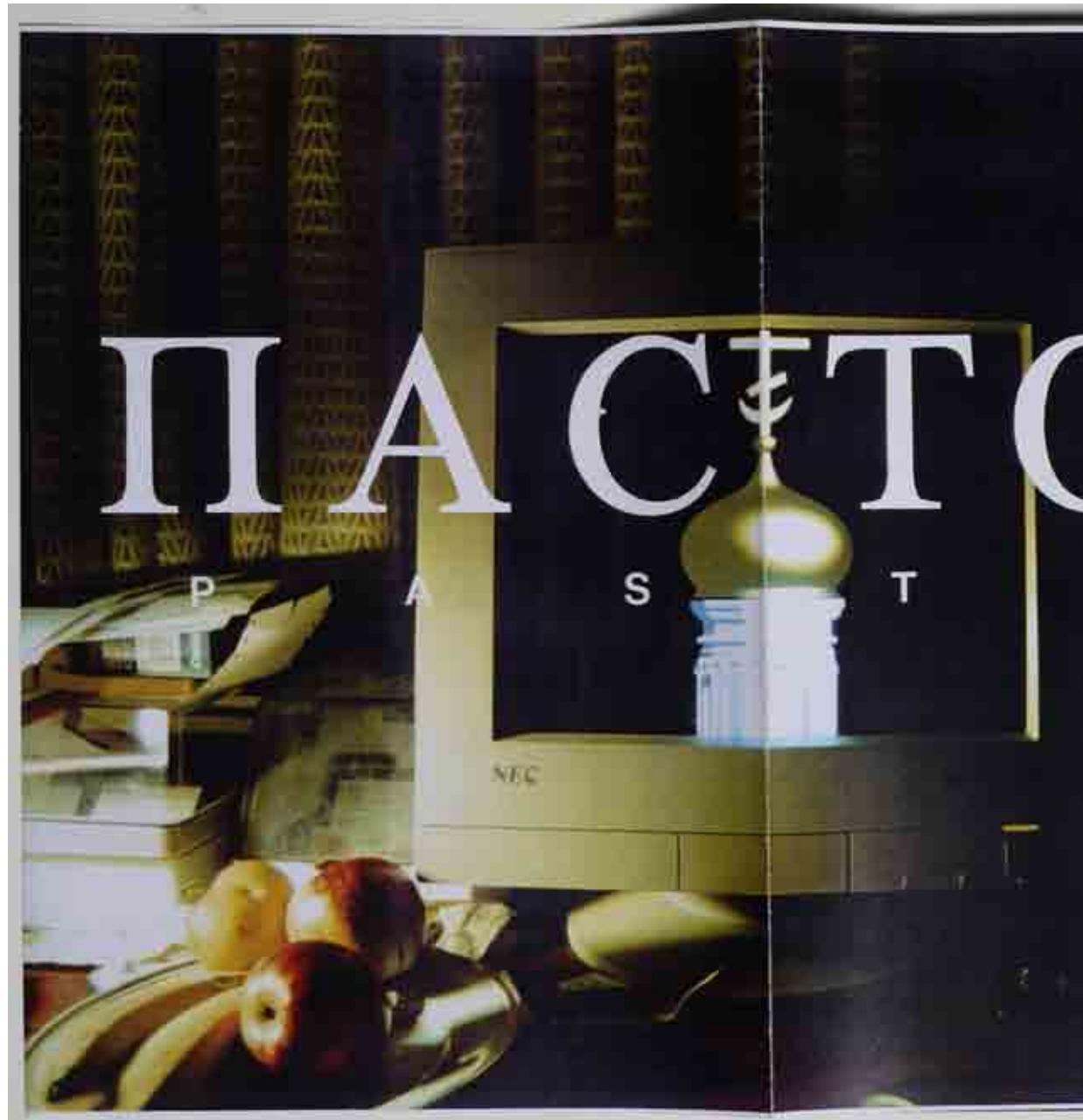


PASTOR

П А С Т О Р

МАЙ 1994

ЧЕТВЕРТЫЙ ВЫПУСК ЖУРНАЛА ПАСТОР



ТЕМА "НАШЕ БУДУЩЕЕ"

P

O R



PASTOR

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
THEMATIC MAGAZINE



ИТАЛЬЯНСКИЙ ПАСТОР
PASTOR CONFESSIONS
ХОЛДИНГ



Беседа Б. Гроиса и П. Пепперштейна на тему “Наше будущее”

в фильм-сцене В. Захарова “Пасторские беседы”

Rote fabric, Цюрих, 1993

Фото: Мансиа/Бодмер (*FBM studio, Zurich*)

Борис Гроис, Павел Пепперштейн

ПАСТОРСКИЕ БЕСЕДЫ

Тема: Наше будущее

ГРОЙС Будущее можно понимать по-разному. Если говорить об искусстве – в том смысле, что искусство занимается будущим как темой, предвидит будущее, пытается предугадать, что произойдет с миром в будущем – существует старая традиция такого рода занятия. Я думаю, что эта традиция не прекращается, а продолжается – в том искусстве, которое мы не считаем высоким искусством. Потому что в какой-то момент высокое искусство занилось не будущим мира, а своим собственным будущим. Футуризм и так далее... Попытка предугадать, чем может быть искусство будущего, вернее, чем оно должно быть. Но искусство не развивается в линейном времени. Представление о прошлом, настоящем и будущем связано с идеей какого-то непрерывного движения в линейном времени. Искусство же относится не к линейному времени, а к некой пространственной памяти. Чтобы пояснить, что я хочу сказать, можно взять как пример какую-нибудь статуэтку танской эпохи или африканскую маску, сделанную очень давно, которая, вообще говоря, не относится к будущему. Она тем не менее может стать для искусства чем-то новым. Искусство может ее воспринять как какое-то новое для себя событие. Это показывает, что понятие “будущее для искусства” и понятие “будущее для мира” не совпадают – они принципиально разные. В какой мере искусство сейчас говорит о своем собственном будущем? Я думаю, что ты полностью прав: этот дискурс прекратился, искусство, в известном смысле, перешло в сферу вечного настоящего. Прошлое, на самом деле, тоже исчезло, – оно исчезло вместе с будущим.

ПЕППЕРШТЕЙН И обсуждение его табуировано...

ГРОЙС Я думаю, что оно табуировано, потому что прошлое для нас – это всегда инсценированное прошлое, нами самими сделанное прошлое, нами самими реконструированное прошлое. Мы перестали смотреть на него как на аутентичное прошлое. Я думаю, что мы действительно оказались в ситуации вечного настоящего: мы видим прошлое как настоящее и будущее как настоящее. Нет ощущения возможности разрыва ни в одну сторону.

ПЕППЕРШТЕЙН Тем не менее, эти разрывы происходят. И они бывают неожиданными. Например, вспоминая прошлое, можно сказать, что в 60-70-е годы было очень достоверное ощущение современности, ощущение, что мы живем во времени, насыщенном знаками современности, в современном времени, когда грядущее вытесняет старое. И это было физическое ощущение – на каждом шагу были видны доказательства смены времени. Постоянно в Москве разрушались старые дома, вместо них строились новые. Выбрасывалась старая мебель, вместо нее появлялась новая и т.д.

Новый дизайн вытеснял старый и этот “дизайн бытового сына” как бы суб-

станционально отличался от “дизайна бытового отца”. Я прекрасно помню, что в раннем детстве я не отличал сталинский дизайн от дореволюционного – и то и другое объединялось в понятие “старинное”, которому противопоставлялось “новое” – дизайн 60-70-х годов. Важно также, что “старинное” всегда казалось качественным, рассчитанным на века. Тогда как в “новом” всегда присутствовала такая как бы просветленная халтура, что-то антиэстетическое, элемент “порчи”, “ухудшения”, и в то же время было впечатление чего-то брутального, но недолговечного. По всей видимости это был остаток, шлейф оттепельного эффекта, когда советское пространство впервые было потрясено разгерметизацией и смягчением, и над вещами, и за вещами открылось как бы такое огромное пустое пространство. Оно было кое-где слегка сияющим, кое-где тусклым, равномерно загрязненным, непрезентабельным, но оно было бесконечно огромным, и впервые стало на коллективном уровне ощущаться, что это пространство не только угрожающее, оно может не только поглощать, но в нем также можно добровольно затеряться, причем затеряться целыми экспедициями, группами, в одиночку, затеряться с любыми целями... В этом пространстве качественность не имела никакого значения, оно само было бескачественным. Знаком того времени, как известно, был космос. В быту это были бесконечные изображения мелких предметов, летящих в черной пустоте – ракет, спутников, спутничков, собак в стеклянных пузырях на голове, незнаек в таких же пузырях. Почти в каждую квартиру просочилось то или иное количество этих иконок. Собственно, это и было будущее, фантазируемое на протяжении предшествующих ста лет, – оно тогда не просто осуществилось, оно в каком-то смысле нашупало свой предел в виде этого пустого и грязного, неряшливого, бесконечного пространства. Я бы, по аналогии с речевыми штампами 60-х годов, назвал это “физическо-лирической пустотой” или “физико-лирической пустотой”. Это ощущение “беспределного предела”, “бесконечного конца” и породило московский концептуализм. В этом отличие от 1910-20-х годов, когда тоже осуществлялась мыслеформа будущего, но предел еще не был нашупан. Поэтому мы можем сказать, что “мы жили при будущем”, также как “мы жили при Хрущеве” или “мы жили при Брежневе”. В 80-е годы будущее исчезло, отошло в прошлое вместе с выставками детских рисунков на тему “Будущее”, где ступорообразно, снова и снова изображались скопления летательных аппаратов, технические усовершенствования, спирально переплетенные города, висящие в космосе... Время стало “заворачиваться”. Стал входить в моду другой тип фантазма. В 80-е годы это был постепенно закругляющийся заворот, завершившийся довольно аккуратно эффектным коллапсом, распадом СССР. Распалось то, что описывало себя как “беспрецедентное” – после чего, по идее, должно было начаться нагнетание “прецедентов”, реализация сплошных аналогий. Однако на самом деле, как мне кажется, то, что происходит в России сейчас, не менее беспрецедентно. Однако эта беспрецедентность замаскирована под сплошное “уже виденное”, “уже бывшее”. В связи с этим интересно рассмотреть изменения литературных жанров, описывающих будущее. В 60-70-е

годы после того, как был обнаружен этот предел, о котором я говорю, на смену традиционной научной фантастике, как известно, пришла так называемая литература “фэнтази”, сейчас очень модная в Москве, самое модное чтение Номы последних лет. Роджер Желязны, Фармер, Муркок... Это в общем-то реакция на “физико-лирическую пустоту”, там отменено космическое безвоздушное пространство, вообще пространство там заменено различными магико-психоделическими отражениями, слоями, сгibами.

ГРОЙС Я думаю, что это две разные темы. Если ты сейчас говоришь о советской ситуации, твое впечатление, что в 60-70-х годах что-то бурно изменялось, а сейчас перестало – это связано с возрастом, с тем, что ты просто стареешь. Я тоже старею, и у меня тоже есть ощущение, что ничего нового не происходит. Это эффект старости. Есть период, связанный с половым созреванием, когда человек ощущает, что что-то меняется... История всегда есть история субъекта, она не есть история какой-то мертвой вещи – мертвая вещь не имеет истории. История имеет нечто, что сохраняет идентичность в разные периоды трансформации, то есть то, что одновременно трансформируется и в то же время сохраняет идентичность. Камень, например, не имеет истории, так как он не трансформируется в достаточной степени. Человек имеет историю, потому что он трансформируется, но его трансформация ограничена. Наступает какой-то момент, когда мы перестаем трансформироваться. Причем мы не знаем, почему мы перестаем трансформироваться – то ли мы застыли в определенной форме, то ли мы слишком сильно порвали с предыдущим субъектом, и это уже стал не тот, а другой субъект. В обоих случаях как бы нет истории. То есть период повзросления связан с тем, что ты теряешь старую субъективность. Старая субъективность перестает быть историчной. Не историчен переход от юности к зрелости, а также к смерти. В течение жизни мы несколько раз проигрываем вариант смерти, то есть вариант разрыва идентичности. То же самое произошло с Советским Союзом, который как некая идентичность, которая трансформировалась и с которой происходили определенные изменения, перестала существовать. Неисторичность нынешней советской жизни связана с тем, что мы не знаем того субъекта, историей которого было бы то, что сейчас происходит. Это могла бы быть Россия, но мы еще не знаем, что такое Россия, то есть этот субъект еще не существует достаточно ярко выраженным, зафиксированным в нашем сознании образом. Можно сказать, что то, что сейчас происходит с Россией, является событием, но не в русской истории, а событием в мировой истории или в западной истории. Например, в истории колонизации России Западом. И в этом смысле это эпизод западной истории. То есть центральный вопрос: чья это история? – относительно любого спрашивания о прошлом, настоящем или будущем – чье это прошлое? чье это будущее? И здесь очень важно, насколько ты себя как субъекта идентифицируешь с некоторым коллективным субъектом. То есть, в какой степени ты можешь сказать: это мое личное прошлое является прошлым вообще, например, прошлым моей страны. Когда ты говоришь о том, что плакал, видя, как разрушаются какие-то здания,

то это означает, что был какой-то период твоей жизни, в который ты как субъект своей собственной истории в какой-то степени идентифицировался с субъектом государственности.

ПЕППЕРШТЕЙН Я всегда идентифицировался, на всех периодах моей жизни.
ГРОЙС Не говори этого. Так не бывает и не может быть. В некоторые периоды мы идентифицируемся, а в некоторые нет. При этом идентификация всегда очень односторонняя, всегда очень частичная. Мы думаем, что она очень далеко зашла, а потом встречаем людей, которые жили в то же время, – и задаем себе вопрос, откуда они взялись, с какой планеты? Они прожили рядом с нами совсем другую жизнь, их путь воспоминаний ничего общего не имеет с нашим. И все сразу распадается. Когда ты говоришь Советский Союз, речь идет не о какой-то коллективно-субъективной реальности, а речь идет об игре твоего воображения. Это значит, что игра твоего воображения иногда брала материал советской действительности, а иногда нет. Но эта игра твоего воображения никак не связана с тем, что происходило реально в Советском Союзе. И эта игра воображения тоже имеет свою идентичность и имеет свои разрывы.

ПЕППЕРШТЕЙН Но при этом происходят смещения. Например, мы раньше беседовали в каких-то квартирах. Теперь мы можем обнаружить себя в странной смещенной ситуации, как сейчас, например, под направленным на нас прожектором, внутри инсталляции. То есть ощущать протяженность времени, присутствие прошлого и будущего, значит – не быть персонажем. Когда находишься в ситуации персонажности, что бы мы ни говорили – в данном случае мы вписаны в инсталляцию, сделанную Вадиком, – в этом смысле для нас возможно будущее, в замкнутой перспективе будущего этой работы: ее архивного хранения, презентации. В данном случае – этот заголовок *Unsere Zukunft* – коридор бытия этой работы, этой конкретной инсталляции, потому что наше личное будущее сюда никак не вписано.

ГРОЙС Проблема заключается в том, что оно вообще никуда не вписано. Поэтому что если что-то принципиально изменилось, в результате чего прошлое и будущее куда-то испарились, то я думаю, что это связано с некоторым скептицизмом в отношении самого понятия субъективности и конструкции этой субъективности. Я вообще очень остро чувствую разрывы в своей субъективности (я не могу сказать, что я это особенно остро чувствую, сидя в этой инсталляции) и постоянно играю разные роли, которые нельзя соединить между собой и которые не образуют никакой последовательности прошлого, настоящего и будущего, а представляют собой разрозненные эпизоды. Это всё настолько расчленено, что из времени превращается уже в пространство. То есть я могу сказать, что есть вот такой кусок моих воспоминаний, есть вот такой кусок в моей практике, я поеду туда, сделаю то-то и т.д. – все это стоит рядом, стоит в пустоте, между всем этим находятся какие-то паузы, которые ничем не заполнены, в которых меня просто нет. То есть нет непрерывности, нет непрерывности воспоминаний, нет непрерывности субъективности, и поэтому, действительно, время превратилось в пространство. Когда я на себя обрачаюсь, то у меня

создаётся впечатление, что я эпизоды своей жизни вспоминаю ровно также, как вспоминаю эпизоды какой-то чужой жизни. Я не знаю, где я начинаюсь, где кончаясь, какие-то вещи полностью вытеснены. Поэтому я не могу говорить о том, как я размещаюсь в социальном пространстве. “Я” представляет собой некий странный конгломерат действий, жестов, текстов, событий, который занимает какое-то пространство, причем разорванное пространство, типа ахипелага ГУЛАГа, в котором я замкнут и пленником которого я являюсь. Вот эти острова как-то вписаны в общее социальное пространство, но как-то их упорядочить во времени и создать некую непрерывность, чтобы можно было сказать: это было раньше, а это позже, это было прошлым, а это находится в середине, – этого я просто не способен сделать. Эта неспособность охватила сейчас, впрочем, очень многих. Это лежит глубже, чем какие-то конкретные изменения, будь то в жизни страны или в жизни отдельного человека.

ПЕППЕРШТЕЙН Говоря о будущем, естественно погрузиться в глубокие воспоминания. Невозможно не согласиться, когда речь идет об этих разрывах, отменяющих субъективность. Этих разрывов гораздо больше, чем “естественных трансформаций”, таких как половое созревание или старение. Но можно сказать, что есть одно чувство, которое остается стабильным. Это чувство недоумения. Я вспоминаю очень отчетливо такой эпизод: новостройки, уже заселенные дома – одиннадцатиэтажные, длинные, сумерки, зима, горят окошки, меня кто-то везет на санках вдоль высокого дома, слегка синего от наступающих сумерек, проплывают освещенные окна, в них занавески, лампы, при этом все мое существо, мое сознание пронизано невероятным недоумением. Это недоумение такого рода: почему неведомые обстоятельства сложились таким образом, что я локализован в этом конкретном маленьком теле, я очень остро ощущаю свое тело, лежащее на санках, закутанное как кулек. Это недоумение, почему я так ограничен и так забавно запеленут в этом теле, которое обладает своим именем, своей судьбой, которая мне еще не известна, каким-то своим временем, жизненным сроком. Удивление и недоумение тогда полностью составляло мое сознание, природу моего сознания: почему я не являюсь всеми этими людьми в окошках, всеми занавесками со всеми узорами, стеклами. Почему я являюсь чем-то, а не вообще всем вместе? Ближе всего к моему внутреннему состоянию был бы эфирный шум в радиоприемнике. Когда вечером мой дедушка ловил “Голос Америки” или “Немецкую волну” или “Голос Израиля”, прежде чем он настраивался на нужную волну, он проходил множество шумов, обрывков музыки, голосов, сигналов – это было то, с чем я в наибольшей степени мог идентифицировать свое сознание. Страшное недоумение по поводу того, почему я не то, а это, не эфирный шум, который все объемлет, а некая котлетка, запеченная в конкретном теле с именем, – было первым впечатлением индивидуального сознания, которое мне удается припомнить. Из этого недоумения родилось предположение, что раз уж мне суждено быть такой вот пампушкой, обладающей отделенностью, то, значит, мне необходимо хотя бы время от времени воспроизводить в своем сознании этот психоделический кон-

траст между моей загадочной “пампушечностью”, локальностью и всеобъемлющим зыбким эфиром, несущим остатки голосов, шелест всеобщего. Чтобы культивировать этот контраст, мне представлялось необходимым создать что-то вроде внутреннего государства, то есть как бы государства Платона в качестве интимной начинки для пампушки. Для этого необходимо было воспроизвести этапность, структуру периодов, которые транслированы в наш этносемиозис через китайский опыт государственной риторики, где период мыслился как некая фраза, сегмент текста, произвольно данный неким автором или каким-то его советником для того, чтобы заставить “цвести прекрасный куст”, и цветением этого куста, цветением текста, воплощающегося в реальность, полностью заполнится определенный промежуток времени, но не более того – не “до” и не “после”. Тем самым можно создать преемственность потока времен, как некоего текста-аллеи, музея, где есть возможность переходить от фразы к фразе, от экспоната к экспонату, где есть не просто “суп времен”, а масштабные созерцательные ландшафты, такие как “время Шуня” или “время Юя”. Через свою текстуализацию эти хроно-экспонаты приспособливаются для некоего божественного созерцания. Но что это за “божественное созерцание”? Имеется в виду, что пампушка сможет “божественно” созерцать себя в своей встроенности, затерянности во “всем”, используя для этого созерцания некую оптимальную оптику бесконечных удалений, дистанций. Есть разные версии такой оптики: посмертные состояния, галлюциноз или же просто жизнь, смена повседневных ситуаций, погоды, череда самочувствий и т.д.

ГРОЙС Я слушаю твой рассказ, но он не свидетельствует о том, что ты был такой пампушкой, как ты это описываешь, потому что он весь состоит из цитат. Может быть, это было твоё личное переживание, но это неважно. Важно, что в твоем рассказе все очень хорошо просчитано: там появление первого чувства совпадает с рождением, плюс к этому видна новостройка, цитата из Мандельштама, как человека несут где-то в темноте, проходят окна, как у Толстого, и даже пример с “Голосом Америки” можно найти. Короче говоря, тело этой пампушки плюс Платон, Сталин и все остальное с самого начала разбросано по самым разным этапам мировой культуры. Это не есть пампушка, которая локализована в реальном физическом пространстве и тем самым может гарантировать локализацию того, что эта пампушка потом делает в искусстве. Ничего подобного – на самом деле, сама фигура этой пампушки уже вырезана из самых различных кусков тысячелетней истории развития культуры. И все, что эта пампушка потом делает, представляет такой же разрозненный фрагментарный характер. Нигде и ни на каком этапе этого органического единства, о котором ты говоришь, которое вырастает как из зерна и расцветает как роза, – этого органического единства я нигде не наблюдаю. Все эти фигуры полностью внутри себя разрушаются, они разрушаются твоим же собственным рассказом. Ничто не является гарантией целостности и замкнутости того культурного пространства, в котором мы оперируем, менее всего наше собственное тело является такой гарантией. Менее всего

наше время является такой гарантией, система наших воспоминаний. Все это достаточно сильно раздроблено. Поэтому проблема заключается в том, что мы не знаем наших четких границ, мы не знаем, каким в точности образом наше тело распространено в этом пространстве, каким образом отдельные фрагменты и элементы включены и интегрированы в этот пазл. Из-за того, что мы этого не знаем, мы не можем собрать и систему наших воспоминаний и наше время и превратить это в какое-то этапное развитие по органической модели. Культура и искусство не развиваются по органической модели, искусство не имеет ничего общего с жизнью растений. Оно еще меньше имеет общее с жизнью человека. Человек вообще не имеет никакого отношения к культуре, а культура не имеет никакого отношения к человеку. Они абсолютно никак не связаны друг с другом. В качестве определенного животного ты вступаешь в работу механизмов, логических процедур и систем, которые существовали, существуют и будут существовать вне зависимости от того, жив ты или нет, которые к тебе глубоко равнодушны, безразличны к тому, живешь ты или нет. Существует фундаментальное равнодушие культуры к человеку и, что характерно, такое же фундаментальное равнодушие человека к культуре. Как бы человек не пытался и не старался объяснить то, что он делает в культуре, из своих личных переживаний, чувств или личных проблем, депрессий или эмоций, мы знаем, в конечном счете, выпить стакан вина, кого-нибудь трахнуть или просто удавиться, – оказывается значительно более аутентичным решением этих проблем. В действительности никакая культурная акция не решает ни одной жизненной или психологической, или физиологической, или денежной человеческой проблемы. Ни культура никогда ничего не делает для человека, ни человек для культуры. Странным образом между ними существует некий зазор. Любая попытка преодолеть этот зазор какими-либо органическими метафорами приводит к курьезу. Поэтому культура не имеет будущего.

ПЕППЕРШТЕЙН Не является ли очередной органической метафорой утверждение, что выпить вина, потрахаться или удавиться – поступки, имеющие отношение к некой аутентичности? Во-первых, эти поступки также могут расцениваться как культурные акции. Во-вторых, когда речь идет о решении каких-то проблем, важна не столько аутентичность, сколько эффективность тех или иных акций. Я рассматриваю эти вещи с точки зрения психотерапии, пусть даже если речь может идти только о временных состояниях облегчения, локальных вздохах “Уф... отпустило!” и тому подобное. В периоды депрессии я, например, люблю смотреть телевизор. Причем существует два типа фильмов, которые совершенно стабильно оказывают на меня целительное успокаивающее действие, даже на самом дне депрессивного колодца. Первый тип: советский шпионский фильм о временах войны с фашистской Германией, где героям является советский разведчик, одетый в фашистскую униформу (этот последний элемент обязателен для терапевтического эффекта). Второй тип: научно-популярный документальный фильм об исследовании морских глубин или океанского дна, желательно каких-нибудь очень глубоких впадин, щелей или

подводных пещер. Многие депрессанты (я в их числе) любят рассматривать фотографии или изображения заснеженных лесов, виды Полюса, огромных белых снежных полей, сугробов, зимних животных, больших рек, покрытых льдом, замерзших водопадов, или просто водопадов, парков, интерьерных пространств каких-нибудь дворцов... Пациент может применить эти культурные акции для того, чтобы получить нужный ему фантазм – и затем приложить этот фантазм в качестве примочки к больному месту. В нашем медгерменевтическом сленге мы называем это “местной анестезией тела сознания”. Но есть разновидности и “общей анестезии тела сознания”... Акции лечения и самолечения – это, в общем-то, культурные акции, даже если они сводятся к приему медикаментов. Возвращаясь к квазисаторическому “переживанию пампушки на санках”, можно сказать, что это бесконечное недоумение, охватившее меня тогда... Ведь “недоумение” это указание на неполноту, недостаточность сознания. “Недоумение” это изумление, делающее невозможным вхождение в состояния “ума” и “умения”. У меня не возникло тогда потребности преодолеть этот разрыв. Скорее я ощущал это переживание как временное, приятно щекочущее меня своей остротой. Возможно, при виде моего спленутого и перевязанного тела на санках у меня возникли какие-то танатально-почтовые ассоциации... То есть я был сам для себя как бы посылкой, бандеролью, которую перемещали куда-то... Существенным для меня был вопрос: смогу ли я когда-нибудь снова насладиться подобной бесконечностью недоумения? И можно ли надеяться на то, что эта бесконечность прекрасного недоумения ожидает меня после смерти? Почему я, собственно, сослался на этот автобиографический нарратив? Естественно, к искусству это вообще не имеет никакого отношения. Но в самой идее будущего присутствует, с одной стороны, обостренное недоумение. И, с другой стороны, постоянная угроза для этого недоумения. И осуществление будущего, его реализация, связаны с потребностью спасти недоумение, воссоздать дисбаланс, эффект разрыва, о котором идет речь.

ГРОЙС А это означает, что мы все-таки на каком-то уровне все время сохраняем настоящее. Потому что это состояние разрыва в известном смысле не способно к трансформации. Трансформируется культура, трансформируемся мы. Но мне кажется, что это ощущение разрыва, порога, который нас отделяет от культурного развития, не изменяется, оно вообще, в принципе, не способно к трансформации. Поэтому оно не имеет ни прошлого, ни будущего, оно представляет собой некоторую константу, и чем более остро мы переживаем эту константу, тем более остро мы переживаем крах времени. Я бы сказал, что это позитивное переживание, потому что в известной мере оно связано со способностью быть в той же ситуации, что и все остальные люди. То есть я могу сказать, что читая любой текст любого другого человека, вне зависимости от того, человек это моей эпохи или, скажем, из Ассирии, я всегда имею какой-то уровень чтения, на котором я уверен, что нахожусь в той же ситуации, что и он. И это не психологический уровень, потому что мы очень разные люди, и это не культурный уровень, потому что это очень разная культура, а это именно уро-

вень разрыва между психологией и культурой. Именно этот момент вакуума, пустоты, разрыва идентичности, как ни странно, оказывается тем связующим элементом, который дает мне возможность читать и понимать любой текст, видеть и реагировать на любое произведение искусства. То есть я реагирую на него в той мере, в которой тот человек, который его делает, не понимает его также, как и я его не понимаю. История вообще связана с пониманием. В прошлом было одно понимание, в настоящем – другое, а в будущем – третье и т. д. Но более глубоко лежит проблема непонимания, то есть в каждый момент, когда мы что-то делаем, мы на самом деле не понимаем, что мы делаем. И это непонимание того, что мы делаем, какая-то внутренняя посторонность по отношению к нашим собственным действиям странным образом связывает нас со всеми другими людьми, потому что другие точно так же не понимают, что мы делаем, как и мы сами этого не понимаем. Все разрывы на уровне понимания компенсируются этим странным пребыванием в одной и той же ситуации непонимания. Я думаю, что текст или произведение искусства начинают быть интересными для меня, когда я фиксирую тот уровень, на котором автор не понимает, что он делает. С этого момента мне становится интересно, о чем идет речь. Пока у меня есть ощущение, что он понимает, что он делает, мне неинтересно, потому что это его проблемы.

ПЕППЕРШТЕЙН Текст или произведение искусства, а в еще большей степени событие жизни, случай, обстоятельство, биографическая или автобиографическая деталь становятся для интерпретатора интересными в тот момент, когда он больше не понимает, почему он их интерпретирует и каким образом он их интерпретирует. Ему приходится обсуждать свою собственную интерпретационную площадку, как нечто скрытое, неизвестное. Вот, например, интерпретация рассказа о “переживании на санках” как ряда цитат – из Блока, Брежнева (брежневская новостройка), Мандельштама, Толстого, Платона, Сталина и других авторов. Все перечисленные источники оказываются, при ближайшем рассмотрении, “за спиной” интерпретатора, то есть не в “культуре”, а в точке разрыва интерпретирующей идентичности. Эти “источники” фигурируют как галлюциногены. Можно процитировать слова Поручика из нашего романа “Мифогенная любовь каст”: “А ты пробовал когда-нибудь цитировать во сне? Вот задай себе такую программу: выбери несколько сентенций разных авторов и цитируй себе в каждом сновидении. Попробуй, что получится. Только после этого ты поймешь, что такое цитата.” То есть цитирование это не волевой акт, это не стратегия, цитирование это форма бреда: глубокий, полупрозрачный, делириозный плазмодий “простых совпадений” и “простых искажений”. Как у Кабакова: Кажется, что Аркадий несет на голове самолёт, но это всего лишь простое совпадение. С другой стороны, невозможно упрекать интерпретатора в ограниченности его толкований, потому что нам никогда толком неизвестно, чем именно они ограничены.

ГРОЙС Да, это не работает, это неинтересно, потому что полемично, а всё, что полемично – неинтересно.

ПЕППЕРШТЕЙН Интерпретационные пространства традиционны. Практически не бывает нетрадиционных интерпретационных пространств, поскольку истолкование – это атрибут традиции, способ ее существования. Чтобы высказываться “нетрадиционно”, необходимо найти предметные (хотя бы даже в плане предметности языка) рамки интерпретационного пространства. Это модернистский ход, давно опробованный в дзене и в других практиках деритуализации дискурса – создавать вещи, которые рамируют, ограничивают интерпретацию вещей. Обычно толкование снисходит на вещи, как некий бог из космоса: оно оплодотворяет их, мучает, делает традиционными, а затем свободно, без преград, уходит обратно в свой космос. Задача состоит в том, чтобы в своем обратном движении “в космос” интерпретация натыкалась на нечто неожиданное, на какую-то другую специально защищенную вещь, которая бы своей неинтерпретируемой предметностью ставила бы толкование в зависимое положение. Для этого необходимы истории о трансцендентном, поскольку трансцендентное представляется или как текст, или как потустороннее – это то поле, где нет вещей в таком состоянии, в каком они есть здесь. А это значит, что если туда поместить вещь, то это может обеспечить заманивающий эффект для интерпретации – эффект магнита. Возникает структура, при которой толкование теряет свою свободу. Хоть раз прикоснувшись к “трансцендентному” объекту толкования, оно закрепляется за ним, это его кармический объект, и, путешествуя дальше, оно вынуждено волочить за собой все эти вещи. Абсолютно дискомфортно, но это создает материализованную историю толкований, т.е., собственно, культуру. Мы обсуждаем интерпретацию, тогда как тема нашего диалога – будущее. Это свидетельствует о том, что будущее есть время, где интерпретация ничем не ограничена, что раздражает. Поэтому современная, так называемая, высокая культура или, можно сказать, снобская культура, помещает тему будущего в зону “уродного вкуса”. У нас есть инсталляционный проект “Уменьшение будущего”, построенный отчасти на прощупывании этого скрытого “табу на будущее”, отчасти там планируется некоторая диверсия против этого табу. Вообще я должен признаться, что не испытываю по отношению к современной “высокой культуре” ни особого пieteta, ни особой симпатии. Современное искусство отличается тем, что его никто не любит, даже оно само себя не любит. Гораздо интереснее, в том числе с точки зрения комментирования, наблюдать за порождениями массовой или, лучше сказать, “развлекательной” культуры, типа фильмов Стивена Спиллберга, клипов Мадонны, разного рода аттракционов и т.д. В этой, условно говоря, “низкой” культуре тема будущего как раз играет ключевую роль. Но, естественно, что у “высокой культуры” на уме, то у “низкой” на языке. То есть, иначе говоря, то, что составляет сакрализованный невротизм, сакрализованный травматизм “высокой культуры”, объясняющий почему в ней отсутствует то-то и то-то (например, красота, интересность, содержательность, остроумие, юмор, будущее и т.п.), именно это утаиваемое “высокой культурой” как нечто интимное, ценное и болезненное, именно это пышно и откровенно инсценируется “низкой” культурой, соз-

дающей из подсознания снобов аттракционы и развлечения для масс. Естественно, для Номы стратегия “низкой” культуры Запада ближе и симпатичнее, в частности потому, что она сочетает в себе цинизм и психоделику. Нома любит то, что интересно обсуждать, а что может быть интереснее для обсуждения, чем циничные манипуляции психоделикой? Ведь этим занималась и советская власть. Я бы сказал, что психоделика заполняет собой уровень разрыва между психологией и культурой. Психоделика как бы постоянно “затекает” в этот разрыв, повисая в нем разными сверкающими каплями, разводами, коридорами... В вакууме этого разрыва и размещается психоделическая версия пустоты: мир желязновских отражений, закрутов, веерообразных торцов, слоев и т.п. Галлюциноз всегда делает акцент на себе, он по природе своей суггестивен. Именно галлюциноз позволяет центрировать ситуацию на этом разрыве, на уровне нестыкуемости психологии и культуры, галлюциноз позволяет превратить непонимание в форму общения, в коммуникационный канал.

Если вернуться к теме интерпретации... Есть что-то как бы слегка неэтичное или неприличное, когда интерпретируешь вещи, сделанные другими. По идеи, в будущем, объект интерпретации должен создаваться в процессе самой интерпретации. Можно, конечно, сказать: “Я тебя создал, я тебя и изнасилую”. Но приличнее сказать: “Я тебя сначала изнасилую, а потом создам”. Это как бы анестезированная версия дискурса. Кстати, будущее по-немецки *Zukunft*. А что такое *kunf*?

ГРОЙС *Ankunft* – это прибытие. *Zukunft* – это движение к тому, что прибывает.
ПЕППЕРШТЕЙН То есть это встреча...

ГРОЙС Встреча прибывающего: будущее прибывает, а мы его встречаем. Вообще то, что ты говоришь об интерпретации, ты говоришь, опираясь на свою практику. Я бы охарактеризовал практику “Медгерменевтики” как симптоматику бессознательного. Современная интерпретационная практика базируется на идее бессознательного. А идея бессознательного, или подсознания, базируется на идее Другого, то есть на идее, что приходит Другой и как бы видит за моей спиной то, чего я не вижу во мне самом. Потому что он видит не только меня, но и фон – что происходит за моей спиной, что скрыто от меня. И на этом базируются марксизм, и ницшеанизм, и фрейдизм, который непосредственно является источником вашей практики. Ваша практика заключается в симптоматике бессознательного. Это означает, что вы придумываете фоны, придумываете симптоматику, а не видите ее. Если говорить об истории идей, я думаю, что это правильный ход, потому что, если уж говорить о будущем, то мы действительно вышли из какой-то огромной эпохи подсознательного, эпохи веры в то, что мы интегрированы в какие-то системы – социальные, психологические, сексуальные, лингвистические, логические и любые другие, которые мы не контролируем, но которые можно за нами увидеть с помощью механизмов интерпретирования. Я думаю, что мы приходим к ситуации неинтерпретируемости – не в том смысле, что мы открываем вечные истины, которые сияют собственным светом, а в том смысле, что мы понимаем, что за нашей спиной

ничего нет. То есть мы живем в этой паузе, в этом ничто, в этом разрыве между собой и контекстом. Контекст, может быть, и существует, но между нашей спиной и этим контекстом существует разрыв. Если мы заполняем этот разрыв, то мы заполняем его только искусственно. Никакой органики в этом нет. Поэтому я бы сказал, что ваша практика есть изобретение симптоматики подсознательного в отсутствии подсознательного. И смысл здесь заключается именно в демонстрации отсутствия подсознательного путем симуляции его симптомов. В какой степени и в каком направлении это будет развиваться, трудно сказать. Но в том, что мы вышли из эпохи подсознания, я глубоко уверен. Мы покинули эти сферы. Так или иначе, мне это кажется инстинктивно самоочевидным.

ПЕППЕРШТЕЙН Я согласен с тем, что медгерменевтика, в каком-то смысле, представляет из себя “пустотный психоанализ”, то есть интерпретацию бессознательного на фоне его отсутствия. Впрочем, как мне кажется, сказать, что бессознательного нет, это все равно что сказать, что все дхармы пустотны. Точнее, сказать “все дхармы пустотны” лучше, чем сказать, что “бессознательного нет”. В том смысле, что бессознательное всегда есть, даже если оно ничем не заполнено. Бессознательное присутствует как возможность, как возможная система локализации. Это имеет отношение к теме нашего разговора – к теме будущего. Классический психоанализ полагал, что бессознательное заполнено объемами памяти, вытесненными или просто отвалившимися в зоны забвения – то есть в наиболее влиятельные зоны,” латентно мотивирующие наше поведение”. То есть он заполнял подсознание прошлым. Но будущее постоянно находится в зоне забвения. Здесь можно говорить о забытом проекте, забытых целях. Мы рассматриваем Советский Союз как своего рода психоаналитическую утопию, причем утопию, которая была осуществлена, реализована, т.е. перестала быть утопией, приобрела топологическую телесность. Можно сказать, что вместо коммунизма в СССР было построено бессознательное. Интересно, что в советской нормативной риторике произошла подмена понятия “сознание” на понятие “сознательность”.

ГРОЙС Но это марксизм: марксизм тоже теория бессознательного.

ПЕППЕРШТЕЙН Да. Советское понятие “сознательность” предполагает адекватность индивидуального сознания идеологемам небесной коллективности, “подтянутость” частного к общему. В этом смысле “сознательность” есть форма бессознательного. Но “сознательность” это состояние, а не причина состояний, и это состояние мотивировано не прошлым, а будущим. В каком-то смысле, мыслеформа “сознательности” наследует православной мыслеформе “ума”. Как известно, “ум” – один из центрирующих компонентов православной молитвенной практики, канал сообщения между “келейностью” и “соборностью”. Есть такая молитва, кажется, к Богородице – “дай прибавление ума”. В “Каширском шоссе” Андрея Монастырского описывается его галлюцинаторное переживание, связанное с другой психастической мыслеформой “сведение ума в сердце”: у него голова опускалась, проваливалась в грудную клетку. Да... “Умная молитва”, “умное делание”... То есть момент действия (и это, кстати,

было блестяще эстетизировано в практике “Коллективных действий”) изначально введен в область мотивов: бессознательное это акции, действия. То есть не существует никаких мотивов вне поступка, вне действия.

ГРОЙС Это и есть отрицание бессознательного.

ПЕППЕРШТЕЙН И да, и нет. Во-первых, если даже бессознательное осуществляется в акциях симуляции самого себя, это еще не значит, что его нет. Во-вторых, когда современная западная философия (например, постструктуралисты) говорит, что бессознательного нет... Это такой тип европеоидных откровений: Бога нет; затем выясняется, что раз Бога нет, значит, человека тоже нет. У Булгакова Воланд по этому поводу говорит: “Что же это у вас, чего не хватишься – ничего нет!” Бессознательного нет, значит, сознания тоже нет. Советское циничное сознание (или же постсоветское, постциничное), как правило, чувствует себя вполне уютно, купаясь в этих потоках отсутствий, оно как бы по-домашнему живет в этих отсутствиях, в этих дырах коллективного дискурса. Но именно в силу обжитости этих дыр, постоянно становится ясно, что “на самом деле”, все это есть: и Бог, и человек, и бессознательное, и сознание. И на каком-то уровне отсутствует различие между “есть” и “нет”. Это и есть результат советского психоанализа, осуществленного в масштабах “одной отдельно взятой страны”. Этот опыт оформляет бессознательное в виде набора поступков, жестов...

ГРОЙС Да, но это может потом превратиться в то, что Гегель называл дурной бесконечностью, в наращивание поступков по чисто произвольному принципу.

ПЕППЕРШТЕЙН Но в данном случае речь идет не о бесконечности, а о некоем расширении комбинаторики или инвентаря. В глубине этого инвентарного списка клубится языковой мусор, как будто там кто-то все время взрывает и расшвыривает особо ценный инструментарий, собранный для будущего, для “новых больших работ”. Например... Понятно, это инспирирует на произвол, на такой маразматический глухнувший дискурс, который все время слышит что-то не то. Так, например, тема будущего в духе этой “глухоты” рассматривалась бы в свете фразы “Будда щи ест”, или какое-нибудь еще фонетическое слипание... Или по поводу бессознательного можно было бы сказать, что это бес (т.е. демон) сознательного, то есть нечто, чем сознание одержимо, как болезнью. В конечном счете все это ограничено тем моментом, который выступает как единственный апологетизированный этаж, как планка – моментом усталости, амортизации, стирания. То есть тем моментом, когда “непроизвольная произвольность” уступает место сплошной непроизвольности.

ГРОЙС Я думаю, что все искусство и вообще вся художественная практика понималась в эпоху модернизма и постмодернизма (и в этом отношении мало что изменилось) в основном как некоторый знак этих подсознательных сил. То есть почему вообще искусство в последнее время считалось таким важным делом?

ПЕППЕРШТЕЙН Но сейчас уже, по-моему, не считается.

ГРОЙС Сейчас нет и именно по этой причине. Оно считалось важным делом, поскольку выявляло что-то такое, чего нельзя было получить другим способом.

А это и было подсознательное. Потому что все, что не было подсознательным, функционировало на уровне науки. То есть эксклюзивное место искусства базировалось на теории подсознательного. Между прочим, когда я писал еще тогда о романтическом концептуализме, что концептуальная работа содержит в себе все свои предпосылки и что она не отсылает ни к чему внешнему, то я помню, что Эдик Штейнберг сказал мне, что тогда искусство обесценивается. Это действительно была правильная реакция в том смысле, что искусство действительно утрачивает в этом случае свою прежнюю легитимацию. Но я думаю, оно снова получает свою легитимацию за счет того, что искусство, как ни странно, все больше и больше становится формой жизни. Оно перестает быть знаком для жизни, искусство само, система его функционирования превращается в вид жизни. Различие сейчас не между подсознанием и сознательной, нормальной стороной жизни, как это было раньше, так что искусство выражало собой все выпадающее из нормального течения жизни. Искусство представляет собой теперь особую сферу жизни. И в этом смысле оно ограничено. Искусство как любая форма существования, конечно, тоже не бесконечно в своих возможностях. Она, эта форма, не является пустым, безжизненным набором любых возможных вариантов, но представляет собой набор тех вариантов, которые могут быть жизненно реализованы. Мы, то есть все те, кто как-то относится к искусству, фактически живем в нем. Оно определяет наш быт, наше поведение и в этом смысле не требует никакого внешнего референта, будь то сознание или подсознание, для своего оправдания – оно само по себе уже является жизненной практикой.

ПЕППЕРШТЕЙН Не знаю. Чисто субъективно у меня отсутствует ощущение, что я “живу в искусстве”. Вообще для меня всё это очень расщеплено. Для меня есть “то, чем мы занимаемся” – я имею в виду Ному и МГ. И я не знаю, является ли это искусством – мне безразлично, искусство это или нет, важно, чтобы это было интересно. И есть “то, чем они занимаются”. И это уж точно искусство, потому что это так называется обществом. И наши занятия, в общем-то, прикрываются этим искусством за неимением другого прикрытия. Но это довольно субъективно. Впрочем, раз уж мы оказались в некоем пространстве, это значит, что нам необходимо обустроить это пространство таким образом, чтобы оно нас развлекало. И как только узор наших синдромов, нашей психопатологии, нашей капризности перестает совпадать с проблематичностью искусства, становится необходимо произвести сдвиг или изменить ракурс, сказав: а вот сейчас мы под искусством понимаем не это, а что-то совсем другое.

ГРОЙС Мне кажется, что тут все происходит наоборот. Не мы обживаем эту сферу, а неврозы искусства стали нашими неврозами, и мы просто выяснили, что мы можем жить в такой форме тоже. Это то, что я раньше писал о вашем тексте. Конечно, обидно, что я умираю от вирусов, но, с другой стороны, я понимаю, что могу жить и в форме вирусов тоже. То же с искусством. Искусство нас убило, но при этом выяснилось, что можно жить и в этой форме тоже. Но, конечно, жить уже иначе. То есть, например, не имея тела, в общем не имея

неврозов, не имея сексуальной жизни, вообще не имея всего набора обычных признаков жизни. Я думаю, что это видно даже по массовой культуре. Например, в фильме “Терминатор 2”. Если даже это жидкость, и она распалась на капли, и по ней даже ходят, то оказывается, что и так можно не только жить, но даже и думать. Оказывается, можно жить очень странными способами, которые раньше даже не ассоциировались с понятием жизни.

ПЕППЕРШТЕЙН Это напоминает шаламовские описания, в “Колымских рассказах”, тех трансформаций, которые происходят с зэками на Колыме...

ГРОЙС Я же говорю ГУЛАГ. Искусство – это ГУЛАГ, оно построено по тому же принципу, все эти галереи...

ПЕППЕРШТЕЙН Возвращаясь к началу нашего разговора, к 60-70-м годам, когда мы “жили при будущем”. Это были времена, когда ГУЛАГ постепенно приходил в запустение, погружался в опустошенность, заростал. Это, собственно, и создало эффект присутствия будущего. Ведь ГУЛАГ был колоссальным агрегатом строительства будущего. Пока этот агрегат работал, будущее отсутствовало. Но когда он перестал работать, стал ржаветь и распадаться в пыль, это означало, что будущее уже здесь, оно осуществилось. Оно осуществилось, как я уже сказал, в виде “физико-лирической пустоты”. Одной ипостасью этой пустоты был космос (“физической”), другой (“лирической”) – неурбанизированные пространства Советского Союза, фантазмы рек, полей, гор... То есть, метафорически, пространства заснеженного, опустошенного ГУЛАГа, куда постоянно отправлялись разного рода экспедиции, укомплектованные, по мнению идеологии, из энтузиастов и молодых романтиков. Романтизм 60-х годов это очень странный романтизм, романтизм энтузиастического погружения в пустоту.

А мы едем, а мы едем за туманом,
За туманом и за запахом тайги...

В этом смысле название “московский романтический концептуализм” очень подходит, особенно если иметь в виду не “настоящий романтизм”, а советский романтизм 60-х годов – “поисковые экспедиции с целью обнаружения месторождений Дао”, “поездки за туманом”, редуцируемые к “поездкам за город”. Практически это было перемещение на Восток. В нашем романе герой Дунаев видит сны о будущем. Нечто вроде “снов Веры Павловны” у Чернышевского. В одном из снов он попадает в будущее, где построен коммунизм. Выясняется, что при коммунизме как бы почти ничего нет – только огромные пространства страны, леса, тишина, мало людей и только бесконечные экспедиции, неизвестно зачем перемещающиеся в этой пустоте. Сам Дунаев во сне испытывает только одно стремление, только одну потребность – постоянно двигаться в восточном направлении. Он видит этот сон во время войны, после битвы за Москву, то есть после первой победы над немцами. Это переломный момент войны, с которого начинается для советских войск и для самого Дунаева “путешествие на Запад”. Поэтому, для баланса, он грезит будущим, как путешествием на

Восток. Это 41-й год. Но по некоторым признакам читатель может определить, что будущее, которое видит Дунаев во сне, это одна из возможных версий будущего 60-х годов.

В фильме “Терминатор 2”, как и в “Терминатор 1”, тоже показано будущее, причем эсхатологическое. Коля Шептулин сообщил мне, что слово “терминатор” обозначает видимую из космоса границу между ночью и днем, между освещенной стороной земли и стороной, погруженной в тень. То есть эта граница света и тьмы одновременно является границей между сегодня и завтра, между вчера и сегодня... Эта граница, эта линия и становится апокалиптическим убийцей-роботом, которому поручено ликвидировать Мессию. Это фильм соблазнительный для интерпретаций. У нас, в частности, была серия интерпретаций относительно “зеркальности” обеих Терминаторов. Зеркало вообще представляет собой иконический фон западной культуры. Есть две основополагающие версии “зеркального” сюжета: кэрролловская Алиса, проходящая сквозь зеркало в Иное, и, наоборот, зеркало, проходящее сквозь всё и убивающее (или искажающее) всё то, что в нём отразилось. Можно вспомнить зеркало тролля из “Снежной королевы” Андерсена, осколки которого проникают в ребёнка, заставляя его складывать то ли из бриллиантов, то ли из кусков льда слово “вечность”. В “Терминаторе 2” жидкое зеркало сначала принимает на себя облик другого человека, потом оно его убивает. Подобный “мифологический аттракцион” представляют собой скульптуры Джека Кунса, отлитые из зеркального металла. Вообще, Терминатор 2 похож на такую движущуюся скульптуру Кунса. Эти скульптуры Кунса работают по принципу аттракциона кривых зеркал: сами по себе они прекрасны – отлиты прекрасные мушкетёры, собаки, надувные зайцы, прекрасные Джек с Илоной. Однако важно, что каждый зритель отражается в них – отражения зрительских лиц уродливо размазываются по поверхности этих “прекрасных объектов”, присваиваются и деформируются ими. Эти образы существуют в измерении, создаваемом засчет распада образа самого зрителя. Но поскольку *Zukunft* это встреча каких-то прибывающих людей или обстоятельств, следует еще сказать, в какую сторону всё это будет развиваться...

ГРОЙС Насрать на то, как это будет развиваться, пусть другие люди идут, куда им надо.

Поскольку я не связываю представление о будущем ни с христианской эсхатологией, ни тем более с футуристическими проектами, самым сложным для меня является определить, с каким типом будущего соотнести то, что может со мной произойти. В основе предсказуемого, контролируемого будущего технотронных схем лежит транцендентальная субъективность, логика представления. Такое будущее по определению нетрудно предсказать, потому что в кумулятивном времени (хроносе Платона) нет событий, и изменения по линии прошлое – настоящее – будущее носят односторонний характер. Про это время Эйнштейн говорил, что “Бог в кости не играет”; не играет в них и небесный компьютер, который гарантирует эволюционный характер изменений в более трудных нынешних условиях.

Будущее этого типа не может ни с кем случиться, оно структурно несовместимо с событием. Но я бы относился к нему более серьезно, пиши я этот текст не в Москве, а, скажем, в штате Нью-Йорк или в Париже. Это не этическая проблема; просто сама непредсказуемость западной – это, конечно, упрощение, есть парижская, нью-йоркская и т.д. – жизни стала рациональной, извне приобрела вторичные признаки рациональности. О будущем там как бы максимально мягко заботится какой-то сложный и правильный автомат. Пока мало что простирает такую опасную заботу над нами здесь, в Москве, где этот тип будущего не имеет самостоятельного существования вне сферы государственной риторики. Только самым грубым мечтателям будущее открывается здесь в модусе здравого смысла; я завидую их умению отлетать от собственного тела, но не могу им в этом подражать.

Так что даже кумулятивное будущее, по идеи своей наиболее предсказуемое, здесь и теперь наиболее ускользающее и многозначно: их, будущих, намечается множество, среди них пока нет фаворита, мелкие ставки приходится делать практически на все возможные варианты. Так, все тенденции на московском артгоризонте – музеификация; превращение местных денег в зрелище посредством практически любого искусства; порнокоммерциализация и пр. – будут представлены достаточно густо и вразброс, без общего знаменателя, в том числе и в виде денег.

Пока публичные пространства здесь, так сказать, “инсталляционнее” специализированных сгущений смысла. Художественная перформативность власти, насилийственность ее самых, казалось бы, мирных проявлений, продиктованных цивилизаторскими намерениями, создают слишком сильный фон, чтобы на нем что-то еще могло прозвучать и оттянуть на себя энергию, необходимую для выживания. Концептуальное “пустотное обрамление” сталкивается в связи с этим с перспективой втягивания в систему мелких локальных вихрей, каждый из которых, видимо, будет в ближайшем будущем достаточно силен, чтобы не дать себя “окольцевать” и слишком аморфен, чтобы соблазнить на акт

артистического освоения. В таких условиях понятен овладевающий концептуалистами *Wiederholungswang* и выдвижение на первый план проблематики общения, культуры имен собственных, организация памяти как архива (того, что было и что нельзя просто выдумать).

Вот почему мне понравился первый номер “Пастора”, который я прочел более года назад, перед отъездом в Америку.

До общемирового студня, который можно было бы назвать культурой будущего, еще очень и очень далеко. Одна из интуиций, которую я вынес из жизни во Франции (год) и Штатах (еще год), такова: эти культуры значительно локальнее, чем можно судить по их рафинированным проявлениям, выставляемым в музеях, галереях и пр., и начинены энергией взаимной непроницаемости, которой, видимо, хватит надолго. Впрочем, в западной среде (см. работы Мишеля Фуко о “дисциплинарных пространствах”) основной фигурой агрессии является именно приятие, а вовсе не декламируемая на архаический манер враждебность, которой так много скопилось в том месте, из которого я пишу сейчас. Стоит ли видеть в этом прогресс? Не знаю, не уверен. Во всяком случае энергетически перед нами очень схожие явления, еще обеспечивающие, к счастью, оптимизм непонимания (с ужасом переношуясь во время понимания, где все будут имманентны исключительно самим себе, т.е. одному и тому же).

Думаю, никто в России – меньше всего, конечно, бизнесмены – не помыслил себе такую эфирную и радикально неантропоморфную субстанцию, как деньги, в качестве возможности возможностей, самого допредикативного (Гуссерль). Между тем “этот плут сияющий” определяет большинство перемещений в интеллектуальной среде, особенно из относительно бедных стран в богатые. Рамификация будущего проходит через ризоматическую систему грантов, персональных приглашений, выставочных проектов и т.д., от которых зависит тип, вектор и результат предпринятого усилия. Допустим, если в 1994-95 гг. я буду работать в США, сюжетом будет набоковский комментарий к “Евгению Онегину” (идеальный для того, чтобы “врубиться” в английский язык и с ряда других сторон); если во Франции, – это будет книга бесед с французскими философами плюс книга о Саде; если же в России, – значительно более “политизованные” сюжеты. Будущее – причем не только для таких философов и критиков, как Грайс, но и для Деррида, Лиотара, Рорти, Джеймисона и др. – все более становится авантюрией, в которую ввязываются в связи со случайным набором причин (на выходе это, естественно, не мешает им обрасти паразитарным коконом обоснований).

Другими словами, будущее реализуется через нас и в нас без спроса, без какой-либо специальной мысли о будущем.

Странную для здравого смысла уверенность в невозможности предсказывать будущее я почерпнул из философских книг – “Московского дневника” Беньямина, “Логики смысла” Делеза, “О грамматологии” Деррида, “Генеалогии морали, Критики способности суждения” и даже “Иона”.

Возвратившись из Штатов пару месяцев назад, я застал большинство людей

моего круга – можно сказать, что это прежде всего круг КД, – более спокойными, чем за год до этого, материально неплохо обеспеченными, что немаловажно при сильно вздорожавшей жизни. И все это сопровождается траурными обрядами по покойнику, от которого до нас дошли только клички – СССР, тоталитаризм, ГУЛАГ. Может, эти поминки по небывшему и потому бессмертному грибу-богатырю (особенно характерные для МГ, но разлитые достаточно равномерно) и есть сейчас нерв местной художественной жизни? Может быть, за годы, пока холодильник брутального насилия был выключен, жертвы и палачи, палачи-жертвы и жертвы-палачи слились настолько, что наметился контур бессубъектных дискурсов, потенциально свободных от синдрома вменения вины, столь травматизовавшего общество, которому закрыта “банальная” правовая оценка происшедшего?

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ

ЕСТЬ ЛИ БУДУЩЕЕ У НАШЕГО ПРОШЛОГО?

“Итак, в области искусства вершина уже достигнута.
Вполне возможно, что в грядущие годы мы увидим еще
какие-нибудь хорошие вещи, но выше того, что мы уже видели,
– не будет!”

Из писем к брату Тео

“В будущее возьмут не всех!”

Илья Кабаков

Когда мы, художники, пишем о будущем, естественно, речь идет об искусстве – о будущем искусства или об искусстве будущего. Первое подразумевает, а это совсем не одно и то же. Первое подразумевает, что существует нечто, что мы называем искусством, и что у этого искусства есть будущее, которое можно обсуждать. Во втором случае (а что-то подсказывает мне, что он более вероятен) предполагается, что в будущем, возможно, будет нечто, тоже называемое искусством, но совсем не обязательно то же, что называют этим словом сейчас, а мы пытаемся догадаться, что же это будет. Боюсь, угадать будет трудно, так как хотя будущее довольно закономерно проистекает из прошлого, закономерность эту обычно можно разглядеть, только оглядываясь назад. Действительно, если впереди ничего не видно, зачем гадать? Лучше идти вперед спиной и не выпускать из виду хотя бы прошлого, чтобы совсем не заблудиться. Особенно в журнале, авторов которого объединяет именно общее прошлое, и оно же, конечно, было неявной темой предыдущих номеров.

Думая обо всем этом, вдруг с ужасом вспоминаешь, что тема этого номера – “Наше будущее”, с ужасом, потому что я совсем не уверен, что у всех нас, художников, деятелей современного искусства, найдется место в этом новом искусстве, есть ли у нас шанс на будущее.

Я, например, с детства мечтал стать художником, рисовал, хотя и плохо, гипсовые головы и натюрморты, ходил по музеям, поступал в институт. И вот, когда я уже стал большим, выяснилось, что искусства больше нет и не будет, а то, что будет, связано с настоящим искусством словами: выставка, галерея, музей и т.д. Вывеска та же, но когда входишь, становится страшно: обманули, это совсем не то, хотя и похоже, как газовая камера на душевую.

Когда-то давно, отвечая на вопросы Вадима Захарова, я сравнил художника с рыбой в пруду. Ведь, как рыба не может вылезти на берег, так и художник обречен находиться внутри искусства и не способен описать ситуацию извне, оставаясь художником. Похоже, сейчас наш пруд высыхает и вступает в действие естественный отбор: или выходи на сушу или оставайся художником со

всеми вытекающими (высыхающими) отсюда последствиями. Оба варианта не очень веселые, нет никаких гарантий, но деваться некуда, надо приспособливаться. Полностью обновиться невозможно, единственный выход – оставаться двоякодышащим, земноводным, то есть немного все-таки рыбой. Протащить как можно больше своего прошлого в Наше Будущее.

Представьте себе настоящего резчика африканских масок, который, чтобы выжить в Париже 1910-х годов, притворяется кубистом и даже гримируется под европейца. Наша задача еще сложнее – надо притворяться “африканским художником”, притворяющимся “кубистом”, делать искусство вместо искусства, ловко маскироваться под художников, говорить зрителям: “Знаете, вот раньше было искусство. Ну, так это вместо него...” И если мы не опростоволосимся с гримом, у нашего прошлого есть кое-какие шансы в будущем.

ИГОРЬ ШЕЛКОВСКИЙ

ПЕРЕПАДЫ ВРЕМЕНИ

Художникам моего поколения довелось перемещаться во временных направлениях в ту и другую стороны, причем, как говорится, по независящим от нас обстоятельствам. Начали мы не со своего времени, а с давно ушедшего, с прекрасного академического реализма выученников Чистякова. Именно этим искусством заполнены были наши учебники, книги по искусству, календари, репродукции в журнале “Огонек”, вообще вся изопродукция и все выставки. Говорят, что выпущившийся утенок начинает следовать по пятам за тем, чья тень на него упала первой, даже если это будет не его мама-утка, а, допустим, фермерша в длинной юбке. Над нами висел идеал художников-передвижников, т.е. тень европейского классического наследия в его отечественном, поставленном на службу тогдашнего, почти столетней давности общества, варианте. Эстетически это выглядело как восторги от полотен Тициана и Веласкеса, пересказанные Репиным и Крамским.

На дворе была суровая сталинская эпоха со свинцовыми небом и свинцовыми же мерзостями каждого дня жизни. Искусство, как часть идеологии, принадлежало государству, вкусы были декларированы: за идеал было взято русское реалистическое искусство 19-го века, как наиболее понятное и доступное массам (но главное – их вождям: Сталину, Ворошилову). Социалистический реализм – академическая форма и публицистическое содержание – был в своем апогее. Ежегодные отчетные выставки Союза художников заполнялись его наиболее представительными образцами: вожди на заседаниях, сталевары у печей, колхозники за уборкой урожая либо на праздниках, поверженные враги по последней войне в хаосе и разгроме. Среди монументальных полотен присутствовал и “жанр”, но, разумеется, с новым содержанием. На картине, например, изображалось вагонное купе с двумя полуосвященными фигурами. Выступающие из полумрака детали, лепка голов мелкими мазками, психологический контраст выражений на лицах – все свидетельствовало о применении автором старых добротных “реалистических” методов. Новым, “социалистическим”, был сюжет: победоносный Маяковский протягивает свой паспорт перепуганному западному чиновнику.

Но в бархатно-плюшевых залах Третьяковки с ее мраморными лестницами и скрипучим дубовым паркетом мы насыщались духовно не столько этими поделками на первом этаже, сколько тем искусством на втором, которое служило соцреализму – и по официальной доктрине искренне – образцом и источником вдохновения: постоянным собранием основателя галереи. Какое это было наслаждение – следовать по бесконечному лабиринту залов, завешанных с пола до потолка картинами в тяжелых рамках. При сравнении предшественников и наследников предпочтение, конечно, отдавалось первым: сапоги на картинах

Ярошенко или Верещагина были первозданнее, чем у Решетникова или Бого-родского, меха и ковровый ворс у Репина пущистее и теплее, чем у Иогансона, не говоря уж о превосходстве чисто живописных качеств его “Государственно-го совета” над подобным же официозом у Ефанова или А.Герасимова. Возможно, искренней и страстной любовью к Васильеву, Шишкину, потом к Сурикову, Серову, Левитану был полон тогда не только я, но и многие подростки-школьники, посещавшие художественные кружки при дворцах пионеров.

“Возьмите французскую булку, положите ее на салфетку и напишите акварелью, да так, чтобы видно было, какая она румяная, поджаристая, хрустящая, чтобы вызывала аппетит”, – советовал один из седовласых мастеров соцреализма юным художникам в интимной кружковой беседе. “Социалистическим” этот реализм был на погонных метрах торжественно-парадных полотен, создававшихся целыми бригадами по пять-шесть человек под руководством корифея (Серова, Иогансона) и награждавшихся первой, второй и третьей степени Сталинскими премиями. В обычной же художественной жизни он был прежде всего “реализмом”, т.е. лояльным, предельно точным живописным изображением окружающей жизни, повседневных предметов и явлений: бубликов, бокалов, букетов роз в вазах, портретами знакомых или артистов, интерьерами дачных террас после дождя или все той же обнаженной натурой под невинным предлогом женских бань. Слова “верность натуре” являлись лозунгом профессоров художественных институтов, преподавателей рисования в школе, руководителей самодеятельных кружков, любителей искусства, зрителей и творцов.

Была середина 20-го века. Пикассо практиковал все виды пластических экспериментов. Уже были импрессионисты, Сезанн, Van Гог, дикие, кубисты, дада, сюрреализм и многое другое. Парижская школа после пышного расцвета готова была потесниться под напором американского абстрактного экспрессионизма, в свою очередь отмененного потом поп-артом – мы об этом ничего не знали. Мы жили в другом времени, блаженно отделенные от проблем мирового современного искусства прочным железным занавесом. (Пример показывает, что стоит лишь “закрыть” страну, законопатить окна и двери, и в ней можно установить ту эстетическую систему, которая угодна диктатору, что и сделали в свое время Stalin, Hitler, Mao Цзэдун, что и сейчас продолжает властитель Северной Кореи.)

В первые годы эмиграции мне довелось на французском побережье Атлантического океана разговориться с молодой американской художницей. Каждое утро она приходила на пляж с этюдником и холстом и каждый раз писала заново одну и ту же картину: горизонтальные полосы разноголубого цвета. Она объяснила, что для нее искусство начинается с Пауля Клее, что было до него, она почти не знает, ее это не интересует. Клее умер в 1940 году, но нам в 50-е даже имя его не было известно.

Подобно глубоководным расплющенным рыбам мы ползали по темному илистому дну под давлением во множество атмосфер, и лишь после смерти Сталина начался подъем к поверхности, к мутному свету и бликам современ-

ности со множеством остановок для декомпрессии на каждом этапе. Были заметные общественные вехи этого подъема: появление в постоянной экспозиции Музея имени Пушкина картин импрессионистов, выставки Пикассо, Леже, Американская и Французская национальные выставки в парке Сокольники и др. Но в общем отход от декретного сталинского времени в искусстве был индивидуален и каждый сам подводил свои эстетические часы, на глазок, по количеству света определяя время дня.

Началось раздвоение искусства на официальное – в принципе почти не признававшее перемен времени и необходимости изменения формальных средств – и на неофициальное, державшее в голове, что настоящее искусство это современное западное (от которого мы безнадежно отстали), стремившееся по возможности достичь его уровня, как он виделся по с трудом, но все более проникавшей в страну информации. Первое, хорошо организованное и щедро оплачиваемое государством, просуществовало вплоть до его (государства) распада в 1991 году. Второе в 50-60-е годы было в самом зачаточном состоянии, состояло из небольших групп, часто не знавших о существовании друг друга, к середине 70-х годов начало набирать силу и в конце 80-х, пользуясь ослаблением коммунистического режима, уже участвовало в западных выставках на равных, безо всяких скидок, как действительно искусство современное.

Илья КАБАКОВ

В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ

Не знаешь даже, что сказать о Малевиче. Великий художник. Вселяет ужас. Большой начальник.

У нас в школе был директор, очень строгий, свирепый – к весне, к концу года он сказал:

– В пионерский лагерь школы на все лето поедут только те, которые это заслужили. Остальные останутся здесь. У меня все оборвалось внутри.

От начальника зависит все. Он может – я не могу. Он знает – я не знаю. Он умеет – я не умею.

Начальников в школе у нас было много: директор Карренберг, завуч Сукиян, поэт Пушкин, военрук Петров, художники Репин и Суриков, композиторы Бах, Моцарт, Чайковский... И если ты их не послушаешься, не сделаешь, как они говорят и рекомендуют, – “останешься здесь”.

В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ.

В этой леденящей фразе заключено изначальное разделение всех людей, как детей, на три категории:

Кто возьмет.
Кого возьмут.
Кого не возьмут.
... Меня не возьмут.

...В воображении встаёт великая эпохальная картина: 1913 год. Европа. Высокая гора. Даже не гора, а некое плато. У самого края плато, там, где продолжение его обвалилось, как отрезанный ломоть сыра, стоит небольшая кучка суровых людей. Впереди них, прямо у их ног, где обрывается, уходя вниз, земля, расстилается море тумана. Как, куда идти дальше вперед? Позади группы вождей, на почтительном расстоянии, чтобы не мешать совещанию, стоит испуганное сгрудившееся человечество. Каково будет решение руководства? Тишина. Великая историческая минута.

...Если приблизиться, дрожа всем телом, к немногочисленному высокому собранию – среди других великих кормчих – Малевич. Спокоен. Выдержан. Полностью готов к огромной ответственности, выпавшей на его долю.

Рекомендует двигаться дальше, прямо на небо. Считает край обрыва у ног концом прошлой жизни. Именно здесь и сейчас кончилась вся прошлая история человечества, всех его дел, его искусство. Кончилась “старая” земля. Впереди “новая” земля, овеянная космосом, новый ранг бытия.

Он полностью охвачен этим новым духом, он сам воплощение его. В это великое мгновение горизонт раскрыт для него в обе стороны. Будущее ясно, а оттого ясно и прошлое. Он совершенно овладел старым бытием и познал его, сжал его в своем кулаке. Вот оно, затихшее, сморщенное лежит на его широкой ладони маленьким квадратиком. Повтора не будет. Впереди только “Иное”.

В этот новый горний мир пойдут с ним немногие. Эти “новые” будут жить в будущем, тесно сплотившись вокруг своего учителя, осененные его духом, его идеями. Как проникнуть в эту избранную компанию? Как купить билет на уходящий поезд?

Для этого существует система тестов, которая определит твою готовность к духвзлету. Если для оставшихся квадрат – это просто квадрат, а пять цветных прямоугольников – пять прямоугольников, то для постигших новый дух, вошедших в него – это знаки нового спиритуального пространства, ворота, за которыми “новая земля”, коан, решение которого – в новой небывалой плоскости.

У “новых”, приобщенных к новой жизни”, будет там свое дело: метить “новую” (бывшую “старую”) землю, “землянитов” (бывших людей), их “планиты” (бывшие дома, их одежду, мебель, посуду супремыми знаками, как бы пронизывая все супремной энергией, чтобы ничто на этой планете и на всех остальных, что ни есть в космосе, не осталось без живительной силы супремного сознания.

“Тут кончено – дальше”.

Ну а что будет с оставшимися, “неперспективными” гражданами? Еще одно воспоминание из школы. В школе я жил в интернате. Когда на вышеупомянутом собрании директор сказал, что в пионерлагерь поедут не все, а только лучшие, то кто-то из учеников тихо спросил, можно ли будет остаться летом в интернате.

– Нельзя, – ответил директор, – на все лето интернат будет закрыт на ремонт и оставаться в нем будет запрещено.

... Итак:

Вперед – только с Малевичем.

Но возьмут немногих – лучших. Тех, кого отберет директор –
ОН ЗНАЕТ КОГО.

Оставаться тоже нельзя. Все будет закрыто и опечатано после отлета
“супремых” в будущее.

Лисицкий “СКАЗ ПРО ДВА КВАДРАТА”

Летят на землю два квадрата
И видят: черно, тревожно.
Удар. Все рассыпано.
По черному уставилось красно, ясно.
Тут кончено. Дальше.

Константин ЗВЕЗДОЧЁТОВ

ПРЕДСКАЗАНИЯ, СИРЕЧЬ ПРУСТОВСКИЙ ОРАКУЛ

1. **Мироненко Максим** – без четверти двенадцать настанет пора надевать костюм.
2. **Мироненко Петя** – настанет час, когда не будет времени на болтовню, состоящую из злословия и банальностей.
3. **Мироненко Лиза** – придут прозрачные звуки, шумные краски, которые посыпал нам мир.
4. **Захаров Даня** – ожидает прощание с Гаспаром, пророчицами, ясновидящими, одержимыми дьяволом.
5. **Захаров Митя** – будет нужно сказать: “покорно благодарю, никакой филантропии”.
6. **Филиппова Варя** – будет находится в обществе людей знатных, а в особенности не столь уж знатных.
7. **Филиппова Соня** – в своих неумеренных восхвалениях будет неумеренно блестяще.
8. **Альберт Глеб** – поразит довольно неприятный запах риногоменоля.
9. **Альберт Наташа** – доставит кому-нибудь удовольствие, даже окажет любезность.
10. **Гундлах Катя** – в начале мать отнесется к желанию благосклонно.
11. **Матросов-Герц Женя** – установит единственно верное прочтение неких загадочных иероглифов.
12. **Латышева Ева** – та, которая станет Его женой.
13. **Бурая Наташа** – Гулливер из великаны превратится в лилипутку.
14. **Орешников-Резун Ваня** – находясь в приподнятом настроении, будет задавать вопросы и сам же будет на них отвечать.
15. **Макаревич Глеб** – у хитреца созреет план комбинации, называемый “перевертыванием союзов”.
16. **Филиппов Никон** – сможет слушать музыку спокойно.
17. **Чуйкова Женя** – будет в нетерпении выяснить их образ мыслей.
18. **Мизиано Андрюша** – обнаружит не столько нравственность, сколько умоиступление.
19. **Монастырская-Митурich-Хлебникова-Сумнина Маша** – будет совершенно согласна со своим мужем.
20. **Врубель Миша** – ожидает нестерпимая щекотка под мышками.
21. **Врубель Саша** – трогательные сцены и громкие фразы, которых следовало бы избежать.
22. **Врубель Наташа** – испытает многослойность взгляда на румяна, на грубую краску.
23. **Жигалова Ева** – будет трудно создать себе верное представление о характере.
24. **Диденко Марк** – вероятна возможность смотреть на девушку, сидящую под лампой.
25. **Ольшванг Лёля** – всегда будет тост, “что хорошо играла в гольф”.
26. **Юликов-Керцов Давидик-Додик** – ждет что-нибудь приятное.

Вадим Захаров просит Вас ответить на вопросы четвёртого номера журнала “Пастор”, посвященного теме: “Наше будущее”.

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ

1. **Насколько ощутим для Вас переход настоящего в будущее и настоящего в прошлое?**

Болезненно ощутим. В позднем детстве – я сидел в ванне – мне вдруг представилось, что линии прошлое-настоящее-будущее нет; что временной континуум – это ванна, наполненная какой-то густой жидкостью. Сидящее в ней существо делает движения, и эта глицеринообразная жидкость волнами перетекает в разных направлениях. Разумеется, такой образ времени столь же недостаточен, как любой другой. Именно сознание невозможности определить время делает его ощущение обостренным для меня. Оно то слишком стремительно, то неподвижно, то вообще непонятно существует ли.

2. **Образ, с которым у Вас прежде всего ассоциируется понятие будущего?**

Проще всего, следуя за Леонардом Коном (и за всеми, за кем следует он), сказать: “*Future ist he murder*”. Что за смертью – неизвестно. Но в том и дело, что, сомневаясь в линейности (хотя бы круговой) времени, и одновременно веря в некую цель, я стремлюсь не одевать время в наряды, которые я способен представить.

3. **Что в сегодняшней культуре отвечает Вашим прежним прогнозам?**

Пожалуй, я не вижу в современной культуре ничего коренным образом противоречащего тому, что я о ней представлял, скажем, десять лет назад. Тогда я прогнозировал нарастание актуальности чего-то, схожего с Сецессионом или Миром Искусства. Сейчас я вполне могу различить важность этой тенденции. В дурном, вялом ее облике, впрочем. Но, возможно, это связано с присущими мне пессимизмом и меланхоличностью. Черная желчь, однако, не убивает надежду полностью. Добавлю – это только один из примеров. Полиморфизм сегодняшней культуры не позволяет мне пытаться определить ее, как и время, однозначно.

4. **Насколько согласуется Ваше представление о культуре будущего с Вашей личной творческой судьбой?**

Мне кажется, этот вопрос для меня не имеет смысла. Для себя я его поставил бы так: может ли моя личная судьба соответствовать культурной ситуации в ее постоянном изменении и, соответственно, чему-то, что она будет из себя представлять в будущем (каком? через год? через 10 лет?).

5. **В чем Вы видите различие восприятия прошлого и будущего, сосуществующих в настоящем, у Вас и у представителей младшего**

поколения / Ваших последователей, учеников, детей/?

Учеников у меня нет – я ничему не умею учить. По той же причине и детей не имеется. Никогда всерьез не слышал, что у меня есть последователи. Общаюсь с людьми, которые моложе меня, я понимаю, что их восприятие прошлого и будущего близко или чуждо мне не по причине разницы возраста, а близости или разности человеческой или мировоззренческой. Мне никогда не была интересна мафиозная патетика “Отцов-детей”, революционизм, зависть и всякая базаровщина-нечаявщина. Идея, что папашу надо пропустить в будущее, а потом ножик под лопатку, может быть забавна только тем, что предполагается возможность убить будущее, находясь позади него. Как всякая однозначно линейная концепция, она анекдотична.

6. **Попробуйте наметить этапы того, что Вы считаете культурой будущего через 5, 10, 25 лет? Каково, по Вашему мнению, временное расстояние, отделяющее Вас от утверждения этой культуры?**

К счастью, культура прогнозируется только в прошлое. Продолжая банальности, могу заявить, что такое ретропрогнозирование полезно для настоящего и, при уме и достоинстве, может сослужить добрую службу при переходе в будущее. Однако, если результаты анализа культуры прошлого и настоящего могли бы действительно помочь в построении культуры будущего, вся культура в целом превратилась бы в какой-то, так сказать, табурет, который можно было бы взять и унести. Предположим, через пять лет тенденции мультикультурализма усилятся еще более, чем ныне, через десять произойдет нарастание силы этнокультур, а через двадцать пять появятся новые мощные национальные культуры (такое вполне возможно), то, собственно, и что? Так что на вторую часть вопроса я ответить не могу.

7. **Какие негативные явления сегодняшней культуры скажутся, по Вашему мнению, на культуре будущего?**

Мне кажется, что как негативные, так и позитивные явления были одинаковы во все периоды. Иногда одни, а иногда другие негативные явления играли большую роль. Но список не менялся. Сейчас меня раздражают безмозглость, претенциозность, чрезмерная коммерциализированность, беспамятство. Но через некоторое время хари могут смениться, и на первом плане появятся сектантство, узкоумие, пассеизм...

8. **Что Вы уже не сможете сделать в той культуре будущего, какой Вы себе её представляете?**

Я бы скорее спросил, что могут сделать со мной в культуре будущего? Прежде всего, мне важно сделать то, что мне необходимо, “здесь и сейчас”. Тогда, возможно, что-то случится и в будущем. Неужели я лучше полевых цветов?

9. **Могли бы Вы, хотя бы мысленно, воплотить представление о будущем в проекте конкретного художественного объекта?**

Поскольку культура будущего (если оно есть) не является для меня волонтистским решением, а гипотетическим результатом суммы всех усилий, то таким объектом может быть только что-то неимоверно многозначное либо, наоборот, совершенно пустое. Или, как следствие, вообще что угодно. Из соображений консерватизма могу предложить что-нибудь безусловно гениальное – на выбор. Например, Троицу Рублева, лошадей Сэссию, квадрат Малевича, колесо Дюшана.

- 10. Воспринимаете ли Вы воздействие научно-технического прогресса на Ваше творчество как осознанное или как проявление “коллективного бессознательного”?**

Как осознанное, прежде всего потому, что научно-технический прогресс лично на меня особо не действует. Я осознанно не работаю на компьютере и не занимаюсь видеосинтезом или ВР. Не из соображений древнего благочестия, а из любви к отработанным, истощенным материалам. Кроме того, выше я упомянул “безмозглость”: слишком часто новые средства используются художниками совершенно глупым образом, несогласованно даже их прямолинейным техническим возможностям.

- 11. Что Вы вкладываете в понятие “научно-технический прогресс”?**

Не более, чем появление новых полезных, бесполезных или вредных средств и необходимость – обучаться владеть некоторыми из них.

- 12. Могли бы Вы составить гипотетический технический проект в стиле проектов Жюля Верна?**

В проектах Жюля Варна, как известно, интересно то, что большинство из них технически были глупы. Только малая часть их осуществилась. Так что в стиле Жюля Верна: через десять лет инженер Иванов – Абу Дауд – Смит – Линь Цяо изобретает устройство вроде телефакса, при помощи которого люди могут моментально перемещаться в пространстве.

- 13. Связываете ли Вы представления о будущем с христианской эсхатологической традицией, иными духовными традициями, футурологической литературой?**

13. Я не могу не связывать свои представления о будущем с известными мне духовными и религиозными традициями, с интеллектуальными концепциями. Я надеюсь, мне удалось высказать свое представление о будущем, поэтому не странно, что противоречащие концепции и традиции могут быть важны для меня. Предпочтение – вопрос моей личной веры.

- 14. Какие философские и религиозные труды, произведения художественной литературы, в первую очередь, сказываются на Вашем представлении о будущем?**

Традиция Махаяны – иудейский мессианизм – христианская апокалиптика – Старшая Эдда – утопизм времен Возрождения – утопизм времен

Просвещения – Жюль Верн, Фламмарион, Карл Маркс и пр.– Ленин, Троцкий и пр.– Герберт Уэллс – Федоров – нацистский Рагнарёк – Тэй-ар де Шарден – Мад Мах и Терминатор – постмодернистская постапокалиптика – застрявшие во времени индейцы Алазонии, так тоскующие о прошлом, что забывающие есть – к сожалению, похоже на меню.

15. **На какой вопрос о будущем Вам было бы интересно ответить?**

Ответьте на него.

Когда все кончится? Может, сейчас, а может, неизвестно когда.

Эдуард Гороховский

1. **Насколько ощутим для Вас переход настоящего в будущее и настоящего в прошлое?**

В буквальном физическом смысле настоящего не существует. Есть только будущее, перетекающее в прошлое. О настоящем можно говорить в условном смысле: час, день, месяц, год или жизнь одного поколения и т.д. Я никогда не жил в настоящем, все как бы должно состояться в будущем, о прошлом иногда хочется забыть и от многого отказаться.

2. **Образ, с которым у Вас прежде всего ассоциируется понятие будущего?**

Существо, напоминающее больного, подключенного к искусственным средствам жизнеобеспечения. Уже сегодня нельзя прожить без самолетов, компьютеров, кондиционеров и прочих приборов, якобы обеспечивающих нашу жизнь. Человеческая лень лежит в основе технического прогресса, который и погубит человечество.

3. **Что в сегодняшней культуре отвечает Вашим прежним прогнозам?**

О культуре как о чем-то едином нельзя говорить. О какой культуре и культуре для кого? Элитарная культура, кроме своей специфики, имеет свое время изменения, например: народная культура меняется гораздо медленнее, чем светская культура.

4. **Насколько согласуется Ваше представление о культуре будущего с Вашей личной творческой судьбой?**

Здесь речь может идти только о той культуре, к которой принадлежу я. Думаю, что культура будущего закладывается в прошлом и существует в нем в виде отдельных проявлений, оставаясь невостребованной до момента созревания новой культуры всего общества. Часто идея, появившаяся не вовремя, слишком рано, умирает и возникает вновь, но в другое время и в другом месте. Так что соотносить свое творчество с будущим человек не может по определению. Это нельзя сделать, не дистанцируясь, как минимум, на одно-два поколения.

5. **В чем Вы видите различие восприятия прошлого и будущего, существующих в настоящем, у Вас и у представителей младшего поколения / Ваших последователей, учеников, детей/?**

Во всем. Но главное несовпадение взглядов, т.е. мы смотрим в разные стороны: молодежь в будущее, а мы в прошлое – как бы разговор немого с глухим или младшего со старшим, веселого с занудой, ученика с учителем, умного с глупым и очень редко – на равных. Все дело в том, кто они – эти старшие и младшие.

6. Попробуйте наметить этапы того, что Вы считаете культурой будущего через 5, 10, 25 лет? Каково, по Вашему мнению, временное расстояние, отделяющее Вас от утверждения этой культуры?
Здесь встает вопрос: какой культуры? Если культуры, к которой принадлежу я и мои коллеги художники, то думаю, она существенно изменится в силу того, что, как я говорил, светская культура меняется быстрее, чем, скажем, народная, и в силу того, что все процессы с течением времени идут все быстрее и быстрее; если еще сто лет назад художественные стили в изобразительном искусстве держались десятилетиями, то сегодня они полностью реализуются за два-три года. Через двадцать пять лет, думаю, для возникновения нового стиля и его полной реализации понадобится три-четыре месяца. Каковы они будут, трудно сказать.
7. **Какие негативные явления сегодняшней культуры скажутся, по Вашему мнению, на культуре будущего?**
Если говорить о массовой культуре, то ее основной недостаток – масштабность. Она будет ее сопровождать всегда, как и элитарную культуру – элитарность.
8. **Что Вы уже не сможете сделать в той культуре будущего, какой Вы себе её представляете?**
Мы все, хотим этого или нет, закладываем основу в культуру будущего; как и каким образом мы это делаем – нам не дано знать. Будущее во всем разберется и поставит все на свои места.
9. **Могли бы Вы, хотя бы мысленно, воплотить представление о будущем в проекте конкретного художественного объекта?**
Я лично не могу этого сделать, т.к. в будущем появятся новые краски, материалы, технологии, которые и будут в большой степени формировать новый стиль. Не говорю уже о новом мировоззрении нового человека.
10. **Воспринимаете ли Вы воздействие научно-технического прогресса на Ваше творчество как осознанное или как проявление “коллективного бессознательного”?**
Да, воспринимаю, как осознанное.
11. **Что Вы вкладываете в понятие “научно-технический прогресс”?**
Освобождение человека от лишней работы, и как издержка и от необходимости.
12. **Могли бы Вы составить гипотетический технический проект в стиле проектов Жюля Верна?**
Мог бы, но не хочу, т.к. не вижу в нем места искусству в моем понимании.

13. Связываете ли Вы представления о будущем с христианской эсхатологической традицией, иными духовными традициями, футурологической литературой?
Не связываю.
14. Какие философские и религиозные труды, произведения художественной литературы, в первую очередь, сказываются на Вашем представлении о будущем?
Будущее мне представляется довольно мрачным, и это ощущение навеяно не философскими и религиозными трудами, а самой жизнью.
15. На какой вопрос о будущем Вам был бы интересно ответить?
Ответьте на него.
Подтвердится ли мой мрачный прогноз о гибели планеты “Земля” в результате неразумного хозяйствования всего земного сообщества?
Хочется ответить “нет”, но аргументов для такого ответа тоже нет.

Борис Грайс

1. Насколько ощутим для Вас переход настоящего в будущее и настоящего в прошлое?
Очень ощутим. Я всегда удивляюсь, что остался жив при переходе из прошлого в настоящее – и не чаю остаться живым при переходе из настоящего в будущее.
2. Образ, с которым у Вас прежде всего ассоциируется понятие будущего?
Образ моего в нем отсутствия.
3. Что в сегодняшней культуре отвечает Вашим прежним прогнозам?
В общем, все отвечает. Сегодняшняя культура осталась все еще той же, какой я ее себе представлял с самого начала своей в ней деятельности.
4. Насколько согласуется Ваше представление о культуре будущего с Вашей личной творческой судьбой?
Культура будущего мне глубоко безразлична. Меня интересует только настоящее.
5. В чем Вы видите различие восприятия прошлого и будущего, существующих в настоящем, у Вас и у представителей младшего поколения / Ваших последователей, учеников, детей/?
Последователей и учеников у меня нет. Что же касается ребенка, то его интересует исключительно массовая, коммерческая культура – и мне кажется, что это очень показательно: желание заработать денег, если оно достаточно радикально проведено, приводит к эстетически интересным результатам – именно потому, что они не продиктованы эстетическими соображениями.
6. Попробуйте наметить этапы того, что Вы считаете культурой будущего через 5, 10, 25 лет? Каково, по Вашему мнению, временное

расстояние, отделяющее Вас от утверждения этой культуры?

Мне кажется, что будущее искусства заключено в генетических манипуляциях с человеческим телом и с его органами восприятия, т.е. в производстве монстров: смена объектов эстетического восприятия недостаточна – и должна быть расширена на сами по себе механизмы восприятия. В конце концов, целью искусства всегда было производство “нового”, т.е. искусственного, человека, а не просто изготовление разнообразных вещей как таковых.

7. **Какие негативные явления сегодняшней культуры скажутся, по Вашему мнению, на культуре будущего?**
В сегодняшней культуре я не вижу никаких негативных явлений.
8. **Что Вы уже не сможете сделать в той культуре будущего, какой Вы себе её представляете?**
В культуре будущего я не смогу сделать ничего, поскольку не могу изменить своего тела – а, следовательно, и своей души. А, следовательно, – и всего остального.
9. **Могли бы Вы, хотя бы мысленно, воплотить представление о будущем в проекте конкретного художественного объекта?**
Это уже сделано: “Терминатор 1 и 2”, или “Blade Runner”.
10. **Воспринимаете ли Вы воздействие научно-технического прогресса на Ваше творчество как осознанное или как проявление “коллективного бессознательного”?**
Научно-технический прогресс сам направляется воображением, т.е. искусством или теорией. Он не является ни автоматическим, ни бессознательным. Он всегда останется антропоморфным (увы!).
11. **Что Вы вкладываете в понятие “научно-технический прогресс”?**
То же, что и все остальные.
12. **Могли бы Вы составить гипотетический технический проект в стиле проектов Жюля Верна?**
Скорее, в стиле Спилберга или Лукаса.
13. **Связываете ли Вы представления о будущем с христианской эсхатологической традицией, иными духовными традициями, футурологической литературой?**
Все эти традиции исходили из мечты о бессмертии. Но будущее не есть бессмертие (для бессмертия не существует времени, включая и будущее время). Будущее – это смерть. Мышления же, которое бы тематизировало смерть как смерть (а не как выход в бессмертие), до сих пор, по-настоящему, нет. Возможно, что появление такого мышления и есть дело будущего.
14. **Какие философские и религиозные труды, произведения художественной литературы, в первую очередь, сказываются на Вашем представлении о будущем?**

Скорее, я ориентируюсь в этом отношении на современную массовую культуру: кино, телевидение, поп-музыку.

15. На какой вопрос о будущем Вам было бы интересно ответить?

Ответьте на него.

Будет ли будущее? Ответ: а кто его знает.

ЕЛЕНА ЕЛАГИНА

1. Насколько ощутим для Вас переход настоящего в будущее и настоящего в прошлое?

Однажды в детстве я очень резко ощутила этот переход. Мне показалось, что в мою систему кровообращения проникла иголка, и я умерла. Это состояние продолжалось довольно долго, но постепенно рассосалось. С тех пор этот временной переход для меня совершенно не ощущим.

2. Образ, с которым у Вас прежде всего ассоциируется понятие будущего?

Пожалуй, это образ гофмановского Песочного человека. Опять же, образ далекого детства. Песочный человек, человек-время. Этот образ всегда сопровождался равномерным стуком или тиканьем.

3. Что в сегодняшней культуре отвечает Вашим прежним прогнозам?

По своему женскому слабоумию я никогда не делала и не делаю никаких прогнозов.

4. Насколько согласуется Ваше представление о культуре будущего с Вашей личной творческой судьбой?

Никак не могу представить себе культуры будущего, поэтому моя личная творческая судьба покрыта для меня глубоким мраком.

5. В чем Вы видите различие восприятия прошлого и будущего, сосуществующих в настоящем, у Вас и у представителей младшего поколения / Ваших последователей, учеников, детей/?

Учеников и последователей не имею. Поэтому и различий быть не может.

6. Попробуйте наметить этапы того, что Вы считаете культурой будущего через 5, 10, 25 лет? Каково, по Вашему мнению, временное расстояние, отделяющее Вас от утверждения этой культуры?

6. Ответом на этот вопрос можно считать ответ на вопрос 4.

7. Какие негативные явления сегодняшней культуры скажутся, по Вашему мнению, на культуре будущего?

Исходя из логических соображений, я полагаю, что все негативные явления сегодняшней культуры должны оказаться на культуре будущего.

8. Что Вы уже не сможете сделать в той культуре будущего, какой Вы себе её представляете?

Поскольку я ее себе никак не представляю, то и сделать, по-видимому, ничего не смогу.

9. Могли бы Вы, хотя бы мысленно, воплотить представление о будущем в проекте конкретного художественного объекта?
Этого бы мне делать совсем не хотелось.
10. Воспринимаете ли Вы воздействие научно-технического прогресса на Ваше творчество как осознанное или как проявление “коллективного бессознательного”?
Как проявление “коллективного бессознательного”.
11. Что Вы вкладываете в понятие “научно-технический прогресс”?
Понятие “научно-технический прогресс” для меня связано исключительно с появлением все более усовершенствованных технических приспособлений.
12. Могли бы Вы составить гипотетический технический проект в стиле проектов Жюля Верна?
К стыду своему, даже в детстве не смогла прочесть ни одной книги Жюля Верна, хотя пыталась это делать, и испытываю отвращение к техническим проектам.
13. Связываете ли Вы представления о будущем с христианской эсхатологической традицией, иными духовными традициями, футурологической литературой?
Чисто теоретически с христианской традицией в связи с неизбежным концом света.
14. Какие философские и религиозные труды, произведения художественной литературы, в первую очередь, сказываются на Вашем представлении о будущем?
На моем представлении о будущем ничто не может оказаться, потому что ни малейшего представления о будущем не имею.
15. На какой вопрос о будущем Вам было бы интересно ответить?
Ответьте на него.
Нет таких вопросов.

ВЛАДИМИР ЯНКИЛЕВСКИЙ

1. Насколько ощутим для Вас переход настоящего в будущее и настоящего в прошлое?
Для меня это единое пространство. Единовременность прошлого, настоящего и будущего – главная проблема моей работы. (“Пророки”, серия, 1967, Триптих № 9 “Анатомия души”, 1970, “Дверь”, 1974 и т.д.) Каждый человек носит в себе одновременно эти три состояния: переживание прошлого – как память, настоящего – как актуальность, будущего – как мечту. Эта одновременность определяет пространство существования человека – “экзистенциум” (мой термин). “Размер” этого экзистенциума определяет динамику духовной жизни и характеризуется воображением. Чем более сужено это пространство до наличного

социального бытия, тем однозначнее, “площе” существование и тем ближе оно к духовной смерти. Смерть – однозначна.

2. Образ, с которым у Вас прежде всего ассоциируется понятие будущего? –

3. Что в сегодняшней культуре отвечает Вашим прежним прогнозам?

Стандартизация культуры, ее всё большее подчинение масс-медиа и рынку. Духовный гомосексуализм, глумливый и непродуктивный, вытесняющий фундаментальную драматическую основу жизни – конфликт мужского и женского в самом широком и универсальном смысле. (Серия “Мутанты”, начало 70-х годов).

4. Насколько согласуется Ваше представление о культуре будущего с Вашей личной творческой судьбой?

Я никогда не был озабочен быть “современным” художником, т.е. соответствовать некоему образцу, который можно найти в журнале по современному искусству. Я надеюсь, что я говорил о фундаментальных вещах и нашел им уникальную форму (формулу), не имеющую аналогов в современном искусстве. (Мои триптихи 1-14 и объективы). Эти вещи не адаптированы критикой, они как бы невидимы, прозрачны. Если их “увидят” завтра, то это и свяжет мою личную творческую судьбу с будущим. А если нет – то нет.

5. В чем Вы видите различие восприятия прошлого и будущего, сосуществующих в настоящем, у Вас и у представителей младшего поколения / Ваших последователей, учеников, детей/?

Не могу сказать. У меня нет последователей, учеников, эпигонов. Во всяком случае эти различия не связаны с возрастом и поколениями, а с типом сознания.

6. Попробуйте наметить этапы того, что Вы считаете культурой будущего через 5, 10, 25 лет? Каково, по Вашему мнению, временное расстояние, отделяющее Вас от утверждения этой культуры?

Не думаю, что этот процесс разобьется на “этапы Большого пути”. Сейчас, мне кажется, происходит закат целой эпохи и, как всегда, это салон, маньеризм, декаданс (называющий себя “авангардом”). Следующий этап – возрождения – видимо, совпадет с началом века. Нынешнее размытие критериев, возможно, вызовет реакцию и попытку их заново сформулировать, увязав “вечные” ценности с новым острым переживанием жизни актуальной, актуальным “анекдотом”. Я думаю, что это станет идеологической базой “нового” искусства вместе с возвратом к экзистенциализму.

7. Какие негативные явления сегодняшней культуры скажутся, по Вашему мнению, на культуре будущего?

Влияние и контроль рынка. Потеря “предчувствия”.

8. Что Вы уже не сможете сделать в той культуре будущего, какой Вы себе её представляете? –

9. Могли бы Вы, хотя бы мысленно, воплотить представление о будущем в проекте конкретного художественного объекта?

Для меня, как я уже писал выше, неразрывно представление о прошлом и о будущем. Потеря памяти – это потеря будущего. (Триптих № 4 “Автопортрет”, 1987).

10. Воспринимаете ли Вы воздействие научно-технического прогресса на Ваше творчество как осознанное или как проявление “коллективного бессознательного”?

Я действительно увлечен футурологией и научно-техническим прогрессом. Футурология меня увлекает как предвидение истории дрейфа человеческого существа во Вселенной и, в этом смысле, она является продолжением той тайны, которой окутано начало этого дрейфа. Научно-технический прогресс меня увлекал всегда и не как “прогресс”, а как создание совершенных функционирующих моделей-форм, то есть, в определенном смысле, “живых”. Это совершенство привлекало меня всегда (как, например, машинка Зингер, или фотоаппарат Лейка), но я всегда относился к этим вещам как к “орудиям”. Думаю, что самый радикальный и таинственный вопрос в этом прогрессе связан с потенциальной возможностью воспроизведения (создания) формы-модели, которая “заменила” бы человека.

И именно размышляя об этой возможности или принципиальной невозможности провоцируют определение для себя, что такое человек как “Существо во Вселенной” (название моего триптиха № 4 1964 г.). Если единицами выражения языка “коллективного бессознательного” являются архетипы (по Юнгу), то они не могут быть тождественны воздействию научно-технического прогресса. Научно-технический прогресс не связан с экзистенцией.

11. Что Вы вкладываете в понятие “научно-технический прогресс”?

Кроме уже сказанного, хотел бы добавить, что никакой связи между “прогрессом” науки и техники и “прогрессом” в искусстве я не вижу.

12. Могли бы Вы составить гипотетический технический проект в стиле проектов Жюля Верна?

Нет.

13. Связываете ли Вы представления о будущем с христианской эсхатологической традицией, иными духовными традициями, футурологической литературой?

Думаю, что эллинская традиция замкнутого совершенства и эсхатологическая иудейская традиция не опровергают друг друга. Одна работает в области столетий-тысячелетий, другая – в области “вечности”, которая имеет конец (возможно, с возвратом к истории тысячелетий). Эллинская традиция – человечна, иудейская – космична, “божественна”.

14. Какие философские и религиозные труды, произведения художественной литературы, в первую очередь, сказываются на

Вашем представлении о будущем?

Ветхий Завет, Новый Завет, Бердяев, Абэ Кобо, Даниил Андреев, Азимов, Гессе, Томас Манн.

15. На какой вопрос о будущем Вам было бы интересно ответить?

Ответьте на него.

Роль искусства в будущем. Смысл искусства я бы сформулировал так: “Человек на фоне Вечности”. Поскольку он носитель прошлого, настоящего и будущего, он не “приклеен” к “своему” времени, а как бы является носителем вечности в себе. Но в процессе познания мира, на каждом этапе он определяет свое место в этом потоке времени. Роль искусства в будущем, в этом смысле, ничем не отличается от роли искусства во все времена. Я думаю, что искусство необходимая функция человека, вытекающая из специфики устройства органов человека, “отвечающих” за познание. Он не может познавать мир, не “присваивая” его, не приводя его в соизмеримость с человеческими переживаниями и представлениями, имеющими для него жизненное значение, со своим ассоциативным рядом. Этот процесс возможен только на основе “сопереживания”, характеризующегося понятием “душа”. Как “присвоение” мира искусство “человечно”. Следующий этап познания отчуждает мир в косное научное знание. Этим два этапа различимы только теоретически, но важно, что процесс познания начинается с “предчувствия” (Пентаптих “Атомная станция”, 1962 г.). Интересно, в этой связи, отметить роль женского и мужского начала в этом процессе. Женское начало связано с “сопереживанием” – “предчувствием”. Мужское – с отчуждением знания. Женское – “гуманистично”, мужское – “антигуманистично” (коммунизм, фашизм). Можно сказать, что женщина – “художник”, мужчина – “ученый”. Этим взаимодействием мужского и женского осуществляется жизнь в потоке времени (Триптих № 2 “Два начала”, 1962 г., Триптих № 4 “Существо во Вселенной”, 1964 г.).

Потеря этой связи катастрофична для человечества, и роль искусства в поддержании жизни – центральная.

Париж, 22 октября 1993.