

Илья Кабаков

60-е – 70-е ...

Записки о неофициальной жизни в Москве



WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 47
WIEN 1999

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE
SONDERBAND 47, WIEN 1999

REDAKTION UND INDEX

Wolfgang Weitlaner

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München
Tel. +49/89/2180 2373, Fax +49/89/2180 6263

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien
Tel/Fax +43/1/310 70 08

DRUCK

B. Zeuner, Buch- und Offsetdruck
Peter-Müller Str. 43
D-80997 München

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819
ISBN 3-87690-731-4



4/99/1710

Содержание

Предисловие	5
I. 60 ^е годы	7
II. 70 ^е годы	43
III. Апология персонализма в искусстве 60-х годов	121
IV. Приложение	237
Э. Булатов: Поверхность – свет	
О. Васильев: Память в области контакта с окружающим	
О. Васильев: „Осенний портрет“	
И. Кабаков: Список Альбомов	
И. Кабаков: Автор два раза смотрит на свое произведение	
Именной указатель	263

Эта книга не представляет собою единого целого. Каждая часть ее написана в разное время, каждый раз после какого-то периода, служащего предметом описания, как бы вдогонку за закончившимся куском жизни, времени, которое еще не остыло, а, так сказать еще „дымилось“. Так что это сборник из трех частей, но на одну тему. Сказать „каждая часть ее написана“ было бы неправильно. Написаны от руки были только первые два фрагмента: „60-е“ и „70-е“; последняя часть „Страстный монолог“ была записана на магнитофон Нелли Л. „без остановки“ и потом расшифрована.

Поэтому все время возникают повторы, часто в одних и тех же выражениях, чего бы не было, если бы книга была „сквозная“. Но чтобы сохранить то, как написалось, решено было ничего не менять.

Оценки и характеристики в тексте крайне пристрастны и чаще всего несправедливы. Их полностью нужно отнести за счет крайней субъективности автора – они говорят больше о нем самом, чем о тех событиях или людях, о которых он рассказывает.

60-01071

До 1961 года

Сейчас 7 августа 1982 года.

Попробую вспомнить самостоятельную работу „для себя“, а не „для них“, потому что вся учеба, и в школе художественной, и в художественном институте, вся как бы была „для них“, а не для себя, чтобы „они“ были довольны, не выгнали (из школы, института), чтобы все было похоже на то, что „они“ требуют; и вот эта разведенность, несводимость для „них“ и „для себя“, окончательная и полная, уже была заложена в школе и институте. Постепенно, как у дрессированного зайца, выработалась ясность того, что „им“ от меня нужно, и, таким образом, само рисование, которое по видимости делал „я“, было целиком „их“ делом, делом педагогов и других образцов, включая Рафаэля и Рембрандта. Все это делалось и изготавливалось мною „для них“, но как бы совсем помимо меня. Чтобы было сочетание и „для себя“ и „для них“ одновременно, такого я не помню ни разу, и от этого не помню никогда удовлетворения от работы и результата, а скорее облегчение – вот и на этот раз „провел“, опять сошло благополучно...

Но внутреннее желание узнать, что я такое, зачем я, что это за занятие, куда я втолкнул без моего „присутствия“, все время болезненно мучило меня, и, конечно, оно должно было проявиться прежде всего как нехудожественное дело, „неискусство“.

Сейчас, уже постепенно и уже давно я стал чувствовать себя „художником“, но тогда, в те годы я для себя был только слепым, беспомощным, загнанным человеком, потому что профессия художника была „для них“, для их одобрения я делал „художественное“.

Но зато то, что я стал пробовать и испытывать, потом стало моим собственным личным опытом, освоением безо всяких высоких и любых авторитетов и правил, за что я только сам нес ответственность, не опираясь и не включаясь ни в одно «их» правило, во внешнем мире уже существующее.

Это отношение отчуждения, неслияния потом осталось навсегда, даже и тогда, когда я нашел, встретил „снаружи“ не только мертвые мучительные правила моих учителей, пугающую, страшную и непонятную продукцию последних сталинских „худорлов“, но и современное нам тогда западное искусство и искусство 20-х, 30-х годов у нас.

Первое, что „встретил“ у себя, это появление бессознательного импульса – водить, махать карандашом и пером по небольшим, в страницу, бумажкам, когда при движениях непреднамеренных и бессвязных возникали изнутри, из психики какие-то импульсы, которые как-то соединялись с

этими росчерками. Происходила после изготовления 5-6 таких листов какая-то разрядка мощной энергии, как бы идущей откуда-то из глубины меня. Предусмотреть результат этих движений пера, этих „маханий“ было невозможно, он возникал сам по себе, но в его постепенно получавшейся конфигурации, узоре для меня как бы сохранялась память и переживания этой идущей из глубины энергии. Хочется повторить, что „видеть“ результаты такой работы было невозможно. Эта сетка хранила только память и то только мою для меня. „Снаружи“ увидеть это я совершенно не мог. (Это были годы 53, 54, 55, 56, делал я это только зимой, придя домой после института; конечно, потом я узнал, что как стиль это имело название „абстрактный экспрессионизм“ и своих классиков – Сулаж, Матье, Клайн и др.). Рисунков таких было штук 600–700, по счастью я их сохранил, и они вошли в альбомы „На серой бумаге“ в группу „Четыре альбома“.

Эти „изделия“ были „органичны“, „непредусмотренны“, „неконтролируемы“, „мои“. Но у них был крупный недостаток – вернее, у меня по отношению к ним – в них не было „рефлексии“, чем наделен я был сверх меры всегда, но тогда в особенности, и, делая эти рисуночки, я видел, что основная часть меня самого как бы не присутствовала в этом процессе, а отказаться от „сознания“, рефлексии я не желал, у меня никогда не было радости освободиться и стать „естественным“, идиотом, пусть даже и «художником».

Эта рефлексивная часть меня находила свое выражение в бесконечных записях в альбомчиках, которые мы, ученики, должны были заполнять набросками и эскизами. Мои (все альбомчики эти сохранились) были наполовину заполнены мыслями об искусстве и жизни, иногда амбициозными, иногда робкими, жалкими. Сейчас все они кажутся неинтересными, но это уровень внутреннего сознания 21–25-летнего молодого человека, учившегося в закрытой художественной бурсе в последние годы сталинской эпохи.

Возможно, что это „текстоблудие“ привело потом к идее введения текста в изображение, участие в картине „на равных“ изображения и текста.

Я описал два вида „продукции“ того времени: 1. Абстрактные картинки и 2. Бесконечные тексты в альбомчиках.

Существовали еще две проблемы, которые, как занозы, мучили меня в это же время. Это „рисование с натуры“ и „шедевр“. Опишу и то, и другое последовательно.

Хотя при рисовании с натуры в школе и институте результат я подгонял к „их“ требованиям, но все-таки сама ситуация рисования с «натуры» оставалась для меня неясной. Отбросить вообще это рисование я не решался, и в то время это вообще не приходило в голову. Но что в этом рисовании существует действительно для меня, как воссоединиться с природой через

„живопись“, найти с ней контакт, то есть найти и «натуру» и «живопись» подлинно для себя? И вообще, что такое «живопись»? Надо сказать, что фетиш этого слова в воздухе того времени был очень силен, бесконечно обсуждалось, что такое живопись, подлинная, неподлинная, каково ее отношение с „натурой“, с правдой жизни в натуре и т.д. Как сейчас я вспоминаю, в те годы, то есть в конце 50-х годов, решение этого вопроса раскачивалось между двумя крайностями: 1. Живопись, решающая свои „живописные“ проблемы: текстуры, цвета, гармонии, вообще „искусства“, 2. Живопись как средство изображения „правды жизни“, то есть изображения того, что перед нами, перед холстом, со всем воздухом, пространством, светотенью, а в картине – сюжетом, документальными подробностями и т.д.

Первая и вторая, при всей различной установке внимания, напрямую были связаны друг с другом тем, что „живопись“ и „правда жизни“ имели в виду „натуру“, подлинную жизнь за холстом, которая и для первой и для второй была неустранима и по отношению к которой и первая и вторая проблемы выглядели как „перевертыши“: в живописи было много заботы, внимания к проблемам плоскости, живописности, гармонии, а „натура“, как то, что изображается, как что-то само собой разумеющееся, присутствовала в ней, в живописи, неустранимо, как фон, о котором, хотя он и есть, но и говорить собственно не стоит. В „правде жизни“ наоборот: фоном, то есть неизбежным, хотя и досадным средством была эта самая живопись, а весь интерес сосредоточивался на режиссуре изображения „жизни“, подробностях, психологизме и т.д.

Итак, повторяю, в каждом из двух вариантов то, что было предметом интереса для первого, для второго являлось малозначимым и наоборот. Война между первым и вторым, которая велась не на жизнь, а на смерть у нас в 30-х годах, в конце 50-х совсем поутихла из-за полной победы „вторых“, и „первые“, разгромленные, жалкими единицами существовали по углам и чердакам. Врубель, импрессионисты были запрещены, мы их почти не знали, не говоря о Сезанне, но с классиком „живописи“ мы, то есть несколько друзей – Булатов, Васильев, Межанинов и я – познакомились сразу же после института, то есть в 57 году. Это был Роберт Рафаилович Фальк. Мы регулярно, два раза в неделю, ходили к нему на его чердак в мастерскую на набережной, и это было для нас „проникновение и контакт с Великой Живописью“. У каждого из нас это было по-своему, но меня очень волновала тогда мощная, таинственная „живописность“ холста, при жалком, ничего не значащем (мне тогда казалось) положении предметов или людей, вообще „натуры“, изображенной на холсте, плохо, кургузо скомпонованной, вообще „безвидной“.

Второе же направление – „правда жизни“ – было широко представлено в те годы мощной армией официального искусства на выставках, во всех жанрах, от торжественной картины Герасимова и Иогансона до портретов Ефанова и Котова, пейзажей Бродской, Ромадина, „жанра“ Гаврилова и Решетникова или натюрмортов Кончаловского.

Эти два искусства – первое и второе – для нашего сознания представлялись довольно четко, но жалок был тот, кто хотел сочетать и первое и второе. Именно это я и стал делать после института. (Эту же попытку – соединить гармонично „натуру“ и „живописность“, хорошую живопись и подлинную правду – предпринимало, как я потом узнал, новое поколение художников, но старше меня, так называемая „семерка“: Андронов, Никонов, Егоршина, которые выступили в 63 году. А в принципе эти попытки делаются и до сего дня при определенном роде сознания – но тогда я находился именно в этом состоянии). Осуществлялось это у меня в двух видах: в виде „картины-шедевра“ и в писании с натуры пейзажей, портрета и натюрморта.

Изготовление „шедевра“ вообще, видимо, очень важно для перехода из инфантильного возраста в следующий, так как это соединение в один узел множества проблем и комплексов, психологических прежде всего. Это решение собрать воедино весь крошечный и разрозненный опыт из многих областей, стоящих в твоём сознании. Это решимость сделать что-то в мире, который обходился без тебя до сих пор, не знал о твоём существовании и не хочет его знать. Это акция уже в „мире“, вовне, а не только „для себя“ и „внутри“, а главное – объявление своей необыкновенности, изумительности, отчего все внезапно повернутся, будут потрясены. Вся сила, тонкость, глубина, всеведение будут явлены в шедевре, и он будет сиять, как новая звезда среди уже сияющих; отныне и навсегда твой шедевр войдет неизменно в каталог уже бесспорных к этому моменту шедевров, упрочит и успокоит твоё положение в этом мире, до сих пор столь проблематичное. Вообще-то, видимо, в нормальной, официальной жизни, при психике, внедренной в реальную социальную жизнь, этим „шедевром“ должен был стать институтский диплом (так это и было у Булатова). Но при моей „подпольной“ психике диплом тоже был сделан „для них“. Это были иллюстрации к „Блуждающим звездам“ Шолом-Алейхема; было „много евреев“, но все сошло благополучно.

Свой шедевр я начал изготавливать в 1957 году. Как понятно из предыдущего изложения о „живописи“ и „правде жизни“, он должен был сочетать живопись Фалька и композиционный сюжет бесконечной глубины и значительности.

Холст имел размеры 140 на 200 см по горизонтали. На нем был изображен пустырь на окраине какого-то города. Сзади какие-то дома, узкие ули-

цы. Вечер, последние лучи, солнце зашло, но небо еще светлое. Старый цирковой фургон синего цвета. Дверь его открыта, в ней сидит клоун. Перед фургоном небольшое представление – клоун в белом балахоне размахивает руками, маленькая гимнастка в розовом трико подняла ногу, акробат в пестром стоит на руках. Вокруг немного зрителей: слева несколько сидящих и стоящих старух городского типа, справа – сельская группа: „селянин“ в широкополой шляпе опирается на ослика с поклажей, рядом еще кто-то, кажется, женщина. Все погружено в светящуюся „фальковскую“ полувечернюю дымку. (Видимо предполагается, что фальковская живопись – это освещение между днем и вечером, когда возникает полумерцание). Все исполнено глубокомысленности и метафизики, все полно значения (не старухи – вообще старость, не клоун – а самооплевывание, не балерина, а „вечно женственное“ и т.д.). Тут самое важное, чтобы глубокомыслие и высшая значимость были тут же показаны, внедрены в самую, так сказать, плоть картины.

Писал «шедевр» я после института, то есть в 1957 году в Солнечногорске, где мы с мамой снимали крошечную комнатку, потом после женитьбы, в мастерской в Свиблово, где с Игнатьевым Юрой вдвоем снимали пустующую квартиру в бараке и ездили 1 ч. 30 м. от дома в одну сторону. Писал потом в квартире на Машковой, среди тещи, жены, когда строил кооператив, и писал до 61 года; несмотря на переписывания каждого куса все в целом оставалось таким же сырым, неопределенным и беспомощным. Никого я не сразил, не порадовал, не удивил, самому постепенно надоело это мусоление, „шедевр“ был снят с подрамника и, облупленный, черный, скрученный лежит в мастерской. Несколько пастелей 70/50 (штуки 4), многозначительных по сюжету (женщина выглядывает из окна, человек сидит в профиль), тоже относятся к типу „шедевра“ и также сделаны вымученно и тускло в „натурнофальковской“ манере, но тоже „от себя“.

Где же в этом изготовленном „шедевре“ натура, если весь сюжет вышел из головы, из воображения и снабжен был тоже головными переживаниями и впечатлениями? Для его изготовления я не пользовался никакими натурными этюдами и материалами, все выплыло „из головы“ (я не сделал даже эскиза, а стал писать сразу). Натура здесь была скорее как память о натуре, уже переработанная и окруженная всеми культурными и психологическими оболочками, куда, в это „облако“, нечувствительно было подсоединено и „мистическое“ и „метафизическое“...

Нужно сказать, что по времени „шедевр“ делался урывками, по 2–3 месяца кряду, так как в это время я усердно внедрялся в детские издательства „Детгиз“ и „Малыш“: надо было делать книжки, зарабатывать на жизнь и

на кооператив, а сначала на дом для мамы, то есть в то время, с 1957 года, я должен был делать по 5–6, а то и 8 книг в год.

О „шедевре“ как будто бы все, если не добавить, что дело происходит на окраине, на пустыре, так сказать „у забора“, полно созерцательности и все – и стены, и окна, и люди, и ослик – все отдельно стоит и все само по себе. Большая плоская стена занимает гораздо большее место, чем персонажи. Картина в воображении появилась мгновенно, вся целиком – так будет потом и со всеми остальными. Только почему-то исполнение не подтянулось к желаемому.

* * *

Осталось последнее – рисование «с натуры». В этом занятии также сквозит заданность: сочетание „хорошей“ живописи и правды действительности, но в действительности в ослабленном, так сказать пассивном состоянии – пейзаже, портрете, натюрморте, служащем поводом для изготовления „живописного произведения“. Этим я занимался летом. Значит, получается так: летом – природа, жизнь, натура, зимой – провал в себя, картины „от себя“.

Сначала я писал пастелью пейзажи со случайной композицией, летом на даче в Хосте небольшие холсты (50/40) маслом, виды моря и кипарисов в 60–61 годах, но больше всего я писал, делал живопись с натуры (все более осознавая это как ненужное и постороннее для себя занятие) у Э. Булатова на даче с 57 по 61 включительно, когда я окончательно прекратил это дело. Все эти пейзажи, числом около 10–12, сохранялись на даче, а потом их взяла себе Лена Михайлова – у нее они и висят. В 61 году я особенно усердно писал все лето несколько холстов с верхней террасы у Эрика, потом уже всю позднюю осень и зиму я жил у него на даче один, и от холода привезена была буржуйка от Фалька, которую подарила по просьбе Эрика Ангелина Васильевна. Я тащил по земле эту старинную чугунную печку со станции на дачу. Тогда же случился позорный для меня случай с картиной Роберта Рафаиловича. После смерти Фалька в 67 году Ангелина Васильевна, его жена, решила подарить каждому из нас, его молодых почитателей, по картине – Булатову, Васильеву, Межанинову и мне. Перед нами в мастерской она поставила несколько холстов, и каждый выбрал для себя. Я выбрал прекрасный пейзаж с набережной парижского периода. Каждый унес к себе свое. Но я в это лето жил у Эрика на даче, дома не было, и попросил Эрика подержать картину у себя. Как-то Эрик уже поздней осенью спрашивает, что делать с картиной. Я был в помраченном, дурном состоянии. „Не знаю“. „Тогда, может быть, отдать обратно?“ „Отдай“. Эрик отдал. Ангелина Васильевна была, естественно, оскорблена.

Осенью 66-го я сделал натюрморт с черной бутылкой (он висит дома) и автопортрет в лыжной шапке уже зимой, было холодно (он у Михайловой). С этим последним портретом как-то и погас интерес к живописи с натуры. Как говорит Эрик в таких случаях: „Не мое, постороннее это дело“. Все эти годы тоже пронизаны изготовлением детских книжек – по 2–3 месяца кряду, так что „для себя“ делалось тоже урывками, по 2–3 месяца подряд.

60-е ГОДЫ

Начало самостоятельной работы, «своей», я считаю с зимы 61–62 года, когда мне отказали от мастерской „у генеральши“, у Никитских ворот. (Как раз полетел Гагарин, поэтому точно можно проверить дату). И я долго, до лета 62-го, переселился в мастерскую на Новослободской, напротив метро. К этому времени все пришло к исчерпанности, и „шедевр“, и рисование с натуры. Внезапно, как будто озарение, появилась, нарисовалась серия с душем, листиков 15–20 (на паршивой бумажке, 20/13, карандашом). Как-то во всем эта серия меня устраивала: и внезапно, „без моего участия“, и „оригинально“ (нигде такого я не видел), а главное – уверенное, ликующее чувство, что „мое!“, не чье-то, а мое, и я действительно внутри связан с результатом, какая-то неразрывная нить идет к этим рисуночкам из глубины меня, и такое чувство, что связь эта не прервется, а будет дальше и дальше разматываться, надо только без усталости вытягивать и вытягивать. Так с того времени это и установилось навсегда: эта нить из меня, из темной, неизвестной глубины наружу, наверх. Как, почему это получилось – не знаю, но хорошо помню и внезапность, и радость какую-то особую, подлинную. И критерий этой радости, ее подлинности тоже сохранился как особый критерий с этой же минуты.

Видел первым эту серию Леонард Данильцев. Он зашел ко мне в мастерскую и оценил ее как подлинную, оригинальную, во всяком случае что-то в этом роде. (Леонард никогда не бывает снисходительным или лживым в таких случаях, как я, и говорит что думает, как ни проси о снисхождении).

Потом эту серию попросил Антонелло Тромбадори (тогда он был членом ЦК компартии Италии), я ему ее подарил, числом 21–22 штуки, уже когда мы с Соостером были в общей мастерской; он увез с собой и выставил в Аквиле на одной из первых выставок московского неофициального искусства.

Летом 62 года я снова остался без мастерской. Летом же в издательстве Детгиз я познакомился с Соостером, который тоже в это время был без мастерской, и мы решили искать и снимать вместе. Осенью нашли первую

из трех наших совместных мастерских на Таганке по улице Малые Каменщики — к нам снисходительно, с жалостью отнеслась женщина-начальница ЖЭКа, и мы вселились в страшный сырой подвал, где за день вырос большой белый противный гриб возле ножки стула.

Через Соостера я познакомился в 62 году с Соболевым и Неизвестным и с кругом издательства „Знание“, где Соболев был главным художником: Поповым, Лавровым. В это же время я познакомился с В. Янкилевским, у которого в 1962 году была персональная выставка в научном институте (?). К этому времени относится и знакомство с Гробманом и Лианозовой художественной ассоциацией. То есть новая художественная жизнь для меня потекла с зимы 62 года.

* * *

Работы шестидесятых годов делятся на две группы: рисунки и картины. (К этому времени летнее рисование на даче с натуры постепенно утрачивало внутренний интерес и как бы двигалось скорее по заведенной практике, что ли, чем по внутренней необходимости). А осенью, с сентября, по въезде в мастерскую началась как бы особая, скрытая от обыкновенной бытовой жизни новая жизнь.

По въезде нашему в новую мастерскую осенью 62 года у Соостера было уже огромное количество работ (его прошлая мастерская у „Динамо“, где я в первый раз увидел его, вся была завалена рисунками и картинами на картоне), и со всем этим он переехал: тысячи рисунков в ящиках и пачки картин, которые он ставил на этюдник и вдоль стен; у меня не было буквально ничего. Я поставил возле окна стол и положил пачку бумаги, тушь и цветные карандаши и еще второй стол, на котором я стал изготавливать три большие картины: „Рука с разбитым зеркалом“ (ее потом увез Глезер в Монжерон), „Голова с шаром“ и „Мальчик“ (она сейчас у В. Мороза). Но основное время проходило в сидении за столом и изготовлении небольших рисунков, которые один за другим приходили в голову. Почти все они были розданы, мало что сохранилось. Это варианты „Душа“, но главным образом композиции, связанные с симметричной геометрией и фигурками людей, как-то увязанными с этой геометрией, подключенными к ней.

Некоторые рисунки образовывали небольшие серии. По некоторым я сделал несколько небольших картин (50/60) на фанере от ящиков, которые нашел возле мастерской. Фанера от этих ящиков послужила основанием для картин, а палки, которые были набиты сверху, включались в саму картину. Вообще то, что основами „картин“ были крышки ящиков с помойки, никому уже не нужны, и что они, со своей жалкой щербатостью, вошли в саму картину, было для меня как-то очень естественно: получалась не Кар-

тина с большой буквы, а что-то жалкое, убогое, какие-то остатки, ошметки жизни, быта, которые сверху как-то устраиваются в такой бедный, смешной порядок, прихорашиваются, окрашиваются, с непонятной целью расчерчиваются линиями, разноцветными узорами. Но сквозь весь этот „марафет“ отчетливо видна убогость, неприкаянность, никчемность. Смешной, нелепый, жалко приукрашенный предмет – вот что должно было получиться в результате так называемой хударботы, где выброшенная фанерная крышка после жалких манипуляций над ней, оставалась сама собой. Вот эта двойственность нелепой и жалкой вещи, лежащей в основе всего, и какого-то украшения ее, даже немаловажного, намалеванного поверх нее, как бы не знающего, не замечающего гнилую, убогую свою основу, эта их разведенность, взаимная несводимость, как я сейчас понимаю, привлекала и заставляла меня тогда делать эти работы.

Помню, зимой 62 года я сделал „Цветные кубики на серой доске“ (сейчас в мастерской), композицию из покрашенных дощечек в квадратной раме (весной 63 ее приобрел Лебек из ФРГ) и „Три цветных овала“ (в мастерской). Раскрашивал по этим ящикам я белой синтетической эмалью, в которую добавлял масляные краски, основой всегда была белая эмаль.

Первые такие картины на крышках от фанерных ящиков я делал, когда изготавливал рисунки, которые мне беспрерывно приходили в голову; из некоторых, мне казалось, могли получиться картины (конечно, для моего сознания это были не картины, вообще не художественное, а непонятно что).

Вообще, как сейчас могу вспомнить, в то время меня очень подогревало и устраивало, что это было совсем „нехудожественное“, „неискусство“, а то, что приходило в голову, за что я отвечал не как художник, а как человек.

Первую картину такую „Условный рефлекс“ я сделал, по-моему, в 62 году зимой (ее в 70 купил Г. Шапиро, корреспондент Ассошиэйтед Пресс и увез в Нью-Йорк), и вторую в то же время „Прогулка (велосипедисты)“ (она у В. Мороза с 70 года), обе – 50/70, эмаль. Первая публиковалась в книге „Концептуализм“ Черторьльской и в журнале „Витварне умени“ 67 года (статья Д. Конечного), вторая в журнале „Знание – сила“ 67 года и в той же статье Конечного.

Потом, в ту же зиму, я сделал „Царицу-муху“ 60/70 (тоже у В. Мороза) и „В комнате“ (люди висят над столом крестом, 60/70, тоже у Мороза) и еще „В комнате“ (60/70, она у Костаки).

Но в основном в эту зиму я делал по 10–12 рисунков в день и показывал их Соостеру. К зиме и весне 63 относятся серии рисунков с „шариками на сетке“, которых я сделал очень много (один или два рисунка остались по сей день). Кроме того, серия с летающими частями тела (один рисунок в

статье Конечного), рисунки с трубой и палкой, палки, линии и шарики, летящие над холмами. В известном смысле их можно было бы определить как „метафизику“ предметов в абсурдных связях – в этом и была вся их метафизика. Бытовые, несводимые вместе предметы стоят, плывут в пространстве, соединяясь в принудительных геометрических связях. Частый мотив – предметы выглядят „объективно“, но располагаются по линиям принудительной геометрии, метрике листа (диагонали, крест, углы, рамка и т.д.), так сказать обыгрывается встреча пространства „за листом“ и пространства листа (потом из этой идеи – «Простое совпадение»).

И пространство за листом, и пространство листа всегда были белые, и из этого, из встречи равнозначной визуальности (цвет) и разной семантики (значения) впоследствии произошли интересные результаты.

Три большие картины были кончены зимой 62–63 (а возможно, и в следующую зиму). Как сейчас кажется, это многозначительный и сюрреалистический абсурд, тяжелый и неинтересный.

Первую приобрел Глезер. Она у него висела с 65 года в его московской музее-квартире, потом уехала в 68 в Монжерон, где разбитое зеркало, кажется, окончательно отвалилось. (Помещена в книге „Неофициальное искусство“, Лондон, 1970.) Вторая у В. Мороза с 1970 года (помещена в статье Д. Конечного в „Витварне умени“, 1967). Третья у меня (тоже в статье Конечного).

* * *

Весна 63 года связана с выставкой на шоссе Энтузиастов, до этого одна за другой были выставки в научных институтах – Янкилевского, Рабина и др. – бурная, активная жизнь художественного подполья, которая вот-вот, казалось, выйдет наружу на волнах оттепели и получит нормальную жизнь и нормальное художественное существование. Выставка на шоссе Энтузиастов с корреспондентами, хорошо, хотя и тесно устроенная, казалось, предвещала наступление новых времен: интерес был огромен. Соостер срочно, в одну ночь, сделал рамы из простых дощечек для своей экспозиции на этой выставке (эти рамы до сих пор у меня в мастерской, с этикетками, напечатанными на машинке).

Летом я был на даче, потом у мамы в Бердянске, а осенью стали надвигаться главные события. Дезориентированное начальство сначала запретило, потом разрешило выставку „неофициальных“ в гостинице „Юность“ и наконец, кажется, в октябре состоялся „Манеж“. Очень велико в это время было значение Э. Неизвестного, бурно и много работающего, а „Манеж“ был его коронным моментом, высшим взлетом.

Это связано с общим течением неофициального искусства в то время.

60-е годы – вне всякого сомнения, время расцвета подпольной культуры во всех сферах и прежде всего в живописи, поэзии и прозе. Мне, конечно, легче говорить о первой. Этот период, 60-е годы, распадается в моем воображении как бы на три сферы: общественно-политическую, художественную и духовную, содержательную, что ли.

Художники, которые работали в 60-х годах, были знакомы друг с другом и, можно сказать твердо, в целом представляли одно поколение, внутри которого были свои возрастные нюансы, которые делили это поколение на «старших», „средних“ и „младших“. Как я сейчас помню, эта разница имела довольно существенное значение.

На деле это означало, что в 63 году к „Манежу“ каждый из художников пришел по-разному. Наиболее зрелыми в духовном отношении ко времени „Манежа“ были все „лианззовцы“, Э. Неизвестный, „белютинцы“, Соболев, Янкилевский, Соостер, Брусиловский.

До „Манежа“ время больших ожиданий – жуткого страха, но и больших ожиданий, – после только страха, страха, что каждый день с тобой может что-то случиться, страстись, жизнь в страхе день за днем. После „бульдозеров“ и появления Горкома – страха немного меньше.

* * *

Самое интересное в 60-х годах – особый климат подпольной художественной жизни, который присутствовал, как густой настой, во всех мастерских-подвалах, комнатушках, где обитала художественная богема. Существование было соткано из безумного, напряженного ощущения „их“ („они“ – это начальники, работодатели и управдом), которые воспринимались как иная, враждебная и опасная порода людей, живущих „наверху“, в официальном, „том“ мире; а под этим миром, тесно общаясь друг с другом, любя и уважая, живет, как «под полом жизни», другое содружество, совсем особое племя людей. Именно климат содружества был так характерен для жизни этих художников, поэтов, джазменов, писателей, как бы по счастливой случайности встречавшихся в одном слое Москвы в это время. Никаких бытовых, житейских интересов не было ни у кого, дела, встречи, разговоры касались лишь художественных или поэтических проблем. Но одновременно у каждого это был и „прекрасный“ возраст, и во всех мастерских и квартирах гудели кутежи и буйные сходки с танцами, вином, песнями и чтением стихов. Множество домов, и не обязательно только у художников, были местом этих веселейших встреч вечерами. Идем сегодня к Штернам, к Куперману, по средам обязательно (в течение многих лет) к Соостеру на Красина, к Гробману в Текстильщики, к Стесину, к Соболеву, к Рабину, к Сапгиру, к Булатову на дачу. Необыкновенные, тесные

и постоянные общения того времени, полное знание и обсуждение всего, что делалось в мастерских, открытый, постоянный показ всего друг другу, и электризирующая, невротическая атмосфера опасности „сверху“, от „них“, готовых к истреблению всей нашей жизни, такой „несанкционированной“...

По отношению к „верхним людям“ тут было как бы три варианта: показать „им“, что „мы“ тоже существуем; спокойное равнодушное, притие этой разведенности на верхнее и нижнее, на землю и подземелье, и третий – паническое чувство опасности, желание забиться и стать незаметным, чтобы не прибили. Я принадлежал к этим последним, „невысовывающимся“.

Постоянное желание выставиться „как все“ создавало особый воздух общественной жизни, связанной с «подпольем». Надо сказать, что „неофициальными“ эти художники стали называться со времени „бульдозеров“, а до этого они были „подпольными“, как бы живущими под полом.

После „Манежа“ все время возникают выставки в институтах, которые, как правило, закрывают, потом на квартирах, а также для „выявления“ – в кафе „Синяя птица“ с 63 по 66 годы, где мы с Э. Булатовым выставились вместе. Сначала, кажется в 65 году, я выставил там картины „Рука с Рейсдалем“, „В углу“ из „Русской серии“ и „Мальчика“, через несколько вечеров Э. Булатов – картины, а я – разные рисунки, которые висели на шторах, закрывающих окна. Помню, что на одном из „дискуссионных вечеров“ выставились Комар и Меламид с ранними работами в „хороших“ рамках.

* * *

Два года мы с Соостером были в мастерской на Малых Каменщиках, осенью 64 года этот дом стали сносить, и сердобольная начальница ЖЭКа перевела нас в другой подвал, впрочем такой же темный и сырой, в двухэтажном доме напротив музея Маяковского на Таганке. Там, в этом музее, в то время работал Гена Айги. Вообще этот музей в те годы был прибежищем всех гонимых талантливых бедолаг, там устраивались „прогрессивные“ выставки, помню, в 64 или 65 была небольшая выставка Малевича. Наша мастерская напротив стала оживленнее из-за такого соседства, особенно во время выставок и вечеров, которые устраивал музей.

Здесь у нас были уже две низенькие комнаты, в первой размещался Соостер, а в задней я. В ней я тоже осенью, зимой и весной делал книжки, множество рисунков и большие картины, вернее „странные“ предметы. Не помню точно датировку, но приблизительно это сезоны 65–66 годов, года два мы пробыли в этом подвале.

В этом подвале я стал делать „белые большие предметы“. Я сделал „Труба, палка, мяч и муха“ (140/200/30), „Диван-картину“, „Рука и картина Рейсдаля“, „Автомат и цыплята“. По-моему, тогда же сделал небольшие картины: „День и ночь“ (70/50), „Чья эта муха?“ (70/50), „Кто написал эти стихи?“ (70/50). (Все они у В. Мороза с 1970 года, большие у меня в мастерской).

Что можно сказать об этих „картинах-предметах“? Тогда это называлось „абсурдизм“, в 70 году, когда их увидела Д. Верни – „русский поп-арт“.

Как я сейчас помню, это было для меня вот что. К тому времени, постоянно делая рисунки, я все больше чувствовал, что на меня при изготовлении рисунков как бы идет свет, какая-то световая энергия. Из глубины листа, когда я начинал на нем что-то чертить, прямо на меня шел особый, необыкновенного происхождения свет. Таково было мое переживание при рисовании и восприятии этих рисунков. Мне все казалось, что я рисую по поверхности, перпендикулярно расположенной к свету. Поэтому любое изображение на листе как бы плавает в свету, а плоская затушевка пачкает, затуманивает, загораживает этот свет, наподобие мутного стекла. Мне тогда любое изображение казалось грязным стеклом, мешающим свету идти из глубины сюда, на нас. Но парадоксально этот свет возникал, шел только тогда, когда я начинал что-то рисовать на листе, он, можно сказать, нуждался в немногих элементах на листе, в особом балансе их расположения, чтобы из-за них с ослепительной силой рваться из глубины вперед на меня. Рисунок оказывался законченным, когда из-за всего лежащего передо мной листа тек на меня ровный пульсирующий живой свет. Впрочем, сказать, что рисунок становился законченным, – неверно. Он уже возникал в воображении готовым в сочетании с этим светом, как бы говоря, что если его исполнить на бумаге, получится должный эффект. Так это всегда и было. Я в это время, то есть с 65 года, до конца 60-х, рисовал все рисунки с переживанием открывающегося света за изображением. Отсюда „плоскостность“ изображений, „оконтуривание“ изображения с пленкой – ровной штриховкой, как в витражах, а если был изображен объемный предмет (мяч, муха), то он „плавал“ в глубине этого света, если пространство, то оно сгущалось или таяло, тоже окруженное этим светом.

Короче, несколько сот рисунков, сделанных в эти годы, имеют своим импульсом, радостью и оправданием свет, который сам показывал себя через „иное“.

Судя по характеру переживания этого света, он был какого-то особого происхождения, но слово „метафизическое“ и обсуждение связанных с этим проблем пришли позднее, а тогда было только множество рисунков. Где они? Почти все было роздано. Большая группа (20?) рисунков была

отдана Падрте, и он устроил выставку у Гмуржинской в Кельне (в 68 году); в 69 году была устроена выставка в помещении литографской мастерской на Масловке (около 50 работ). На второй день рисунки были сняты и лежали, накрытые тряпкой, на полу. В 70 я эту выставку и еще много рисунков „по выбору“ отдал в галерею Циглер в Цюрихе, все было продано ими (куда, кому?). Остальное у друзей в Москве где-то, но где? Один рисунок этого времени (65 года) видел у В. Войны.

В 68 году Дмитрюк опубликовал в своем журнале „Детская литература“ страницу, смонтированную из таких рисунков. Очень большое количество рисунков этого времени у Д. Верни. Часть из них в каталоге нашей выставки 73 года. Отдал ей практически все в 70 году, что оставалось интересного. Некоторые рисунки видны на фотографии работы Янкилевского: стою на фоне их, на фотографии, которую он поместил в книге „Что такое искусство“. Много и постоянно дарил Мише Шемякину в каждый его приезд в Москву. Несколько рисунков у Шифферса, у Булатова – 6, у Межанинова, у Саши, а потом у его оставленной жены Аллы.

Про рисунки как будто все.

Первые рисунки-серии появились в 69–70 году. Что же сказать о картинах?

Легко дать свет в рисунке на маленьком белом листе бумаги. Бумага, как все в графике, легко становится условностью, которую мы привычно принимаем: листа как бы нет, когда мы смотрим на рисунок.

Совсем не то, когда перед нами что-то большое, как картина. Первое, с чем я столкнулся, когда стал делать первые три „картины“, – сам предмет, вещь, возникающая в процессе ее изготовления. Приходилось иметь дело с этой глупой, мучительной „неустраимостью“ вещи, существующей вонне, помимо меня и которой нет в бумажном листе из-за его условности. Самое интересное, важное и главное – это то, что у этой возникающей «вещи» не было имени. Когда мы что-то изображаем, мы имеем перед собой прообраз – мяч, муху – и мы копируем его. Если мы имеем в виду что-то „по ту сторону действительности“, нечто „иное“, то оно в принципе не изображаемо, а лишь переживаемо; но зритель, как и художник, знает, где оно находится, где его искать. Но вещь, изделие, не имеющее отношения ни к вещам реальной действительности, ни к действительности „запредельной“, буквально повисает как абсолютная нелепость, как неудачный, несмешной анекдот.

Это даже и не утилитарная вещь, которая от перемены места становится „художественной“, как у Дюшана.

Нет, она просто и навсегда нелепа.

Но именно таковыми я и чувствовал свои изделия-вещи. Они должны были существовать лишь благодаря интерпретации. И всякий раз объясне-

ния жалко объясняли „вещь“ только с одной стороны, не покрывая и не извиняя собой ее голой нелепости.

Одновременно для меня эти „вещи“ были ступенью особого психического переживания. Я чувствовал себя как бы втолкнутым, вдавленным в этот мир, полный тайны и пустоты, в котором все как бы висит в молчаливом, неудобном ожидании. В этот мир все было втиснуто наповину, как в незакрывающийся чемодан. Все есть вопрос, обращенный неизвестно к кому, все видны со стороны, но не друг другу, все сообщаются с иным, но не со своим соседом. Вот это «нечто», в которое все погружено или на которое все поставлено или на котором что-то намалевано, мне и хотелось бы изобразить, вернее изготовить. Мало того. Я был убежден, что такая моя интерпретация вполне материального, осязаемого для меня „нечто“, столь значительная и важная, была таковой только для меня одного, для моего восприятия. Я охотно допускал (а потому и обыгрывал), что мои „некие“ предметы с иной, незаинтересованной, мимоходной что ли точки зрения (а она не менее правильна и весома, чем моя, призрачно, но истерически заинтересованная) выглядят как дикие, жалкие, мусорные вещи, неизвестно для чего сделанные и достойные быть выброшенными или разбитыми за ненадобностью.

Повторяю, и эта точка зрения могла быть абсолютно правильной. Ведь вещь, которая никак не защищена ни статусом эстетического предмета, ни утилитарного, „мерцает“ в нашем сознании, не давая себя никуда отнести, равно указывая на любую возможность истолкования и равно гася любой выбор. Она создает мучительную для сознания ситуацию, когда один вектор равен по силе противоположному и вводит тем самым сознание в ступор, обрекая его на неподвижность, неразрешимость.

В каждой моей „картине“ главным персонажем была эта вещь, а все навешанные предметы образовывали только гирлянду нелепого сюжета, по поводу которого хотелось сразу же сказать: ну и что? И вещь в своем нелепом наличии опять оказывалась немотивированной, необъяснимой.

Так вор, застигнутый хозяином квартиры с поличным, оправдывается, путаясь, что он ошибся дверью, сходным ключом...

Итак, самое главное: интерпретация глупа, не покрывает причины появления картины, мало того, создается впечатление, что любая интерпретация при этом бессильна и ненужна.

Да, но почему все эти картины белые? Мне казалось тогда, что произойти может тот же эффект, как и с бумагой: при известной внутренней настройке из бумаги идет свет. Почему же, при такой же настройке сознания, невозможен этот поток, когда „картина“ внешне представлена ящиком, коробкой, матрасом?

Этот свет возможен везде, не только за плоскостью бумаги или доски, но и за предметом, который может стоять на полу посреди комнаты или в углу, как стол или холодильник, или просто висеть на стене. Здесь, возможно, дело не в интерпретации, а в верификации, чему-то близкому к вере, но это уже пахнет мистикой, хотя я в то время очень...

В заключение перечислю объяснения упомянутых картин, которыми я пользовался в течение многих лет, показывая эти работы.

1. „Рука и репродукция Рейсдаля“.

Существует как бы два взгляда на эту работу, взаимоисключающих друг друга. Первая установка: перед нами поставленная набок большая крышка с краями, покрашенная белой краской, на которую почему-то наклеена старая репродукция картины Рейсдаля, а внизу нелепо положен муляж руки, покрашенный розовой краской. Но при другой установке это не репродукция картины великого голландца, а настоящий пейзаж, с настоящим светом дня (на этот эффект и рассчитана картина). Тогда белая рама служит как бы окном, за которым разворачивается реальное действие, а рука – это рука зрителя, положенная на подоконник окна, чтобы глядеть и глядеть в него...

2. „Труба, палка, мяч и муха“.

Здесь как бы две линии, не связанные между собой. Первая – анекдот о предметах, находящихся перед нами: „палка бьет по мячу, и летит муха. Ну а при чем здесь труба? Не знаю, как-то не получается“. Скверный анекдот. Но имеется и другая связь, не между предметами, а между предметами и белым блоком. Все они утоплены, погружены в это белое тело, белое молоко, и видны, существуют для нас лишь частично...

3. „Диван-картина“.

Истолкование „дивана“, который и есть главный, что ли, персонаж этой работы, меняется в зависимости от принятия одной из установок, каждая из которых исключает другую. Первая. Диван – это просто бытовая вещь, спинка от дивана, только покрашенная белой краской, куда совершенно непонятно зачем прижали, вдавили деревянный кружок с намалеванной головой; упругий диван вытолкнул бы деревяшку обратно, если бы ее как-то не зацепили изнутри. Вообще она тут не нужна, только портит вещь.

Вторая установка. Диван, висящий на стене, – это картина, и как любая картина она позволяет рассматривать свою глубину, входить в нее. В та-

ком случае перед нами будет бесконечное пространство, залитое светом, но если смотреть в середину, где наибольшая глубина и даль, то слева внизу, как досадное пятно в глазу, что-то мешает. Переводим на „это“ глаза. Зеленый кружок. Если бы его не было – какое чистое светлое пространство было бы перед нами. Он, этот кружок, здесь не нужен, его место на краю „поля созерцания“, он для него не нужен, должен соскользнуть, исчезнуть. Хотя сам кружок не нужен для целого, внутри него спокойно вписался человек, совсем не подозревающий, что место, где он расположился, ничем не обеспечено.

4. „Автомат и цыплята“.

Идея этой работы близка к рисункам на заборе, где забор служит только поверхностью, плоскостью для рисунков. В данной работе „забор“, то есть большой неповоротливый камень, и есть главное действующее лицо. Сюжетом, всем очевидным, служит история между автоматом и цыплятами, звучащая примерно так: „автомат все время угрожает, а цыплята спрятались в ямки“. Отчасти сюжет повторяет эпизод восстания Бар-Кохбы, когда римские солдаты расположились на верху горы, а восставшие прятались в пещерах отвесных склонов. Отчасти это напоминает и положение подпольных художников: не высывайся – убьют. Блок по идее белый, но кто-то, может быть, к празднику покрасил его снаружи в коричневый цвет...

* * *

Эту вторую мастерскую тоже пришлось нам с Соостером оставить, так как дом сносили или отнимали под предприятие. Опять пошли умолять начальницу ЖЭКа, и она дала нам новое помещение по Большим Каменщикам, в том же районе. Но эта мастерская была совсем ужасна. Она была почти полностью в глубине земли, темная и крошечная, и Юло, который постоянно жил и ночевал в мастерской, стал сдавать, несмотря на свое железное здоровье. Тем не менее мы провели в ней всю зиму 66/67 года в невозможной тесноте и сырости. Большие работы мои были составлены в чулан, и от тесноты угол доски въехал в белый „Диван“, поверхность которого, по замыслу, должна была быть идеальной. Куча времени потом ушла на его реставрацию. Надо сказать, что мы все же ухитрились работать в этих четырех- и пятиметровых комнатухах, правда, мешал стук женских каблучков по асфальту тихого переулочка. Вот стук приближается, наконец, он вровень с верхним краем наших окошек (окошки почти полностью в глубине земли, а комнатка, понятно, еще ниже), промелькивают

прекрасные щиколотки, все остальное было нашему глазу недоступно, оставалось только дорисовывать в воображении, так как проверить было невозможно; стук, приходя слева, исчезал направо уже навсегда.

Помню, в этот подвал привел Эрнст Неизвестный первых корреспондентов журнала „Санди таймс“, которые сняли наши с Юло работы и сделали первую журнальную подборку, где были Эрнст, Янкилевский, Соостер и др. (журнал есть у Янкилевского); помещены репродукции моих „Царицы-мухи“ и „Мальчика“. „Мальчика“ мы держим с Юло именно в комнатке нашего подвала, заваленного мусором, бумагами и прочим хламом.

Не помню, как мы провели эту зиму 66/67 года, летом я был на даче, а осенью произошло следующее. Как-то утром я пришел в мастерскую, Юло не было, я сел за стол, но рисовать не стал, а почему-то встал и пошел просто так, как говорится, куда глаза глядят. Было прекрасное солнечное утро. Так я дошел по бульварам вверх до Сретенского бульвара, как сейчас помню, в полной бессознательности вошел во двор большого дома и стал, как сомнамбула, подниматься по черной лестнице и, поднявшись на последнюю площадку, остановился. Тишина и пыльные столбы в лучах утреннего солнца. Внезапно я услышал шаги, которые поднимались за мной, медленные старческие шаги. Снизу, навстречу мне, шел с трудом, с остановками, старик, который уже издали, снизу смотрел на меня и улыбался. Мы поздоровались. „Я бы хотел построить мастерскую.“ „Большую?“ „Да“. „А когда начать?“ „Сегодня“. „Хорошо. Принесите разрешение от Фонда, я буду ждать вас во дворе в час дня.“ Я помчался в Фонд. Там все были на месте. Я взял разрешение за 20 минут со всеми подписями. Принес ровно в час дня. Старик ждал меня, положил разрешение в карман, не глядя. К вечеру во двор дома были привезены первые доски.

Все это похоже на сон, на мистику, на тайные пути провидения. Старик, который поднимался ко мне по лестнице, на которой я оказался сам не знаю как, был Давид Григорьевич Коган, таинственный и всемогущий строитель мастерских тех лет, пробиться к которому без особых рекомендаций было невозможно. Дом, в который я попал, дом „Россия“, был действительно домом, на чердаке которого строились мастерские, но в глубочайшей тайне, чтобы никто из художников об этом не узнал. В довершение всего получить разрешение в фонде просто так, без комиссий и бесконечных „сильных“ знакомств было просто невозможно, особенно в тот же день, но... Чудо потому и есть чудо, что оно совершает прыжок через все. Правда, Давид Григорьевич был само воплощение мистицизма, чудесного начала, ведь строить в тех условиях – а построил он более 200 мастерских – мог только волшебник. У него было поразительное чутье на людей, чисто интуитивное, и огромному количеству художников он при-

нес счастье, построив мастерскую, сам будучи глубоко больным и несчастным человеком. Потом он построил Булатову и Васильеву, устроил мастерские Янкилевскому, Пивоварову.

На следующий день после случившегося я уговорил Соостера тоже начать строиться рядом со мной, еще были свободные куски чердака. У Юло было рубля три в кармане. Он дал согласие, и Коган взялся строить и ему. У меня в то время тоже было немного денег, а нужно было сразу заплатить за всю стройку большие деньги. По счастью, у меня на руках была большая рукопись для Детгиза „Дом, который построил Джек“ Маршака, и по сдаче работы я должен был получить что-то около четырех тысяч рублей. Стройка началась в сентябре. Строилась мастерская вечерами, с 5 до 9–10 часов. Поэтому время я делил между старой мастерской на Каменщиках, где я изготавливал Маршака, и чердаком, куда я прибегал вечерами и где на моих глазах плотники возводили стены и новую кровлю. Конечно, никакого плана не было, и я сам говорил: „тут поднять, там сделать окно“, так что мастерская строилась буквально так, как я хотел. Плотники были мастера просто великолепные, не пили, а когда после окончания работ, после установки окон, дверей (все они делали сами) пришли за расчетом, я ахнул: все пятеро пришли чуть не в смокингах, в галстуках: это были, как выяснилось, пятеро прорабов, которые подрабатывали после основной работы. Быстро вслед за этим была установлена сантехника, проведено электричество, и все оштукатурено. Белить я не стал, и в мастерскую можно было переезжать уже в ноябре. Параллельно рядом строилась мастерская Соостера, но она чуть запаздывала, и Юло некоторое время жил и работал в моей мастерской, наблюдая за строительством, шедшим рядом. Какое радостное, изумительное время! (Есть фотографии работ, стоящих еще в пустой, необжитой мастерской зимой 67/68 года, фотографии Юло, сидящего среди ящиков, служащих ему и стеллажами и библиотекой, и хранилищем рисунков, за рабочим столом у окна.)

В новой мастерской, зимой 67/68, перевезя все из старой, я не стал делать „объемные“ большие работы, а сразу перешел на плоские большие форматы, покрытые белой эмалью. Первой работой был „Бублик“: четыре головы накрест, розовая и желтая по диагонали, но плоские, и по ним, как по фону, „плавают“ бублик, голова и обрывок морского пейзажа. Рисовал я эту картину на фанере, а потом все остальные – на оргалите. Эту картину я сделал по мотивам серии рисунков „Парные головы в два этажа“. Эту серию я даже повесил на стену в мастерской. Помню, она, эта серия, была одной из первых, внутри нее было некое развитие. (Я всю ее отдал Верни. Один рисунок у Нутовича, вариант 70 года „Композиция“ – в мастерской.)

После этой картины, а делал я ее очень долго, я тоже довольно долго делал „Бердянскую косу“, то добавляя, то убавляя белое. Юло был очень

недоволен этими работами. Лето 68 года прошло в зарабатывании денег, в поездках на дачу, кажется, в путешествии по Сванетии с Булатовым, Васильевым, Межаниновым. Осенью 68 года я снова стал делать плоские большие работы. Я сделал „голубую“ картину „Это море, это озеро, это свежий воздух“ (вариант рисунка с „мнениями“, который есть у Шифферса, а всю серию „Мнений“ (6 или 7 рисунков) я подарил Падрте для выставки у Гмуржинской) и три картины „Русской серии“: „Иван Трофимович едет за дровами“, „В углу“ и „Упали вниз и лежат“. „Иван Трофимович“ был вариантом рисунка „Летящие кружочки с пейзажем в большом синем поле“, другие варианты которого стали потом „Сном Анны Петровны“.

В это время я делал много рисунков с „прорывами“: фон, в прорезе которого видны предметы (рисунок „Ваза“ у Л. Михайловой, „Лиза Крышка“ у Верни). На этом же построена и картина „В углу“ – пейзаж, то ли „на“ коричневом фоне, то ли закрывается им. В это же время, зимой 68/69 года я делал „Смерть собачки Али“ и „Четыре креста, человек и домик“ (обе у Е. Нутовича, по-моему, с 75 года).

„Смерть собачки“ – это вариант рисунка с пересекающимися цветными контурами (один рисунок у Шемякина „Женщина с вазой и фруктами“ и варианты в альбоме „Гипотезы“ из „Шести маленьких альбомов“), а „Человек и домик“ – вариант рисунка серии, которая вошла в альбом „Математический Горский“.

Что можно сказать по поводу картины „Смерть собачки“? По замыслу тонкие линии контура слона и собачки должны были быть настолько тонкими, чтобы их совсем невозможно было заметить на белой доске, особенно с расстояния, необходимого для рассматривания всей доски как целого (это примерно 2,5–3 метра). Но этот эффект не получился, контуры слишком хорошо видны. А должен был быть виден только один кубик, а потом уже, при всматривании, и контуры, на пересечении которых он стоит.

Идея „Человека и домика“ по замыслу заключалась в том, что главным действующим лицом была белая доска. Кресты имели отношение только к ней, по ней были проведены, по белой доске как по плоскости. И домик, и человек тоже, в свою очередь имели отношение к белой доске, но уже не как к плоскости, а как к белому светящемуся пространству, в глубине которого они теряются, тонут. Так что одно изображение должно было быть в глубине, а другое – поверху, снаружи. Совпали они „как бы“ случайно.

По-моему, в ту же зиму я сделал „Кто забил этот гвоздь?“ как вариант картины „Козла искать“ (?) и „Чья это муха?“ (В 72 году, кажется, ее купил А. Мороз, она висела на даче, потом была выброшена на помойку. Принесена ко мне на реставрацию, в 70 (?) ее видел у меня на стене будущий директор Бобура, в 82 она уехала в Бобур.)

Все это время я делал рисунки, иногда получались группы, как бы варианты одних и тех же элементов, но с перестановками: труба, палка, мяч и муха, конструктивистская группа с квадратами и лицами (ушла к Гмуржинской), один в каталоге, другой – у В. Войны.

Но самая большая серия, которая меня все время преследовала, как навязание, – это злополучный душ, который я делал без остановки в разных вариантах. Успокоилось и прекратилось это, когда я ввел ее в шесть альбомов „Пьес для театра одного актера“ и заложил в коробки (по-моему, в 75–76 годах). Летом 69 года я путешествовал с В. Андиевским по Оке, потом ездил в Бердянск, делал книжки, а осенью 69 начал „Ответы экспериментальной группы“ с палкой, паровозиком, гвоздем и вешалкой (у меня есть фотография начала работы, где мы сидим вместе с Куперманом возле нее. Маленькое фото я послал в 80 Юре в Париж, и он прислал мне обратно уже увеличенное и раскрашенное им). Картина – тоже вариант рисунков, где справа что-то нарисовано, а слева – одно под другим мнения-ответы, что бы это могло быть. (Большая часть этих рисунков – у Гмуржинской, один – у Шифферса). Здесь картина представляет из себя как бы две части, одна из которых – картина (палка, гвоздь и т.д.), а вторая – мнения зрителей по поводу нее. Нам же, зрителям, предлагается и картина, и мнения о ней, развернутые в одной плоскости, стоящие рядом, и судить обо всем можно как бы сбоку, хотя понятно, что любое из мнений, сформулированных нами, живыми зрителями, может быть вставлено в ту же плоскость, рядом с другими мнениями.

После этой работы зимой 69/70 года я сделал „Ответы“ – более крупную работу, тоже плоскую, на оргалите, которая сплошь по всей поверхности состоит из текстов-мнений. Все персонажи говорят „о нем“ (картина и называется „Все о нем“), но у каждого в высказывании этот „он“ – что-нибудь другое (еж, дом, человек и т.д.). Это обрывки фраз, взятые из середины высказывания, рассказа каждого персонажа. При такой фрагментарности получается, возникает как бы остаток какого-то полусмысла, полунамека, дымки, состоящей из надежды, разочарования, которые обычно остаются за скобками текста и слышатся только в интонации. Хотя каждый квадратик-фрагмент говорит о своем, картина получает смысл и значение от этих остатков, оказавшихся за пределами смысла в каждом отдельном фрагменте. Говорящие не знают этого, но зато мы, со стороны, можем узнать. И узнать, кто такой „он“. „Он“ не совсем тот, о ком говорится в каждой из фраз. Целое как бы не состоит из частей, но каким-то образом извлекается из них. Таков был мой замысел. И визуальна картина должна была производить какой-то оптический шум, хотя каждый в своей „соте“ произносит всего одну фразу.

Третья картина этой группы – „Где они?“ – сделана по точно такому же рисунку (его я подарил Еве Кернер, и он воспроизведен в листе-каталоге семинара по искусству в Будапеште, 1976).

Картина связана с рисунками, где в текстах дано перечисление (часть таких рисунков „где...?“ ушла после выставки в литографской мастерской в Цюрих к Циглерам, часть вошла в альбом „Где они?“ и „Щедрый Бармин“, и с несколькими рисунками „меню“ воспроизведена в кельнском и бохумском каталоге). Она связана и с рисунками, где наверху изображен пейзаж или тарелка с овощами или комната, а внизу – объяснение, где каждый предмет назван фамилией, все равно, чашка это или куст или муха (комната одна у Верни в каталоге 74 года, две – у Гмуржинской, тарелка – у Булатова, пейзаж – у С. Бархина).

К этому типу рисунков можно отнести „простые предметы“ (с контуром и желтым заполнением и подписью внизу, их много у Верни, у Гарика Басмаджяна, они вошли в альбом „Что я видел“ II).

В основе картины „Где они?“ лежит идея доски почета где-нибудь в консерватории, на которой золотыми буквами на белом мраморе выведены фамилии отличников и оставлены еще места для других, следующих. Так и здесь написаны фамилии тех, кто был, но кого уже нет, и еще есть место для тех, кто будет, но кого тоже не станет.

В эту зиму, по-моему, больше картин я не делал. Весной было невыносимо плохо, и я на все лето уехал в Гурзуф, в дом творчества и имел там отдельную комнатку на хоздворе. Сделал книжку и уже в июле стал делать рисунки „Летают“. Два или три были нарисованы раньше, по-моему зимой 69 года (рисунок „Летайте табуретками“ подарил кому-то, в 78 году сделал по памяти такой же офорт, но не напечатал до сих пор).

Так вот, в июле 1970, в каком-то особом возбужденном состоянии, у меня стала появляться вся серия „Летают“, от начала до конца (вернее 12–15 листов). Но самое главное, получался по-настоящему развернутый сюжет – рассказ в картинках (текст был позднее). Я стал делать рисунки один за другим и класть рядом. Вдруг выяснилось, что между пятым и шестым листом можно положить еще два, чтобы растянуть сюжет, добавить перед первым, короче, все „самочувствие“ альбомов возникло и определилось в эти недели. Это время я считаю рождением альбомной техники как жанра. На серии „Летающих“ испробовалась вся „режиссура“ альбомов: завязка, интрига, длина серии, скорость движения по всему альбому при скорости рассматривания каждой картинке по отдельности – из этих двух времен, двух скоростей – всего альбома и каждого листа – и состоит вся соль альбома как „временного“ жанра; открытие „остаточного“ интереса после разглядывания отдельного листа, комментарий к картинке, который подхватывает этот „остаточный“ интерес. Многое из этого я понял уже в первой

альбомной серии, но собственно до настоящих альбомов было далеко, тогда была еще самая завязка будущей работы.

Помню, с каким наслаждением я работал над концом этой серии, когда в конце октября обожгла телеграмма: „Приезжай скорей, с Юло очень плохо“. Я вылетел в Москву.

* * *

Что можно сказать о „плоских“ работах, собственно картинах, которые я стал делать после объемных вещей, начиная с „Бублика“ и „Бердянской косы“ до „Ответов экспериментальной группы“?

Я воспринимал их как белые плоскости, из которых на меня шел, лучился свет из глубины этой поверхности. Именно особая таинственная светоносность белой поверхности и привлекала меня. Эти большие прямоугольники были для меня полны иррационального света. Их большой размер означал увеличение интенсивности, экрана света в помещении. Удачное слово „экран“. Белая доска и была экраном. Она „экранировала“, постоянно и ровно лучила свет. Белая доска в помещении и была местом присутствия света. От „вещи“ у плоской доски сохранилась толщина (3,5 см). Она ничем не была закрыта, ни рамой, ни цветом, иными словами, это был белый бумажный лист, только прочный, массивный и очень гладкий.

Очень важна была лакированная, лощеная поверхность „белого“. Белый свет получался лучше, если поверхность была гладкой, полной бликов и отражений, а не матовой. С другой стороны, явные, не очень хорошо заделанные швы поверхности меня не очень раздражали, не знаю почему. Может быть потому, что эти щиты сделаны здесь, у нас, где ничего аккуратного, идеального нет и быть вообще не может, то есть в этих белых щитах как бы содержится намек на их социальную природу. Во всяком случае, если сквозь несколько слоев белой эмали проступала шпаклевка, если видно было старание „загладить щели“, то это старание меня устраивало, и результат мне казался достаточным.

Что касается изображения, как правило, минимального, то я так его строил, чтобы оно, находясь на поверхности доски, тонуло, утопало в белом свете, который я и тогда, и потом сильно чувствовал; работу я считал оконченной, когда этот свет без помех пробивался сквозь все изображение, все обнимая, обволакивая собой.

К сожалению, белила при темном хранении желтеют, и становится совсем непонятной первоначальная установка („Бублик“ и др.).

Что же касается „Русской серии“, то ее ровный и отвратительный по цвету коричневый фон делает ее первой в ряду ЖЭКовских щитов, которые я начал в 79 году, а до этого она оставалась курьезом среди „белых

работ“. То же самое относится и к „Это море, это небо...“: эта картина нашла свое место в серии 82 года „Диалоги“.

Три последние работы, „Ответы“, „Все о нем“ и „Где они?“, так сказать летристские, с текстом, если оставить в стороне их иррациональную, метафизическую подоплеку, то они принадлежат к важной группе работ с написанием имен собственных на досках, возникшей позже, через 10 лет и тоже связанной с ЖЭКовскими стендами: „Вынос помойного ведра“, „Воскресный вечер“ (1979), „Список лиц“ (1982).

* * *

Конец 60-х годов у некоторых художников был связан с появлением „метафизической“ тенденции. Что-то подобное происходило в духовном климате, витало в воздухе. Особые духовные интересы, от православно-религиозных до неопределенно-метафизических, были очень интенсивны как в Ленинграде, так и в Москве в это время. Появились „духовные“ философы, домашние глубокие знатоки и писатели, рассуждавшие о понимании „благого света“. В Ленинграде этим был очень затронут Шемякин, через него я познакомился тогда с Володей Ивановым. В Москве таких людей, как Иванов, я тогда не встречал, но в воздухе тоже что-то было разлито. Возможно, что к этому метафизическому переживанию в Москве были чувствительнее художники, а в Ленинграде – поэты, философы, богословы.

Из художников, живших в Москве и в чьих работах, как мне кажется, отразились эти „состояния“, я бы назвал В. Яковлева, А. Харитонову, Ворошилова, Курочкина и, конечно, прежде всего, Э. Штейнберга, начавшего в конце 60-х писать свои первые абстрактные картины. Собственно Штейнберг и есть лучший пример того, что я имею в виду. Тот особый свет, который идет от его картин и составляет „главное действующее лицо“, главную их среду, точнее всего передает состояние метафизического переживания, о котором идет речь.

* * *

Что можно еще добавить о моих картинах 60-х годов?

Во-первых, проходящая и сквозь объемные „картины-вещи“ и сквозь плоские „якобы картины“ идея двусмысленности их рассмотрения. Они как бы предполагают две несводимые, несовпадающие точки зрения. Первая – это глубинный или пространственный способ смотрения. Это, разумеется не естественный взгляд вдаль, когда, на картине изображен пейзаж, «видно что-то там вдали, за рекой...»; в моем случае, когда я говорю „там“, „в глу-

бине картины“, в „белом“, я имею в виду сам принцип всматривания во что-то, в глубину. Смотреть, не видя глазами, означает, что мы не в состоянии отличить, находится „даль“ впереди, перед нами или в глубине нас. Не знаю, как это объяснить лучше, но при известной настройке это получается. Под понятием пространства и глубины я подразумеваю равенство бесконечно далекого и бесконечно внутреннего, заглубленного.

А сама плоскость, поверхность, по отношению к которой и возникает это колебание „вдали-внутри“, стоит перед нами как вещь, абсолютно неподвижная черта, плоскость, служащая лишь средством для этого важного движения.

Плоскость можно сравнить с зеркалом, в которое мы смотрим. Однако картина не невидимая поверхность, как зеркало. Она совсем не прозрачная. Но это как раз и хорошо для моих целей. Тут предлагается выбор: если ты настраиваешься на перемещение „вдали-в глубине“, если ты согласен на него, то оно и происходит. Если не согласен, если предложение „тарашиться в пустоту“ кажется диким, то значит, ты делаешь выбор в пользу второго варианта: перед тобой плохо покрашенная белилами, потрескавшаяся доска с гвоздями, с плохонамалеванными, абсурдными, жалкими изображениями, короче, нелепая, никчемная вещь.

Все это хорошо, но произведение искусства не психологический текст, полупсихопатической, полумистической ориентации. Но для меня, видимо, „художественные занятия“ к этому и сводились.

Провинциализм

Еще несколько слов о работах того времени, вернее о сознании, которое их порождало. Его можно считать полностью провинциальным. Объясню, какой смысл я вкладываю в это понятие.

Провинциализм и столичность как типы сознания или как способ существования относятся к известным парам: „деревня и город“, „подол и крепость“, иными словами как „периферийность“ и „центральность“. Если столичность не помнит, не знает своего окружения, своей периферии, то периферия, провинция каждую минуту, в каждом поступке помнит о существовании столицы, постоянно имеет ее в виду, сравнивает себя с ней. Но стать ею, войти в центральный круг она никогда не сможет.

На художественном уровне это означает появление изделия, сделанного не в столице, а „как в столице“. У этого „как“ имеется четыре аспекта.

1) Оно должно быть не хуже чем..., то есть должны быть учтены, воссозданы, восстановлены на свой лад все причины и способы, при помощи которых подобный продукт мог быть изготовлен „у них там, в столице“;

2) нормативом, образцом становится тот предмет, который изготавливается „там“, „у них“, „в столице“;

3) этот предмет всегда приобретает свойства „внеисторические“: Красота вообще, Истина, Искусство, Живопись – все с большой буквы;

4) особый провинциальный „критицизм“ по поводу всего „столичного“, обсуждение, выявление слабостей, потребность изменить, свергнуть его и т.д.

Ничего этого „столица“ не знает и не ведает, как не ведала миллионерша из романа „Двенадцать стульев“ о подвигах своей соперницы Элочки с Малой Мещанской. Все это приводит к особому состоянию сознания, которое можно было бы назвать „комплексом провинциала“.

Первое требование вызывает невероятное напряжение, усилие воссоздать весь исторически сложившийся путь, все обстоятельства, приведшие к созданию „нормального столичного произведения“. Но понятно, что ни то, ни другое невозможно сделать за короткий срок, а провинциал ждать не может, у него нет времени. Это приводит к гигантским пропускам, пробелам, которые он заполняет собственными фантастическими догадками, находками, перебрасывая через провалы изобретенные мосты.

Второе обстоятельство порождает глубокое мучительное чувство изначальной, врожденной непричастности к этому нормативу, „эффект бастарда“, присутствия при пироге, который приготовлен не для тебя. „Прекрасное Великое Искусство“ уже существует, но не для тебя, а для иного сознания, и твой удел – в лучшем случае повторить „нечто подобное“, но именно „подобное“. Каждую минуту ты можешь быть избалован в такой мимикрии, в подделке; в лучшем случае этого не заметят, в худшем – схватят с поличным...

Третий аспект означает особый максимализм, радикализм провинциального сознания, желание определить все „раз и навсегда“, окончательно и „по существу“, разрешить вечные и мучительные вопросы. Утоление возможно только в абсолюте.

И наконец, четвертый аспект приводит к критике, рефлексии по поводу „нормативного“ продукта, не соперничеству с ним (это по закону провинциализма в принципе невозможно), а к постоянному, неотрывному вниманию к нему, особому „подлипанию“, ревнивому, пристрастному, критическому. Таким образом, сам продукт провинциала становится особым видом сноски, комментария, репликой по поводу „нормативного предмета“. Этот предмет мучительно, неотвратимо присутствует в каждом суждении провинциала, изначально введен в его сознании. Это порождает два вида „продукции“, которая всегда раздвоена, диалогична. Первый возникает, когда „столичная“, нормативная вещь вводится внутрь провинциальной, и в результате получается особый симбиоз: столичная часть „улуч-

шается“, деформируется, ей придаются те или иные оттенки, признаки. При другом варианте нормативная вещь как бы остается за скобками, как тот, о котором судачат, лишь только он вышел из комнаты. В этом случае предмет, изготовленный провинциалом, выглядит чистой рефлексией, репликой, а объект рефлексии остается невидимым. При этом провинциал страшно рискует. Он должен быть уверен, что то, по отношению к чему он высказывает свое суждение, хорошо известно, явственно стоит перед каждым, известно во всех своих деталях, иначе его пылкая полемика никому не будет понятна. Но в этом и состоит несчастная особенность провинциального сознания. Оно изначально убеждено в том, что предмет его страстного и неустанного интереса хорошо и до тонкости знаком каждому, ведь все это „центрально“, „истинно“ и „прекрасно“ для каждого, хотя, как понятно, центральность и истинность являются плодами его собственного воспаленного воображения.

Все, что было сказано о провинциализме, полностью, разумеется, относится ко мне самому. Я был „втолкнут“ в московскую художественную жизнь с самого начала как дважды посторонний. Во-первых, я приехал в Москву из Днепропетровска (в Москве я с 1946 года, то есть мне уже было 13 лет), а во-вторых, я не помню, чтобы я рвался к искусству, скорее я оказался в нем в силу определенных обстоятельств, а оказавшись в нем, всегда эту ситуацию ощущал как „внешнюю“, которую надо было догнать и вскочить, как в поезд, обеспечивая ее изнутри прилежанием, желанием, талантом, и все это представлялось трудным, принудительным и необязательным.

Здесь мы подходим к еще одной теме, еще одному обстоятельству, которое тоже заложено во всей этой продукции 60-х годов и которое наверно было бы интересно описать.

Укрывательство

В принципе под этим я понимаю ситуацию, при которой говорится и высказывается то, что не имеется в виду.

Разумеется, в нормальной, бытовой жизни ситуация эта часто встречается и преследует разные цели. Но подобный способ сообщения применительно к изобразительному искусству выглядит как-то странно и в общем-то неприятно... Как это вообще возможно? Ведь под самим понятием „искусство“ мы всегда подразумеваем то, что как раз видно, явлено, а не имелось в виду, хотелось, предполагалось и т.д. Как может прийти в голову подобная установка?

Дело в том, что она уже существует и идеально реализована в смежной с изобразительным занятием области: в сегодняшнем нашем языке пре-

красно демонстрируется расхождение между словом и его содержанием. Мы являемся счастливыми свидетелями момента полного разрыва слова с его семантикой. Мы сталкиваемся с текстами, которые не значат ничего. В такой ситуации разрыва смысл, значение, не находя „сцепления“ с обозначающим словом, ищет выход в окольных, непрямых путях выражения, прибегая к эвфемизмам, метафорам, но чаще всего к особой фигуре умолчания, которую я бы назвал „полосой запрета на высказывание“.

Нечто подобное возникло у меня, как только я стал делать большие работы. Они сразу же оказались в ситуации говорения, изображения того, что не является „прямым“ высказыванием. Между вещью и мной возник зазор, но совсем не в том смысле, что, мол, не сумел выразиться, не был ясным, не нашел формы и т.д. Совсем нет.

Ситуация разрыва между тем, что я делаю, и тем, что я имею в виду, я сразу же воспринял как нормальную, более того, она мне показалась самой интересной и плодотворной. „Работать“ эти изделия собственно и начинали тогда, когда разрыв устанавливался отчетливо, то есть когда вещь существовала отдельно от меня, когда она была окончена. Но ее отдельность не была в моем представлении ее самостоятельной без меня жизнью. Как раз наоборот. В этот момент начинался какой-то особый, довольно странный диалог между готовой вещью и моим сознанием. Беседа наподобие „где цвел, когда, какой весной...“ Страшное возбуждение сознания при виде картины и было главным смыслом, главным занятием. Это не было созерцательным состоянием, а наоборот, активным исследованием, уходом в разные, часто отдаленные области культурологии, философии, социальной психологии. В голове кипели всевозможные ассоциации, связи...

При этом у меня было странное впечатление, что все эти связи, значения, все „богатство“ находятся и в моем изделии. Но ведь это же была пустая надежда, поскольку я ничего для этого не делал, не потрудились, даже не знал, как это сделать.

Все это так, говорил я себе, но желание-то было! Было же намерение! Неужели же другой, зритель, не обнаружит, не ощутит моего „намерения“, не поймет, что я хотел вложить?

Но намерение, что самое важное по закону „укрывательства“, должно было быть оторвано от реализации, оно и радуется только потому, что оно не реализовано и оставлена возможность его реализации. Вот, видимо важнейший пункт, суть отношения сознания к готовой вещи. Пусть она не реализует намерения, пусть она плоха, нелепа, вообще ничтожна. Зато мое сознание свободно от этой вещи, я не перешел в нее, а всегда могу стоять в стороне от нее и обсуждать ее. Правда, здесь возникает особая двойствен-

ность. Я же сам сделал эту вещь, но при этом я хочу и могу быть от нее свободным.

Не знаю, как разрешить это противоречие. Мне нравится эта „необязательность“ вещи ни для меня, ни, разумеется, для зрителя, который всегда свободен по отношению к изделию. Но возвращаясь к изготовителю, следует сказать, что частью себя он как бы включен в законченную работу, „одурен“ ею (иначе ему ее не сделать), а другой своей частью он смотрит и на вещь и на себя как бы со стороны, вовсе не включаясь в процесс, оставляя за собой право обсуждать и изделие и ее автора.

Выходит, что эти две „части“, два „я“ создавали два вида продукции: от первого „изготовителя“ сама вещь, от второго – суждение об этой вещи. Но оба эти состояния могут быть объективированы, и возникает возможность иметь дело на равных и со словом и с изображением.

Постоянно проводимая разведенность между суждением и самим изделием породила два обстоятельства, на которых мне бы хотелось остановиться подробно, вспоминая 60-е годы. Это „плохая вещь“ и „Слово и изображение на равных“.

Слово и изображение на равных

Слово и изображение, находящиеся в одном изобразительном поле, могут быть также поняты, как находящиеся в подобном поле слово и предмет. Оба уравниваются, разумеется, в сознании зрителя при этой возможности рассматривать их в одном поле. Но даже в нашей памяти предмет предстает визуально, реально, как бы снаружи, тогда как суждение о нем дается всегда изнутри. Как можно достичь их единого восприятия? Только внутри в „поле сознания“ или «внутреннем пространстве сознания» равно интегрируются самые разные классы, вещи, суждения, идеи, понятия и т.п.

Картина, о которой идет речь, выступает как такое „поле сознания“, вынесенное наружу и потому как бы существующее объективно. Объективность эта, разумеется, только кажущаяся. Она рассчитана на „внутреннее“ воображение зрителя, подобно тому как сюрреалистическая картина рассчитывает на подсознание, а разноцветные точки импрессионистов – на синтез цвета внутри глаза.

В этом поле, повторяю, на равных могут находиться явления разных порядков, в частности, предметы и суждения о них. При известном напряжении можно представить, обнаружить в себе это внутреннее поле со всеми его ассоциациями, представлениями, суждениями, переплетающимися друг с другом, составляющими единую неразрывную сеть, где один узел тянет за собой другой (наподобие единого поля памяти у Пруста). Но

почему произведение, построенное по этому принципу, должно быть понято как поле? Ведь сама отделенность изготовленного произведения от стен, от окружающего пространства, ставит его скорее в положение вещи, объекта, а в результате присутствия на нем многих изображений – в систему соподчинений этих изображений.

Важнейшая роль принадлежит тексту, включенному в ряд других изображений на картине. Он не позволяет оторвать произведение от сознания, он ставит его в неопределенное, „скользящее“ положение по отношению ко внутреннему полю суждения. Текст обращает, „защелкивает“ произведение „внутри“, а предметы относят его наружу. Получается, как с кошкой у Хармса, которая „отчасти идет по дороге, отчасти по воздуху плавно летит“. Эта неопределенность, неясность, куда отнести картину – внутри или наружу – и составляют притягательные возможности „картины с текстом“, поскольку всегда оставляет выбор, хотя, конечно, иллюзорный, как в любой игре.

Есть тут и другое обстоятельство. Текст в этих картинах не просто написанные слова, а речь, произносимое слово. Это звучащее высказывание, принадлежащее конкретному лицу, имя, отчество и фамилия которого часто написаны тут же, и создают особый эффект при чтении фразы: мы слышим ее, но не видим того, кто ее произносит. Но подлинность, обрывочность такого слова создает чувство, что говорящий стоит где-то совсем рядом. Возникает подмена, иллюзия реальности того, кого мы не видим, но хорошо слышим, а тем самым написанное может заменить вещественный предмет.

Есть и еще одно свойство произнесенных слов. Они необычайно „пространственны“. Действительно, человек постоянно окружен в своей повседневной жизни колышущимся морем произносимых слов, никогда не затихающим, сидит ли он на лекции или бродит в горах. Он ввергнут в бесконечный хор голосов, сам участвует в нем. Мало того, если вслушаться в самого себя, то окажется, что ты и внутри полон тех же голосов, звучащих в каждом из нас, голосов, спорящих, возражающих, успокаивающих... „Внешние“ и „внутренние“ голоса сходятся, расходятся, перекрывают друг друга в разных пересечениях, уровнях, ответах, отголосках.

Можно смело сказать, что как внешнее, так и внутреннее пространства представляют единое поле, космос звучащих голосов.

Поэтому стоит записать два или три отрывка этих звучаний, как для любого из нас моментально всколыхнется, оживет все гигантское море голосов, и за счет этой „детонации“ перед нами может возникнуть полнообъемная, пространственная, постоянно колышущаяся среда, хотя это всего лишь иллюзия нашего воображения.

Плохая вещь

В заключение хочется сказать еще об одном понятии, которое было сформулировано для себя в эти годы, – понятие „плохой вещи“.

Речь идет об изделии, которое заведомо сделано „плохо“. И дело не в том, что оно сделано в эстетике „неаккуратного“, „небрежного“ – тогда, принадлежа к этой эстетике, оно было бы „нормальным“ произведением искусства. Дело тут в другом.

Понятие „плохой вещи“ исходит, как мне кажется, из следующей предпосылки. Прежде всего оно связано с представлением о вещи в окружающем нас мире. Наблюдая „вещи“ (я имею в виду обыкновенные предметы), я всегда испытывал чувство, что любая вещь, любой предмет были не предметом в ряду других предметов, „вещью среди вещей“, четко отделенных друг от друга, со своими очертаниями, присущей только им завершенной формой, – нет, они представляли для меня нечто совсем другое.

Чтобы было понятно, что я имею в виду, я хочу обратиться к способу обработки мраморной скульптуры, так часто использовавшемуся Роденом, Голубкиной, вообще импрессионистами. У них тело, голова, руки как бы выпрастываются, высовываются, мучительно вырываются из бесформенной, вязкой, монолитной глыбы-материка, но до конца отделиться, высвободиться они не могут. Некоторые части свободны, завершены, другие полностью тонут, погружены в бесформенную целостность, но в принципе мы постоянно видим связанность и единообразие, вражду двух начал: осмысленной живой вещи и бессмысленного мертвого блока.

Все вещи, которые нас окружают, по моему представлению, – „плохие“ именно в этом „скульптурном“ смысле. Они только отчасти имеют вид и функции чашек, телевизоров, стульев, трамваев, домов и т.д., но большей частью они принадлежат к тому безглазому, бессловесному и безобразному „ничто“, тому хаосу, которое насквозь проникает, пропитывает все, что нас окружает. Это „ничто“ во много раз целостнее, плотнее, активнее, значимее, чем то, что из него хочет выделиться, что ему противостоит. Оно, это „ничто“ смеется над каждым предметом, справедливо видя в нем мизерность, а также случайность, временность этих „предметов“, будь они хоть прочны как железо или огромны как города. Оно, это „ничто“ представляет постоянство всего безвидного, но зато цельного и могучего „материкового“ состояния.

У нас вещь соотносится не с вещью же, а со стоящим за всем и всепроницаемым общим интегралом – общей мусорной кучей, куда неизбежно вернется все, что недолгое время пыталось из нее вырваться, назвав себя стаканом, трубой, домом и т.д. Лучшим примером этого короткого появления и нового погружения является образ „стройки-помойки“, где строи-

тельство, то есть сопротивление, избавление оказываются иллюзорными и уже в самом „строительстве“ присутствует разрушение, развал, исчезновение в первоначальном хаосе-небытии.

Это же я чувствовал, когда стал делать свои вещи-картины, которые в окончательном результате должны были полностью сохранять эту двойственность. С одной стороны, „вещь“ должна была что-то говорить, намекать на какие-то связи, чем-то казаться (картиной, сюжетом, анекдотом, вообще смыслом), а с другой – полностью уплывать в безликое целостное нечто или ничто, вместе с другими предметами комнаты, где она находится: стенами, стульями, пальто, столами и пр.; принадлежа к их жалкому временному семейству; она должна лишь минуту что-то говорить нам, точнее, нам должно казаться, что она „говорит“, но ее постоянное уплывание – вместе с ними, предметами быта, в общую тоскливую кучу мусора и пыли.

Эта постоянная двойственность – мерцающая, мгновенная „кажимость“, случайность и необязательность, и перманентная бессмысленная безвидность – и составляет суть того, что я называю „плохой вещью“. „Плохой вещью“, разумеется, в художественном смысле. Поскольку я убежден, что произведение искусства в ряду других вещей не может быть окончательно завершено, что оно открыто в обе стороны, имеет как бы два „окна“: в сторону свободной и необязательной интерпретации смысла, благодаря которому оно вообще появилось на свет, а также в сторону растворения этого произведения в общем огромном резервуаре бессмысленной, молчаливой и вечно ко всему готовой материи.

II

70-Е ГОДЫ

Сегодня 8 декабря 1983 года.

Как, каким образом можно передать всю атмосферу отчаяния, тоски, безысходности и ужаса, которая составляла окружающий воздух так называемой неофициальной „художественной“ жизни того времени, то есть всех 60-х годов и начала, середины, конца 70-х? Конечно, и в этом самочувствии, в воздухе, которым дышали художники, были свои потоки, амплитуды, сгущения, доходящие до пароксизма, и свои спады... Периодом надежд, какого-то ожидаемого облегчения был период 57–62 годов, после него – ровное отчаяние, загнанное, безысходное состояние до 74 года, года „Бульдозеров“, время, когда тебя вот-вот схватят и раздавят, неизвестно за что – за то, что ты „не так“ рисуешь, показываешь работы „не тем“... Все прошло, до 74 года, под неисходным ощущением конца, неизбежным для тебя и твоих близких художников истреблением. После 74-го – Подвига Оскара, выставок в Измайлово и на Пчеловодстве, образовании „Горкома“ – ощущение гибели и истребления уменьшается, страха меньше, но ощущение нелепости, безнадежности своей судьбы остается все то же...

Тем не менее, как бы одновременно с этим самочувствием, и возможно благодаря ему (кто может объяснить эту связь, а она всегда имеется), невероятно бурно, наподобие взрыва, с силой распускающейся пружины, извергалось огромное количество картин, стихов, текстов, рисунков, беспрерывно сочиняли и работали самые разнообразные художники, поэты, писатели, была необычайно напряженная, накаленная творческая атмосфера, необычайно, загадочно, лихорадочно продуктивная и разнообразная...

...По сложности процессов, по их разнохарактерности и разнонапряженности, по спонтанности и внезапности взрыва, по множественности причин и переплетений, которые пришлось на одно время и сомкнулись на явлении, которое потом назвали „неофициальным“ искусством, 60-е годы, возможно, будут сравнимы с 20-ми годами – но, разумеется, это ясно станет, как всегда, в отдаленном будущем (хотя сейчас и 80-е годы). Сейчас же хотелось бы сделать попытку еще, как говорится, по горячему следу пометить и назвать, хотя бы и приблизительно, те художественные течения, которые сформировались в 60-е годы, развитие и изменения которых происходили на всем протяжении 70-х. Разумеется так, как они представляются отсюда и сейчас, то есть из Москвы 1983 года, с моего чердака.

Классификация 60-х годов

Какую основу, какой принцип взять для классификации направлений? Я возьму за основу трехслойную структуру „неофициального“ изобрази-

тельного искусства в Москве, исходя из сферы или поля интересов того или иного художника или группы.

1. *Первый, или средний слой.* Это тот слой самочувствия или самоориентации автора, при котором поле восприятия и „потребления“ зрителем его картин находится в горизонте самочувствия самого автора. Таким образом, контакт со зрителем, со средой налицо, и он полностью скоординирован, синхронен с культурным кругозором самого автора. Дело в том, что уже в 60-е годы сформировался свой зритель (читатель, слушатель) со своими вкусами, симпатиями, своим „способом жить“, своей речью, полной своих символов и образов, на которого рассчитывали и у кого пользовались вниманием „неофициальные“ художники. В 60-е и начале 70-х это были Рабин, Мастеркова, Немухин и другие „лианозовские“ художники, позднее Рухин, Краснопевцев, Кропивницкий, Харитонов, В. Ситников, Зверев, Плавинский. Именно о них можно говорить как о „классиках неофициальной культуры“.

2. *Второй, или нижний слой.* Под этим „слоем“ я понимаю ориентацию ряда художников в своей работе только на себя, себя как производителя, так в определенном смысле и зрителя своего искусства. У художников этого слоя как бы вовсе не было ориентации на „внешнего потребителя“, вовсе не было представления об изделии какого-то „художественного продукта“ для „другого“. Они выражали то, что возникало в глубинах их существа и результаты чего, выведенные наружу, они не могли никак квалифицировать. Это было для них не „культурное“, а в самом прямом смысле слова „экзистенциальное“ действие. И если авторы первого типа в сущности регулярно работали, продуцировали свои картины, то художники, о которых идет речь, работали спонтанно, часто внезапными наплывами и часто их художественная продукция вовсе не искала зрителя и покупателя. Таковы Ворошилов, Курочкин, Пятницкий, Жданов, Ждан, Стесин. Психологически этот художественный тип личности был оторван в любом смысле от среды, даже и „подпольной“, это особое сознание изгоя даже внутри „неофициального“ способа жизни, которая и сама по себе выдвинута, оттеснена „официальным“ бытием на свой край. И наследие этих художников, о которых идет речь, отличается от „художественных произведений“ художников первого типа. Оно почти все состоит из рисунков и живописи на бумаге или на картоне (М. Шварцман называл собрание таких рисунков, хранящихся у М. Гробмана, „исповедальными бумажками“), в то время как художественное наследие первого типа – это в основном холсты на подрамниках и даже в рамках. (В Ленинграде, насколько я знаю, сходный художественный тип, о котором идет речь, представлен „Болтайкой“).

3. Третий художественный тип 60-х годов в „неофициальном“ искусстве имеет, как мне сейчас представляется, следующий важный признак. Если первый связан, укоренен и выражает жизнь и мироощущение, сознание „неофициального“ человека вообще, „неофициальной жизни“, сам является и порождением и представителем ее, а второй тип – как бы воплощает „сгустки укромности“, бегства, отчаянного одиночества, изоляции личного сознания даже внутри уже этой самой „неофициальной“ среды, то третий тип сознания – это, как мне кажется, попытка, находясь в изоляции, в подполье, связаться в своем деле, в своем сознании с сильными, живыми и значительными уровнями и волнами, существующими за пределами того облегающего, давящего, безысходного мира, присутствие и дыхание которого ежеминутно чувствует каждый художник, живущий в подполье. Это попытка лежащих на дне высунуть трубку и вдохнуть свежего воздуха. Это надежда сидящих в глубокой яме, прыжком, хоть на долю секунды, подпрыгнуть и выглянуть за ее край. Это попытка живущих в глубоком котловане по случайным обрывкам бумаг или текстов, занесенных в него Бог знает как и когда, понять Историю и Бытие, существующие до, вокруг и за пределами котлована.

Разумеется, о подключении себя к этой Истории, прежде всего к непрерывной, где-то там текущей „истории искусства“ не могло быть и речи. Вся эта связь, эта ниточка осуществлялась лишь в воображении. Там, в этом воображении, в этих догадках, восстанавливались „мосты“, наводились связи между одними идеями и другими, одного направления искусства с другим. Нечего и говорить, что с подлинной историей, с настоящими процессами эта вымышленная, вычисленная имела мало общего. Что за беда! Зато в своем воображении каждый художник мог выбрать любую произвольную связь, любой период, любой метод и так прилепиться к нему, что он становился для него рожденной внутри подлинной реальностью. Эта личная выношенность, рожденность „внутри“ себя этих связей и эволюций искусства, его смысла и назначения приводит к фанатичной абсолютизации его форм, мистике его происхождения, к выведению его „главных фундаментальных категорий“. Искусство и занятие им становятся в полном смысле „метафизическими“, наполненными „могучими, вечными и абсолютными значениями и смыслами“. По аналогии с философией можно сказать, что этот тип художников манипулирует художественными категориями или понятиями. В этой группе художников можно выделить как бы два типа, которые условно можно было бы назвать – один как манипулирующий „культурными“ абстракциями и понятиями, другой – склоняющийся к оккультным, мистическим, „духовным“ спекуляциям.

К первой тенденции можно отнести художников: Соболева, Янкилевского, Неизвестного, Сидура, Соостера, Ламма; ко второй – Шварцмана,

Штейнберга, Смирнова, Лиона. (Я умышленно не рассматриваю здесь знаменитую „семерку“ – Вейсберга, Андропова, Егоршину и других, так как у них скорее видна приверженность к „живописной“ традиции, в достаточной степени разрабатываемой формально, и они принадлежат к традиционному типу „художника-живописца“, а не другому, „подпольному“ типу сознания.)

Попробую подробно расшифровать, что значит „культурологическая“ линия, представителей которой мы отнесли к первой тенденции. Под этим мы понимаем, что определенные свойства и признаки, которые существуют, динамично, сливаясь и взаимодействуя, в ситуации нормального „открытого“ существования и развития искусства, здесь, в наше время 60-х и 70-х годов, в нашем подпольном сознании, отрываются от этого непрерываемого целого (впрочем, у нас ни в какой форме уже не существующем), и в этой ситуации абсолютизируются, нагружаются „высшим“ содержанием, выступают как величественные окаменевшие „понятия-смыслы“, открываясь от тех условий и того времени, где они должны были бы жить в живом поле культурной действительности. У нас, вместо этого, они имеют сухой, величественный облик отдельных, висящих в пустоте, образов-представлений, приобретая почти чертежную наглядность. Наиболее сгущенно эта „культурная метафизика“ или „метафизированная культура“ представлена у Ю. Соболева. В его рисунках и гравюрах чрезвычайно полно разворачивается эта библиотека „образов, полных значения“ (всех их смело можно писать с большой буквы): „Женщина“, „Паутина бытия“, „Дерево“, „Полый шар“, „Поверхность Мебиуса“, „Дом“, „Колонна“, „Живая ткань“ и др. Надо отдать должное – Юра Соболев точно определял и фиксировал в истории западного искусства аналогичное употребление „блоков-значений“, а именно: период маньеризма в Италии, Болонская школа, Арчимбольди и др. Подобный подход к своему искусству как аналогу целой художественной эпохе, у других московских художников как будто не встречается (если не считать саму „школу“ Соболева-Лаврова, Н. Попова и др.). Другие художники, пользуясь тем же методом абсолютизации „культурных понятий“, предпочитают создавать и образовывать свои конгломераты из излюбленных, как правило, одних и тех же „изопонятий“, производя жесткие и постоянные конфигурации, почти эмблемы из них. Так излюбленная цепь из них („Женщина – эrogenное лоно“, „Мужчина – машина агрессий“, „Пространство – среда“, „Город – лабиринт геометризмов“, „Горизонт – щель в пространстве“ и др.) используется постоянно в триптихах и пентаптихах В. Янкилевского; „Человек“, „Тело“, „Часть Тела, которая тоже Человек“ и т.д. служат составными компонентами скульптур-построек Э. Незвестного; очевидны главные „образы-

понятия“ Ю. Соостера „Женщина“, „Яйцо“, „Машина“, „Рыба“, „Камень“ и т.д.

Такой подход к культурным значениям как к абсолютным, а к самому искусству, художественным изделиям как к непреходящим ценностям, стал потом называться общим словом „нетленка“.

Другая „метафизическая“ тенденция могла бы быть названа „духовной“, а картины, изготовленные под ее знаком, „духовкой“. Ситуация при этом выглядела следующим образом: Вся художественная продукция, отношение к ней, и прежде всего самого художника, состояние, в котором она изготавливалась и показывалась „посвященным“, – все было пронизано иррациональным, „высшим“ смыслом, все носило печать неземных особых значений, все говорило о последних „онтологических“ знаках бытия...

Но прежде чем перейти к описанию этого типа художественного сознания, я должен сделать нечто вроде отступления. Дело в том, что я чувствую, что образы художников, работавших в 60-х, начале 70-х и их картины располагаются для меня как бы тремя группами и составляют как бы три типа „жизни-искусства“, оттого что я не могу в своей сегодняшней памяти отделить сами картины от способа изготовления и от самой личности художника, от той „ауры“, которая была вокруг него, от манеры „жить и работать“, от влияния, иногда гипнотического, которое исходило на окружающих или приходящих к нему людей...

Эти три группы, живущие в моей сегодняшней памяти, я обозначил бы таким образом:

Тип личности, строго определяющий себя как „художника“ и выстраивающий свою жизнь, свою работу как отношение серьезного и углубленного художника-профессионала, „Высокого ремесленника“ к жизни, миру, другим людям, признающим в нем эти свойства. Когда я это пишу, то в памяти ярко обрисовываются личность Оскара Рабина, а также Олега Целкова, Калинина, Рухина. Это были почти „образы“ художников, художники „par excellence“. Их жизнь, „способ жизни“ были жизнью традиционных, почти средневековых художников-ремесленников, изготавливающих всем известный „первоклассный продукт“. Для того, чтобы его „делать“, они прошли определенную школу, за их плечами опыт предыдущих поколений, изготавливающих подобное „качественное изделие“, и овладев этим опытом (пусть даже своим „личным“, а не „цеховым“ путем), дальше они начинают ровный, без колебаний, период воспроизводства этого высокого устоявшегося качества произведений, вид которых уже впредь не будет неожидан ни для самого художника, ни для его зрителя-покупателя. Именно покупателя, оттого что этот „нормальный“ тип художника-ремесленника и может предполагать только в прямом и „прекрасном“ смысле именно „покупателя“, а не кого-либо другого, незаинтересованного фило-

софа, например. И эти художники находили своего покупателя. Очередь стояла за картинами Оскара и Олега. Спокойствие, „нормальность“ (как это слово ни звучит дико в применении к общей ситуации художников, работавших в „подполье“) исходили от самого облика этих авторов, которые утром вставали за изготовление ожидаемого заказчиком „холста“, а вечером, после исполненного, „просто жили“ встречались с друзьями, пили, беседовали об искусстве, об общей для всех нас ситуации и т.д. Покой, внутренняя сила и естественность были, исходили от них, цикличность, размеренность бытия, круговорот (работа – заказчик – жизнь – работа) заставляла восхищаться ими и „по-хорошему“ завидовать...

Второй тип художника связан для меня с особым переживанием самого времени, которое необходимо для изготовления художественного произведения. И не того времени, которое должно пройти с момента получения „заказа“ до „выдачи“ готового продукта, о котором было сказано раньше. Там время изготовления было включено в единое „социальное“ время, „ремесленно-социальный“ цикл, который включал в себя на равных – время „жизни-быта“, время „отдыха“ – все в свой черед.

Время „изготовления“ картины у художников другого типа, о котором пойдет речь, совсем иного свойства. Это скорее „внутреннее“ время становления картины, а не „внешнее“ социальное время, как в первом случае, и в этом смысле, как „внутреннее“, оно сливается, срастается с внутренней жизнью ее создателя, его внутренними биокосмическими процессами, а не внешне социальными... Становление, „созревание“ картины с начала до конца есть в разбираемом случае становление и „путь“ самой „истинной“ жизни художника. Изготовление картины в точном смысле становится „терапией“ его внутренней биологической и психологической жизни, синхронизируется с ней и „выравнивает“ ее, становится самой жизнью автора в точном, а не переносном смысле этого слова в этот период. Когда я это пишу, то передо мною стоят образы таких художников, как Вейсберг, Плавинский, Харитонов. Но прежде всего, конечно, Володя Вейсберг. Время жизни для него буквально и есть время его картины. Появление чего-то на картине и есть появление чего-то в самом бытии, появление осмысленного результата на холсте и есть появление осмысленности „в жизни“, подлинное становление из небытия в бытие, из неочевидности в очевидность. Таким образом само изготовление картины онтологизируется; в нем, как в онтогенезе, каждый раз протекает один и тот же процесс становления бытия. Но что тут чрезвычайно важно, так это то, что это становление бытия, реальности не отдается спонтанности, внезапному чуду, откровению (о чем еще пойдет речь впереди), а строго вычисляется, программируется. Проектируется и выверяется самым строжайшим образом сам процесс этого становления, как путь и метод создания картины. Поэтому здесь так важно

время, причем время именно расчетное, как у машиниста или пилота авиалайнера. „Длина“ времени изготовления картины точно приравнена к длине „маршрута“, строго разбита на „участки полета“ и жизнь во время „изготовления“ и есть этот полет (пролетели над Кишиневым, теперь над Киевом и т.д.). Это, собственно, и составляет существо „терапии“ этого способа изготовления картины для его автора. Именно „выравнивание“, „предсказуемость“ метода оказывает самое благотворное воздействие на автора, оказывается лечебным, спасительным для его психики, дает ощущение порядка и осмысленности его существования и одновременно дает возможность „онтологизировать“, наполнить „высшим значением“ каждый из периодов изготовления картины, каждым смыслом в свой черед. Автор становится и самим растением и наблюдателем за ним. Неважно, что результаты этого путешествия в итоге почти похожи один на другой. Критерием истинности, гарантом качества является не сам результат, не внешний вид, а „естественность“, нормальность процесса, непрерывное ведение его и прежде всего его „выровненность“. Только в этом случае через него пройдут высшие или глубинные токи бытия, спасительные и ожидаемые прежде всего самим художником в процессе его работы. „Правильно делаемое будет правильно сделанное“. Она, эта работа, становится, по-видимому, одной из „практик“ восточной йоги, а работа над картиной – „деятельной медитацией“ (может быть, но тут я не специалист...).

По причине так понимаемой работы, по определению бесконечно внутренней, внешний вид мастеров невероятен, непостижим, время их существования во „внешнем“ облике, „внешнем времени“ случайно, „странно“ (опять хочется сравнить их отчужденный, мучительный вид с обликами пилотов на земле или машинистов между рейсами) по нелепому, больному, отрешенному виду, и неудивительно – их „социальное“ время и пространство почти равны нулю, также как и жизнь их не проходит в этом „нашем общем“ пространстве и времени...

Они как таинственные „дыры“ в пространстве, не излучают ничего вокруг, во внешнем мире о них ничего нельзя сказать, их „гравитационные поля“ направлены вовнутрь, а не вовне, и потому их влияние и воздействие на окружающих незначительно, чего нельзя сказать о...

Переходя к описанию третьего „типа“ художников, чрезвычайно трудного для описания, нельзя не коснуться особой проблемы, без упоминания о которой, самого поверхностного, это описание стало бы непонятным.

Речь пойдет о религиозном аспекте художественной деятельности в нашем „подпольном“ искусстве. При первом и втором рассмотрении этим можно было пренебречь, а вот сейчас никак не получится. Трудность для меня еще и в том, что ситуация эта очень важная, серьезная, а речь у меня крайне беглая, несерьезная, что ли, и в этом важном пункте можно все и

напутать, и сказать не так... Впрочем, скажу, как получится, как представ-
ляется.

В нашем времени, о котором я вспоминаю, то есть в 60–70-х годах, в официальном искусстве этой проблемы вообще не существовало, не могла она и возникнуть, по причине ее запрещенности и „преодоленности“. Современное официальное искусство изображает „новую“ жизнь, уже „новое“ сознание, а религиозная проблематика – удел давешних времен, давно ушедшего прошлого. Последние, кто „этого“ касался, – Корин в своей „Уходящей Руси“, Чернышев в изображении старцев – но это все действительно „уходящее“, ушедшее, и храмы, и колокольни, если и присутствуют на „официальных“ картинах, то как часть местного пейзажа, локальной этнографии. Но серьезный художник, глубоко, а не поверхностно занимающийся своим делом, не может не прикоснуться к этому слою на определенной глубине; в любом сознании, а тем более художественном, религиозное состояние, религиозная проблематика непременно найдет себя, покажется, как живой вопрос. И дело совсем не в том, что сегодняшний художник, не работающий в иконописных мастерских, по причине их закрытия, вновь ищет „художественных“ канонов исчезнувшей прошлой „культуры“, ее высокого „совершенства“. Дело в том, что „неофициальный“ художник, будучи, в сущности, не связан ни заказами, ни эстетскими требованиями окружающей жизни, предоставленный, по существу, самому себе, своей свободе и своему выбору, не может не встретиться, видимо, в этой своей свободе, как только он начинает рисовать, с религиозной проблематикой. И это вполне понятно. Не ангажированный ни в какую „структуру“, не обязанный в своей работе никому и ни в чем, предоставленный в этом выборе только себе, он уже в силу этого прикасается к самым существенным, глубинным, внешне не мотивированным причинам и вопросам своей деятельности, своего существования, чтобы он смог вообще этим заниматься. Он уже в силу своей „выброшенности“ становится „онтологическим путешественником“, и должен ответить в своей жизни и работе на первичные основы бытия, чтобы оправдать и жизнь и работу; поэтому, не обеспеченный и не гарантированный в этом со стороны „социума“, он сам должен обеспечить себя этими первыми смыслами „изнутри“. Здесь, лишь внутри себя, находит он и первичные импульсы, заставляющие его рисовать, здесь же находит и „культурную“ и „философскую“ установку, и здесь же, внутри, на определенной глубине он сталкивается с ситуацией веры, с религиозностью.

По-разному она выражается в искусстве „подпольного“ художника. Я хочу для своей темы наметить как бы три вида, в которых эта „религиозность“ оказалась выраженной.

1. *Тематически*, то есть на картинах она выступает, как изображение ритуальных атрибутов и предметов, – крестов, икон, церквей. У О. Рабина они изображаются как предметы всякого рода социального поругания: икона, лежащая на улице в грязи, домовый номер с надписью „Улица им. Св. Богородицы“ и др. В. Ситников изображает город, скорее всего Москву, в „сухаревском“ стиле – бесконечное скопление храмов, купола со звездами, церкви с крестами, иконами, вокруг пьяные, убогие, безобразные бабы, уродцы всякого рода. (Потом, во времена „горкома“, с 74 года, этот „стиль“ стал общераспространенным, многие стали так рисовать, но первый ввел обилие церквей в уличную „низкую“ панораму В. Ситников, по прозвищу Вася Фонарщик.) В. Калинин, немного позднее, все свои картины „замоскворецкого“ ряда наполнял церквями, куполами, иконами, образующими активный фон пьяной, угарной жизни, царящей перед зрителями.

2. Религиозность представлена как общее благое, просветляющее состояние, в котором находится автор картины во время ее создания и которое передается не только через атрибуты или образы, но и составляет как бы общую тональность, воздух, атмосферу всей картины. Таково все творчество А. Харитонов. Ровный, как от далекого колокольного перезвона, звук исходит от всех его картин и рисунков, пронизывает все слои его произведений: сюжетный ряд, ряд цветной и особую технику изготовления, своеобразную „пуантель“, нечто среднее между точками Сера и старинной русской вышивкой бисером. Таковы же картины Б. Свешникова: особая световая и цветовая среда, которая составляет основу его картин, погружает предметы и персонажи в какой-то светящийся воздух и погружают нас в особое, похожее на просветление, состояние.

3. После всего сказанного легче перейти к двум художникам, у которых эта религиозная настроенность творчества, если можно было бы так сказать, приобретает вполне осознанную направленность; движение навстречу, в глубину этого источника, становится главным осознанным стремлением всего их искусства. Я имею в виду Э. Штейнберга и М. Шварцмана.

Можно ли их ставить рядом, сравнивать друг с другом? Мне кажется, что оба они дают ответ, как возможно быть религиозным художником не будучи художником-мастеровым в церковном смысле, то есть не рисующим в каноне и не стоящим на своем месте в служительном определенном звене. Дающие определенный ответ на главный и мучительный вопрос: можно ли быть религиозным художником, ставящим религиозную проблему в центр и основу своего искусства, не будучи встроенным в церковную работу, где у художника, вернее „богомаза“, есть известное и определенное свое место. И действительно ли религиозна эта деятельность, а не

„просто культурная“, связанная со „светской историей искусств“? Ответ на этот вопрос оба художника дают разный, и вкратце можно было бы дать и такое определение:

Э. Штейнберг идет по пути „абстрактно-умозрительному“;

М. Шварцман следует по пути „одержимо-пророческому“.

Э. Штейнберг

Искусство Э. Штейнберга, как мне кажется, чрезвычайно важно для понимания определенных тенденций как конца 60-х, так и до самой середины 70-х годов и не в смысле влияния на других художников (хотя можно назвать хотя бы воздействие на первый период работы А. Жигалова), а в отношении разработки той световой и метафизической проблематики, которая и составляет, как мне сейчас кажется, главное наполнение московской неофициальной художественной жизни первой половины 70-х годов. К этой же тенденции, выявлению „метафизики света“ примыкает в этот период искусство Э. Булатова, О. Васильева и мои собственные интересы в это же время (с 1970 по 79 год). Поэтому, повторяю, так важно уже для будущего изложения рассмотреть искусство Э. Штейнберга.

Начальные работы Э. Штейнберга относятся к периоду конца 50-х и начала 60-х годов и представляют собой средние по размеру фигуративные композиции и натюрморты с изображением мертвых птиц, рыб, раковин, черепов животных. Подбор действующих лиц уже, можно сказать, весьма тенденциозен, в смысле „многозначителен“, „метафизичен“, говорит о Вечном. Подобный же „набор“ представлен у Д. Краснопевцева в этот период и в других его, более поздних работах. Но вот что интересно. Если „вечные“ предметы у Д. Краснопевцева находятся в полном вакууме, пустоте, пространство, окружающее эти предметы, абсолютно „полое“, то у Э. Штейнберга эти предметы буквально погружены, плавают в особой, вполне ощутимой среде, которая и составляет самую суть, главное наполнение всей картины, помещенные в нее предметы испытывают мощное воздействие этой активно присутствующей, „работающей“ среды. Сразу же хочу сказать, что первое же впечатление от этой „среды“ на первой картине Э. Штейнберга, которую я увидел у М. Гробмана, может быть в 65 году, воздействовало на меня очень сильно. Об этой „среде“ нельзя было точно сказать, водного или воздушного она происхождения, вообще какого она материального свойства, и в то же время она мощно и захватывающе действовала, почти гипнотизировала. Это была какая-то особая среда, и переживание от нее действительно было таинственно, „странно“, как бы сказал Ю. Соостер. Это была среда как бы „иная“, и благодаря ей все предметы – рыбы, ракушки, камни – сами оказывались погруженными в это „стран-

ное“, „иное“ пространство. Впоследствии в картинах Штейнберга 60-х и 70-х годов эта „среда“ навсегда теряет свои материальные, „посюсторонние“ качества и становится уже той средой, тем фоном, который и составляет главное действующее лицо всех без исключения его картин на все остальное время и по сей день. Здесь мы подходим к важнейшему, главному пункту, составляющему самое существо рассматриваемой нами проблемы.

В конце 60-х годов Э. Штейнберг осознает эту „среду“, это „поле“ как источник совершенно особого излучения, точно фиксируя его происхождение и называя его. Речь идет о проявляемой в картине особой, „иной“, „высшей“, „потусторонней“, „метафизичной“ (как угодно) и т.д. энергии, идущей из бесконечного „далека“, но просвечивающей, пронизывающей все вокруг, и с этого момента все оказывается помещенным в лучи этой энергии, этого света. Воздействие его чрезвычайно благотворно, доброжелательно, тихо, благоприятно. Он истекает и стоит одновременно. Зрители, стоящие перед такой „картиной“, из которой идет этот ровный, тихий свет, ощущают эту картину как „окно“ в какое-то иное, не связанное с нашим повседневным пространством. Характер воздействия этого визуально дымчатого, светлого, тепловатого по цвету ровного фона картин Э. Штейнберга можно было бы отдаленно поставить по типу воздействия с золотым фоном византийских фресок, золото-белым фоном русских икон, белым фоном на картинах К. Малевича. Везде, как мне представляется, характер этого „фона“ один и тот же. Он уже даже не „фон“, не „краска“, а вечно неисчезающий, льющийся из-за картины поток световой энергии „на нас“ и „за нас“, благой поток, идущий из бесконечных глубин „вперед“ нас, если мы стоим к нему лицом, и, не будучи обращен только к нам, льется, уходит за нашу спину, во „всю нашу действительность“. Человек, зритель, таким образом, может попасть в это излучение, в „створ“ этого потока, а может и не попасть. Это зависит от его места попадания в этот „створ“, а может быть и от его собственной „настройки“ на восприятие этого потока. Как бы то ни было, со зрителем или без него, это излучение будет исходить бесконечно, все пронизывая собою, одновременно истекая и не прекращаясь. Край картины, о которой идет речь, как бы „наводится“, как рамка, на этот льющийся свет. Но видимым для меня, зрителя, этот поток становится будучи воспринятым в свой черед самим исполнителем такой „картины“. Он, ее изготовитель, сам должен *воспринять* его – а тогда и мы, вслед за ним, – сможем его воспринять. Но именно тут хочется подчеркнуть важнейшее в нашем изложении – именно „воспринять“, а не „сочинить“ и „изготовить“. Свойство этого света, этого „сообщения“ таково, что его невозможно симитировать, воспроизвести, оно может лишь пройти через исполнителя будучи как бы непотревоженным, пройти само,

а исполнитель, вернее „проводник“, должен быть лишь „окном“, как и его произведение, сам чувствуя своей „оконностью“, как сквозь него nepотре-воженное и неизменное проходит это излучение. Художник в этом случае чувствует себя субъективно проводником, а не главным действующим лицом, в сущности „никем“, скромно и подавленно благодарным, что это случилось с ним, прошло „через него“.

Таков и человеческий облик Э. Штейнберга, который традиционно для местной „старой“ культуры можно было бы описать в терминах „простого“, „блаженного“, „юродствующего“ и т.п.

Но, по определению, эта энергия, о которой шла речь, в принципе „неизобразима“, картина же, как и фреска и икона, полна изображений. Так и Картина Э. Штейнберга (а, по признанию самого автора, все его картины – это всего лишь „одна“ картина) наполнена оказывается определенными элементами. Но их взаимодействия между собой случайны и необязательны. Все эти „изобразительные элементы“ имеют в сущности отношение лишь к энергии, проникающей всю картину, идущей через нее. Элементы как бы тихо плавают, поворачиваются, перемещаются внутри пространства картины (если долго смотреть на картину, „медитировать“ перед ней). Собственного, „откровенного“ содержания у них, этих элементов, как мне кажется, нет. Сначала мне казалось, что это какие-то „эйдосы“ вещей, празлементы, что ли, потом они у художника стали наполняться православной символикой (крестами и пр.), в последнее время попросту супрематическими элементами (квадратиками, линиями), или становятся геометрическим оформлением плоскости холста. Мне кажется, по вопросу – что они такое, не было ясности у самого автора. Чувствуя себя проводником энергии, о которой шла речь, художник считал, что и нечто визуальное, помещенное в этот поток, так же окажется высшим, „потусторонним“, „сущностным“. Мне кажется, этого не произошло, а все оказалось, вернее, осталось „картинным“ и даже „живописным“. Да иначе и не могло и быть. Ведь „картина“ по определению вещь не „культовая“, а „культурная“, не сакрального храмового пространства, а светского, посюстороннего. Поэтому и все элементы этой светской вещи – картины – не могут не быть вещами культурными, и прежде всего „этого смертного мира“. Поэтому любая „онтологизация“, „мистериоризация“ этих элементов, предпринятая „всерьез“ в „пространстве“ нашей культурной жизни (какой бы она ни была) оказывается навязанной, произвольной, и даже страшно сказать, производственно-товарной. Поэтому для меня картины Э. Штейнберга двойственны – я по-прежнему до сего дня полон пиетета перед „фоном-потокком“ его картин и испытываю скуку и досаду от „многозначительных“ элементов, палочек, кружков и квадратов, изображенных на их поверхностях.

М. Шварцман

Другой художник нашей „духовной“ ориентации, М. Шварцман, представляет другой путь, другую возможность превращения картины в духовную, сакральную вещь, обретения ею своего „высшего предназначения и существования“.

Если при описании искусства Э. Штейнберга я взял за основу тот поток света, который проходит сквозь все его картины, то подобного воздействия я никогда не мог испытать от картин М. Шварцмана, – и, тем не менее, всегда, а в особенности в первые годы знакомства с его работами (в начале 60-х годов), меня, можно сказать, целиком охватывала волна „священного страха и трепета“, исходящая как от картин, так и от самой личности М. Шварцмана, от помещения, где он жил и где показывал свои произведения. И если присутствие возле картин Э. Штейнберга было спокойным, доброжелательным, „выравнивающим“, то посещение М. Шварцмана, рассматривание и простое соседство возле его работ было бесконечно тревожным, трудным, если не сказать, мучительным по особой какой-то твоей порабощенности таинственными, давящими, гнетущими силами. Но в значительности, грозности, иррациональности этих сил никто из „посетителей“, и я в том числе, не мог усомниться. Воздействие его „полотен“, его „ликов“, его „архитектурных фантазий“ было буквально цепенящее, гипнотизирующее. Всякий, кто оказывался на его „показах“, – не выставках, которые М. Шварцман избегал и вполне сознательно, – а показах дома, всегда поздно вечером, при искусственном свете, – знает по себе это чувство приобщения к чему-то небывалому, невиданному, неслыханному, нерукотворному, а самое главное, непостижимому для простого человеческого существа. Вот это и было самое главное переживание – несоотнесенность всего, что тебе показывалось, находилось перед тобою, с твоим человеческим пониманием, знанием, вообще с твоей человеческой сущностью. Страх от показа и возникал от особой „нечеловечности“ предлагаемого тебе „изделия“, можно было бы сказать, „мимочеловечности“. Впервые, то, что было развешено на стене, не было ни одной из вещей, известных тебе по опыту. Это не было ни „картиной“, ни „иконой“, ни „мандалой“, ни „амулетом“, ни „графикой“, ни „эмблемой“, ни „чертежом“, но было, как тебе казалось, всем этим вместе взятым; вместе с тем оно обладало каким-то особым воздействием, тяжелой и гнетущей атакой, излучением чего-то, что с ужасающей силой призывало и вынуждало тебя „восхититься и преклониться“ перед собою. Поразиться и восхититься действительно было перед чем: перед зрителем действительно представало „неизвестно что“. Все было полно двусмысленности, таинственности, „нерукотворности“. Везде зрению, сознанию были подставлены ловушки, вс

„картина“ (или „неизвестно что“) была одна сплошная ловушка. Глядя на изображенный „предмет“, зритель с трепетом обнаруживал, что это уже „пространство“, выпуклость в следующую секунду рассмотрения оказывалась провалом, лестница уходила в „никуда“, арка открывала арку, из ниши высывалась ниша, вход открывался в новый вход, выпуклость становилась щелью (нос на ликах был всегда „щелью“), в любой щели была новая щель, контуры увеличивались в числе, двоились, троились, четверились, но что обводил этот контур – пространство или предмет – определить было невозможно. Художник тщательно следил, чтобы никакой твердой уверенности у зрителя не могло возникнуть. Все было зыбко, менялось местами, притворившись одним, в ту же секунду оборачивалось противоположным. Все имело зыбкий, сгущенный, неопределенный цвет. Цвет не лежал на поверхности, а выказывался как бы из глубины, скрывая себя как бы в глубине картины, под ее поверхностью, как под толщью пыли драгоценный камень. Но и поверхность этих таинственных „вещей-картин“ была тоже „нерукотворной“. Мастер предлагал ее потрогать („подойди, не бойся, потрогай!“) и она под рукой оказывалась то гладкой как стекло, то в других местах шероховатой, как кожа, почти теплой, то изогнутой и „металлизированной“, как сталь и бронза.

Но самое сильное на меня воздействие оказывало особое свечение, исходящее от этих „работ“, свечение, которое можно сравнить с холодным и зеленоватым поблескиванием гнилушек в лесу или с фосфоресцирующим маревом над ночным болотом. Завораживающей была так же беспощадная „фасовость“ всех изображений, которые, подобно арке или воротам, прямо и развернуто-симметрично смотрели и втягивали тебя, пока ты сам неподвижно стоял перед этими „произведениями“. „Образы“, „Архитектурные фантазии“ – все прямо смотрело на тебя, всасывая, как жуткий насос, в свою мучительную, томящую, безысходную глубину.

Надо сказать, что автор был далеко не безразличен к воздействию своих картин, а сам был активным, можно сказать, весьма агрессивным участником показа, превращая его в „действие“. Он сам поражался, изумлялся неслыханностью результата, приглашая полюбоваться отдельными деталями, потрогать поверхность, насладиться цветом. „Показ“ превращался в сцену показа своих сокровищ Алладином и, как сказочный Алладин, Миша наклонял лампу то к одному, то к другому месту на картине, сложными, необыкновенными словами пояснял то одно, то другое скрытое в ней значение.

Но Алладин был лишь владельцем и хранителем своих сокровищ. Миша был и владельцем (владельцем ревнивым, я не знаю в Москве дома, где были бы его картины) и одновременно их создателем. И вот тут хотелось бы выявить удивительные, чаще всего странные особенности художника,

который один владеет, показывает и создает свои произведения. Отношения между этими тремя состояниями очень сложны и описание их могло бы многое выяснить не только в искусстве М. Шварцмана, но и в общей ситуации художественной жизни „неофициального“ искусства тех лет (статья „Автор дважды смотрит на свое произведение“).

Миша в рассказах о своем методе работы, о происхождении своих картин всегда говорил о непредсказуемости и неконтролируемости их возникновения и развития. Но если бы это было только так, то его картины находились бы в одном русле с картинами авторов, применяющих метод автоматизма, „отпущенности“ для своих созданий (художники „абстрактного экспрессионизма“ – Поллок, Горки, Сулаж, Клайн и т.д.).

Но Миша не был бы русским художником, художником „сознания спасения“, если бы он остановился на этом жалком эстетико-биологическом уровне их появления. Требование так свойственного нам поиска и овладения Абсолютом заставило увидеть и интерпретировать эти бессознательно выплывающие образы и видения как внушенные Высшими и Абсолютными силами, результаты этих видений, зарисованные на холсте и бумаге – как „Высшие Откровения“, а себя, их записавшего – „профетом“ и „иератом“. Но и это сказано не совсем точно. Пророк проговаривает то, что было вложено в него Другим, через „профета“ проговаривает Будущее. В Шварцмане, при общении с ним, каждый с ужасом и трепетом видел не столько слугу, сколько самого Хозяина, существо, которое не записывает законы, а дает их, в его лице была печать не исполнителя, но творца. Вот откуда шла та волна двойственности, неясности и напряженной скандальности, которая окружала имя М. Шварцмана в московских художественных кругах долгие годы и по сей день. (Сошлюсь лишь на известный спор и ссору М. Шварцмана и Е. Шифферса, где-то около 70-го года. „Если эти персонажи, которые ты изображаешь, святые и известны в христианских изображениях, то дай им ‘имя’, скажи, кто они, – говорил Е. Шифферс. – Если же они неизвестны, то они имеют уже другое происхождение“. „А я свидетельствую об их подлинном, священном, высшем происхождении“, отвечал М. Шварцман, считавший себя избранником и представителем высших, еще неканонизированных чинов и сил.)

Вся терминология в описании своих картин первых лет своего творчества (60-е годы) была у М. Шварцмана почти сплошь „богословская“. Сказать, что он делает картины, тем более хорошую „живопись“ – значит было не понять и оскорбить его. (Так в свое время поступил наивный Ю. Соостер.) Себя он называл „профетом“, „иератом“, свою деятельность – „иератической“, которая открывает новый век нового внутреннего преображения, картины возникают на „откровеннейших“ уровнях и пр. Они, возникающие в неслыханных пространствах, проходящие мно-

гие рождения по пути к своему окончательному виду в „этом“ мире, испытывают множество „метаморфоз“ и „превращений“, душа автора входит в неслыханный сладчайший восторг, „исторгающий слезы“...

После всего подобного, испытанного при рождении этих „вещей“, которые рождаются „сюда сами собой“, после долгих неземных, восторженных путешествий, автор, когда уже эти „результаты“ висят на стене его дома, не может, глядя на них, не восстановить, со сладким трепетом, весь путь их появления и не восхититься всеми их свойствами. Трогательная и одновременно жестокая наивность состояла при этом в том, что этот экстаз перед своими созданиями он заставлял переживать всех посетителей, запрещая всякую критику и отлучая тех, кто смотрит на эти изделия просто как на хорошую живопись, но не признает в них их „священное“ происхождение. Небольшая комнатка, где он жил, наполненная этими „метаморфозами“, превращалась в храм; выставленные одна рядом с другой картины – в новый иконостас. „Посвященные“ должны были относиться к ним, как к „откровениям“, к месту их показа, как к святилищу, а все вместе – приход, просмотр картин, напряженная тишина и комментарии автора воспринималось как особого рода „радение“, сеанс, происходящий под вздохи, и короткие восторженные реплики „адептов“...

Религиозность, быть может, в моем грубом и злоироническом изложении, выступает здесь, как мне сейчас представляется, в откровенно сектантском выражении и в этом смысле все здесь налицо – и глава секты, посвященный, которому „открылось“, и „тайна“, и укромность (пускает не всех, но достойных приобщений), и предметы „культы“, и их неслыханное, неземное происхождение, и чувство „отлета“ неслыханных, неземных переживаний, которые охватывают на 2–3 часа собравшихся вместе зрителей-участников.

Все это было бы нормально, в пределах известного, если бы досадное противоречие, которое создавало определенную двусмысленность ситуации.

Если бы Миша ровно и последовательно, не отклоняясь в сторону, строго настаивал на своем неземном откровении, ниспосланном вниз, и, не связанном с суетой „мира сего“, то все, что было сказано, заслуживало бы всяческого уважения и даже восхищения. „Мало ли что бывает...“ – сказали бы даже люди с научным и другим мировоззрением.

Но „ошибкой“, странным „сбоем“ Миши, и особенно в последние годы, было, впрочем, вполне естественное желание быть одновременно и пророком, и художником, то есть быть „своим человеком“ и в культе, и культуре. Миша ревниво следит за всем происходящим в художественной жизни вокруг, хотел бы активно выступить (но не иначе как „потрясти“ художественный мир), короче, согласен на демонстрацию своих „невыразимых“

вещей на общем художественном полигоне в ряду других культурных, а отнюдь не священных ценностей. Получается, что „священными“ эти „картины“ могли оставаться только в пределах своего, собственного „квартирного“ храма, а за пределами его могут быть высокохудожественными „квалитетными“ картинами. (Нечто подобное происходит при выставке и продаже икон – в храме они „святой“ предмет, на рынке и в музеях они „великое произведение древних мастеров“.) Но дело все в том, что „иконы“ в этой „профанации“ вовсе не виноваты. Их просто вынули из образов и развесили в ряд в Третьяковской галерее. Но на подобное экспонирование рассчитано и было „иератическое искусство“ М. Шварцмана, с самого начала, оно с момента и в процессе изготовления ориентировалось и включало в себя эту самую „музейную культуру“, каким бы „внутренним, секретным“ способом оно не создавалось. Оно и состояло из этих вполне культурно апробированных элементов, „обломков“ культуры – фактуры тканей, осыпавшихся фрагментов фресок на старых стенах, архитектурных чертежей, тонких узоров и орнаментов ювелиров и миниатюристов, резьбы по камню..., огромная культурная библиотека, лежащая в зрительной памяти, прихотливо раскрывает свои свитки и листы, связывая их в неммыслимых прихотливых сочетаниях, порождая одни „культурные“ образы за другими, один внутри других, наслаивая один на другой...

...Но придача всей этой вполне нормальной художественной импровизации, всевозможных сверхсмыслов и инозначений, добровольное погружение других в это магическое состояние и есть судьба нашей несчастной „запертой“ ситуации, невозможности нормального „наружного“ показа своих работ, при свете дня и нормальной истории искусств. Но многие считают, что в этой неразведенности, принципиальном „синкретизме“ и есть своя, наша сила, „специфика“ нашего способа философствовать и познавать, в принципе не разделяя „художество“, „откровенность“ и философию по разным дисциплинам. М. Шварцман извлек из этой запертости и ненормальности жизни, позитивные достоинства, как ему казалось, для своего дела, превратив его, в тайное и сокровенное служение „Духу и Искусству“. И не Миша один. Я потому так подробно стал описывать его искусство и его идеи, что, уже не в такой яркой форме, в той или другой мере это было присуще всем работавшим и работающим сейчас в „подполье“.

* * *

Вспоминая общественный климат 70-х годов сейчас, из конца 83-го, я, как ни странно, не могу вспомнить каких-то особенных переломов, взлетов и падений, каких-либо необыкновенных ожиданий и следующих за ними разочарований. Хотя именно на 70-е годы падает все напряжение дисси-

дентского движения, аресты и процессы, высылка Солженицына, „правозащитное“ движение, а в нашем „подпольном“ художественном мире – возможно, важнейшее общественное, в сфере искусства, событие – „Бульдозерная выставка“ 74 года, после которой художественная жизнь „подполья“, вышедшая на относительную „поверхность“, пошла уже совсем по другому, а само событие явилось поворотным пунктом в течении художественной жизни со многими последствиями и уже далеко за рамками „неофициального“ искусства... Но для тех проблем и „состояний“, в которых я находился и которыми „питался“ для своей работы, все эти события, столь важные в общественном смысле, для меня находились как бы в другом слое, даже „пространстве“ – я находился на уровне, как бы существующем под „всем этим“, – и процессы, которые я чувствовал как активно происходящие, были несколько другие, они не были „только личными“ процессами, они происходили вне и вокруг меня, они текли, я был к ним подключен, они тоже на протяжении 70-х годов все более и более отличались от прошлого, но к этим, ранее обозначенным „общественным“ событиям они относились как бы косвенно, не прямо. Только в них, в эти слои я был „включен“, и, как я сейчас чувствую, климат этих более „воздушных“, „атмосферических“ (хочется сказать „аурических“), короче, неуловимых потоков, обволакивающих нас и сгущенных по-особенному над нашим городом я чувствовал всегда и их, этих токов перемещение как бы всегда улавливал, с годами все больше, старался быть в них включенным, встроенным и их передавать...

Но написав все это, я чувствую, что слишком уж забежал вперед, эти мысли и соображения недавнего происхождения, а точнее начиная с 79 года, с года, когда я стал рисовать совсем другое, а до этого времени было совсем не то...

Но тем не менее, все же хочу повторить, что для меня, да и не только для меня, а нескольких близких мне художников эти „общественные“ напряжения, полные драматизма и героического подвига воспринимались скорее как звук, идущий где-то снаружи, который как бы нас не касается, который происходит как бы в другом пространстве, может быть даже в другой стране – и была полная, окончательная убежденность, что ничего поделать, изменить в общем ровном, неизбежном состоянии действительности они не могут. Это же я могу сказать и в смысле отношения к акции О. Рабина в 74-м году, хотя убежден, что это был настоящий подвиг, и что я видел в своей жизни действительно общественный подвиг Настоящего человека. Но, повторяю, все эта бурная эпоха середины 70-х годов прошла у меня как бы над головой, может быть из-за моего чувства безнадежности от окружающего мира, может быть от копания в „своих внутренних“ проблемах, а может быть и скорее всего от „нормального“ человеческого жи-

вотного страха, страха, живущего в каждом из нас, и этот страх был особенно силен и непреодолим (я не принимал участия в Бульдозерной выставке – помню панический страх, который охватил меня, когда я сидел рядом на диване с Оскаром и он предложил мне „это“ – но одновременно помню и чувство безнадежности от всего этого и чувство, что „само искусство“, как я его тогда понимал, не зависит от его прокламирования и демонстрации). Общая ситуация художественной жизни мне казалась вообще патологической и неменяемой *окончательно и бесповоротно*, и никакой героической акцией изменить в ней ничего было невозможно. Но я был не прав, как оказалось. Если не существо „художественной ситуации“ (которое, как мне кажется, осталось неизменным и по сей день), то весь верхний, так сказать, истребительный, „наблюдательно-наказуемый“ слой не сразу, но постепенно изменился после 74-го года, и степень и содержание страха, если так можно было бы выразиться, стало после 74-го несколько иным. Что я этим хочу сказать? То, что качество страха, в сущности никуда и никогда не исчезавшего, приобрело новые свойства. Я бы мог даже начертить график психического самочувствия художников „из подполья“, где одна кривая была бы показателем „страха“, а другая – линией „надежды на нормальную художественную жизнь“:

ГРАФИК „НАДЕЖДЫ“ И „СТРАХА“



Как видно из этого „графика“, переломным для линии „страха“ был 74 год, год „Бульдозеров“, когда казалось, что все кончится окончательным и немедленным истреблением всей „неофициальной“ художественной жизни, ждали этого со дня на день, а потом страх был чуть меньше, вернее, оставался одним и тем же, но создалось впечатление, что „неофициальных“ оставят „как есть“ до неизвестно какой поры. Но одновременно, как следует из графика, максимальные надежды на „естественное течение художественной жизни“ падают на 63-й год, год „Манежа“, а потом уже, как мне кажется, они всегда были равны „нулю“, потому что „победа Рабина“, образование „Горкома“, выставки на нем по сей день – все это не способствовало, как мне кажется, развитию серьезной художественной жизни, а скорее наоборот, породило какую-то двусмысленность, разжиженность, новую конъюнктуру, „внедрение“...

...Как бы то ни было, в своих поступках я испытывал непреодолимое отвращение к любым общественным проявлениям, считал их везде как бы для себя посторонними, и как только я чувствовал их „общественный привкус“, старался их бежать, хотя внешне они как будто и состояли из „нормальной, естественной выставки своих картин“, среди близких тебе по духу и по судьбе людей...

...Каков же „воздух“, неуловимая атмосфера, тончайшая „ноосфера“, висящая над нашим Городом, составляющая и образующая скрыто его „художественный климат“, который так важен и который так трудно, оказывается, уловить, который так воздействует на определенных художников, которые как бы специально предназначены для его фиксации, отражения; „воздух“, который всегда „здесь и сейчас“, воздух „современный“, но который изменяется, завтра уже не совсем такой как вчера, а через определенные периоды – уже и вовсе другой; воздух, который и есть эманация, побочное излучение местной Истории, всегда текущей, и встроившись, вернее, настроившись на восприятие которого, художник, поэт, музыкант оказывается тем самым синхронизированным с самыми существенными и главными „событиями“ внутри своего времени? Эта „встроенность“, „слышимость“ этих потоков служит, как я теперь твердо убежден, и источником, и, как не самонадеянно это слово, „гарантом“ закреплённости уже навсегда такого художника в своем времени, – источником, потому что эти „потоки“ заряжены максимальной энергией, и сами, если их уловить, дают необходимые силы для своего проявления, а „гарантом“ потому, что, как мне сейчас кажется, навсегда, или, по крайней мере, на долгий срок, может сохраниться лишь то, что принадлежит узковременному, а точнее – тому локальному времени, которое и закреплёно, заключено в этих неуловимых „потоках“, в излучениях конкретного „этого“ места в „это“ время.

Правда, для того, чтобы эти потоки были различимы, услышаны таким несовершенным приемником, как художественный внутренний слух (а он по природе очень слабые, почти неразличимые), этот „воздух“ должен быть чрезвычайно сгущенным, имеющим, что ли необычайно напряженное, активное „поле“, чтобы конденсировать в себе эти „сигналы-образы“, чтобы их можно было уловить... Но к счастью, над нашим Городом в наше время висела такая „сгущенность“ и плотность этого „поля“, что и пожелать лучше для приема нельзя... Остается, так сказать, открытым вопрос о характере этого „поля“, о „качестве“, „знаке“ этой энергии... Но это вопросы особого порядка и к теме художественного выражения, экспонирования, что ли, прямого отношения не имеют... Это вопросы этики, несомненно автором ответственности за эти „выявления“, наказание за них, это уже другое...

Наличие подобной ситуации (открытие для себя „поля“), его обнаружения, прямого взаимодействия с ним, изображения его в „культурных знаках“ – все это оказывается возможным у художника при уже относительно полном разрешении им своих „внутренних“ проблем – проблем внутреннего роста – тогда он оказывается способным контактировать с этим „полем“, воспринимать и отражать его. Но, увы, каждый знает, что прежде, чем любой аппарат начнет нормально работать, куча времени проходит за его настройкой, поднастройкой, а в рассматриваемом случае – самонастройкой. Часто за бесконечным этим занятием и связанным с ним проблемами уходит назначение, цель самого аппарата, он может никогда не выйти на работу...

Поэтому, если достаточно ясна эта метафора с аппаратом, я в дальнейшем изложении опишу по отдельности и в последовательности характер и изменение на протяжении 70-х годов той „ноосферы“, висящей над Москвой, о которой шла до этого речь, потом наиболее значительных в этом смысле „выразителей“ ее в художественной сфере, сфере неофициального изобразительного искусства, а затем состояние и „работу“ моего собственного „художественного аппарата“ в самом пока общем виде, начиная с 70-го по 80-й год, как я сам, конечно, эту работу себе представляю.

„Воздух над Москвой“

Тот „воздух“, о котором идет речь – воздух 70-х годов – как мне сейчас представляется, изменялся два раза, и, следовательно, имел две „фазы“, два состояния, следующих одно за другим, которые я мог бы назвать одно как „метафизическое“, а второе, как „социальное“.

Первое „состояние“ начинается, приблизительно, в конце шестидесятих годов и получает свой исход, „выдох“ в 73–74 годах, а второе – с 73–74 года и конец я бы назвал, его „выдох“, – около 82–83-го года.

Под „метафизическим“ состоянием я имею в виду как бы сгущенно ви-сящую в воздухе проблематику переживания и выражения в художественной продукции всего „трансцендентного“, иррационального, которое в этот период, повторяю, было не плодом вымысла и произвольного изображения „от нечего делать“, а буквально само оказалось, образовалось „над нами“ и „вокруг нас“. Многие из нас чувствовали, обсуждали и жили тем, что воздействовало на нас, заставляло само нас об этом говорить, думать, читать об этом, как бы прислушиваясь, но и прежде всего как-то выражать это, реагировать на него в своей работе. Сейчас уже по прошествии десяти лет мне уже трудно войти и даже вспомнить ту напряженную атмосферу духовных поисков, всевозможных наитий, импровизаций, которые возникали произвольно, как бы сами собой с какой-то неизбежной необходимостью. Что-то иррациональное и в то же время почти осязаемое находилось, жило вокруг в это время; общее переживание роднило и находило ответ в других людях, часто совсем незнакомых, чувствующих это же состояние в себе. Поэзия конца 60-х и начала 70-х годов особенно в Ленинграде проходит под знаком этого переживания; появляется много людей, в которых одновременно как-то сочетается это чувство иррационального, трансцендентного и весьма рациональной, почти академической рефлексии по этому поводу, потом уже получивших наименование: „домашние философы“ и „домашние богословы“. К этому же периоду относятся повсеместно возникший интерес к серебряному веку русской философии – и все зачитываются, изучают, передавая друг другу, как святыню, труды Булгакова, Бердяева, Шестова, Флоренского. Привлекают, притягивают в них обе стороны, дополняющие одна другую: богословие, понимаемое на современном языке, откровение, описываемое в рациональных, философских терминах. Разумеется, никаких обсуждений, лекций в эту пору не существовало, по вполне известной причине, но отзвуки этих обсуждений, этой „волны“, еще слышны были в 78–79 годах в период „либерализма“ в стенах „Горкома“, где председатель В. Ащеулов дал согласие на устройство „философского лектория“, который должен был происходить параллельно с „серьезными“ выставками. Так на выставке 1979 года произошел своеобразный диспут между Б. Гройсом и Е. Шифферсом. В Ленинграде, где эта „атмосфера“ держалась несколько дольше, чем в Москве, стал выходить литературно-философский журнал „37“, освещавший ту же проблематику, о которой идет речь. Этот же период в ортодоксальной сфере был временем, когда как будто ожидалось „религиозное

возрождение“ – и некоторые из близких знакомых становились настоящими, церковными христианами.

В художественной практике у художников это время выражалось в особом жгучем интересе ко всякой трансцендентной проблематике в изображении всего „под знаком Вечности“, в направлении к „максимальному расширению значимости“, к интересу к „Высшему смыслу“ изображаемого и вообще „Высокого назначения“ художественного предмета и самого художественного дела, роли в этом самого автора как Творца и Демиурга, но, пожалуй, в самом главном – в „метафизике света“.

Интересно, что сам этот канонический философский термин не был в хождении у нас в этот период, хотя, он должен был возникнуть неизбежно – но в сознании и нашей речи существовали скорее „богословские“ слова и определения – свет „фаворский“, „благой“, „благодатный“ свет, „добрый“ и т.д.

Не знаю, как в Ленинграде, но в Москве, в московских, так сказать, неофициальных изобразительных кругах этот „свет“ находил, нашел себе выражение и, что самое главное, почти изображение в продукции картин определенных художников, в той или другой степени затрагиваемых эту проблему, как проблему „белого“ в разных его интерпретациях: „белое ничто“, „белый фон“, „белое излучение“, „белый свет“ и т.д.; но что было общим, характерным во всех этих разработках, так это соотнесенность с трансцендентным пониманием этого „белого“. В этой ситуации сошлись и стали пересекаться в этот период столь разные по устремлениям авторы, как В. Вейсберг, Б. Свешников и многие другие. К обстоятельствам, подчеркивающим эту связанность, как иногда казалось, сугубо пластических проблем с метафизическим „Духом Времени“ можно отнести и пристальное внимание к этим художественным результатам со стороны „домашних“ богословов и философов, казалось бы далеких по роду своих интересов от изобразительного искусства до этих пор. В картинах и в самих художниках, стали усматривать проявление всеобщей тенденции, своеобразного „свидетельства“, предполагая в художниках особую чувствительность к возникшим излучениям. (Так Е. Шифферс нашел „своих“ художников, предварительно „вычислив“ их неизбежное существование.) В этот же период происходит тесное общение художников с этими замечательными людьми; изготовление картин и глубинные, „высшие“ истолкования их как бы идут рядом, хотя сказать, что формирование художественной продукции происходило под этим, весьма доброжелательным вниманием, было бы неверным. Скорее можно говорить о весьма благотворном в смысле общего климата, что ли, параллелизме того и другого, изготовления картин и их интерпретаций. Из художников, которые в той или другой степени отразили этот „воздух над Москвой“, особенно в той

области, которую можно было бы назвать: „Белое как что-то такое“... или „Метафизика света“ с конца 60-х до середины 70-х годов, я бы назвал В. Вейсберга, О. Васильева, Э. Булатова, Б. Свешникова. Э. Штейнберга, В. Яковлева. Каждый из этих авторов по-своему отозвался на этот призыв времени, у каждого проблема „белого“ и „света“ выглядит по-своему, одни соотносили ее с узкохудожественными, почти техническими вопросами, другие, наоборот, возносили ее до „высших“, „служительных“ высот. Но как бы каждый из названных художников не понимал и не учитывал эту проблему, даже самое косвенное прикосновение к ней придавало особый отблеск любым картинам и рисункам, в отдельности резко отличным друг от друга по технике, стилю и тематике: они сразу же становились приобретенными к тому, что уже потом, в 80-х годах, стали называть „медитативным“ стилем. Иначе не могло и быть. Картины, изготовленные в свете той ситуации, о которой говорилось выше, не могли не отразить ее в себе, ее присутствие чувствовалось во многих их компонентах, они оказывались проникнутыми, каждая по-своему, „особой созерцательностью“, „тишиной“, „медитативностью“. Состояние духовного климата этого периода было так мощно и концентрировано, что оно, не изменяясь, перешло чуть позднее в другой вид искусства, не изобразительный и не предметный, а именно – в „искусство среды“, в „хеппенинги“ – в творчество группы „Коллективные действия“, где оно, это состояние, получило уже вид сгущенного, „тотального“ переживания – всегда подлинно присутствующего в их акциях и так точно и одновременно бережно закрепленного ими в их описаниях и документировании... Попробую, хотя бы бегло, рассказать, в чем я вижу присутствие „белого“ и его свойств в творчестве перечисленных художников.

В. Вейсберг. Общее место – и всем известно, что В. Вейсберг пишет „белые“ картины. Все картины его, особенно позднего периода в целом производят впечатление белого. Но мало этого: в „предметном ряду“ его картин участвуют „белые вещи“ – белые гипсовые цилиндры, кубы, сканная белая бумага. Но рисует Вейсберг совсем не белой краской – ни одной белой точки на картине невозможно увидеть – все цветные. Даже белый куб на картине возникает из коричневых, зеленоватых, красноватых слоев и наплывов. Белая картина, состоящая из белых предметов, появляется в самом конце работы – картина должна стать белой, если все, именно все ее цвета сойдутся „в паз“ и не в одной точке, не на одном предмете, а по всей поверхности холста, разведенные, враждующие, контрастные по отношению друг к другу – они вместе, в самом конце работы нерасторжимо образуют контрапункт, разрешение, гармонический аккорд – в „белом“. „Если все вместе не станет белым – работа не завершена. Все разношерстное, разноцветное – только хаос. Становление „белым“, путь к „белому“ –

вот цель и направление всего разрозненного и разнокачественного, разнорядного в жизни и сознании. Вещи, их окраска, пространство, освещенность, материальность, наконец, различная окрашенность – все находят себе удовлетворительный синтез – почти математический по ясности – в „белой“ картине. Белое здесь – конец пути и, одновременно, насыщенная гармоническая „тишина“.

В. Яковлев. Картины Яковлева – живописные картины потока, как бы случайно, автономно текущей краски, внезапно, почти с трудом образуют собой узнаваемые образы цветка, человеческого лица, рыбы, животного. Одним из действующих пятен в живом, текущем калейдоскопе пяти-шести главных цветов – непременно белый цвет. Белый, как и черный цвет у В. Яковлева, – всегда „на равных“ среди других цветов. Но вот одна особенность, повторяющаяся в тысячах его картин: Белое – светоносно, а другие цвета – нет. Нечего и говорить о черном цвете, тусклом, дымчатом, начисто лишенным света. Картины В. Яковлева похожи на ночное небо, полное звезд. В ночи света нет, свет – это звезда. Особенно это видно, когда Яковлев изображает цветы. Цветок у него – всегда звезда. Отсюда какая-то особая печальная радость, когда мы созерцаем его картины. Они удивительно космичны, и в этом смысле далеки, мы смотрим на них, как в далекое небо, хотя предметы на них изображены очень крупно и на первом плане, часто во много раз больше своей настоящей величины. Все дело как будто в воздействии света, который идет как бы из бесконечной глубины, исходит из белого цвета на его картинах. Даже белая бумага на его рисунках становится светоносной от нескольких точек или линий. Сам художник, мне кажется, чувствует это излучение, всегда без ошибок преобразует бумагу или белый цвет в поток этого излучения. Но В. Яковлев маскирует его. Он – „художник“, то есть рисует красками всякие предметы – цветы, людей, зверей, даже абстракции, если хочет. И белый фон – „только“ фон для этих изображений, белая краска – только краска в ряду других, ей подобных, не хуже, не лучше нужной для подкраски предмета и участия в узоре. Белое то высовывается, то прячется, двоясь, притворяясь не тем, что оно есть и чем может быть, скромно отказываясь от своей роли и значения, но отлично зная, в чем они. Картина становится игрой, просто игрой спонтанного творчества, лирического, просветленного и печального. Но своими вещами В. Яковлев мог бы сказать, вслед за Матиссом – за каждым цветом, за любым изображением – у меня стоит свет.

Б. Свешников. В картинках и рисунках Б. Свешникова, помимо изображенного в них сюжета, привлекает к себе внимание особое свечение, наподобие как бы слабого мерцания, связанное с особой техникой, применяемой в этих работах. Техника, которой исполнены его картины, – цветная пуантель, а в его графике существует как бы штриховая пуантель, если

можно так выразиться. Сама эта техника, особым образом перекрещенные штрихи на его рисунках, сложные, звездчатые, ромбические по форме узоры странным образом испускают из себя особый свет, как бы выбрасывают его из себя. В грубом приближении можно сказать, что поверхность бумаги как бы вся покрыта, „засыпана“ бесчисленным количеством мельчайших кристаллов, каждый из которых испускает мельчайшие, микроскопические лучики света. От этого изображение несет на себе как бы миллионы этих игольчатых световых излучений и ровно „сияет“ по всей своей поверхности. Если же не воспринимать это излучение, а разглядывать только графический „узор“, то можно увидеть лишь бесконечно сложные многоярусные переплетения мельчайших, почти неразличимых для глаз решеток, сеток, сот, своеобразный фасеточный мир, уходящий в бесконечную глубину листа. Та же сложнейшая кристаллическая текстура существует и на его хоястах. Но не ради сложного цветового синтеза она формируется – для появления зеленой листвы, серых или розовых лиц и рук... Мне кажется, что мельчайшая, почти микроскопическая кристаллизация этой поверхности существует для того же, описанного выше, ровного и, одновременно, необыкновенного излучения, но очень слабого, нуждающегося для своей „фокусировки“ в существовании этих мельчайших кристаллов. Сейчас я, говоря о картинах и рисунках Б. Свешникова, имел в виду его поздние работы, то есть работы описываемого мной периода. Но каждый, кто видел, испытывал на себе воздействие белого фона его рисунков „лагерного“ периода, где белое излучение составляет главное впечатление от этой серии, создавая, вместе с тончайшим штрихом сложный и пронзительный аккорд из отчаяния, муки, и одновременно тишины, умиротворенности укрывавшего все снежного покрова и смерти.

О. Васильев. Проблематика „света“ в творчестве О. Васильева изложена им самим в его статьях: „Память в области контакта с окружающим“, „Осенний портрет“, которые я помещаю в конце этих воспоминаний, в которых сложное это понятие интерпретируется как „свет сознания“. Для меня важнейшим в понимании картин О. Васильева и, отчасти, всей его жизненной ситуации (а разделить их в нашей ситуации часто представляется невозможным) выступает понимание „света“, как высвечивания внутри самого сознания всех компонентов бытия и вообще всего „реального“ из мрака, черноты, несуществования, „безвидности“. Здесь глубоко фундаментальная мысль о том, что в так называемой „жизни“ ничего нет, в самом точном смысле этого слова, а „есть“, возникает что-то лишь под обращенным на него лучом сознания, его „светом“. Но можно сказать – это „что-то“ „существует“ и помимо этого „света“ сознания. Но ситуация состоит в том, что для „сознания“ это безразлично. „Есть“ – это значит быть

лишь в „свете сознания“, а все, что не в этом „свету“ – все мрак, безбытийственность.

Появление „чего-либо изображенного“ на картинах О. Васильева мучительно. Оно может появиться, „быть увиденным“ только им самим, возникнуть лишь в свете его сознания и его усилий, его „увидения“. (Увидеть – здесь в буквальном смысле быть „освещенным“, „высвеченным“.) Но „свет сознания“ не может быть управляем извне, на основе мертвой привычки или „по доверию“. Он должен все „осветить“, увидеть все сам изнутри. И он, как правило, может осветить немногое, а не „все“. Начинаются неслыханные по изнурительности усилия по сопоставлению, образованию единой цельной „световой“ картины, хотя бы куска „действительности“, хотя бы в пределах холста. (Холст в этом поиске-составлении служит экраном „действительности“.) Метафорически можно было бы сравнить эту задачу с описанием полной мрака карстовой пещеры, где белый холст есть потенциальная поверхность всей пещеры, пока неизвестной. Луч фонарика может высветить лишь небольшой участок стены пещеры. Бесконечным кропотливым трудом нужно составить освещенную, „видимую“ поверхность всей внутренности пещеры, составляя ее из этих множеств световых „кружков“, бесконечно ошибаясь и лишь догадываясь об общей топологии всей пещеры.

Существует лишь то, что есть в „свету“. Но для сознания важно не только то, что оно „оглядывает“, высвечивает вокруг, но и то, что оно приняло в себя, хранит, сохраняет в себе. Это и есть его внутренняя реальность. Это хранение уже навсегда сохраняется в этих корпускулах, „ампулах“ света, „ампулах памяти“. Память и есть всегда светящиеся в глубине эти уже неподвижные „образы-виды“. Это как бы образы внешней действительности, которые ушли „внутри и назад“, но почему-то не потеряли свой свет, своей „освещенности“. (В ночном зимнем парке в Паланге так во мраке то здесь, то там сияют освещенные деревья.) Это и есть „свет памяти“, благодаря которому существует, сохраняется наша прошлая жизнь.

В живописной картине это еще один „свет“, который помимо „света внимания“ помогает высвечивать, становиться чему-то, „быть видимым“, „выплывать“ для обозрения – и прежде всего для самого себя, для „контакта с окружающей действительностью“.

Э. Булатов. Рассматривание света, его роли в картине, в ее формировании так же рассмотрены Эриком в его статьях, которые помещены в конце. Я хочу в этих записках только упомянуть о существовании „двух светов“ в картинах Э. Булатова периода, кажется, 71–74 годов, то есть тогда, когда заканчивался период „натурного“ изображения натюрмортов и пейзажей, и Эрик переходил к прямому исследованию структуры „самой картины“ –

взаимоотношению всех ее элементов – поверхности, пространства, краев, центра и т.д. Речь идет о „белых“ геометрических картинах. В этих картинах строго различаются два света, существующих в картине, взятой как „чистая конструкция“, – „свет поверхности картины“ и „света-пространства“, идущий из глубины картины. При строгой внутренней „разнесенности“ поверхности картины и ее пространственности, свет каждой из них тоже проходит по разным „ведомствам“, „ведомству“ поверхности, и „ведомству“ пространства. Так как пространство картины (разумеется, взятой как абсолютная конструкция, а не как пространство изображенной на ней „окружающей нас действительности“) углубляется по мере приближения к своему центру (В. Фаворский), то в самом центре она, эта пространственная глубина, приближается к абсолютной бесконечности, и, следовательно, свет, исходящий из зоны центра и самого центра идет из абсолютной бесконечности (вот открытие Эрика), свет же самой „поверхности“ картины – есть освещенность этой поверхности (плоскости картины) светом окружающего картину пространства – лампы, окна комнаты и т.д. Все картины этой „белой серии“ Э. Булатова рассматривают взаимодействие этих светов: света поверхности и света глубины. Таковы „Диагонали“, где свет из „щели“ совсем другого происхождения, чем свет остального белого. Существенно то, что белое в красочном смысле, как „белила“, везде одно и то же, и различается лишь своим внутренним пониманием. К этой же проблематике относятся два „тоннеля“ (черный и белый).

Этот идущий из абсолютной глубины, из бесконечной пространственности свет и составляет основу всякого света, любой освещенности. Настроившись на него, вскрыв этот свет для себя, и не в „жизненной практике“, а прежде всего на картине, внутри картины, Эрик уже навсегда придал своему искусству ту основу и те глубинные абсолютные характеристики, среди которых на равных существует переживание и воздействие этого света как „благого“, „прекрасного“. Я об этом здесь хочу сказать, хотя это и так ясно, но как бы имея оппонентами тех зрителей, которые путают „картину“ и „действительность“, воздействие картины как общекультурного феномена и воздействие изображенной на ней, на ее поверхности темы, сюжета, персонажей и т.д. И хотя это, как говорится, и „ежу ясно“, но не ясно многим пока сейчас, хотя сейчас и 1983 год; а картинам, которые стал делать Эрик с 1973 года, уже 8–10 лет.

Речь идет о следующем. Полностью уяснив и построив „конструкцию картины“, как она соответствует структуре сознания, уже в начале 70-х годов (одно из многих свойств этой конструкции – разность восприятия нашим сознанием поверхности, пространства и краев), Эрик затем вводит в эту уже „состоявшуюся“ Картину „картину окружающей нас действительности“, в Картине она занимает неподлинное, свое, „иллюзорное“

пространство, пространство вовсе не действительное, „мимоходное“, что ли, потому что действительными деталями „картины“ можно назвать лишь ее поверхность и ее абсолютную собственную картинную глубину. Так что по отношению к этому глубина изображенного пространства „окружающей нас действительности“ весьма ничтожна и вовсе не так глубинна, хотя бы она имела и горизонт. Именно в этом же смысле („иллюзорности“) вовсе не так ужасны и кошмарны те реалии (наша реальная советская действительность), которые ввел Эрик в свою Картину. (Об этой „реальности“ несколько позже.) Ведь по сравнению с подлинным пространством Картины (следовательно и пространства „искусства“, культуры) оно – это сюжетное пространство – вовсе не „действительно“, хотя и визуально „очевидно“. Вот эту-то разницу между этими двумя „действительностями“ – действительностью картины и действительностью „окружающей реальности“ (и их энергиями) не все могут „сейчас“ увидеть – но, к счастью, это дело времени, где все окажется на своем месте... Хотелось бы добавить, что тот „абсолютный“ свет, о котором раньше шла речь, может быть понят, как идущий лишь из центра картины. Разумеется, это не совсем так. Будучи вскрытым на этой „абсолютной“ глубине, он ровно истекает, ощущим во всех точках картины, что вовсе не мешает ей, картине, оставаться поверхностью тоже во всех своих точках, включая и центр. Таким образом, речь идет о строго прослеженной двойственности каждого квадратного миллиметра картины, в котором одновременно существуют три статуса: поверхность картины, ее пространственность и „иллюзорность“ сюжета. (С появлением в картине „иллюзорности“ пространства „окружающей нас действительности“ появился, следовательно, и еще один, „третий“ свет. Перечислю для ясности все три: 1. Свет окружающей картину комнаты; 2. Свет „сюжетного“ пространства, свет солнца на улице, лампы, окна изображенной комнаты и т.д. и 3. „Абсолютный“ свет, свет, идущий из глубины „картины“ на нас.)

„Период социального искусства“

Перехожу ко второму, как мне кажется, важнейшему периоду в описываемых 70-х годах, который, как сейчас кажется, будто и не был подготовлен, а свалился буквально как снег на голову и сразу оказался ясным, оконченным, определенным, всем видным. Речь идет о внезапном, непредсказуемом и неожиданном, вторжении откровенной, оголенной, вовсе художественно неприукрашенной, уличной, социальной, продукции и тематики в „Его Величество Искусство“, в „Грандарт“, и что самое ужасное, в самых кошмарных идеологических формах, взятых такими, какими они были „на своем месте“, в так сказать художественно переработанном

виде – то есть на улицах, в домах, учреждениях, газетах и прочее. Как это могло произойти в бесконечно духовном, художественном, „высоком“, „эзотерическом“ мире подпольного искусства? Какие „воздушные“ причины были этому?

* * *

Во-первых, перечислю художественные „факты“ этого „явления“ так, как они видятся мне из „сегодня“.

Это явление, а именно вторжение социальной ориентации в художественную жизнь „неофициального“ искусства, для меня начинается примерно с 1972 года, а именно, с появления картины „Горизонт“ Э. Булатова, его картин: „Опасно“, „Два пейзажа на фоне красного знамени“ и первых картин В. Комара и А. Меламида: „Хорошо!“, „Два профиля“ (которые, кажется, „выставлялись“ на Беляевском пустыре, следовательно около 1974 года), а так же их квартирной инсталляции „Рай“, которую я мог видеть несколько раньше, может быть, в 1973 году. После „Беляева“ я увидел на квартирной выставке в мастерской Л. Сокова его работы и вскоре узнал о целой художественной группе с этим „социальным“ направлением; но с „главным действующим лицом“ я не был знаком – он уже уехал, – и его картины и объекты, уже в репродукциях я увидел значительно позднее – А. Косолапов, который, видимо, начинал работать в этом стиле несколько раньше. В это же время к этому стилю примыкает Рогинский – но пришел к этому один, самостоятельно (рисовал примусы, трамваи, кафельную стенку кухни). В это же примерно время начинают работу несколько художников, тоже друзья – Пригов, Лебедев и Орлов.

Вообще в это время, второй половине 70-х годов, в московской художественной жизни начинают активно работать и реализовывать свои идеи совсем другие новые художники – И. Чуйков, В. Пивоваров, Римма и Валерий Герловины, Э. Гороховский, группа „Коллективные действия“ и другие, но я в своем изложении хочу ограничиться, имея в виду этот же период, только рассмотрением такого важного, как мне представляется, феномена, как обращенность к явно социальной форме и появление новых картин и объектов, а почти все из последних мною перечисленных авторов работали в том духе, который я рассмотрел до этого, а именно в духе метафизико-созерцательного искусства. Лишь гораздо позднее, около 79–80 годов, некоторые – В. Пивоваров, И. Чуйков – приблизились к этой новой тематике в своих работах, Э. Гороховский еще позже – около 1982 года, а „Коллективные действия“ и Герловины (до их отъезда) вообще не были затронуты ею.

Наиболее значительными, в смысле результатов, мне представляется три явления: Э. Булатов, В. Комар и А. Меламид, Л. Соков. (Д. Пригоз этот „климат“ или „наваждение“, как угодно, отчетливой реализовал на „поэтическом поле“.)

Во-первых, хотелось бы понять, почему вообще возникла эта „социальная“ тема и откуда возникла потребность ее реализовать (разумеется, потребность, исходящая изнутри самого художника, а не извне, в форме чьего-то „заказа“). Причин тут несколько. Одна из них в том, что шквальный ветер идеологической пропаганды, несущийся из всех репродукторов, газет, плакатов, наглядных и других форм агитаций, не то что стал затихать в ту сторону, куда постепенно стало шествовать или, лучше сказать, сползать все наше общество в целом, и их призывный глас „крепче и выше!“ стал не соответствовать, сначала постепенно, а потом все резче и быстрее, общему направлению движения „всего“ – „слабее и ниже“... Возникло „одно обстоятельство“, оно представлялось раньше невероятным: оказалось возможным смотреть не туда, куда показывает указующий пропагандистский перст, а повернуть голову и посмотреть на сам этот перст; не идти под музыку, льющуюся из этого рупора, а смотреть и даже разглядывать сам этот рупор... Короче говоря, все эти грозные, не подлежащие разглядыванию предметы пропаганды, всегда сами неотрывно глядевшие на нас всех, сами, почему-то, оказались предметами разглядывания. (Так, в далеком детстве я со сладким ужасом рассматривал самолет, водруженный перед павильоном Механизации для обозрения, настоящий самолет с далекого, недоступного и неподвзглядного мне аэродрома.) Сейчас уже мало кто всерьез обращает внимание на эти грозные идеологические атрибуты наших улиц и витрин, они почти полностью потеряли свой энергетический заряд и стоят почти музейными, но еще уличными экспонатами, – но в описываемый период этот процесс „выдыхания“ только начинался, все это еще извергало дым и пламя, воздух над нами был насквозь и всерьез „идеологизирован“, ужас и реальный страх шел от них и источался вокруг. Одновременно это было время, когда пропагандистский арсенал менялся, старые слова и лозунги менялись на новые, густая идеологическая, все пронизывающая атмосфера получила новую окраску и оттенки. Вот эту общую ситуацию в жизни, переход от взнуздывания к унылому конформизму, от „движений“ вперед к охранительному состоянию и топтанию на месте – весь этот „новый климат“ нашей жизни не могли не почувствовать и не выразить в своих работах „неофициальные“ художники.

В самом общем виде этот период можно понять, как конец, финал „харизматического“ цикла, начавшегося в 17 году, идущего вверх, на подъем до 40–50-х годов и быстро скользящего вниз, по наклонной до

полного утихания к концу 80-х. Вот эта „нисходящая“ ветвь и описывается здесь.

Хочется при этом вот что добавить. Этот жгучий интерес, это почти внезапное открытие новой проблематики, имея начало где-то около 73–74 годов, пройдя фазу своего „расцвета“, вернее „воплощения“ – главным образом в живописи, поэзии и прозе – больше в первых двух – к сегодняшнему дню, то есть через 10 лет, мне кажется законченным. Исчезла острая жгучесть этой проблемы и прежде всего от того, что окончательно выдохлась энергичная, идеологическая заряженность не только пропагандистского, агитационного словаря и набора – не только пропагандистский, но уже и любой официальный язык воспринимается как пустой, ничем не наполненный, как пустая форма. Пустая, но однако всепроницающая, все описывающая, учитывающая, всеохватная. Новый поэтому и вид имеет эта форма – и уже в этом ее качестве может с ней „иметь дело“ современный художник – со всеми этими графами, параграфами, учетами, расписаниями – может иметь дело, если по-прежнему социально-очевидная тематика и ее форма может им быть употреблена на выражения своих идей... Но тут мы сильно забежали вперед, в 1983 год, в „сегодняшний день“ (который так скоро станет вчерашним, только успевай отмечать!), мы вернемся ради наших воспоминаний туда, где мы начали, в 1973–74 годы, ко времени могучей идеологической канонады, гремящей всерьез, но как бы и „мимо“, ко времени, когда воздух до предела был наэлектризован „идеологическими“ разрядами, но как бы уже не достигавшими „земли“ в виде молний. Накал, состояние „воздуха над Москвой“ (если вернуться к нашему определению) и был как раз в том, что он выражал этот переходный, промежуточный период в нашей идеологической атмосфере, когда все из состояния взвинченного энтузиазма стало переходить в унылое, механическое, мертво-ритуализированное состояние.

Каждый из этих художников (Э. Булатов, В. Комар и А. Мелаид, Л. Соков) отразил один из аспектов, одну из проблем этого „идеологического“ периода. Попробую описать каждого, вернее каждую из художественных „систем“ так, как я ее себе представляю.

Л. Соков. Леня Соков стал изготавливать свои „идеологические приборы“ уже в 1974 году (кажется, в 75-м я видел некоторые из них на „квартирной“ выставке в его мастерской). Там я видел „Черное море“, „Беспокойное сердце Луиса Корвалана“, „Угол зрения“ и др. Все они при взгляде на них вызвали буквально рев хохота, все зрители качались и стонали, глядя на них. Такое же впечатление производит на зрителей и стоящий в моей мастерской „Прибор для определения национальности“. Чтобы понять всю соль, весь механизм впечатлений, производимый его „объектами“, есть смысл сравнить их с другими, надо сказать, весьма

сходными по техницизму изделиями, но сделанным за 50 лет до этого – тут я имею в виду выставочные действующие модели – экспонаты Э. Лисицкого, в частности, его „Элеваторы“ на выставке, кажется, „10 лет советской печати“. У Э. Лисицкого действующая модель элеватора поднимала от пола вверх к самому потолку книги и журналы, наглядно демонстрируя подъем образования в молодой республике. На приводных ремнях элеватора было написано: „Ликвидация безграмотности“, а на маховом колесе: „Всепобеждающая сила идей“ и т.д.

Механизм, вернее агрегат, который выставил Л. Соков на своей выставке под названием „Беспокойное сердце Луиса Корвалана“, представлял собою спаянную из оргстекла прозрачную посудину, имеющую форму сердца, внутрь была налита красная жидкость, в жидкость был погружен пузырь, от которого сквозь стенки посуды выходили в разные стороны два шланга. Включался мотор, подавался воздух, пузырь вздувался и опадал, перекачивая „красную кровь“. „Беспокойное сердце Луиса Корвалана“ (о чем гласила надпись) работало, не переставая. Сравнивая между собою два „идеологических прибора“, представляющие в самом точном смысле слова наглядную агитацию, мы видим, что в этом смысле они почти ничем не отличаются один от другого. Разница только в их „контекстах“. Выставка Э. Лисицкого происходила на подъеме идейного „просвещения“. Выставка Л. Сокова – на его спуске. Массы, к которым обращался Лисицкий, еще ничего не знали, – те, к кому обращался агрегат Сокова, знали уже многое, почти все; наглядный механизм Лисицкого упрощал, концентрировал сложные понятия в одно, но простое; Соков своим „странным“ прибором уже в новое время пародировал любую „увлеченность“, энтузиазм, стоящие за пропагандистским знаком... Но и один и другой „прибор“ работали, и работали именно потому, что и тот и другой были погружены в накаленную идеологическую атмосферу, – но первый, – во все более накаляющуюся, готовую все сжечь собою, второй – в атмосферу остывающую, в которой уже как будто есть место и смеху, а там, где смех, там уже нет и всеобщего страха и паралича... Освобождающий, катартический смех (почти точно по Бахтину) – стоял возле объектов Л. Сокова.

И еще. Большое количество „идеологических“ объектов Л. Сокова представляли своего рода „высокоидейные амулеты“. Грозно, неподвижно существуя („Прибор для определения национальности“ и др.), они как бы были рассчитаны на „вечность“, неизменяемость своего употребления. Но символы, лозунги, призывы, идолы нашей идеологии изменяются, каждый день они другие, существуя лишь с „сегодняшнего утра до вечера“, и поэтому скрежещущие, „вечные“, идейные амулеты Сокова производили одновременно и жуткое и комичное действие своим вечным заклинанием „беспощадного“, „непонятного“, „Вечного“ культа.

В. Комар и А. Меламид. В. Комар и А. Меламид изобретатели „соцарта“ („социального искусства“) подошли к этой идеологической продукции с другой стороны, выявили в ней другие возможности, по-другому работали с ней. Они сконцентрировали свое внимание на предположении о том, что идеологемы, лозунги, предписания, приказы, вся идейная установочность не есть свойство только коммунистической идеологии, инструмент только нашей пропаганды и агитации, а что вообще *любой* социум, как целое, разговаривает со своими членами только *этим* языком и что идеологизированный пропагандистский язык есть язык любого социума в любом месте, а не только „нашем“. Гиперболизировать этот язык, вычленив, дать увидеть, „потрогать“ его, в сфере „художественной эстетической“ – такой выглядела задача, которую они блестяще разрешили. Зритель, разглядывая этот „язык“, эти клише, эти пустые, но претенциозные и порой такие грозные образования, может созерцать их со смешанным чувством: с одной стороны, узнавать в них известные ему формы и обороты, свои же блоки языка, и, одновременно, понимать, что, будучи ввергнутым в социум, в социальное общение, он сам не сможет никогда выпасть из этого языка, только на нем он и может говорить со всеми, и, прежде всего, с регулятивным и управляющим аппаратом, который обращается к нему на этом языке. Но это не только „их“ язык (язык начальства), а язык всего общества, некое эсперанто, волапюк, которое пронизывает все общество, на котором говорят „все“. Трудно найти точку, в которой находятся сами авторы, устанавливающие эту концепцию. Здесь (пока они жили здесь) они, казалось, нашли возможность „отчуждения“ от все проникающих идеологем нашей местной речи, и их решение выглядело легким, ясным и простым. Теперь, когда они уехали, их скорее можно было бы назвать „лингвистическими пессимистами“, отлично понимающими, что человек ввергнут в язык общества (если он согласен быть человеком общества) и, как бы он к нему не относился, он обречен на нем говорить. Личный „его“ язык, как и язык его группы, его корпорации, его страны – за всем и за каждым из них стоит единая идеосфера, матрица, с немногими вариантами перестановок, которая у „нас“, в нашем употреблении, лишь приобрела всем очевидный, вполне нормативный вид. Как бы владея этим кодом, алгоритмом этих „идейных“ манипуляций и перестановок, Комар и Меламид еще в 74–75 г. придумали и произвели в огромном количестве целые гирлянды новых, еще не существовавших картин, и текстов, которых не было еще в нашем идейном репертуаре, но которые немедленно возникли, как только был применен общий код. (Нечто подобное случилось, когда был применен сходный код в химии полимеров. Выявили „алгоритм Баха“ – и тотчас было „создано“ несколько небывших сочинений, и специалисты терялись в названии – подлинность была почти абсолютной.) Таковы „Истории нашей

молодости“, „Бучумов“, „История России в заседаниях“, „Музыкальная и цветочная запись конституции“ и т.д.

... Таинственная пара Фаустов, не отравленная и не заболевшая от местных ядов и химикатов, перелетела через океан и варит на новой жаровне новые огненные смеси уже из новых жидкостей и минералов...

Э. Булатов. Э. Булатов, так же один из первых прикоснувшихся к „социальной“ сфере в своем искусстве 72–83 гг., наполнил свои холсты всем набором „низкой“ окружающей нас обстановки. Чтобы понять те открытия и уяснить те возможности, которые вскрыл Эрик, повлиявшие затем на многих, и на меня в том числе, мы опять, как в случае с Л. Соковым, попробуем применить метод сравнения его искусства с искусством „передвижников“, взятое как единое понятие (оно, „их искусство“, так и выглядит сейчас), тем более, что сам Эрик во многом соотносит, сравнивает „свое дело“ с их искусством, а в последние годы в особенности.

Картины передвижников мы сейчас, по прошествии долгого времени (100 лет), воспринимаем как „специальный“, „специфический“ предмет, который у нас в нашем представлении и существует под статусом „Картина передвижника“ (неважно, какого из авторов). Это, что ли, родовое понятие, в ряду: „Картины импрессионистов“, „Картины мирискусников“ и т.д. Каждый при этом словосочетании понимает, о чем идет речь. Но это было не всегда так. Во времена самих передвижников это общее сходство их картин еще не сформулировалось, да и сам предмет, который изготавливал художник, вот эта самая „Картина“, не претерпевала всех сложнейших будущих экспериментов над собой и не стала еще предметом изощренной рефлексии. В кругу „передвижников“ вот эта самая „картина“ была совершенно понятным, простым, „самособойразумеющимся“ художественным предметом, изготовлению которого можно научиться. Для них и для окружающих их знатоков и покупателей эта „непроблематичная“ картина была попросту окном, за которым разворачивается определенное действие, составляющее настоящую „реальность“, которую надо изображать, то есть показать во всех подробностях и деталях и „картина“ служила лишь средством для этого показа.

Сто лет спустя, в наше время сама „картина“, как вид, стала далеко не столь очевидным, „естественным“ предметом, за который можно засесть и просто его изготавливать. Чрезвычайно расширился и усложнился контекст, в котором оказывается этот предмет и соотнесенность с которым становится задачей, на которую обязан дать ответ сегодняшний автор. И без этого ответа попросту оказывается невозможным заниматься этим, казалось бы, простым, „художественным делом“. Надо еще добавить к этому, чтобы подчеркнуть характер открытия, сделанного Э. Булатовым, что к нашему времени (а точнее, ко времени 1973 года) – „простое“, прямое изо-

бражение окружающей действительности и занятие „традиционной“ картиной – это было как раз то, что уже было как бы даже полностью дискредитировано, чем и заниматься всерьез нельзя и „делать в этом уже месте нечего“. (Вместо „действительности“ открыли „сверхдействительность“, а вместо давно угаснувшей, реалистической „картины“ – хеппенинги, „живопись действием“ и т.д.) Тем значительней и оригинальней „место копания“ Эрика – место, повторяю, давно оставленное, брошенное, где всем все известно, уже все выкопано и ничего нового обнаружено быть не может. Оказывается, может (приходит на память пример открытия гробницы Тутанхамона Картером в 1922 году, который стал копать в том же месте, где копали 2000 лет, но только по-другому).

Мне кажется, что Эрик подошел к этой проблеме – работа с „картиной“ и „простое непотревоженное изображение простой действительности“, взяв в основу рассмотрения уже *конечный* продукт деятельности художника – „простую картину, изображающую действительность“ („Картину передвижника“). Разведя это рассмотрение сразу же на два слоя, две сферы: 1. „Простая картина“ в ряду других „простых“ картин во внешнем слое социально-культурного обихода, в длинной панораме сменяющих один другого в истории таких видов картин; и 2. „Картина“ как агрегат, соответствующий главным компонентом сознания, состоящий из главных эмоционально, содержательно насыщенных векторов его „драматургического“ целого. Она, картина, в этом случае есть адекватная модель в принципе просто, но исчерпывающе стягивающая в себя основные феномены нашего сознания.

Рассмотрим первое.

Подходя с этой, видовой, что ли, точки зрения на картину, сразу же обнаруживается, что картина не есть какое-то общее абсолютное окно, данное нам на все времена, в котором, этом окне, возникает то Мона Лиза, то пейзаж возле Амстердама, то убийство Иваном Грозным его сына и т.д., а представляет скорее вполне социальный блок-предмет под названием: „Картина Барокко“, „Картина Возрождения“, „Картина импрессионистов“ (в случае „Передвижников – это картина не Пукирева, Мясоедова, Маковского, – а тоже – „Картина передвижников“). Вот этот социальный блок-предмет каждый раз имеет свой видовой внешний вид – лессированный у „Картины Возрождения“, матовый у „Картины импрессионистов“ и т.д. Но не в этом главное. Главное при этом методе анализа – это возможность рассмотреть эту „картину“ как *вовне социальный предмет в ряду других предметов вполне определенной социальной действительности*. Тогда „картина передвижников“ сразу же выступает как гладкое украшение в толстой раме среди толстых комодов, шкафов и темных занавесей замоскворецкого купеческого дома, „Картина импрессионистов“ на залитых сол-

нцем белых стенах парижских особняков. (А не тусклых, темных, давящих, полных скуки стенах музея им. Пушкина в Москве), как и висящая шпалерами, „впритык“, „картина Рококо“ (отчего, кстати, края ее темны – она входит в „контакт“ с темным краем соседней картины, и эту темноту, тонко, как луч, разрезает золотая перегородка-планка).

Каждый вид так понятых „Картин“ не только „социально“ выстраивается вовнутрь, в глубину, но и не меньше *вовне*, и, как непрменная часть и компонент общего социального пространства, социальной среды. Теперь обратимся к решению Э. Булатова. Мне кажется, он задался вопросом: если всегда „Картина“ как вид была абсолютно социальным элементом, одним из видов общей социальной реальности, а эти „реальности“ сменяют одна другую, то какой облик эта „картина“ может иметь в сегодняшней, наличной нашей реальности, характерной именно для нашего времени? Казалось бы, вопрос несколько странен – именно те „картины“, которые и изготавливаются у нас сейчас и везде, они и есть тот самый „продукт“, та самая „картина“, которые и репрезентируют сейчас и, разумеется, навсегда эту социальную наличную действительность.

Как будто так, да не совсем так.

Дело в том, что наличная изпродукция к 1973 году, да и сейчас, разбита как бы на два слоя – профессиональный, „художественный“, и тоже профессиональный, но „нехудожественный“, или один как бы для „внутреннего“ употребления, а другой для „наружного“, но вообще как бы и не для употребления. (Чтобы пояснить эту ситуацию, перескажу случай из художественной жизни этого же примерно времени. Один из прошлых президентов Академии художеств СССР, А. Герасимов, после бывшего накануне бурного ночного гулянья, сидит, засыпая в кресле, а мимо него проносятся картины, по поводу которых он, председатель комиссии, бросает реплики: „отвергнуть, принять, переделать, на премию“ и т.д. Внезапно, может быть вспомнив что-то приятное, он по поводу какого-то холста произносит: „прекрасно, на Государственную!“; прихлебатели и свита в один голос загудели: „какой цвет, какое решение!“, а один из них, совсем разойдясь: „Такую вещь и у себя хотелось бы, Александр Михайлович, повесить!“ Герасимов, обрывая: „Ты, братец, обалдел, дома у меня Ван Гог и Ренуар висит, а не это говно!...“) Примером такой разведенности, „двойности“ нашей художественной жизни я хочу сказать, что как бы „для себя“, в смысле „для искусства“ у нас и в „официальном“ и „неофициальном“ мире делается „подлинная живопись“, лишенная и времени, и места, Картина вообще на все времена, а наружу, для „подлой“ улицы, для них, для всех делается что-то отвратительное, нехудожественное, пропагандистское, которое „культурному“ человеку не хотелось бы и видеть, пробежать мимо, не замечая. Скорее в мастерскую к созданию и

постижению других „вечных“ и „подлинных“ духовных ценностей... Так думают подлинные и настоящие художники у нас (в Москве), так живут и работают, стараясь не обращать внимания на всю эту мерзость, художники в Прибалтике, Грузии, Армении и т.д.

Но подлинное и мучительное открытие, сделанное Э. Булатовым, состоит в том, что, хотели бы мы этого или нет, нет на самом деле разделенности этих сфер, и что нельзя спрятаться от всепроникающего, всепронизывающего ветра идеологического языка, дующего вокруг наших домов и мастерских, захватившего все наше пространство, проникающего повсюду, и, что самое важное, – существующего и внутри нас самих. Мы сами каждодневно и по любому поводу говорим на этом языке, думаем сходными идеологемами. Это бегство в старую „картину“ – картину Возрождения, живописную картину и т.д. может быть психологически и понятно, но в художественном смысле – губительно, если принять условие, что художественное – это всегда „здесь и сейчас“, как бы к этому не относиться. Сделанная „для себя“ или „для других“ – картина *сегодняшняя, местная принадлежит, по определению, сегодняшнему наружному пространству как предмет-вещь* – и только в этом качестве может называться художественной. Воздух же идеологичности везде – на улице, в учреждении, дома – создает свое единое выровненное социальное пространство. Эта „искомая“ картина не может не быть частью этого общего идеологизированного пространства. Поэтому эта „картина“ – в полном смысле „советская картина“ 1973 года, – находится в едином непрерывном ряду идеологических предметов, стендов, плакатов, флагов, обещаний, лозунгов – и сама представляет собой набор известных и понятных идеологем. То, что она висит дома, в мастерской – не имеет значения. Все наши стены – домов, квартиры, коридоров, комнат – есть одно единое пространство, на котором висят эти изделия. Конечно, между ними есть разница – одни обращены „ко всем, всем, всем“ (как плакаты, стенды, расписания), а другие по определению, характеру предмета – к „каждому в отдельности“ (предмет-картина, книга, приглашение, телеэкран, поздравление), но по существу эти свойства взаимодополняющие, взаимопроницающие – их обращенность, призывность, должна дойти, пронизать всех и каждого... в отдельности. И следовательно, картина „Современная советская картина“ *не может не иметь вид призыва, вовлечения, радости особого рода логичного и непрееркаемого доказательства довольства, благополучия, носить характер сжатой формулировки, а также удачно найденного примера, образа того, что заведомо известно, доказательства само собой разумеющегося, – но доказательства подробного и тщательного – и, что самое важное, при этом не терять из вида своего главного свойства и назначения – быть функциональным оружием, постоянно держать зрителя под „прицелом“.* Под этим

углом рассматриваемая замечательная картина „Опять двойка“, несмотря на обилие „современных“ признаков „деталей“, увы, может быть причислена к классической „Картина передвижников“, следовательно, быть „несовременной“, потому что она „уходит“ в бытовщину, „в домашнюю нравственность“ и в ней не существует, не возникает дух всепроникающего перспективного глобального движения вперед к будущему, сквозь пусть милый, но бытовой, „уводящий“ уют; а в картине „Письмо с фронта“ есть этот свет открывающегося, завтрашнего дня. Вообще призывность, вовлечение в завтра, зов вперед есть одно из обязательных постоянных признаков „советской картины“ (и оттого так многие картины Э. Булатова, похоже, берут начало в призывных жанрах – плакатах, лозунгах). Ужас и, одновременно, сдавленный, какой-то лающий, надрывный смех вызывает у зрителя „Советская картина“ Эрика, впервые найденная и созданная им. Ужас от того, что „Это“ всегда ревущее там на „их улицах“ оказалось сделанным и висит внутри у нас, в доме, а лающий смех – от того, что каждый понимает, знает по опыту, что от этого „спрятаться“, укрыться невозможно и что „это“ уже проникло в наше святое святых – в любимую и такую береженную Культуру и Искусство...

...Но будучи уже изображенными эти плакаты, образцы, слова нечувствительно начинают приобретать как бы другие свойства, как бы слабеть, сморщиваться, переходят как бы в другое пространство, но сейчас за недостатком времени я не могу это рассматривать пока.

Рассмотрим другое.

Второй вид обращения Э. Булатова к „картине“ как к модели основных феноменов „линий“ сознания – описан в его статье 1981 г. „Поверхность – свет“ (см. приложение), и я сейчас его подробно рассматривать не буду, просто не смогу, не относится к теме. Важно указать лишь на то, что „иллюзионный“ слой, к которому относится слой изображаемой действительности (разумеется, и социальной, идеологизированной), преодолевается в искусстве (ведь он, этот слой, есть часть сознания, современного сознания) и будучи лишь одним из компонентов в ряду других, оказывается, естественно, призрачным и в качестве известного слоя, занимает свое известное, положенное ему место на картине. (Чего в натуральной „действительной“ жизни человеку никогда не удастся сделать, а в искусстве – да, как в части сознания.) Повторюсь: в жизни она, „эта действительность“, тебя „облегает“, захватывает, а в искусстве занимает лишь определенное место.

* * *

Всем этим изложением, как мне казалось, предварительным, я хотел описать фон 70-х годов. Теперь я перейду к описанию собственной про-

дукции и того, как я это понимаю. Хотя бы вкратце, перед тем, как приступить к самим работам, я перечислю, вспомнив о них, важнейшие события тогдашней жизни.

Осенью 1970 года 25 октября умер Ю. Соостер. Большинство картин и рисунков было перенесено ко мне из его мастерской, и мы с Леной Михайловой около года разбирали, описывали их, составляли списки его наследства. Постепенно, сначала картины, потом часть рисунков переехало в Тартуский городской музей, почти все за это время было слайдировано и переведено в негативы. (Часть слайдов тоже в Тарту, часть у меня, часть пошла на оформление книги, которая должна была бы выйти в 1984 году – к 60-летию рождения Ю. Соостера в Таллинне.) В 71–72 годах летом мы с В. Стацинским и К. Дороним путешествовали в Бердянск и по Крыму на моей „Волге“ – зимой проводили 2–3 месяца в Доме творчества „Старая Ладога“. Вообще в смысле быта в 71–72 – начало 73-го – вели втроем бесшабашную „холостяцкую жизнь“, часто собирались днем на обед у Витальки, который „держал стол“ и требовал, чтобы к обеду являлись точно – и матерился и орал ужасно, если едоки были не точны и опаздывали. С какой ревнивой добротой, часто сдобренной матом и руганью, относился он к своим друзьям, Кириллу и мне – и как многие за этой прямоотой и резкостью не видели почти болезненную его честность и безоглядную правдивость! Из-за этой внешней „грубости“ он расстроил свои взаимоотношения с редакциями и книжными, и журнальными, – там нужно, чтобы все в общении было „гладко и сладко“ – и ему перестали давать заказы, что, среди прочего, послужило причиной его отъезда.

Зимой 72–73-го мы втроем опять были в Ладоге, и тут я совсем собрался „уезжать“. У меня были серьезные предложения от Дины Верни – мастерская, договор и прочее – так отсюда казалось. И вернувшись весной 73-го в Москву, я уже почти подал документы. „Вот видишь, ты первый, а мы уже за тобой“, – говорили Виталька и Кирилл. Но вышло по-иному. Единственный поступок, который я сделал в этом направлении – сдал обе рукописи обратно в редакцию Детгиза, что по тем временам прочитывалось однозначно. Но дальше дело не пошло, и не от каких-либо внешних причин – страха или чего другого. Тут я опять, как уже несколько раз в жизни, почувствовал что-то иррациональное, непонятное, но висящее надо мною – как в сказке „хочу ступить, а ноги не идут...“ – так и я – когда стал выдергивать себя из всего „этого нашего“ – не „пошло“, не стало выдергиваться и все приготовления, подходы, примеривания и разговоры – все тут же и растаяли, как не были. Трудно было потом выклянчить работу из Детгиза, три года не давали. Осенью 73-го женился на Вике. Жили втроем с Антоном в мастерской. Летом 74-го как будто никуда не выезжали, а осенью грянули „Важнейшие художественные события“ – Бульдозерная вы-

ставка, кажется, в сентябре, за ней – Измайлово и потом „Пчеловодство“. Но все это прошло как-то сбоку от меня, ни в одной из этих „Акций века“ я не участвовал, хотя и был ревностный и возбужденный зритель... Всюду мы с Викой бывали – все это было необычно, невероятно, рискованно... Чего стоила одна эпопея с отъездом А. Глезера, когда он перед своим отъездом врвался в мастерскую, все хватал – без денег – „для Истории!“ – фотографировал и уносился, как буря, стукачи вокруг него на улицах, горящий взор, бесстрашие – да „ток Истории“ проходил в эти дни через него, крылья Истории хлопали и махали низко над ним... Жизнь казалась в эти дни бесконечно опасной, как натянутая веревка, готовая вот-вот лопнуть от напряжения... Весна 75-го – тяжба властей с Рабиным, осенью образование Горкома, куда „непонятные“ подпольные авторы вошли на правах живописной секции, возник загадочный председатель Ашеулов, появившийся еще в самом начале событий, после „Пчеловодства“ – он организовал банкет-открытие „своих художников“...

Осенью 75-го, по моему, был достроен, начатый Г. Перкелем, кооперативный дом на Фестивальной, и мы, четверо друзей с семьями, туда переселились: Э. Гороховский с будущей женой Ниной, В. Пивоваров с Софьей Борисовной и Пашей, Ваня Чуйков с Галочкой и мы с Викторией. Началась прекрасная пора общей жизни в одном доме, с совместными ужинами по вечерам то у Чуйковых, то у Гороховских, то у нас, то у Г. Перкеля и Наташи (до их отъезда, кажется, в 78 г.) с ежедневным обсуждением всех событий, почти семинарами, в которых непременно участвовал К.М. Кантор, наш сосед по площадке. Сколько идей, событий и проблем обсуждалось на этих ежедневных вечерних чаепитиях! Все эти же проблемы, тоже почти ежедневно, мы обсуждали втроем с Эриком Булатовым и Олегом Васильевым, самыми близкими моими друзьями, к которым я обязательно забегал, почти ежедневно днем на час или два, с каким-то особенным счастьем и восторгом рассказать о новых событиях, поделиться чем-то и „обсудить“. Вот тот счастливый воздух, который позволял нам дышать, существовать и работать все эти годы! К важнейшим и значительным знакомствам этих лет я отношу дружбу с Борей и Наташей Гройс, которые переехали в Москву, по-моему с 78-го года, и которая так много значила для меня... Из близких, непрерываемых и важных общений в эти же годы – постоянные общения с В. Янкилевским, Э. Штейнбергом, Монастырским, позднее – Д. Приговым, Бакштейном, М. Эпштейном – вот собственно тот тесный круг, который составлял для меня и, могу добавить, для всех нас ту среду, в которой мы постоянно жили, общались и работали. Была и более широкая, разнообразная референтная группа, к которой каждый из нас как бы мысленно обращался и всегда реально имел ее в виду, в большей или меньшей степени имея близких друзей среди нее – Шнитке, Губайдулина, Денисов,

позднее – Трио Ганелина, В. Некрасов, Рубинштейн, Сапгир, Холин, Шварцман, Инфантэ, Рабин, Кривулин, Е. Шварц... В то же время все 70-е годы проходят как бы под знаком отъездов близких и не близких, но значительных и влиятельных в художественном смысле людей, с каждым из которых многое связывает, и которые все вместе образовывали такую пеструю, но живую ткань художественной жизни неофициальной Москвы: Куперман, Неизвестный, Рабин, Целков, Стацинский, Дорон, Гройсы, Гробман, Стесин, Зеленин, Лимонов, Шемякин и многие другие, связь с которыми после их отъезда постепенно или быстро истончается и исчезает...

...Для всех 70-х годов характерно пристальное ревнивое внимание к возникавшим то здесь, то там выставкам за рубежом и связанными с ними публикациями. Этот интерес имел здесь, для нас, как бы свою траекторию, связанную поначалу со страстным и тщеславным любопытством – ну, как, „что мы там“, а вдруг „покажем“ и „покажемся“? – потом в середине 70-х, казалось, что интерес Запада окажется настоящим, „серьезным“, особенно после отъезда и вывоза работ А. Глезером, выставок в Лондоне и в Гран-Пале в Париже, многочисленных выставок в разных странах „уехавших“ и коллективных, собранных из всех вместе, из „тутошних“ и „тамошних“. Внимание, страстный интерес наш не слабел, статьи оттуда жадно читались, каждая подробно обсуждалась – сколько надежд, фантазий, смелых предположений! Постепенно интерес – и там и здесь, в нашем художественном мире – к этому стал угасать, сошел на нет, наступила холодная ясность, впрочем, к счастью, не помешавшая оставшимся работать: никому мы не нужны как здесь, так и там; самый значительный результат, „успех“ – коммерческий (как отсюда кажется) – Купер, Шемякин – но к серьезному успеху, к Грандарту – это имеет небольшое отношение. Приезды, приходы в наши мастерские знатоков искусства – иностранцев – эпизодичны, их отзывы скорее всего лживы. Разрешение на выставку представительных работ (а такие предложения периодически возникали то от одной, то от другой галереи) художнику нашего типа от „начальства“ не получить никогда – и эти надежды, тоже весьма слабые – тоже постепенно глохли и умирали. „Спасибо, что дают работать, а вам еще и выставляться, ишь чего захотели, сволочи“, – так примерно звучал голос, который мы, поднаторевшие в этом деле и слышавшие и о худших временах, отлично различали. Впрочем, были и „выставки“. В 70-м была большая выставка Э. Штейнберга и В. Янкилевского в Горкоме, в 80-м, кажется, в Горкоме же был выставлен мой альбом „Анна Петровна видит сон“, а в 82-м – даже картина „Сад“ с комментариями там же, и все это с каталогами. В 82-м, зимой, трижды я выставлял по одной картине на 3 часа на один вечер, на

„творческих“ вечерах в кинозале МОСХа на Кузнецком мосту по приглашению организаторов.

Что же тебе, недовольная скотина, надо! Все это время была издательская работа для заработка „на жизнь“, – примерно две книги от Детгиза и одна из „Малыша“ в год – так что „хватало“. Делал я их обычно в купленной, кажется, в 79 году избе на Ветлуге, возле Эдика и Гали Штейнбергов.

Вот, кажется, собственно и все о самой жизни. Многое, возможно, пропустил. Пропустил описание довольно интересной художественной и „интеллектуальной“ жизни вечерами в моей мастерской и выступления в ней знаменитых бардов – Галича, Окуджавы, постоянно пел Бачурин (первые свои песни он исполнял на моем диване рядом со своими красавицами, вообще его концерты были часты в моей мастерской). Устраивались семинары – читали лекции-доклады Б. Гройс, О. Генисаретский, Е. Шифферс; перед его отъездом была лекция о буддизме Саши Пятигорского; много интересного было вечерами в мастерской за эти годы! Читали постоянно стихи. Читали Некрасов, Пригов, Кривулин, читала приехавшая на московские гастроли Е. Шварц, не понравившаяся москвичам, много раз читал Сапгир, Женя Попов, Лимонов, который перед своим отъездом спрятал „важное письмо“, которое, в случае его ареста, следовало опубликовать.

...Да! Я еще в 74-м, в декабре, купил желтые „Жигули“, которые после совсем сгнили...

Описание работ

Вся моя художественная продукция этого времени, с 70-го по 80-й год делится четко на два вида – альбомы и картины.

Все, *все без исключения* альбомы сделаны в это время с 70-го по 78-й год, а картин сделано в сущности не так много, особенно во время, когда делались альбомы. Но зато, когда альбомы стали подходить к концу, особенно, когда кончилась огромная серия „На серой и белой бумаге“, тогда уже я стал делать картины и только их, одну за другой, почти без перерыва. Вообще альбомы, как техника, у меня как бы в 78-м кончились полностью, как казалось, навсегда.

Как приступить к описанию альбомов, их „появления“, возникновения этого „жанра“ буквально из ничего, из пустоты? К какой сфере психики они относятся? Есть ли у них главная тема? Можно ли привести „классификацию“ всех альбомов? Образуют ли они единую систему все вместе, наподобие „таблицы Менделеева“, где все оказывается связано со всем и есть единый модуль построения целого? И вообще, возможен ли и „корректен“ такой „наружный“ анализ?

Наверное, возможен, потому что будучи сделаны за все 8 лет, с 70-го по 78-й, а точнее – основной массив – по 76-й – уже за последующие годы не было ни малейшего желания работать в этом жанре и пока что до сих пор не предвидится. Значит, всему этому уже „конец“ и можно разглядывать „назад и со стороны“. Известно и точное число их – равно пятьдесят, так что в этом пределе и можно все рассматривать и описывать – „сколько чего“ – все обозримо (в конце прилагается полный список альбомов). Сейчас же, чтобы потом к этому не возвращаться перечислю те работы моих друзей, которые связаны с рассмотрением этих „альбомов“.

1. Б. Гройс: „Илья Кабаков“ („А-Я“ № 2/1980 г.)
2. Е. Шифферс: „Метафизические тетради И. К.“ („Аполон 79“, 1978)
3. М. Холина: „Альбомы И. К.“ 1979 г.
4. М. Холина: „Универсальная система изобр. всего“
5. В. Пацуков: „И. Кабаков“ („А-Я“, № 3/1981)
6. М. Эпштейн: „Антилаоокон или Неолубок“ (1983 г.)
7. Еще моя маленькая статья „Описание альбомов“ (1980 г.)
8. М. Хюттель: „Предисловие к выставке“ (1982 г.)
9. М. Хюттель: „Предисловие“ (1982 г.)
10. Ю. Сабо: „Суперструктура в кавычках“ („Мувесет“, май 1980 г.)
11. Андраш: „Художник имеет письменное сообщение“ („Мувесет“, май 1989 г.)
12. Андраш: „И. Кабаков“ („Проект“, 1978 г.)

Сейчас уже трудно вспомнить – как-то уже все остыло – как пришла идея альбомов, как „жанра“. Первые элементарные цепочки-серии появились значительно раньше и состояли из отдельных рисунков – в них, этих рисунках, было какое-то свойство „вариативности“ – каждый из них вызывал сразу же вариацию самого себя. Выбрать какую-то „лучшую“ я не мог, брал „одну из“, и потом и стал, не ленясь, зарисовывать, исполнять весь „куст“, точнее „цепочку“ из них, иногда в 7–8 листов (как в серии из рисунков „лица“, один из которых у Е. Нутовича, остальные – у Д. Верни). Но что значит „цепочка“? Это как бы *равнозначные* линейные (без начала и конца) вариации одного и того же рисунка. Именно, не „фазы“ и „стадии“, а *равные* вариации, которые в моем воображении (а рисовал я всегда по готовому, оконченному в „воображении“ рисунку, и уже в „материале“ – следовательно „копировал“ оттуда, из воображения, как бы срисовывал) сразу возникали как множество „равных“, „равнозначных“.

Здесь мне сразу же хотелось бы остановиться на этой главной единице „альбомов“ – отдельном рисунке – он *всегда* в принципе отличается от изоединицы-рисунка в сходных временных жанрах – комиксах, книжках-картинках, диафильмах и др. тем, что там картинка получает свое оправдание, в „целом“ (комиксе, диафильме), а в отдельности без этого целого, часто бывает не „напряжена“ или даже непонятна – а в альбомах – она всегда и непременно составляет полноценную, полностью завершенную, самодостаточную картинку, как законченное художественное произведение – способное и предназначенное для отдельного висения на стене, как любая „картина“ (только графическая). Следовательно она, эта единица альбома, эта графическая картина, должна заключать всю полноту всех свойств „полноценного“ произведения. И, следовательно, помимо формальной оконченности и гармонизации она должна нести в себе и все уровни, располагающие к долгому полноценному созерцанию, иначе что же это за станковое произведение? Она должна хранить и иметь в себе все по возможности уровни станковой картины или рисунка – культурные и исторические слои и более глубокие, – затрагивать проблемы высокого значения – словом иметь все то, чем обладает нешуточное произведение (вот этими, как раз, признаками вовсе не обязательно обладать отдельному листу комикса, хотя он, этот лист, и может их иметь). Это же свойство – быть самостоятельными в отдельности, без серии – характерны для графических листов Утамаро, подшитых затем в единую книгу, но в этом их качестве – сброшюрованности, я видел их уже значительно позднее – на витрине, в Пушкинском музее, под стеклом.

Так вот, если такие исчерпанные и законченные бумажные картины сложить одни под другими, и начать перекладывать – снимать после разглядывания верхний рисунок и переворачивать его, обнаруживая под ним следующий – что при этом возникает?

Прежде чем продвинуться в нашем рассмотрении, посмотрим вокруг, нет ли уже существующего и уже давно и повсеместно распространенного аналога подобного перелистывания, переворачивания одного под другим лежащего – но не висящего! – полноценного художественного произведения? Конечно есть. Это многочисленные папки репродукций, цветных и тоновых, листы гравюр, часто тематически подобранных и объединенных как общим предисловием, так и единым местом хранения в папке со шнурами и переплетом.

Что происходит, когда мы переворачиваем лист за листом в такой папке? Каждый знает, по своему опыту такого просмотра, что он *невыносимо* мучителен, приводит буквально в изнеможение, тоску, скуку и крайнее раздражение. Именно по причине завершенности, значительности, замкнутости, не „открытости“ для следующей картины такого листа мы с

удивлением и внутренним ударом наталкиваемся на следующий такой же лист. Нам нужно молниеносно перестроиться, вникнуть в новый открывшийся, также „совершенный“ мир, понять, что в нем происходит, хотя мы еще полны впечатлений от предыдущего листа, помним его, и в нас работают, живут все эмоции и образы, связанные с этим, уже перевернутым произведением И вот в это сложное, продолжающееся, чрезвычайно наполненное внутреннее состояние врывается принудительно для нашего глаза новый, такой же важный, нагруженный, значительный лист! Перестроиться на новое впечатление бывает невероятно трудно, каждый знает это по себе, а за этим листом третий, десятый, вон еще какая толстая папка! И если сил хватает на 2–3–4 листа, то дальше мучения от этих „встреч-ударов“ превосходит желание смотреть дальше, и папка откладывается. Подобный же эффект ударов происходит и в залах музея. Но мы, входя в зал, молниеносно охватываем глазами нас ожидающий „репертуар пыток“, оцениваем его объем и лицемерно настраиваемся на вдумчивый и счастливый переход от одного „орудия“ пыток к другому, хотя вся соль пытки именно в переходе, все в той же мучительной „перестройке“ внимания. Но в музейном зале мы это уже можем „предвидеть“. Пытка смотрения папки состоит как раз во внезапности, неготовности увидеть следующий лист, и вместо сладкого и мягкого предожидания „следующего (основанного на погружении в созерцание первого) мы ударяемся о внезапное, неизвестное, неподготовленное. Спасти положение и наше внимание может лишь только внешнее их объединение, например, общая тема: „Собрание видов Онежского озера“, „Порнографические открытки“, „Улицы старого Таллинна“ или непрерывный сквозной сюжет – отсюда и книжка-картинка, „Макс и Мориц“, комикс... Но зато при этом в отдельном листе, как говорилось раньше, самодостаточность, нагруженность резко уменьшается, приближается к нулю...

Теперь подойдем к этой, рассматриваемой нами папке, совсем с другой стороны, со стороны временной, что ли, и станем разглядывать, точнее обсуждать само это занятие „перелистывания“. Что это такое? Чтобы понять, что такое „листание“, попробуем провести опыт. Можно взять стопку чистой бумаги, купленной для чего-то, те же машинописные белые листы, и станем перекладывать их один за другим, непременно переворачивая, и класть справа налево. (Именно *отдельные* листы, а не листы сброшюрованные в тетрадь.) Мы получим при этом почти идеальную психофизическую модель текущего времени. И эта модель более точна для изображения бегущего времени, чем, скажем, если бы мы медленно лили воду из одного стакана в другой, смотрели на реку или на песочные часы, скажем. Все дело в явной „дискретности“, которое обнаруживается в нашем „листании“, подчеркнутое тем, что мы берем *каждый раз* только один

лист и переворачиваем его. Да, в стопе листов они ничем неразличимы ни „до“, ни „после“ переворачивания, существуя и уходя в неразличимое целое, но в каждое „это“ мгновение, в это „сейчас“ у нас в руке только этот единственный, отдельный лист.

...Но „листание“ продолжается, лист следует за листом в одном и том же ритме, и мы сами принимаем участие в беге времени – слуги его и хозяева, включенные в него и сами же поворачивающие его колесо...

...Благодаря „листанию“, „переворачиванию“, физическому участию в нем своей рукой, мы чувствуем время не только умозрительно, но и всем существом, наглядно и в „то же время“ физически, – рукою переводя будущее в прошлое, глазами – горестно и сладко наблюдая, как нечто, становясь отдельным и „чем-то“, вновь уходит, растворяясь на наших глазах в неразличимое вязкое множество. Еще неизвестное в своем будущем и уже исчезающее, забываемое, как прошлое...

При этом дискретном, отдельном перелистывании каждого белого листа, мы в сущности и получаем триединую и одновременно не статичную, а бегущую структуру времени: прошлое, настоящее и будущее – листы перевернутые, лист в руке и стопка листов еще нетронутых... Мало того, у нас возникает при этом слабая уверенность, которая всего лишь иллюзия, что удержать, длить настоящее в наших силах, мы вольны сколь угодно долго держать перед собою лист, не переворачивая и не откладывая его... Но попробуйте это сделать в нашем опыте, и вам этого не удастся. Вовлеченный в „закон переворачивания“, имея такие же листы слева и справа от себя, вы, подвластные ритму и инерции, снова продолжите листание.

Итак, листание есть чистое протекание времени, откровенное и неудержимое в своем беге, которое может быть ограничено лишь толщиной стопы бумаги, количеством ее листов, и тогда будет модель „начала, протекания и конца“, а может быть, если количество листов очень велико, просто синхронизировано с нашим житейским временем, с физическим, повседневным протеканием нашего времени и тогда „листание“ может быть сравнимо со стуком маятника стальных часов, метрономом, ритмично отсчитывающим уходящие капли, порции бесконечного времени...

Теперь посмотрим на главное звено так нами представленного „потока времени“, на наш, вкратце пока описанный, отдельный лист в нашей переворачивающей руке. Он, что крайне важно для нашего дальнейшего изложения, должен „знать и не знать“, что он лишь нечто в ряду прошлых и будущих листов, листов „до и после него“. Точнее он должен именно ничего не знать (знать должны мы, листая), но Он, этот лист, сам внутри себя – совсем не знает, что его „листают“ и в этом смысле может вовсе не „протекать“, а как бы для себя „всегда быть“, имея только себя, ни с чем не сравнимым, отдельным, уникальным, и ни на кого не похожим. И это

только справедливо. Думая о настоящем, имея, так сказать, его всегда перед собою, мы можем говорить, что оно одно и есть каждый раз перед нами, „всякий раз, но только оно одно“. И в качестве „этого уникального одного“ настоящее включает в себя „все“, всю окончательную и исчерпывающую без остатка полноту. Эта полнота значений и смыслов имеет свою глубину в этом едином и одномоментном, и неисчерпаемость его существования, именно в „это“ мгновение, тоже мгновенно воспринимаемо, и схватываемо. И вот, если собрать все известные нам значения „всего“, пусть в немногих, но емких знаках, и сопоставить их, то мы получили бы при этом полную картину мира, являющуюся нам в „это мгновение“.

Только теперь мы можем подойти к вскрытию существа жанра „альбома“. Он возникает в драматическом перекрестии двух начал, которые мы попытались описать по отдельности.

1. Непрерывность, неостановимость временного потока „листания“.

2. Завершенность, абсолютная и полная значительность, окончательность и почти мгновенная схватываемость отдельного неподвижного листа картины-рисунка.

Возможность их „пересечения“ мы обнаружили в нашем представлении о дискретности, „порционности“ времени, где каждая „порция“, как мы говорили выше, является завершенной.

Но сказать, что обнаружив эту возможность, взаимное перекрещивание того и другого, можно сочетать любые рисунки-картины друг с другом, формировать их в листаемый поток, и при этом сам поток может существовать из какого угодно „вида“ листов, их размеров и числа, было бы неверным. Это новое художественное целое потому и может быть художественным, то есть целостным и органичным, если будет строго, до микрона, иметь в виду всю сложную балансировку двух начал и их взаимную обусловленность в этом художественном целом. Поэтому существование дискретной картины в потоке диктует определенный вид этого потока и его общую формальную характеристику и, наоборот, включенность „рисунка-картины“ в поток, в свой черед влечет за собой особые требования к этому рисунку, определенных и неизменных его свойств.

Сначала перечислю эти требования, предъявляемые к „потoku“ (заранее предполагается здесь, что, чтобы этот эффект потока сохранялся, он должен в основе иметь блок страниц, *всегда* одного и того же размера).

1. *Перелистываемый лист должен быть большим.* Большим для того, чтобы рисунок-картина, имея большую поверхность, могла, для нашего глаза, легко разводиться, различать на своей поверхности края от центра, чтобы могла по достаточному углу зрения захватывать и втягивать наше внимание „окном“ картины (где края листа – края „окна“, а центр – глуби-

на внутреннего пространства; при маленьком рисунке это необходимое вхождение внутрь не произойдет).

2. *Каждый лист, участвующий в потоке, должен существовать отдельно, с незакрепленным краем.* Если бы край был закреплен, как в книге или фотоальбоме, например, то не возникла бы отдельность, абсолютная единичность, дискретность каждого листа, что так важно для этого жанра, а все листы участвовали бы в формировании новой вещи (книги, например), на „правах“ полной подчиненности.

3. Этот отдельный элемент потока выступает как единое, но состоящее из двух частей: самого рисунка и белого картонного паспарту, на который этот рисунок наклеивается. Тем самым обеспечивается сразу как бы двойной результат: наклеенный на паспарту рисунок повышается в своей значительности и важности, как бы преподносится, рекомендует себя в своем уникальном качестве. С другой стороны страницы, которые листаются, есть собственно эти страницы-паспарту, всегда белые, всегда одного и того же размера (почти во всех альбомах – 51,5x35 см) и всегда плотные, твердые, сделанные из хром-эрзаца или серого картона, которые при переворачивании не гнутся (что крайне важно), стоят как „доски времени“ и даже немножко стучат, когда их перекладывают. Таким образом, это единое, образуемое из рисунка и паспарту, сразу проходит по двум „ведомствам“: рисунок по „ведомству“ уникальности, паспарту – по „ведомству“ листания.

Теперь перейдем к перечислению требований, предъявляемых к картинке с момента попадания и участия ее в альбоме:

1. Картинки, которые участвуют в альбоме, должны, следуя одна за другой, в какой-то степени повторять одна другую, должны идти сходной серией. Это вытекает из того обстоятельства, что впечатление от картинки после ее переворачивания не сразу уходит и растворяется, и новая картинка оказывается в „лучах“ воздействия этой первой. Поэтому вторая должна это иметь в виду и отличаться от первой (сохраняя и повторяя ее в основных конструктивных признаках) на небольшую величину, каждый раз строго дозированной. Но в принципе каждая последующая должна узнаваться почти как предыдущая.

2. Из этого же требования исходит известная однотемность картинок: или одна на весь поток альбома или на весь цикл, если альбом состоит из нескольких циклов, с четкими переборами между ними. Картинки, одна за другой, также могут изменяться тематически, но тогда характер, алгоритм изменения должен сразу быть очевиден, очевидна и ясна „геометрия“ изменения.

3. Конструкция всех картинок должна быть чрезвычайно проявлена, в известном смысле оголена, ясна, схватываться с первого взгляда, аморф-

ные или со скрытой конструктивностью картинки плохо живут, „работают“ в альбоме. В большой степени существует требование симметрии.

4. „Альбом“ плохо реагирует на перемену размера „картинки“ в своем потоке, оттого все картинки всего альбома должны быть или одного размера или менять размеры только от серии к серии внутри альбома.

5. Чем легче узнаваемость в смысле считываемость картинки, тем лучше. Что это за картинки, мы должны понять *сразу*. Это одно из важнейших требований к картинке, помещенной в альбом. Это требование ясности диктуется следующим обстоятельством: основное и главное время альбома это один и тот же ритм перелистывания на все время просмотра альбома. Зритель сразу чувствует этот ритм и входит в него. Если же у отдельной картинки будет еще и свое чуть раздутое время (например, чтобы что-то там понять, разглядеть, найти), то это возникшее „новое время“ станет разрушать время основного ритма. Оно, это время альбомной картинки должно быть достаточным, чтобы все схватить, понять, оценить, но не больше! Но, что также важно – НЕ МЕНЬШЕ. Если картинка будет слишком проста, слишком узнаваема, только знаком – время будет меньше необходимого, у зрителя возникнет желание поскорее перелистнуть (и так все ясно) и не появится так необходимой для альбома небольшой задержки, толчка.

6. Рисунок должен быть по возможности плоским. Объемный рисунок или с далеким подробно разработанным пространством и многоуровневыми кулисами утяжелит картинку, будет мешать ей переворачиваться и уничтожать эффект „прозрачности“, который должен присутствовать в каждом листе в альбомной технике.

7. Важнейшее требования к картинкам, помещенным в альбом – фиксация их центральной оси, перпендикулярной самой плоскости картинки, т.е. оси взгляда. Речь идет о том, чтобы сразу же при первом взгляде на эту картинку она должна учитывать, а – жестче – просто сидеть на этой оси, идущего вглубь альбома, как бабочка на булавке. И это понятно: только будучи насажены на эту ось взгляда все картинки, идущие одна за другой вглубь альбома, соединяются друг с другом и со всем альбомом в целом, и мы получим своего рода анфиладу, но получаем ее скрыто, бессознательно, так как каждый раз перед нами только одна, непрозрачная картинка. Только эта пространственная ось, объединяющая все картинки, имеет отношение к белому блоку листов паспарту, их ряду, уходящему в глубину всего альбома. И единое *время* альбома, текущее от прошлого в будущее получает в этой анфиладе свой пространственный аналог. В отдельной же картинке эта анфилада сжимается до отчетливо акцентированного, чаще всего нескрытого центра картинки.

8. Особым требованием такой альбомной картинке выступает ее иррациональность и метафоричность. Мне очень трудно мотивировать это неперемненное условие, но я его сильно чувствую. Может быть мне это кажется оттого, что сам альбом, несмотря на его очевидную простоту, относится к „высокоэтажным“, многосмысловым постройкам, может быть потому, что главным действующим лицом в них выступает время – и его очевидное присутствие настраивает на возвышенный лад... Отчасти потому, что, не будучи „прикладным“ видом, альбом всячески демонстрирует каждым своим изображением, что что-то нарисовано, но „не в этом дело“. Не знаю. Важно лишь то, что альбомная картинка выдерживает какую угодно „высокую“ ноту, сентиментальную, „духовную“ или „философскую“ – и, как мне иногда казалось – даже имеет к подобным нотам пристрастие.

9. Отсюда и другое свойство, которое альбомная картинка хорошо „держит“. Речь идет о всевозможной странности, парадоксальности, почти глупости и идиотизме, а также связанной с этим, особой скандальной простотой и примитивностью самой картинке. Особенно хорошо приживаются в альбоме картинке вульгарные, бытовые, журнальные, всевозможные пародии и цитаты. Непонятным образом альбомная картинка радостно чувствительна к всевозможной „изодрянки“ и чепухе, низкой и почти макулатурной продукции.

10. Альбомная картинка по технике исполнения тяготеет к анонимности. Она может восприниматься как нарисованная уже „кем-то“, взятая „откуда-то“ напрокат, имевшая как бы уже свое убогое, прикладное существование „в другом месте“. Но эта цитатность должна быть весьма относительной, только казаться такой. Авторство художника при исполнении, придумывании и употреблении этих *псевдоцитат* должно не вызывать никаких сомнений.

„10 персонажей“ и „На серой и белой бумаге“

Теперь попробуем обратиться к рассмотрению двух групп альбомов: „Десять персонажей“ (10 альбомов, 1970–75 гг.) и „На серой и белой бумаге“ (23 альбома, 1975–78 гг.). В каждой из этих групп существуют как бы два уровня: верхний – тематический, очевидный и понятный и второй – скрытый, лежащий под ним, как бы не очевидный, но влияющий на первый и определенным образом формирующий, изменяющий его. Назовем этот слой, этот уровень – „иррациональным“. Начнем наше рассмотрение с этого, второго, слоя.

Я уже до этого говорил о том необычайно метафизическом, странном, особом воздухе, даже можно сказать, климате, который царил как бы над Москвой с конца 60-х до середины 70-х годов, и который как бы захватил

умы, или точнее сказать, сознание определенной части художественной и не только художественной „общественности“. Это особое состояние, которое тогда многими чувствовалось и почти физически переживалось, возможно, было разлитым во всем уже происходящим переломом в каком-то большем, может быть глобальном смысле, но об этом судить, даже по прошествии десяти лет, трудно, и трудно установить особую закономерность в том, что при смене противостоящих друг другу эпох при этом возникает какое-то склонное к космизму сознание, особый интерес к высоким, неземным, сверхчувственным флюидам. Но тем не менее, как описывают, что-то подобное происходило в начале века, с 1900 по 1910 годы...

Не углубляясь в эту неясную и спорную область можно лишь сказать, что эти возвышенные вопросы и связанные с этим спекуляции было то, вокруг чего вертелись все наши внутренние, казавшиеся единственно значимыми серьезными проблемы, а у художников – визуальная демонстрация, выражение их. (Я чуть было не написал слово „манифестация“, но вспомнил, что это словечко из более позднего по времени жаргона.)

Итак, у меня все то, о чем я сейчас говорил, выражалось в триаде, в которую непонятным образом все само собой сошлось – „белое“, „Пустота“ и „свет“. Из-за того, что я уже много раз говорил о значении и смысле „белого“ и „света“ и их роли (в статье „60-е годы“ и в статье о Э. Штейнберге, нет смысла снова повторять, что означает в этом контексте белая картина, белый лист. Хотелось бы остановиться лишь на значении пустого, пустого листа, который так много значит в глубинном основании всех почти без исключения альбомов. Пустота белого листа выступает здесь как почти точный эквивалент молчания, но молчания не как отрицания, а как наоборот полнота, превышающая любое высказывание. В этом смысле, пустота, лежащая под любым изображением, больше и по силе и по содержательному значению всякого и поверх нее расположенного изображения. Но „пустота“ не в смысле „ничего“, всеобщего отрицания, аннигиляции. Как раз наоборот – пустота выступает полной сил и максимальных значений только в соединении со „светом“ и „белым“. Это белая, светящаяся пустота, пустота, полная излучающимся белым, точнее ярчайшим светом, в котором именно из-за этого света мы не можем ничего разглядеть. „Так ярко, что ничего не видно“. В этом смысле „пустота“ и может быть заменена на слово „полнота“.

Поэтому особое значение в большинстве альбомов имеет рамка, прорисованная тушью, черная тонкая рамка, идущая вплотную к краю белого листа. Она не просто акцентирует край листа, а очерчивает край этой пустоты, край пространства, одновременно бесконечно глубокого и одновременно льющего свет из-за этого края сюда, на меня, на зрителя.

Теперь хочется сказать о судьбе любого „изображения“, оказавшегося в так понимаемом белом поле, поле, которое кажется пустым. Оно, это изображение, плоское или объемное, одиночное или заполняющее весь лист, в углу или по всей поверхности его – будет претерпевать особые и разнообразные изменения, попадая в это поле – но одно будет наиболее важным, значительным: *любое* из изображений в смысле значения и силы будет в несчетное количество раз слабее и „неважней“, чем сила и смысл белого, лучащегося света, льющегося вокруг и дающего всему, что на нем изображено, скандально малый и ничтожный смысл. Можно сказать, что этот свет дает всему и „высветляющий“ и одновременно „уменьшающий“ ранг и значение. Все, что ни попадает в его поле, становится тише, меньше, слабее и одновременно прозрачней. И это понятно. Ведь вся энергия и сила принадлежит лишь этому свету, а не этим плотным, грозным по видимости (топор и пр.) предметам или серьезным, или таинственным „знакам“ или „фигурам“. Ничего ни грозного, ни таинственного, ни тем более плотно-материального не может быть при этом свете. (Отчасти в этом я вижу отличие значений предметов, которые я помещаю в „белое“, от значения, которое предметы получают на картинках Э. Штейнберга. Э. Штейнберг придает им в этом пространстве чрезвычайные значения, почти абсолютные, „знаковые“ – у меня же эти любые значения предметов и изображений приближаются к нулю.)

Таким образом, уже, повторяясь, я хочу сказать, что все эти предметы, их изображения, существуют в этом белом пространстве как временные наплывы, как облака, пришедшие *сбоку*, а не из глубины, всплывшие со стороны и уплывающие в сторону; или как помутневшие витражные стекла, наложенные „сверху“ на это „белое“. Или как точки-мушки, толкущиеся в солнечном луче. Во всех этих случаях „ВСЕ ЭТО ВРЕМЕННО, ПОКА“. Наступит время и все это *изображенное* поплывет вбок и исчезнет, мушки улетят, а белый свет сохранится nepотревоженный.

... Так я попытался рассказать о взаимоотношении любого изображения и „белого“, существующие в „альбомах“ (и особой драматургии этих отношений; а именно появление, а потом и уход этих изображений), которые составляют глубинное действие во времени всей „внутренней“ пьесы цикла „Десяти Персонажей“.

Но, кроме этого, существует еще и внешний сюжет в каждом альбоме, и я попробую сейчас перейти к его описанию.

Откуда взялись все эти темы, сюжеты этих „10 персонажей“? Видимо, к 70-му году уже появление множества разрозненных картинок, нарисованных на небольших по размеру бумажках, как-то мне стали надоедать, и возникло желание изготовления какого-то всеохватывающего большого „шара“, который мог бы охватить как бы большое поле проблем и их

сложные взаимоотношения. Надо сказать, что и до этого я никак не мог „впихнуться“ в отдельный рисунок или картину, а всегда как-то казалось, что, во-первых, он, этот отдельный рисунок, часть какого-то множества ему подобных рисунков, составляющего в своей совокупности более значительное целое – *большее, чем отдельный* рисунок, и, во-вторых, что это множество рисунков вместе составляет как бы связный текст, „фразу“, высказывание, которое я всегда внутри себя как бы повторял, проговаривал на вербальном уровне. Как бы сразу же возникали два ряда – визуальный, и внутри меня, *параллельно* первому, связанные с ним, от него исходящий, но его потом и обеспечивающий, даже порождающий, – второй, словесный, обсуждающий первый, его комментирующий, расслаивающий его значения и т.д. Об этом втором, словесном слое, о его параллельной природе и, наконец, выплывании в „очевидный“ ряд, о его „визуализации“ и соседствовании „на равных“ с другим традиционно изобразительным рядом несколько позднее. А сейчас только скажу, что эта развернутость в большой и сложный рассказ, полный многих расширяющихся и разветвляющихся значений, так же стояла как потенциальная возможность в моем воображении, когда что-то как бы набухало в намерении сделать что-то большое и вменяемое. Самое же главное состояло в том, что я уже к этому времени знал, что единицей, элементарной частицей – более сложной „молекулы“ и может быть „вещества“ – был вот этот самый единичный рисунок, уже сам полный „многих значений“ и способный образовать длинные цепи „сюжетов-притч“, как бы хранящихся внутри него самого. Производить, выродить вот этот уже сложный многозначительный „атом-рисунок“ я уже мог совершенно свободно, они просто шли вскрытым потоком из меня, шли непрерывной кинолентой, готовые быть использованными в любом направлении, в любом „фильме“. Одновременно у меня, как у ребенка, который ничего не может различить из звуков внешнего мира, из-за непрерывного оглушающего внутреннего шума, внутренних „голосов“, сталкивающихся, перекрывающих друг друга, заглушающих один другой без всякой последовательности и связи, шума, почти рева, составляющий весь хаос и мучительную бестолковость внутренней жизни – было безумное желание вычленив один за другим эти голоса, эти темы, вытянуть и развернуть в отдельности эти ленты, существующие спутанными и одновременно звучащими внутри меня. Была жгучая, под угрозой болезни, потребность представить и *прежде всего, перед моим собственным сознанием* все эти голоса моего собственного сознания, его мучительного и орущего содержимого. Мне казалось, что орут и вопят одновременно несколько равных по важности и первостепенности „тем“, и если выстроить, выслушать их в определенном порядке, одну за другой, выяснится между ними определенная связь, взаимоотношения, во всяком случае

„станет тихо“. Их объективизация, в виде цепей рисунков явилась как бы самой судьбой посланным для меня методом их упорядочивания и прежде всего их выявленности перед лицом того же сознания. Речь шла, как я сейчас это понимаю, о создании своеобразной описи, „инвентаризации“ вверенного мне склада, склада сознания. Итак, „темы-образы“, послужившие изготовлению „10 персонажей“ – это темы моего сознания, которые сейчас с большого уже расстояния могут быть представлены как основные „мифемы“ комплексов, неврозов-проблем или даже истеризмов, не знаю как назвать поточнее. Эти „темы-мифы“ возникли уже довольно рано, еще до того, как сама техника альбомов – открылась для меня летом 70-го года в Крыму, в Гурзуфе, в первой серии альбома „Летающие“. План и порядок большинства этих тем был набросан в Хосте весной следующего 1971 года. Эти темы сразу же получили человекоподобный облик, сразу же оказались „персонажами“ – Комаров, Бармин и др. То есть я сразу решил уже тогда, что „персонаж“ – это как бы вполне литературный герой, обуреваемый темой-состоянием и проживающий эту тему-состояние от начала до конца, как единственное содержание своей жизни. Или по-другому: тема, представляющая, по видимости, историю того, как персонаж заболевает своей „идеей“, достигает в какой-то момент своего расцвета и напряжения, и через какое-то время, герой погибает, будучи разрушен изнутри этой идеей-болезнью. Вначале она, эта „идея-болезнь“, появляется еще смутной и неопределенной, в середине – всеохватывающей, цветущей, не болезнью, а каким-то особым сверхздоровьем, проясненностью, в которой открывается „все и вся“, и, наконец, приходит изнеможение и финал, где все, оказавшись результатом пустого возбуждения, исчезает и уходит.

Вот эти темы в приблизительном изложении, большинство из которых появилось в начале 71-го года:

1. „В'шкафусидящий“.

Тема мрака сознания, какой-то его погруженности в безвидное, какая-то слепота – и эта безвидность одинакова и в полной „запертости“, и в „пустом“ отлете.

2. „Шутник“.

Глупость, неподвижение в глубину в шутке; ирония, которая только по виду многозначительна со всеми своими намеками. Особая пошлая эфемерность всякого остроумия.

3. „Щедрый“.

Кошмар „имени“, понимаемого в социальном аспекте, имени, помещенного в социальную среду. Маниакальное перечисление, перебирание имен, в полном непонимании самого смысла „именования“. Несакральное давание „имени“. Произвольная и потому опасная „инициация“.

4. „Мучительный“.

Сознание, стоящее за „пеленой“. Сокрытость „за занавесом“ всего подлинного. Разрывание этих „пелен“, увеличение „отверстия“, обнаруживающая одной пелены за другой, новой за старой...

5. „Видит сон“.

Путешествие, бегство души, всему постороннее, проходящая из одного в другое пространство, уходящее все более в тонкие, разряженные миры.

6. „Полетевший“.

Скорее интермедия, чем „тема“ о мучительной и какой-то эфемерной радости, о возможности бесплотного зависания, парения в воздухе над землей...

7. „Математический“.

О том, что все в жизни включено в „ряд“, все находится в каком-то ряду; о невключенности в „ряд“, „чуждости“, о выпадении из ряда и попадании в новый, уже другой ряд.

8. „Украшатель“.

О месте всего и вся „на краю“, „с краю“, о невозможности, недолжности своего места в „центре“, о вечной краевой ущербности, совершенно впрочем справедливой в „космическом“ смысле.

9. „Отпущенный“.

О наполненности сознания „изнутри“ разными „голосами“, которые по мере устанавливающейся тишины начинают звучать каждый в свой черед, каждый раз исходя из более глубокого, до того скрытого, уровня...

10. „В'окноглядящий“.

О видениях, если смотреть из сознания прямо в лицо свету, как бы разглядывая слайды на свету лампы. Видения „жизни“ при прямом взгляде на „свет“ становятся бесплотны, бесцветны и, наконец, вовсе смываются и исчезают при усиливающемся, совсем слепящем свете...

Эти „темы“, так выявленные в воображении и даже имеющие уже „персонификацию“, тем не менее для своей реализации нуждались еще в чем-то большем чем простая „персонажность“ – и именно потому, что и я сам и любой зритель отлично понимал, что речь идет о событиях, происходящих *только и только внутри самого сознания*; там они возникают и там заканчиваются. Пьеса сознания играется внутри сознания и сознанием и заканчивается, где зритель и актер в сущности одно и то же „лицо“, попеременно меняющееся местами, и выхода из этого „театра“ не существует, как не может быть выхода из сознания. Имея все это в виду, мне, как автору всего этого (а смысл „художественной“ деятельности я видел в становлении „ясного“ вместо спутанного, и „явленного“, „очевидного“ вместо „неявного“, „неочевидного“ – впрочем я и сейчас склоняюсь к этому определению), повторяю, для большей объективизации, почти бухгалтерской

дотошности его – требовалось применения более сильных приемов, чем только простая „персонификация“, „персонажность“ этих „тем-мифов“. Таким, усиливающим объективизацию приемом оказалось введение в ткань альбома мнений и комментариев других об этом персонаже. Разумеется, эти комментаторы „со стороны“ тоже персонажи, но их обсуждения с разных сторон главного персонажа, увеличивают его всамделишность, его жизненную, бытовую реальность, так как именно о ней, об этой физической стороне персонажа и высказываются другие, разумеется якобы физически реальные, люди: соседи, друзья, жены, матери и т.д. Введение „боковых“ персонажей создает возможность создания социального „спектра“ всего целого и социального портрета главного персонажа, что особенно важно для столь желаемой нами его объективации (а что больше объективирует персонаж чем его социальный статус?) и создает ситуацию социальной сложности и конфликта между его, персонажа, существованием „для других“ и существованием „для себя“ внутри себя. Это дополнительное, возникающее противоречие также помогает появлению „модуса реальности“ нашего персонажа.

Помимо появления этих сторонних комментаторов, другой прием, который я ввел, была „закругленность“ темы и изложения ее во времени в виде рассказа, притчи, где конец притчи и есть конец альбома. Здесь, в этом цикле „10 персонажей“, нам как бы рассказывается и одновременно показывается, как в средневековой назидательной сказке, история жизни такого-то, начавшаяся с того-то, состоящая в том-то и кончающаяся тем-то. Зрителю рассказывается „простая“ история вполне определенного человека с известным, чаще всего печальным концом. Этот прием тоже работает для создания эффекта стороннего взгляда на происходящее – „не со мной происходит, а с ним“, – и этот эффект и игровая уверенность очень важны в тех случаях (как в этих альбомах), где более всего зрителю скрыто навязывается мысль, что действие происходит только с ним, внутри него, внутри его сознания.

Итак, попробуем подвести итоги этого разбора: цикл „10 персонажей“ представляет собой 10 разыгранных перед зрителями „пьес сознания“, каждая из показана за небольшое время (время просмотра альбома примерно 10–12 минут).

2. Драматургия каждого состоит из последовательной смены внутри него цельных законченных сцен-действий, между которыми выступают другие персонажи (слышны их „голоса“ в виде комментариев).

3. Сами сцены и находящиеся между ними „голоса“ – пространственно антитетичны (сцена происходит как бы внутри персонажа – голоса протениума звучат снаружи).

4. Вся пьеса – тема и ее изобразительное выражение – завершается, приходит к концу как бы дважды – завершается и судьба персонажа и исчезает, заканчивается, смывается весь изобразительный материал изопьесы. (Подобно тому, как если бы в настоящем театре в конце пьесы не только завершился сюжет, но перед удивленным зрителем исчезла бы сначала вся сцена с декорациями и актерами, а потом и весь театр с крышей, стенами, залом, стульями).

5. Но с исчезновением персонажа и изоматериала, с концом самого сюжета перед зрителем все же кое-что остается – хотя бы и немного – последний, и в каждом из 10 альбомов один и тот же, белый лист, наклеенный на паспарту, значение которого, как мы это выяснили до этого, полностью зависит от интерпретаций того же зрителя.

6. Драматургия альбомов помимо противосуществования сцен и сцен „просцениума“ выражается и в противостоянии „изображения“ и „текста“, предмета обсуждения и самого обсуждения.

Остается только добавить, что хотя появление „персонажности“ возникло в самом начале работы, то есть весной 72-го года, появление „комментаторов, родственников и друзей персонажа“ относится уже к общему для всех 10 альбомов периоду 74 года, когда все больше уяснялось и укреплялось понимание возможности включения „на равных“ в „изопоток“ написанного (но непременно от руки) текста, слова, не только понимаемого, но и созерцаемого, и образовался комментатор, существующий только в слове. Слова при этом уже навсегда возникли как слова произносимые „вот сейчас“, представленные как фрагмент сию минуту произносимого высказывания, как в буквальном смысле часть речи – на манер эффекта, производимого случайно включенным и тут же выключенным магнитофоном. Таким образом, комментаторы, а в особенности последние, Коган, Шефнер и Лунина, которые завершают каждый из 10 альбомов не только поясняют и комментируют каждую серию рисунков, но и создают представление о том, что конца этим обсуждениям не предвидится, и у каждого говорящего нет „последнего“ и „окончательного“ „слова-суждения“, следовательно, его нет и не может быть у зрителя альбома, и эти мнения, как кольца на воде, просто следуют одно за другим, расширяясь и все дальше отходя от своего центра...

„На серой и белой бумаге“

(цикл из 23 (10 + 13) альбомов, 1974–1978 гг.)

Идею возникновения этого цикла я отношу к 74 году, когда я был в Паланге, весной, бродил по парку, и опять возникло как бы желание сделать что-то большое „максимальное и до конца“. К этому времени 10 персона-

жей были уже закончены. Разбирая свойства всей этой работы как „концепции“, что ли, у меня было одно определенное соображение и не соображение, а скорее какое-то ощущение и вот какого рода.

Когда зритель просматривал альбомы цикла 10 персонажей, то он, как бы втягивался, включался в разглядывание происходящего как бы „со стороны“, смотрел как зритель в театре, вовлекаясь за счет обогащенной или оригинальной картинки, неожиданного поворота в действие, происходящее, разворачивающееся *перед ним*. Альбом, как пьеса, имел отчетливо выраженное начало, середину, конец. Конец просмотра альбома совпадал с концом, завершением пьесы. И в этом построении сюжета в его внутренних контрверзах, переломах и поворотах и состояло внутреннее движение альбома, его драматургия. Выявляя для себя и обнаруживая эти ходы, зритель отправлялся в путешествие по этому сюжету, одновременно и естественно при этом забывая свое наличное присутствие при этом занятии – как собственно и положено во время просмотра пьесы. Опасно и губительно для „искусства сцены“, если зритель на просмотре пьесы чешется, застегивается, смотрит на потолок и соседей, и вообще обращает внимание не только на сцену. Любой бы сказал в этом случае, что пьеса не удалась, если она не смогла вовлечь, провалить зрителя внутрь себя, создать ему новое, „возвышающее“ состояние, и позволила ему отвлечь свое внимание на себя, на окружающую его обстановку, на свое окружение и на самое то время, что он сидит в театре, выпав из времени пьесы, где ему положено быть... Но, возвращаясь к технике альбома, к тому времени уже в каких-то частях мне ставшей известной, я уже давно обнаружил в ней двойственность ее возможностей, какую-то способность ее внутренней разнонаправленности, изначальной противоречивости, двусмысленности... Речь идет вот о чем.

...При просмотре альбома нет четкой раппы, как бы отрезающей „мир зрителя“ от „мира пьесы“, как это происходит в настоящем театре или кинотеатре при просмотре в темном зале. В альбоме – при нормальном свете дня или домашней лампы – одновременно мерцают, перемежаясь, два пространства – пространство внутри альбома и пространство самого альбома как „вещи среди вещей“ и оно же пространство сидящего перед этим предметом зрителя. То есть я хочу сказать, что формально в альбоме изначально заключена возможность существования и воздействия как внутреннего пространства, так и внешнего ему пространства, пространства самого зрителя. И совсем не в смысле „хеппинга“, где и актер, и зритель имеют единое пространство, введены в единое поле. Совсем не так, а именно „ИЛИ – ИЛИ“. За счет чего же, по нашему мнению, возникают в технике „альбома“ эти „мерцания“? За счет существования трех времен, в котором вообще существует альбом, как самостоятельный жанр. Так вот мы

уже при анализе „10 персонажей“ обнаружили в нем существование двух времен: время „течения“ сюжета от первого листа к последнему и время, необходимое для разглядывания отдельной картинки.

Но параллельно существует в альбоме еще и 3-е время – время чистого листания, переворачивания листов „альбома“, всегда с одной и той же скоростью, так сказать чистое реальное время нашего физического сидения перед альбомом, время, отбиваемое перекладыванием этих листов, как постукивание маятником метронома. В нормальной пьесе, которая уводит нас от этого второго времени, мы не знаем этого счета минутам, а организаторы действия его знают (пьеса сегодня идет медленно, в вялом темпе и т.д.). В альбомах „10 персонажей“ и существует только это первое и второе время, а третье, как бы „отключено“, вынута...

...Но теперь вспомним вполне знакомую каждому ситуацию, когда мы приходим в чей-нибудь дом и хозяйка, не зная, чем вас занять, начинает вам показывать толстенный „семейный“ альбом с фотографиями родственников. „Это – тетя, это – деверь, это – знакомые по институту моей сестры и т.д.“ Вам не знаком не только этот знакомый, но и сама сестра хозяйки. Альбом все перелистывается и перелистывается, – в единое мутное пятно сливаются тети, дяди, дети, старушки, военные, дети, двоюродные братья. Вас охватывает смертельный ужас и отчаяние, леденящая тоска от зрелища еще по крайней мере 50-ти листов альбома, которые вам предстоит просмотреть и не так быстро, чтобы не обидеть увлекшуюся хозяйку... Это и будет чистым вовлечением нас во время „листания“, в тоскливое наличие, неотступное здесь и сейчас пребывание, и это „листание“ вместо предмета нашего внимания „вне нас“ опрокинет всю эту силу „на нас“ самих, на наше отчаяние при переворачивании этих листов один за другим... Вот эта коварная и внезапная обращенность внимания с извне на нас самих и на наше текущее состояние, в сущности на нашу жизнь, и заключена в этом листании, в самой внутренней технике альбома.

Это и было использовано, как основной замысел при изготовлении „На серой и белой бумаге“. Надо сказать, что показ этой серии, не только благодаря ее „невменяемому“ размеру (23 альбома по 90–100 листов в каждом), но прежде всего из-за способа, о котором говорилось выше, был крайне тяжел и мучителен для зрителя, почему, собственно, я за все эти 10 лет показал его полностью только два раза. (В один из этих „разов“ отчетливо был слышен храп одного из смотрящих.) Причина в том, что возникают большие трудности, чтобы внимание ушло из „первых двух времен“ и переключилось на „третье“. Чтобы сознание из нормального глядения „в глубину и на другое“ стало фиксировать состояние „что происходит со мной самим“, согласилось синхронизировать свое наличное

время с простым наличным „листанием“ альбома. Антихудожественный эффект возникает сразу же: „я уже все понял, а он все тянется...“

...Но мне казалось, что этот прием далеко не „формален“, а прежде всего связан со своей особой „темой“ – а лучше сказать, определенным „состоянием“, „состоянием сознания“, к которому я сейчас и перейду.

Когда я задумывал эти альбомы, то мне тогда представлялось, что не различные, пусть сложные идеи, проблемы, которых бесконечное множество в нашем сознании, теперь будут мною „изображены“, а скорее самое общее, суммарное „целое“ этого сознания, которое к этому времени для меня свелось как бы к двум „фазам“, двум состояниям: Белому и Серому, состоянию просветленному, ясному и помраченному, утрюмому, бесцветному...

...Белое, как состояние, конечно, понятно – но почему „серое“, а не „черное“, например?

...Скорее, как не высветленное, в которое все погружено, как во мглу, состояние туманное, подавленное, безысходное... Состояние мутной, тоскливой неподвижности, безысходности, давящего... Состояние опустившейся на сознание пелены, остановки его, нерешительности...

Я решил, что первый „цикл“ из 13 альбомов будет на серой бумаге (серое состояние), а второй, за ним, на белой бумаге (светлое состояние). Серые альбомы – это 70–100 рисунков различного размера и конфигурации, наклеенные на серое паспарту. Белые альбомы – это тоже рисунки такого же рода, наклеенные на белое паспарту, белый плотный картон. Между ними, как своего рода переход – „четыре альбома“ (как главные альбомы этого всего опуса), где мгла особенно безысходно сгущена, но внутри 4-го альбома, среди массива серой бумаги начинают выпадать, как предвестники „белого“, несколько листов „на белой бумаге“.

Каждый из альбомов имеет свою тему. Но эта тема не движется внутри альбома (как в „10 персонажах“), а как бы застывает и испытывает влияние основного компонента – цвета всего альбома, с которым эта тема связана напрямую, и прежде всего с изначально заданным белым или серым листом, который во время листания бесконечно маячит перед глазами. Особенно это откровенно представлено в альбоме „серая бумага“, где весь альбом состоит из 110 листов „пустой“ серой бумаги и только в середине альбома на 2–3 листах – маленькие, ничего не значащие наклейки – обещающие как будто чему-то „начаться“ – но ничего не происходит и опять идут один за другим серые листы... Невыраженность, слабость любой темы, которая чуть заявив о себе, обнаружив себя, тут же пресекается и поглощается монотонным, неопределенным безвидным „ничем“, непрерывно возникающим перед тобою... Идея безнадежности, слабости, бесполез-

ности любой идеи уже в ее самом начале и переключение на наличное, идиотски монотонное листание.

...Каждый альбом „на серой бумаге“ построен по композиции таким образом, что уже в первых 5–10-ти местах зритель схватывает, понимает тему, но она, не получив развития, гаснет, пресекается и дальше идет бессмысленное голое листание пустых листов, по существу паспарту, на которых ничего нет, и автор злостно испытывает терпение смотрящего, как бы повторяя: „ничего не будет, сам знаешь, но листай, листай!“, и это „листай!“ держится на естественной и законной вере зрителя, что „не может же быть до конца такое, должно же когда-нибудь что появиться“.

„Белые“ альбомы построены по тому же принципу. Также чистое время листания белых листов (не белых картонных паспарту, а именно белых пустых листов, наклеенных на белое паспарту) составляет главное их действие и также дана крайне простая тема, не изменяемая по всей длине альбома. Тем самым как бы говорится, что не в ней дело. Но если в „Серых“ альбомах сознание, потеряв тему, погружается в дымную мглу монотонно текущего времени, то простота, и элементарность темы в „Белых“ альбомах говорит об ее „неважности“, прозрачности, известной задержке и помехе открыться чистому белому. Поэтому массив белых листов, лишенный почти начисто этих помех, должен восприниматься как абсолютная „теза“ и монотонное листание, как неподвижно дрящущая высокая и светлая нота, должен оказаться белым „стоянием“ на все время листания этих „Белых“ альбомов. Они так же, как очень важный, используют прием „ожидания“, о котором говорилось выше.

Таков в чистом виде альбом „Бумага для рисунков“, где белый лист с черной тонкой рамочкой, может быть, вовсе не нуждается в самих рисунках, для которых он заготовлен. Таковы четыре альбома „Поездка в Синельниково на дне телеги“, вся соль которых – в чистом монотонном листании почти белых листов...

Надо сказать, что в „альбомах“ этой серии была чрезвычайно ясно представлена ситуация, которая оказалась для меня очень важной впоследствии, при работах над большими картинами на досках: переход из иллюзионного пространства в поюстороннее, вещественное, и еще более того в наличное физическое, жалкое, банальное, повседневное. Меня всегда интересовал этот гладкий, без стыков „раскат“, „глиссандо“, плавный переход от многозначительного, прекрасного, художественного, единственного на одном конце этой прямой и глупого, тупого, всеобщего, вообще „ничего“ – на другом. Вообще, переход от „ничего“ во „что-то“, а потом – в „ого-го!“ Я всегда знал это, как проблему сознания его сначала несогласия, а потом почему-то согласия на это повышение ранга. И в этой группе работ, о которой говорилось выше, так же было это представлено – неиз-

вестно „где и почему“ один и тот же лист представляется в одном случае – художественным произведением, а в другом, почти при тех же обстоятельствах – ничем, вздором, обыкновенной бумажкой.

Делать эту серию было довольно просто и быстро по сравнению с „10 персонажами“ – я придумывал и исполнял. К концу, по-моему, 78 года, уже все было готово. Но когда я ее закончил, как-то нечувствительно закончилась и вся альбомная деятельность. Казалось, есть еще столько возможностей в этой новой и, казалось, совсем уникальной технике, в жанре, впервые изобретенном, и в котором никто еще не работал! Но интерес совсем пропал, улетучился. Дело, мне кажется, не в формальной исчерпанности жанра, а в том, что он появился для выявления и выражения совершенно определенного задания: уяснения запертой внутренней жизни, *внутренне* ориентированного сознания, обращенного только вовнутрь, само на себя глядящего и описывающего только самое себя. Когда это описание, реестр и само „*существо дела*“ было выяснено, описано, „обнародовано“ (для себя прежде всего), – то и весь импульс постепенно исчез, свет в пустом уже помещении был выключен, пропал и всякий интерес к этому изобретенному механизму, „альбомному жанру“. Важна в этом смысле была именно исчерпанность темы, полнота описи: мне казалось, что описано было все, ничего не осталось. Повторяться же из-за соображений формальных не хотелось. Тем все к 78 году и прекратилось.

Остается лишь сказать, в связи с упомянутой нами раньше идеей „Воздуха над Москвой“, будучи погруженным, как видно из этого долгого разбора, только „в себя“, провалившимся внутрь себя как в шахту и там проползающего, что я задержался в этом месте, в этой шахте, а когда вылез, выполнив свой урок, свою норму, наверх, „воздух“, духовный климат там уже давно, с 73-го года, переменялся, и вступив в него, в этот новый, другой „воздух“, я стал „дышать“ им с большим опозданием, а именно с 1978 года.

Но чтобы закончить описание сделанного в этом состоянии внутренне-го, провала, нужно коснуться немногих картин, которые были сделаны в это время с 70-го по 79-й год, и которые полностью связаны с общей проблематикой альбомов. Это три группы картин:

I группа

1. „По краю“. Первая картина, 1974 г.
2. „По краю“. Вторая картина, 1974 г.
3. „По краю“. Третья картина, 1974 г.

II группа „Три русские картины“

1. „Иван Трофимович едет за дровами“, 1976, 125 x 197 см.
2. „В углу“, 1976. 125 x 197 см.
3. „Упали вниз и лежат“, 1976, 110 x 172 см.

III группа

1. „Сдернутый пейзаж“, 1977, 260 x 380 см.
2. „12 белых старичков над тарелкой“, 1977, 260 x 380 см.
3. „Белое закрывает все собою“, 1978, 260 x 380 см.
4. „Крылья защищают белое от трещин“, 1978, 260 x 380 см.
5. „Фигурка человека, летящая в белом“, 1978, 260 x 380 см.
6. „Сад“, 1978, 380 x 260 см.

Первая группа „По краю“ повторяет идею рисунков из альбома „Украшатель Малыгин“, а именно „3-й альбом Малыгина“: „По краям“. Так же как и там „действие – изображение“ происходит на самом краю листа, центр пустой, „светящийся“. Я сделал эти „рисунки“ такими „большими“, чтобы увеличить, как только возможно, размер и отражательную силу белого, и уменьшить, прищипить к физическому краю картины „изображение“ – таким образом максимально „усилить“ первое – и максимально ослабить, „унизить“ второе. От картины к картине (1, 2 и 3-я картина), „плотность“ края увеличивается, толпа идущих, едущих людей, телег, лошадей плотнее, неразличимей в 3-й картине, но если внимательно присмотреться, то можно заметить, что в нее, в эту ленту из людей, вставлены те же самые люди-персонажи, что и на самой разряженной картине (1-й), где ритмично, через определенные отрезки, „края“ картины, помещены почти одинаковые „желтые“ фигурки.

„Три русские картины“ исходят из альбома „Мучительный Суриков“ – а точнее – „Иван Трофимович едет за дровами“ – из альбома „Пелена“, „В углу“ и „Упали вниз“ – из альбома „Завеса“.

Главное действующее лицо всех трех картин – отвратительный „мясной“ цвет доски, одновременно точно указывающий на свой „бытовой“ аналог – краску, которой у нас в 60–70-х годах красят полы в местах общего пользования, коридорах, сортирах, переходах – так называемый цвет „мардаре“.

Одновременно, благодаря самому размеру этих щитов, оказалась возможность использовать сходство их с повешенными на стену топографическими, географическими схемами и пособиями. Оказалось возможным, благодаря этому сходству со „стендами“ поместить в левом нижнем углу таблицы „условные обозначения“. Этот прием „Условных обозначений“ в углу я уже применял до этого в альбомах „Анна Петровна видит сон“. Но если в альбоме это почему-то сразу и находится, и прочитывается, то в картинах эти объяснения – небольшие и внизу – не прочитывались (может быть потому, что в рисунке этих объяснений не ждешь – и поэтому они привлекают внимание, а в банальном стенде – а такими именно и казались эти картины – их узнаешь, как старых, опосты-

левших знакомых – и оттого и смотреть на них не хочется, хотя без них все становится мало понятным). Как бы там ни было, за чуть ли не 10 лет показа этой серии посетителям в мастерской, я чувствовал необходимость сопровождать показ разъяснениями – „что там такое и в чем там дело“. В 1980 году, когда „стендовость“ моих картин для меня стала абсолютно ясной, я дополнил эту серию четвертым „стендом-объяснением“, в котором и было записано все то, что я раньше проговаривал, стоя рядом с картинами. Успех превзошел ожидания – как пишут в наших газетах. Картины, каждая в отдельности, не только стали „понятны“ и стали разглядываться, но все эти четыре стенда – три картины плюс объяснение – образовали новое, неожиданное целое – когда зритель-читатель поворачивает, вращает головой от объяснения к картине и обратно, и что еще более неожиданно и важно – новое было в содержательном смысле, когда зритель понимает, что от присутствующего рядом разъяснения дело не только не становится понятным, а наоборот, запутывается. Плоский „дидактизм“, его принудительность, навязанность становятся двусмысленными, „работают“, хорошо увязываются со „стендовой“ формой и содержанием картин. Но пока еще „топографическое“ начало и его возможности в картинах, кроме этих, я не использовал в большом количестве, как это стало потом. А вот появление „Доски – объяснения“ дало импульс к появлению других работ со стоящими рядом такими же „объяснениями“.

„Белые“ картины

Происхождение этих „картин“ тоже находится в альбомных рисунках – и белое – его размер и „яркость“ – должны были иметь необходимую силу в больших досках, максимально больших, насколько это позволял размер мастерской а также дверь на чердак – в которую боком, по диагонали впритык протаскивались изготовленные „дядей Мишей“ щиты из оргалита. „Белое“ должно было истекать, лучиться, исходить из этих 6-ти белых отражающих гладких поверхностей, экранов, наполняя зрителей и помещение высоким „неземным“ светом, энергией и „состоянием“. Э. Булатов, остро реагирующий на подобные штуки, сразу распознал их как „пропаганду“, неважно чего – движения к высотам коммунизма или запретельного духовного света, „духовки“.

Но прежде чем их рассмотреть, я хочу немного рассказать, откуда они произошли, и как возникли.

1. „Сдернутый пейзаж“ не имеет отношения к альбомам. Была задача нарисовать просто залитый солнцем пейзаж, у которого есть только один „дефект“ – край его „сдернут“, наподобие оторванного ветром края афиши – под ним белое, следовательно подо всем пейзажем белое, и сам он, по

видимости пространственный, – только тонкая пленка, наклеенная на белую доску.

2. „12 белых старичков...“ повторение рисунка из альбома „Украшатель Малыгин“ из 1 альбома Малыгина – в „Углу“. „Старички“ же, летающие над тарелкой, вовсе оказываются незаметными с расстояния рассмотрения картины как целого.

3. „Белое закрывает все собою“ – отдаленный аналог „Мучительного Сурикова“ – 1-го альбома из него – „Пелена“.

4. „Крылья закрывают...“ имеет прототипом рисунок, который подарен Г. Костаки (в альбомах отдаленно использован „В'окноглявшем Архипове“).

5. „Фигурка человека, летящего...“ – прототип в последнем листе альбома „В'окноглящий Архипов“, где точка, почти незаметно исчезает в белом.

6. „Сад“ имеет прообразом скорее картину, висящую у Е. Нутовича – „Смерть собачки Али“.

В большинстве этих „картин“ (а точнее, в 5 из 6) применен прием, который нарушает, насколько я знаю, до сих пор непоколебимое, классическое правило, по которому следует, что все компоненты картины должны быть увиденными с того же расстояния, с которого обозрима вся картина. Здесь же применен двумасштабный способ рассмотрения: 1-й масштаб – масштаб расстояния, с которого видна „вся“ картина, но тогда совершенно не видны мелкие, незаметные, бледные и другие предметы на картине – линии, точки, предметики – а становятся видными они во 2-м масштабе рассмотрения, с совсем другого расстояния: при взгляде почти вплотную к самой картине. Но тогда, разглядев их (как в картине „12 старичков над тарелкой“), тарелка по отношению к их размерам превращается в целое озеро, а уж сама картина – становится безграничным окружающим пространством. Так и в картине „Фигурка человека, летящего в белом“ – фигурка размером в 3 см видна с расстояния в 40 см, и то, если знать, где она, так она бледна и незаметна в огромном, окружающем ее белом пространстве. Вот эта двумасштабность, которая без объяснения почти не обнаруживается, призвана была вскрыть как бы двойственность „точек зрения“ на представленное зрителю „белое“ – *то оно белая „поверхность“*, *то оно „белое пространство“*. Причем эта перемена ему, зрителю, дается как открытие внезапным „толчком“: „Ах, вот, что там нарисовано, а я-то и не знал!“ „А теперь узнал про крылья, например, и теперь уж навсегда, я знаю, в чем в этой картине дело!“...

Но двойственность в этих картинах была для меня и совсем другого рода. Все это сложное, возвышенное значение белого было как бы уделом только самого воображения, определенной настройкой нашего восприятия

– физически же, вещественно эти „возвышенные“ картины представляли собой безобразно и грубо сколоченные щиты с хорошо видимыми необработанными стыками, гвоздями, старательно, но все же не безупречно зашпаклеванными, покрытые эмалевыми белилами с потеками краски и, если еще к этому добавить, что целая картина на самом деле состоит из двух щитов, плохо между собой состыкованных, со щелью посередине, – то в результате перед нами обычное „жэковское“ изделие – фанерные стенды-щиты, в которых каждый „у нас живущий“ узнает нормальную производственную „халтуру“, в которой „и так все сойдет“. Короче ничего от „нерукотворного“ или хотя бы от просто аккуратного, качественного в этих щитах и в помине нет.

Тем самым перед зрителем стоит дилемма: предаться духовной „медитации“ перед „белым“, – но тогда сильно мешает „этому“ грубая „жэковская“ работа с торчащими гвоздями, или видеть эти плохо сколоченные большие щиты, но зачем они так старательно покрашены таким количеством дорогой белой краски, которую нигде не достать?

Вот эту дилемму с *равным образом* может по моей идее разрешить только решимость самого зрителя. В этом собственно и состоит в известном смысле притчевый характер предложенных работ. „Чем это считать“ при равности шансов в ту или другую сторону может сделать только выбор наблюдателя. Решение здесь – в этом прыжке в новое состояние, это сразу резко „иное“, это возможность оказаться в другом месте без перехода и без пути, который предлагает в помощь этому автору. Эта пороговость, прыжок повторяет ситуацию с двумя масштабами, рассказанную раньше, где тоже надо было из двух выбрать один лишь способ, но после выбора которого другой как бы исчезает, улечивается. Повторяю, интегрированность невозможна, исключена, существует только „или – или“.

И снова ситуация, хочется повториться, похожа на ту, в которой мы рассматривали двойственность белого листа и возможный выбор-решение, чем его считать: „светом или бумагой“. Здесь тот же выбор, та же дилемма, что и в разбираемых нами картинах, и вот еще почему эти картины связаны с белой бумагой – с альбомами, сделанными в это же время и с их же проблематикой.

Теперь пришло время рассказать о небольшом периоде самого конца 70-х годов, по моей схеме принадлежащему второй теме 70-х годов – теме „социального“ искусства. Внезапно, как будто безо всякой подготовки, я, как головой вниз, нырнул в это направление, о котором я писал немного раньше, и в котором давно работали Булатов, Комар и Меламид, Соков, Пригов и многие другие художники в нашем „неофициальном“ мире, каждый по-своему. Я позже других вскочил в этот поезд, а основу этого стиля начали и разрабатывали уже другие. Но тема была безгранична, да и ис-

следователей было до обидного немного, так что каждый по-своему, со своего места, что ли, и разрабатывал ее.

Я попробую сначала перечислить, а потом рассмотреть работы, которые в этом стиле я делал в 1979 и 80 годах, начав делать их внезапно и делая уже только „это“ без остановок до сего дня. Сейчас же, в 83-м году, хочу повторить – этот „воздух“ уже прошел, выдохся, и сам стиль претерпел значительные изменения.

Первую картину, которую я стал делать „в эту сторону“, я делал осенью 1979 года и называлась она „Зайчик“. Ее надо было бы описать оттого, что я ее стал переделывать и первоначальная идея сильно изменилась, просто исчезла.

Все целое было сразу задумано как большая пространственная „картина“ реалистического вида, изображающая производственно-транспортный „энтузиазм“ – паровоз с цистернами, несущийся из нижнего правого угла в левый верхний – классическая плакатная композиция. Но у этой соцреалистической картины было одно смущающее обстоятельство: в правом нижнем углу был нарисован небольшой белый заяц, нарисован плоско, как аппликация. Белая тонкая полоса проходила вдоль самого края картины. По моей идее, эта белая рамка и белый заяц, деятели „другого пространства“ должны дискредитировать натуральную картину „действительности“ и могучий неудержимый полет паровоза (ситуация, близкая к белой картине „Сдернутый пейзаж“). Но ничего из этого, как оказалось, потом не вышло. Причина в том, что „реальность“ неба, паровоза, насыпи оказалась неубедительной, намалеванной. Я, конечно, стал рисовать ее из головы (без этюдов с натуры, без материалов). Действительность как бы дважды „имитировалась“ – сначала, как возникшая по памяти, а потом еще и изображенная в стиле соцреализма – и эта техника, вернее небрежность, беспомощность личной мазни (получалась как бы двойная имитация: соцживопись имитировала изображение „правды жизни“, а я имитировал саму эту соцживопись) не позволяла это сделать достаточно убедительно (в сущности, я никогда не имел практики в большой, да и в малой „живописной“ картине, и стал делать ее так, как я представлял, что ее делают). Надо было делать такую картину, повторяя с репродукции какого-нибудь живописца – Бубнова, Соколова-Скаля и других, тогда этот эффект встречи зайца и паровоза был бы более убедителен, а так все было довольно рыхлой мазней „от себя“. (В 82 и 83 годах я все пытался ее улучшить и убрал „зайца“, но пока ничего из этого тоже не вышло.)

Как бы там ни было с неудачей этой затеи, но это была первая у меня картина „социального направления“, за которой непрерывно и даже с каким-то странным подъемом, смахивающим на вдохновение пошли и дру-

гие. Сразу же здесь хочется пояснить причину, отчего с такой странной скоростью стали появляться одна за другой эти „социальные“ картины.

Причины, как кажется, здесь две. Первая в том, что, как я уже говорил раньше, художественный воздух был насыщен этой проблемой и вокруг уже многие работали, чувствуя его, и особенно в близком и существенном для меня смысле – Эрик Булатов, так что и искать и изобретать не надо было, только вдыхай и находи свое место в этом потоке. Вторая же причина – в том, что я полностью закончил описание своего внутреннего пространства, и с ужасной силой *выскочил* из своего личного подполья (своего сознания) из своей „пещеры“, как бы даже с воплем – „а вот и я, ну, что у вас тут снаружи происходит?“ Я как бы увидел наружный мир, так как внутренний остался позади, уже *как описанный*, и был мне неинтересен; я как бы заново рожденный, вовсе позабыл его и не хотел в него, вовнутрь, возвращаться.

Что же это за новое пространство, пространство „наружное“, где я оказался, готовый „и его описать“. Выразить его, как я до этого выражал другое?

Совершенно точно могу об этом говорить, и сказать, что „это“ такое, так как это „новое“, где я оказался в своем, как мне теперь кажется, путешествии, тянется и останется в своем переживании одним и тем же, до сегодня.

Вне сомнения, что никакой легкости, позиции сторонней и зрительской, в этом взгляде „наружу“ не было, как не было этого стороннего взгляда „вовнутрь“ и раньше. Я, описывая „первый внутренний“ период, описал его как бесконечно трудный, мучительный, непроходимый по своей вязкости „мешок“ внутреннего шума, некоторый внутренний рев моего внутреннего существа, моего личного сознания, только моего „Я“. Этот шум и рев отделял меня прежде всего от остального мира и от других „Я“. Я был странен, не сообразован и не соотнесен ни с чем из внешнего мира, заперт, и ничего из этого внешнего мира внутрь не проникало.

Когда это кончилось (я уверен, при помощи рисовальной альбомной техники), я сразу же попал в другое состояние – *не менее связанное, нерасчлененное*, но и не менее мощное, так же требующее своего немедленного выражения и описания. Это состояние я мог бы описать как состоящие „тап“, „некоего“, точнее „неких“, которое мгновенно меня обволокло и захватило, как только я оставил свое „я“. Я нашел себя теперь как какое-то вполне безличное состояние, состояние, свойственное всем нам, мне и окружающим меня людям. Его лучше всего было бы назвать состоянием нормального среднего обитателя нашей страны. Но не того „советского простого человека“, сочиненного и фантазируемого всей нашей научной пропагандой, к которому обращается „начальство“, и который улыбается с

газет и плакатов, а тому „советскому человеку“, который есть сейчас каждый из нас, который существует и растворен в каждой нашей клеточке и крови – трусливый, запуганный, лживый, уклончивый, внешне пристойный – „кабы чего не случилось“, суетливый, злой, беспомощный, сентиментальный, счастливый по любым пустякам и вздорам, бессмысленно и свирепо жестокий, „один как все“ от Бреста до Владивостока, строго, неотступно следящий за собой и за другими, чтобы, не дай Бог, ничем не выделиться...

Прочтя все перечисленное, можно сказать, что это черты любого человека, вставленного в социальную структуру, зависящего от нее „всеми потрохами“ и не мыслящий себя вне структуры. Это совершенно верно, но особенно верно это для нас, „здесь“ живущих.

Сейчас 83-й и возможности для приватной жизни, жизни на периферии, социальной жизни, кажутся более реальными и возможными, и менее наказуемыми, чем раньше, да и идеологический бравурный вой не звучит так громко и повсеместно, проникая в каждую пору бытия, заставляя дрожать и дергаться помимо воли, как это бывает утром в городе на первое мая, когда рев от громкоговорителей, звучащий на каждом углу, проникает сквозь стены домов. Но в описанный период 74–83 годов это было именно так, и сознание „простого советского человека“ было насквозь социализировано и пронизано всеми токами идеологии, страха и приказами, которые обрушивались, валялись на него с утра и до вечера. И вот этот наш общий морок, составляющий, что называется, „менталитет“ советского человека, присущий всем и каждому, стал я ощущать как навязчивое, неотступное состояние, которое должно было быть как-то выражено, изображено.

Но что самое интересное, изображать, описывать его я стал, как бы не изнутри, а снаружи. И вот в каком смысле. Если раньше рисунки и картины я видел, представлял сначала внутри себя, в какой-то далекой глубине, а потом как бы вытаскивая, выводил их вовне и помещал их, нелепых и непонятных, во внешнее пространство, комнату или стену, сам не зная, „что они такое“, то когда я стал описывать и рассматривать вот этого „всеобщего себя“, то предмет, который „возникал“ не изнутри, а я находил его снаружи уже готовым. Он как бы даже *уже заранее был без меня*, а я только или внес его из внешнего мира в свою мастерскую и поставил, или повторил то, что и без меня было всем видно и известно. Ничего не надо было придумывать – ни форму, ни вид – все „уже было готово“, все было всем хорошо известно, даже надоело, тому „никому“, которым я стал (а точнее, как любой обитатель нашей страны, был им давно, с момента рождения), – и в качестве „такового“ давно, с рождения видел эти вещи, изготовленные этим „ником“ и „ни для кого“ и глядящие на каждого местного жителя своими „ничейными“, но из-за каждого угла глядящими глазами.

Таким образом, если на старые свои альбомы и рисунки я глядел, я видел их „изнутри“, я был „субъектом“ часто очень активного действия, внимания и интереса, то теперь все оказалось наоборот: сами эти „вещи“, как бы внесенные в помещение „смотрели на меня“, впрочем без особого интереса и внимания, а я как бы спрашивал не „их“ (их спрашивать бесполезно, они „всегда молчат“), а *себя* – что все это значит, почему они тут, возле меня, когда это кончится и т.д. Это как танк, который втащили в комнату, и на который все таращатся и разглядывают, хотя в „другом месте и в другое время“ он сам бы на всех таращился и всех разглядывал, и скорее всего врезал бы как следует, – и никому бы и разглядывать его не пришлось бы в голову, а только прятаться или умирать. Притча о танке, пришедшая по ходу записывания этих строк, кажется уместна. Если при Сталине и Хрущеве вещи нашего социального мира, заряженные идеологическим порохом, буквально стреляли, били в вас, ревя о счастье и призывая к еще большему, то в конце 70-х, эти орудия уже не стреляли, но сами стояли как грозное, но уже не принимающее участие в деле оружие. Но для нас они еще были, как бы „на второй день после сражения“, они еще дымились и могли еще сами по себе выстрелить (а вот уже сейчас в 80-х и они постепенно уходят в историю, превращаясь в странных и непонятных монстров, как рыцарские доспехи, и вот-вот по общим законам бытия, скоро будут вызывать ностальгический зуд). Но тогда, в 70-х, все это было для нашего сознания, сознания „того советского человека“, а не сегодняшнего, весьма живым и значимым, и каждый предмет, который я как бы „втаскивал“ в мастерскую был живым, актуальным и задевал не только меня, но всех других советских зрителей, которые посещали мастерскую (о выставлении подобного не могло быть и речи).

Хочется сказать еще вот о чем. С точки зрения „художественности“ в этом как будто нет ничего нового. Искусство „реди-мейд“, втаскивания в выставочные залы и музеи предметы низкой действительности, началось в начале века, с Дюшана, и теперь это обычное, будничное дело. Так что открытия тут не сделано никакого.

Но есть один оттенок, что называется, нюанс, и отдавать этот нюанс никому не намерены – „Чужой земли мы не хотим ни пяди, но и своей вершка не отдадим“.

Нюанс состоит в следующем.

Если натуральные вещи повседневного быта, выставленные в музеях, описывают какие-то особые, часто существенные стороны „бытия“, а вещи „поп-арта“ демонстрируют рекламы чего-то, этим рекламам соответствующее „внутри“ магазина, то нашим рекламам, призывам, объяснениям, указаниям, расписаниям – все это знают – никогда, нигде и ничто не соответствует в действительности. Это предмет чистого, завершенного на себя

высказывания „ТЕКСТА“ в точном смысле этого слова. Это ТЕКСТ, о котором заведомо известно, что он ни к кому не обращается, ничего не означает, ничему не соответствует – тем не менее очень много значит „сам по себе“, и вот интерес, внимание, „работа“ с таким текстом составляет особенность нашего¹ обращения с этой изопродукцией. Это тем более важно, что этот текст пронизывает всю нашу жизнь – все здесь или говорят, или пишут, все пронизано текстами – инструкциями, приказами, призывами, объяснениями – так что мы можем нашу культуру назвать по преимуществу воспитательной, дидактической. Но было бы неосторожно считать, что эти тексты направлены на какой-то человеческий субъект, обращены к „советскому человеку“. Феномен наш еще более уникален, чем это представляется с первого взгляда. *Наши тексты обращены только к текстам*, и любой текст есть текст, покрывающий текст предыдущий. В этом смысле у нас настоящая Витгенштейновская герменевтика – мы как бы все живем внутри единого Текста.

Поэтому вербальность у нас на первом месте в сфере социального, наружного бытия, и все у нас становится „языком“, многими звучащими, пересекающимися в разных уровнях языками. И в этом смысле я сразу стал понимать свои картины, как только я начал их изготавливать, – что они определенный, уже готовый и заведомо чужой идео- или изоязык (неважно что перед нами: изображение или слово). Эти языки – „классический“, „московский“, „передвижнический“, „западный современный“ – в этом смысле „все равны“ между собой (все одинаково уже есть и все они „чужие“), но между ними, – как вообще в нашей стране – есть метаязык, язык „первый среди равных“ – язык анонимной расхожей продукции, язык все интегрирующий, усредняющий, служащий всему „единой бочкой“ и опорой, язык, покрывающий все и всех – это, так сказать, Главязык – язык анонимной уличной изопродукции, в котором все есть и находит свое выражение: и „правило“, и „взлет“, и „документ“, и „культурность“, и „спокойствие“, и „сентимент“, и есть даже место „индивидуальному творчеству“. Это язык стендов, плакатов, расписаний, пояснений и пр. и пр. Наш вездесущий, всеохватный, всепроникающий общий язык, на котором, что самое важное – все друг друга понимают и могут понять – Великое Искомое – наше Эсперанто.

Перечислю и прокомментирую работы, которые относятся к этому времени: конец 79-го начало 80 года.

1. „Зайчик“ – я уже комментировал.

2. „Вынос помойного ведра“, 1980. Картина в жанре расписания. Одновременно использует и другой жанр – „жанр“ призыва: („За чистоту!“) по

¹ Имеется в виду художники этого направления.

виду заурядный ЖЭКовский предмет. Изображение нашего рока: „Каждый в свой черед, через 2-3-4-6-8 и т.д. лет должен вынести свое ведро с мусором...“ Анализ этой картины в статье „Два железнодорожника“. Там лишь отчасти затронута проблема ЖЭКовского сознания – то есть сознания обычного московского обитателя, привязанного в своих „общественных и культурных отправлениях“ к ЖЭКу, в котором имеются кружки, ведется большая увлекательная жизнь „по интересам“. Об этой проблеме ЖЭКовского сознания сделан в количестве 10 экземпляров сборник (около 81-го года), который так и назывался „В нашем ЖЭКе“. Несколько статей, там помещенных, касаются вот этого самого „жэковского сознания“. (Термин, кажется, прижился – О. Генисаретский произнес его на „ученом“ семинаре в 82 году.)

3. „Воскресный вечер“, 1980. Род доноса, вернее самодоноса – некто описывает в виде таблицы, кто к кому приходит, что съел, во что был одет и т.д. Обычно такие таблицы составляют в ЖЭКе, бухгалтериях, на производстве – вообще там, где действует учетно-справочная калькуляция, регистрация. Хозяин дома, составивший эту домашнюю таблицу, не делает разницы между домом и службой, верный принципу, что во всем должен быть порядок – но самое главное, что это домашнее вполне приветное действие он делает возможным достоянием любого общественного места – на стене ЖЭКа, например (об этом говорит стендовая, „общественная“, а не эпистолярная – частная форма описания „вечера“). Здесь, помимо желания быть подробным, внимательным ко всему окружающему, есть и особая подчеркнутая рассекреченность в полном сознании, что вечер может быть оценен как весьма достойный, добропорядочный с точки зрения общественной морали и взгляда начальства, и в этом смысле самодонос выступает как подробное описание своей жизни, каждого, любого выходного дня, как мероприятия, могущего быть примером для других...

4. „Запись на Джоконду“, 1980. Увеличенная записка, которая могла бы висеть в любом учреждении. Вместо „Джиоконда“ написано: „Джоконда“. В 1979 году „Джоконда“ приезжала в Москву в Пушкинский музей, и билеты из-за их дефицитности, распространялись по учреждениям. Использована простейшая подмена – даже не билеты на „Джоконду“, а только „запись“ на нее: вместо „Джоконды“ – билет (текст, но уже гарантирующий „Джоконду“), а вместо билета – запись на билет: ситуация, наглядно демонстрирующая основную нашу связку – текст только с другим текстом, а не с чем-нибудь другим, вещью, например.

5. „Собакин“, 1980. Описание биографии Собакина. Все, что можно сказать о человеке со стороны общественной, полностью укладывается в эту анкету. Анкета и есть жизнь человека уже в архиве, причем о нем говорится самое главное. Это еще и рассказ, история его жизни, и, одновре-

менно его судьба. Превращена в стенд его анкета по причине образцовости его жизни, как пример правильного восхождения по общественной лестнице. Стенд-биография т. Собакина выступает уже в некотором воспитательном смысле: „проживи и ты такую же жизнь!“ О простой собаке ничего такого сказать нельзя – у нее нет „истории-анкеты“ – она поэтому просто „собака“.

6. „Маленький водяной“. Увеличенная иллюстрация к книге Пройслера „Маленький водяной“. В сущности прием „поп-арта“ – увеличенная пошлая прикладная картинка. Тогда она для меня одна из первых в ряду „цитатных“ изобразительных картин была очень важна для последующих „стендов“. Тогда это для меня и открылось, что почти „натуральная“ бытовая вещь может быть одновременно, с одной стороны „умильно-воспитательной“, а с другой – просто мертвой заказной вещью, одной в ряду таких же разошедшихся от времени фанерных досок, которыми у нас закрывают старые покривившиеся заборы, чтобы „начальству не было видно“ или чтобы дети (если стенд „для детского сада“, как этот) не пролезли в дыру на соседний участок и не удрали. Первый в ряду мной изготовленных стендов, имевший вид почти документальный, житейский, который „безо всякого смысла“ как бы взят с улицы из самой жизни и принесен в мастерскую.

7. „Клей“, 1980. Иллюстрация в книге „Все про всех“ к стихотворению Бжехвы „Клей“. В сущности просто страницы из книги. Комментарий к этой „картине“ такой же как и к предыдущей. Интересно только расположение текста и картинки. В длинном ряду разработки и исследования их взаимоотношений – в применении к большой картине – эта картина одна из первых. Уже здесь – в картинке и подписи под ней – мне показались большие для будущего эти возможности. Белое на картине выступает как общее поле и для текста, и для картинки.

8. „Николай Петрович“, 1980. Имитация якобы какой-то на самом деле существующей „журнальной“ страницы. На самом деле такой не существует. Взаимодействие пейзажа и текста, хоть и нелепое, но мало ли что „в журнале может быть“. Стенд выступает как один из ряда нескольких себе подобных (текст начинается с прошлого „обрыва“ и уходит, оборвавшись). Количество и „качество“ текста таково, что сначала читаешь, а потом посылаешь его к черту. Поэтому он дан в результате как блок уже известного какого-то текста. И получается какая-то халтурная, расхожая картинка и внизу – такой же текст, макулатура. Трюк всего в целом можно выразить словами „битый небитого везет“: халтурный текст „объясняет“ халтурную картинку и наоборот, одна халтура и чушь поддерживает другую чушь и халтуру. Но форма „стенда“ срабатывает сама по себе – обращенность, наглядность, – все действует и никуда не исчезает, как не исчезает реву-

ший голос лозунга, даже если его уборщица поставила в чулан „до следующего праздника“.

Общий анализ этого „социального“ периода я сделаю может быть потом, когда – страшно загадывать – может быть когда-нибудь удастся описать 80-е годы...

III

АПОЛОГИЯ ПЕРСОНАЛИЗМА В ИСКУССТВЕ 60-Х ГОДОВ

Страстный монолог 23 июня 1986 года

В начале всякой деятельности у человека есть ощущение старта, места, с которого он начинает, подобно бегуну на стадионе. Особенно острым это чувство было у молодых художников моего поколения. Естественно было бы, чтобы какой-то ракетоноситель протащил часть пути молодого художника до выхода на орбиту, и это могли быть школа, учителя, традиции, интеллигентные папа с мамой, наконец. Наше же поколение начинало будто с абсолютного нуля – такое было у всех ощущение. Каждый стартовал со своей кочки в поле, но такой маленькой, что она была почти не видна.

Но было бы полбеда, если бы старт начинался с ровного, чистого места. Многим однако приходилось начинать с преодоления препятствий. Ряд важнейших сведений было умышленно искажено, значительные явления были названы ненужными, вредными, гадкими, а ненужные, вредные наоборот. И чтобы двигаться вперед, приходилось отбрасывать сперва эти искаженные представления. То есть, у нас был как бы „минус-старт“.

Этот необходимый тогда негативизм по отношению к окружающей художественной жизни сохранился до сегодняшнего дня в сознании художников моего поколения, то есть 60-х годов.

Правда, можно назвать несколько имен художников, которые стартовали чуть раньше нас, но в том же направлении. В спорте это, кажется, называется „раздельный старт“. Эти маленькие интервалы оказались чрезвычайно важны для тех навыков, которые приобрел затем каждый из участников „забега“. В частности, Вейсберг начал работать на 6–7 лет раньше, также и Рабин, но они находились в несколько ином „воздухе“, что ли. Ну как погода на стадионе: один результат показан в дождь, другой – при солнце и т.д., и все это имеет значение.

Вейсберг, Немухин, Плавинский и еще ряд художников живописного толка начали, впрочем, все же не с пустого места. Их питал ручеек, пусть тоненький, который просочился из тех могучих рек, половодья художественной жизни 20–30-х годов. Пусть замутненный и слабый, этот ручеек пробился сквозь 30-е годы и еще слабо бежал в 50-е.

„Бубновый валет“, окончательно разгромленный в 32-м году, не уничтожился вовсе, и деятели его продолжали работать в тех же традициях. Машков, Осмеркин, Шевченко, Кончаловский, Фальк не выставлялись, – выставки были заняты другим „контингентом“, – но все же „для себя“ продолжали работать у себя дома, имели учеников и т.д. Из рассказа Немухина я знаю, что студии Осмеркина и Шевченко существовали и в годы войны. В 46–47 гг. эти художники, уже пожилые люди, все еще держали у себя маленькие студии. И вот Вейсберг был учеником (боюсь ошибиться) Осмеркина.

В 48-м году эти студии были закрыты окончательно.² И этот год можно считать концом могучих живописных потоков, идущих из довоенного времени. Но все же они дали импульс новой живописной волне, я имею в виду поиски Немухина и Вейсберга. То есть, сохранялась непрерывная живописная традиция, которую продолжали эти, тогда молодые художники.

Дело в том, что этому фетишу – слову „живопись“ – сейчас никто не молится, слово постепенно исчезает из употребления. А в конце 40-х – начале 50-х годов слово было просто синонимом искусства.

В художественной школе самым важным для нас считалось – есть ли у тебя чувство цвета. Лучше бы у меня не было ноги, чем не было чувства цвета. Не иметь живописного дара (а было известно, что это и есть художественный талант) – не надо заниматься искусством. Эта врожденная способность к живописи была настолько важна, что я, помню, сомневаясь в этом своем качестве и страдая от этого, как от незаживающей раны, решил спросить у „специалиста“ (в классе всегда есть ученики, чей живописный дар всем уже известен и признан), живописец ли я. Но как спросить прямо об этом у божества, у оракула? И я воспользовался посредником, чтобы он мимоходом, невзначай, спросил обо мне. Вечером он, покачив головой, передал мне ответ: „Не колорист“.

Так вот, живопись и искусство были синонимы. Что такое было тогда понятие „живопись“? Это русская ветвь „сезаннизма“, приобретший особые характеристики, как и все, пришедшее с Запада и имеющий как бы два вида: классический – „Бубновый валет“, где это в лучших своих формах проявляется у Фалька, Кончаловского – полное безразличие к натуре (натура – только предлог для эволюции живописных потоков, цветовых балансов и взаимодействий... Это сложнейшая разработка, музыкальная структура и т.д.) Взаимодействие цветов, их массы и ритмы настоящие герои и действующие лица этой возникающей на поверхности холста пьесы, а портретируемый, деревья, небо, ваза с цветами – неизбежный и необходимый исходный материал, без которого нельзя обойтись.

Сезаннизм предполагает существование природы, рисование с нее, но за основу берется желательное все неподвижное: портрет, пейзаж, натюрморт, небегущий, неволнующийся, и на этом строится вся картина.

Второй вид русского понятия „живописи“ в те годы – это как бы перевернутая структура: на первое место выходит предмет изображения, а сама живопись становится всего лишь „непременным условием“, „формой“, благодаря которой эта реальность начинает существовать на картине. При этом требуется интересоваться и любить то, что находится за пределами

² Может быть, я здесь что-то напутал.

холста, то есть действительность, психологию, жанр, динамику, сюжет. Это направление было и при „Бубновом валете“, но в 30-е–40-е годы оно полностью слилось с понятием „советская живопись“. Берется уже разработанная сезаннистская форма, она уже как бы готова, как всем известная одежда, и новое задание выглядит как: „Что мы этим способом будем рисовать?“ Классики сезаннизма изображали только натюрморт, пейзаж и портрет, а мы, „уже овладев этой формой“, приложим ее к другим сюжетам.

Такой и была довоенная и послевоенная советская живопись.

Сейчас уже, как кажется, не помнят и не знают этих авторов. Но мы застали их всех живыми, „действующими“. Это и Соколов-Скаля, и Иогансон, Юон и др.

Нельзя сказать, что соперничество первых и вторых шло „на равных“. Те, первые, ко времени нашего обучения в школе уже были раздавлены, объявлены „формалистами“.

„Формалисты – это те, кто на ‘ф’ – Фальк, Фаворский, Фонвизин.“³ Вторые занимали все посты к концу 40-х гг. Именно их творчество мы и должны были изучать в школе и институте. Мы постоянно слышали: „Нет, конечно, писать надо живописно. Почему у тебя некрасиво написано?“ Но под этим понималось не более, чем красивая цветовая пелена. А под ней должно быть хорошо вылеплено тело, светотень и т.д. Должен был быть хороший академический рисунок как у Чистякова с небольшим живописным добавлением бубновалетцев.

Нашими кумирами должны были быть наши педагоги: Иогансон и его ученики – Грицай, Цыплаков; братья Ткачевы, Соколов-Скаля, Неменский, Бродская, Нисский, еще другой Грицай (не помню имени), Покаржевский. Одни чуть позже, другие раньше заняли место официальных кумиров. Возникла, была создана подлинная советская живопись, нечто вроде „абсолютного дома“ в архитектуре, этакий идеальный дом на все времена. Ее признаки: „живописность“ – слабый раствор сезаннизма, рисование – точно такое же, как во времена Возрождения с добавлением русской живописи конца прошлого века: все подробно разработано, но не „сухо“, и как бы несколькими нотами выше. Из этих средств был создан необходимый конгломерат, с помощью которого были сделаны, например, все панно, картины, стенды на ВДНХ. К середине 50-х годов процесс был как будто завершен, все навсегда установилось.

Мы стояли на вершине, мы владели „методом“ и перед нами открывалось огромное море сюжетов, бесконечная вереница героев, сидящих в полдень на полевых станах, едущих на побывку, идущих в клуб на выборы

³ Эрик Булатов, цитата.

и т.д. Не все еще было запечатлено, и у нас был в этом смысле большой простор.

Ревизовать саму эту систему, сам подход – это даже в голову никому не приходило.

Но как раз это и пришло в голову некоторым личностям, я бы сказал, от страха, что все уже завершено, закончено, и осталось только все повторять и повторять.

Эта генерация 60-х годов – человек пятьдесят⁴ – распадается, если речь идет об их образовании, на три группы: те, кто кончил Суриковский или полиграфический институты или художественную школу до этого, то есть, получившие полное и жесткое академическое образование, так сказать „профессионалы“; студийные художники, то есть занимавшиеся в чьей-то мастерской и имеющие за плечами опыт учебы у этого учителя (белютинцы, например) или занимавшиеся в студиях и кружках дворцов пионеров; и третья группа неимеющих специального образования – дилетанты, самодеятельные авторы или пришедшие из других профессий. Ко второй группе я бы отнес выпускников МГПИ (худ. ф-та) – Куперман, Вашенко, Дорон, Дима Лион. К дилетантам, авторам, сделавших „самих себя“, я бы отнес Штейнберга, Гробмана, Боруха, Ворошилова, Пятницкого, Рухина, еще некоторых ленинградцев, но вообще их немного.

Конечно, здесь я говорю о целом поколении художников, как бы отвергнувших академический образец. Когда я говорю о мире „неофициального“ искусства, таких изгоев или „мутантов“, отпавших „электронов“ было, конечно, ничтожное количество. Я назвал цифру 50, но активно работающих было человек 25–30. Это капля в море. „Нормальных“ художников было огромное большинство по сравнению с этой „кучкой“. Один только Суриковский институт выпускал ежегодно 150 человек. И полиграфический – 50. А Строгановка, а училище 1905 года, а Архитектурный? И так год за годом. И основной поток шел в „нормальном“ направлении.

Любопытно, что этот „мутирующий“ акт 60-х годов как будто невозможно было предусмотреть. Как получился этот странный выброс, протуберанец „вбок“ идущих людей, причем из чрева самой академической школы из ее почти лицейской закрытости – объяснить это было бы очень интересно и социально, и психологически и т.д. Мощный боковой отросток дерева...

Этот боковой отросток, в свою очередь, расходится на 8–9 побегов, направлений, идущих из одной точки. И каждое из этих направлений имело свою генеалогию. (Кстати, одновременно были другие „ветви“ – поэтические, литературные, музыкальные.)

⁴ Речь идет как всегда о Москве.

Феномен интересен был не только тем, что мгновенно вспыхнуло несколько художественных направлений, а тем, что каждое характеризовалось не общим сходством идей или программ, а общим и важнейшим признаком: каждое направление состояло из художественных „индивидуальностей“. Все художники были персонами. И если кому-то из них сказали бы, что он разрабатывает какую-то уже известную идею, он бы оскорбился; каждый был уверен, что делает исключительно свое, ему только присущее, и нет у него взятой напрокат концепции, или идеи, со стороны. То есть каким-то странным, почти волшебным образом Целков стал Целковым, Рабин – Рабиным.

Это и был главный пафос времени: никто не похож на другого, каждый уникален, никто не подражает другому.

Конечно, прошлое всегда идеализируется. Но тем не менее по качеству напряжения, энтузиазму и продуктивности хочется сказать: это было уникальное время.

В следующем поколении резко падает число „персон“, люди работают кланами, появляются ведущие и последователи. Время становится менее индивидуалистическим, а более – культурно-нормативным, что ли. А еще в следующем – энергия постепенно иссякает, так это, по крайней мере, кажется...

Но этим я не хочу как бы воспеть эту когорту 60-х годов: во-первых, неизвестно, что за результат получен, во-вторых, все это делалось на большой дозе самообольщения, внутренней эйфории. Объективное значение явления по-прежнему остается неизвестным. Возможно, как всегда, необходима временная дистанция, чтобы понять, что же по-настоящему произошло. Пока же кажется, что эта продукция чрезвычайно персоналистская, индивидуальная, и она не вписывается ни в какую художественную эволюцию.

Я мог бы попробовать описать психологию каждой из этих „персон“, дать им иронические или, наоборот, апологетические характеристики, описать непреходящую оригинальность их поступков, речей, действий, произведений. Но не менее интересно описать ту атмосферу, в которой они развивались, как кажется, это была не только их собственная воля, незапланированная импровизация, а все-таки было какое-то лоно, культурно-историческое поле что ли, в котором неизбежно все возникло.

Мне не нравится слово „условия“ („какие условия обусловили“ или „какие причины опричинили...“) и все же дело скорее в том, что создалась обстановка, атмосфера, которая была очень густа, напряженна, уникальна. Если бы удалось дать какие-либо характеристики самому этому энергетически заряженному полю, тогда легче было бы определить и сами эти

странные фигуры, часто противоположные по облику, направлению, развитию.

Я убежден, что художественные акции, произведения могут быть оценены только с пониманием вот этого „поля“, контекста, причем не научно-исторического, а именно аромата, что ли, самого живого плода с его соком и живым напряженным магнетизмом.

В 20-е годы у нас также созрел какой-то плод, упал с ветки, и из него появились зерна: литературные, музыкальные, театральные персоналии... Ну как бы гранат упал и развалился на зерна.

И вот точно такой же, на мой взгляд, плод, сочный, живой и странный, созрел в 60-е годы. Описать вкус этого плода мне кажется необходимым. Любопытно, что сейчас никто не сомневается в ценности прекрасного плода 20-х годов. Все точно знают, в чем там было дело. Примерно знают даже „края“ этого явления, точно их очерчивают. „Кончился старый мир, начался новый“, все происходит теперь почти что и не на земле, а где-то в космосе; пришла невероятная вера в то, что человек, войдя в контакт с космическими потоками, обретает новый облик, новый язык, новое сознание, новые цели. Он вообще как бы перестает быть „старым“ человеком, „ветхим Адамом“ становится новым существом. И со „старым“ человеком у него будут такие же отношения, как у бабочки с червяком: „да, конечно, я была им, но теперь-то я летаю!“ Это не просто другой червяк, это вообще „другое“, это уже летит. Необходимо было изобретение новых языковых и визуальных структур, ведь новый человек не может говорить в новом мире на „старом“ языке. Как может Карузо позволить себе мычать по-коровьи? И к быту возникло новое отношение. Стало ясно, что быт затягивает, человек в нем погибает. Поэтому безбытность нового человека, игнорирование быта, борьба с ним становились нормой. Архаические структуры: индивидуальный ребенок, индивидуальная комната – все это „было“, а теперь стало смешным и ненужным, человек новой творческой формации становится человеком общественным, частью единого коллектива. Но из коллектива может выделиться лидер, например, Маяковский, который воспринимает все, что говорит коллектив, он его „слышит“, выступает уже от его имени...

Множество таких вещей и понятий – трагичных, смешных, парадоксальных, удивительных вспыхивает почти внезапно. И главное среди них – совершенно новое отношение к будущему. О прошлом стало как бы вдруг все известно, оно кончилось, не следует перебирать его старый мусор. Следует жить „по-будущему“, и из будущего время к нам потечет вспять. Будущее приближается к „сегодня“ с огромной скоростью, входит в него. Матюшинские структуры говорят, например, о взаимопроникновении миров человеческого, животного, мира растений. Расширенное сознание, как

говорил Матюшин, есть такое сознание, которое не делает разницы между человеком и деревом, например. Это не пантеизм: стать „как“ дерево или „как“ молодой зверь, – а просто человеку может стать доступным, открыт язык растения, животного, вообще природного, и он может говорить отныне как человек, а может и как летучая мышь – мир открывается для него во всех измерениях. Проблемы четвертой, пятой, шестой меры тоже не представляют теперь сложности, потому что динамическое сознание особо воспринимает и мир в космической динамике. Мы видим чашку такой, как она есть, только если стоим рядом с ней. То есть мы привязаны к неподвижной чашке своей собственной неподвижностью. А нам надо смотреть на мир в динамическом ракурсе. Если бы мы быстро мчались мимо мира, то и предметы стали бы другими. Надо открыть динамическую точку зрения и рассматривать мир с движения (то, что предлагал Малевич и др.). Многие из этих откровений нам сейчас уже недоступно и темно, но это зерна того созревшего и утраченного „плода“ 1912 года, года великих открытий: первая абстракция Кандинского, квадрат Малевича и многие другие пророчества. 20-е годы казались годами начавшейся реализации этих пророчеств. Но уже в 10-х годах были люди, которые предвидели катаклизмы, в том числе социальную революцию, считая всего лишь ее частным случаем чего-то космического.

Они своим динамическим взором предвидели не только русскую, но и мировую революцию, и ничему не удивлялись, не негодовали, наоборот, все приняли с энтузиазмом. Малевич, Татлин как бы „знали“, что так и будет, проблема была в том, чтобы дать, „принести“ в мир новый язык. Без знания того, чем эти люди дышали, что видели „внутренним взором“ невозможно понять башню Татлина или визионерство Чекрыгина.

Зачем я говорю столько о 20-х годах? Конечно, я ишу аналог 60-м годам. Была ли в 60-е годы подобная „грибница“, был ли плод? Если столько пчел или мух разом вылетели и хором зажужжали, может быть следует сказать: что-то было в этом роде. Но можем ли мы дать ему определение, хотя бы такое же приблизительное, какое я попытался дать импульсам 20-х годов?

Полного описания, перечисление всех признаков дать невозможно, должно пройти лет 60, то есть, в 20-х годах будущего столетия это станет ясно, и будут видны края явления и его проблематика, как сейчас видны края 20-х годов нашего столетия. Метастазы и проблемы 60-х годов тянутся до наших дней. Но что это было? Видны лишь некоторые аспекты – социальные, политические, культурные, но более скрытые слои и их общее единство остаются пока не видимыми.

Социальные характеристики 60-х годов следующие: инфляция того рая и совершившегося счастья, которые к тому времени уже были как бы объявлены.

Разница между объявленностью, запротоколированностью достигнутого абсолюта жизни человеческой – и внутренней необеспеченностью этого абсолюта, более того, ощущение обмана, чего-то несостоявшегося и есть внутренняя социальная напряженность 60-х годов.

Было общеизвестно к тому времени, что у нас лучшее искусство, лучшая экономика, лучшая законность, лучший способ жить. Причем не лучшее из лучших – а просто кругом, „у них там“ все плохо и погибает, а у нас, наоборот, становится все лучше. И то же самое в истории: строившееся здание прекрасного дворца никогда и нигде не получалось. А у нас Оно построено. (Примерно такое же, как сейчас в Корее.)

И вдруг, очутившись на этой солнечной вершине, мы увидели, что „не все в порядке“. Сегодня по радио спокойно говорят, что где-то у нас „что-то не так“. Тогда в 60-х мы бы даже не поверили, услышав такое. Мы знали, что все у нас в ы п о л н я л о с ь . Оттого и возникало напряжение, что повседневность как бы не подтверждала объявленную осуществленную мечту.

Искусство в это время стало абсолютно нормативным. Было известно, что все уже состоялось. Искусство, можно сказать отделилось от тех, кто его производил, и, как целое, не подлежало новым толкованиям, трактовке, ревизии. Оно уже есть, и тебе, вступающему в него, надо только изучить его и пытаться добавить туда, ту же воду из того же источника.

Так вот вторая сторона, уже художественной ситуации – разведенность между общей нормативностью и индивидуальным согласием на исполнение ее.

Может быть, это все и правильно, – могла появиться ужасная мысль – но мне почему-то не хочется это делать. Разумеется, такой ученик сразу рисковал получить ярлык „бездари“. Было ясно, что ему просто лень пройти весь путь до мастера, он хочет избежать серьезного труда. Но дело в том, что такие обвинения относились вообще к символическому или „западному“ искусству, и ученик много раз их слышал. Например, у нас в школе были запрещены имена Врубеля и Борисова-Мусатова как презренных формалистов. На 1 курсе института мы не могли произнести слово „импрессионизм“ иначе, как с добавлением „мазилы и пачкуны“. Было известно, что такой „артист“, как Клод Моне, делал синие тени, хотя было очевидно, что тени – черные или темнокоричневые. О другой бездарности – Модильяни – мы узнали к концу учебы: он рисовал блинообразные рожи и угловатые носы. Еще был такой страшный зверь, как Пикассо, который вообще способен был уродовать человеческие формы и нарисовать четыре

глаза. Мы знали, что такими подлецами и недоучками было заполнено искусство не только 20-го, но и конец XIX-го века. Мы, таким образом, оказались единственными на острове среди обломков, в которых тонет художественный мир. Подобно Ною, мы одни спасались на прочном корабле, а все остальные лишь тонули вокруг. Это и было наше мироощущение, так нам читались лекции. Только мы являемся единственными наследниками великого наследия: Рембрандт, Рафаэль, Леонардо почти в слезах смотрят на нас из прошлого с мольбой и думают: счастье, что есть эти люди, продолжают наше дело...

Детское сознание почему-то яростно протестовало против этой миссии спасителей. Может быть, потому, что мы видели страшную фигуру Герасимова, других „сталинских орлов“, называемых нашими педагогами и не могли уложить в сознании, что эти люди призваны нести чашу Грааля, что они воплощают истину.

Тогда и возник некий „ежик“ разнонаправленных поисков художественного студенчества, искали „чего-то другого“. Одни, сопротивляясь нормативу „рисуи, как я, и ты будешь рисовать единственно правильным способом“, другие искали способ выразить свою индивидуальность, свой путь; уверенность в том, что „мы“ – единственные в мире – рисуем правильно, заставила третьих просто рыться в книгах, искать, может, еще кто-нибудь рисует правильно? Так в нашем мирке появились „знатоки“, „эрудиты“.

Конечно, все те, кто появились, были далеко не знатоками и эрудитами, но стиль, в котором будет выдержано дальнейшее мое изложение, будет умышленно восторженным, апологетичным: я умышленно хочу впасть в такое состояние, во-первых, потому, чтобы не ощутить той пустоты, того зияния, которое я знаю, каждый из нас чувствовал под собой; а во-вторых, чтобы восстановить, вспомнить тот стиль наэлектризованного, восторженного экстаза, который так характерен был внутри нашего круга, составлял во многом всю его атмосферу. И вообще моя речь примет теперь вид „страстного монолога“, не столько записанного, сколько произносимого, не прерываемого никем, чтобы говорящий не опомнился, не подумал, что он „несет“ и не остановился внезапно...

Все, что я здесь говорю и буду говорить на следующих страницах, – это апология явления, заведомое признание его важности, ценности, нужности, долженствования, онтологичности, а главное – оптимистическая вера в то, что все персоны, представляющие это явление, исключительно интересны, важны, необходимы, и все это имеет пока еще неясный, таинственный, но важный смысл и назначение для нашей сегодняшней и последующей культурной и художественной жизни.

Можно ли определить предмет апологии? Это апология персонализма, удивление перед феноменом искусства 60-х годов, перед фактом возникновения пучка фонтанирующих индивидуальностей, которые имели мужество почти висеть в воздухе, никого, никакого направления не представляя, кроме самих себя. Все это тем более достойно уважения, что мощный активный фрустрирующий фон, на котором возникла эта группа, не был фоном индивидуализма, персонализма, а был фоном нормативным. Окружающее искусство было сформировано навеки как окончательное. И в этом смысле персонализм был чем-то вроде бунта, контрверзы, противостояния себя этому безличному, но правильному нормативному окружению. И это протест не слабой и робкой индивидуальности, а полновесной и самодостаточной художественной личности, которая утверждает себя через свои картины.

Каждая из этих персон создавала, строила свой космос, в котором было все: своя история искусств, своя философия и своя технология. Но, повторяю, каждый строил из самого себя свой генеалогический ряд, выстраивал себя назад. Тем более интересно проследить тот „хвост“, который тянулся сзади за каждым, исследовать тот сук, на котором сидела такая странная парадоксальная личность, как, например, Рабин, Целков или Неизвестный. Может быть, на этом дереве никаких веток, кроме этой, и не было. Такой огромный ствол с одной веткой...

Персонализм не исключает того, что эти личности объединялись в ассоциации, они были близки и родственны между собой, во-первых, а во-вторых, это не мешало им иметь „шлейфы“ из учеников, последователей, имитаторов... Последних было, правда, не так много. Одни из них имели платных учеников, то есть, это был их нормальный заработок, другие просто позволяли ученикам работать рядом или поблизости. Среди них – Дима Лион, Вася Ситников, Шварцман, Белютин и некоторые другие.

В целом, повторяю, это были отдельные личности, не связанные одним направлением, их нельзя было назвать движением, например, фовизма, футуризма, супрематизма и т.п., так как их связи были только дружескими. Некоторые были связаны долгой человеческой дружбой еще по школе или институту.

Ни о каких скрытых противоречиях, тем более вражде не могло быть и речи. Каждый хранил в себе свою художественную программу, делился ею, но терпел и уважал соседей. Так что мы не можем здесь говорить о каких-либо ассоциациях по направлению. Хотя это очень удобно для описания и очень хотелось бы, чтобы это было так.

„Официальные“ художники, критика никак не отзывались об этой группе, предпочитая фигуру умолчания до конца 70-х годов. Художники, правда, вообще не мыслят о существовании чего-либо, достойного внима-

ния за пределами своей мастерской. Но с конца 70-х годов так называемое „неофициальное искусство“ стало как бы ненормальной занозой, и в выставочном, и в художественном планах. С „внешней“, официальной точки зрения было неясно, то ли это педерасты, то ли хулиганье, то ли жулики, то ли шпионы, то ли все вместе взятое, но одно было совершенно ясно: это бездарности, и к настоящему искусству, представленному Союзом художников, это отношения не имеет.

Интерес же западных „деятелей“ к этому искусству понятен (цитируется опять „официальная точка зрения“): ведь это глумление над „нашей“ жизнью, „нашим“ искусством. Но всем этим можно пренебречь: Запад – вообще догнивающая раса, которая после Рафаэля ничего не сделала и почти уже разложилась. А когда возражали, что капиталист дарем платить не будет, то ответ мог быть такой: у них платят не за вечные ценности, а за временные. Важно сорвать куш сегодня, а на чем – на золоте или дерьме, – неважно. Мы же не идем на подобный быстрый успех, для нас ценности должны быть вечными. Вот примерные аргументы против явления, о котором я говорю, и думаю, что в ближайшем будущем отношение к нему не изменится.

Официальная структура, в отличие от персоналистской, имеет свои принципы, на которых она держится. И это прежде всего нормативность, то, что не может быть изменено ни под каким видом. Правда, если бы сегодня академик нарисовал так же, как 20 лет назад, он был бы изгнан из академии. И тем не менее самый принцип непоколебим. Перемены как бы неприлично замечать.

Общеизвестно, что с „академией“ боролись все передовые художники. Но Крамской со своей командой боролся с „плохой“ академией, а Рабин боролся с „хорошей“ академией, и хотя все поведение, тексты, идеи почти совпадают, но это „две большие разницы“. Чувство юмора здесь неуместно. Вообще запрещено смеяться, хохотать, иронизировать. Шутки в сторону! Никогда не было таких серьезных времен, никогда правильное искусство не творили с таким мрачным выражением лица.

В археологических, этнографических экспедициях пользуются терминами „твердой культуры“ и „маргинальности“, суть которых в следующем: всякое общество имеет закрытое ядро „твердой культуры“, то есть, территорию, где это ядро сохраняется, где ее формы ярко представлены, нормы выполняются беспрекословно, правила полностью известны и описаны. За пределами этого „ядра“, в том же обществе находится зона маргинального, в которой имеются субъекты, которые не выполняют норм или не знают их и оказываются выброшенными за границу „твердой культуры“. В социальном плане это, допустим, те, которые живут хорошо, и – нищие. В политическом плане это те, кто согласен с системой и кто не согласен, кто

разделяет убеждения твердой культуры и кто их не разделяет. Маргинал – тот, кто находится в любом смысле на периферии системы, на ее окраинах.

Понятно, что все персонажи подпольной художественной жизни 60-х годов – маргиналы. Чем и объясняется тот факт, что о них никто никогда не говорит в пределах „твердой“ культуры. Маргинал – тот, кто отторгается от правильного, договоренного ядра любой культуры.

Но есть еще категория лиц, расположившихся на краю твердого ядра в разжиженной так сказать зоне его. Это те, кто находится как бы у ограды закрытой больницы, и их просят сквозь решетку передать записку „туда“, вовнутрь. Это посыльные, связующее звено. Они едят и пьют „там“, а гуляют здесь, они в халатах, им „разрешено“. Мало того, они-то и есть любимцы Союза художников. Находясь на окраине, они не хотят чинов и постов, не являются на заседания советов, приходят пьяными на выставки, но они – „свои“, так как дают возможность представителям центра проявить широту, либерализм. Тихий, аккуратно платящий взносы Олег Васильев – маргинал, он не знает настоящих, внутренних правил твердой культуры. А Х или Y – безобразники и любимцы МОСХа, – не платят взносов, но правила знают и первые являются к раздаче многочисленных благ, расточаемых Центром. Как они узнают часы выдачи, кто им сообщает – остается загадкой.

Таким образом, деятели твердой культуры (будь то Салахов или Пономарев – центр, или Назаренко и Нестерова – окраина) знают одни и те же правила. Одни выполняют их с мрачной, давящей, паровозной физиономией, другие как бы не выполняют, но играют в ту же игру. Маргинал в эту игру не играет. Хотя среди них есть такие, которые хотели бы переступить границу. Со временем их принимают за ограду, но только тогда, когда они усваивают не п и с а н ы е правила твердой культуры (потому она и культура, что ее правила неписаные, их как бы одни откуда-то знают, другие – нет).

Принадлежность к неофициальному миру не есть произвол: хочу – так нарисую, хочу – иначе. Это есть результат внутреннего выбора, проявление скрытых стремлений, но которые объективно существуют, оставаясь долгое время непроявленными. Это некие нервюры, симпатичные линии, которые требовали проявки. В этом смысле они как бы неизбежны, а не произвольны. Это ветки невидимого куста, который существует, и которому персонаж каждый должен дать свое лицо, одежду и имя.

Попытаюсь назвать „ветви“ этого куста, направления, которые проявились в 60-е годы. Первая мощная ветвь – это ветвь социального протеста, художественная деятельность, осознающая себя как призванная выразить социальный негативизм, социальное несогласие в художественной форме, хотя у некоторых художников это сочеталось и с формами поведения.

Вторая ветвь – регенерирующая. Это попытка восстановить разрезанный, искусственно пресеченный генетический код, идущий к нашим дням от местной истории, русской (от бубновалетцев, в основном, и от пресеченного в 40-е годы их продолжения, хотя оно объявлялось несуществующим и в 30-е годы). Третья ветвь – попытка включения местной художественной жизни в мировую художественную жизнь, сегодня (то есть, в 60-е годы) существующих за чертой нашей запечатанной страны. Эта ветвь дала очень много побегов, почек, а может быть и странных плодов. Четвертая ветвь – попытка включения искусства в религиозные, иррациональные, вообще метафизические уровни, поиски онтологии искусства, которое имеет корни не в самом себе, а где-то на иной, большей глубине. Пятая ветвь – гипертрофированный интерес к собственной акции, своему индивидуальному художественному поступку, то есть, крайнее экзистенциальное движение (кстати, термин, уже потерявший актуальность, а тогда в 60-е он только еще входил в моду). Шестое направление – поиски современного „советского“ художественного языка, полностью и целиком построенного на местном языке, будь то язык идеологии или бытового язык. Эти поиски развились и дали результаты в начале 70-х годов, но первые попытки были сделаны раньше, хотя и небольшие. И еще одно направление – попытка выявления и рассмотрения культурной метафизики. Исследование мирового искусства как предмета собственной автономной эволюции. То есть, берутся крупные понятия художественной истории: маньеризм, сюрреализм, и идет анализ, исследование их внутренних связей, взаимодействий, в отличие от онтологической метафизики, где культуру вообще не имеют в виду...

Вот примерно те нервюры, на которых группировались, как гроздь, художники. Самые активные, полно расцветшие: в 60-е годы – это ветви социальная и регенерирующая прошлое русское искусство. Хотя в конце 60-х проявилась и религиозная тенденция. И еще, конечно, экзистенциальное искусство мощно заявило о себе и широко представлено было в 60-е годы – позже оно будет названо русским экспрессионизмом; одни к нему отнеслись очень негативно, другие, наоборот, восторженно.

Самая характерная фигура первого направления – Оскар Рабин. Все 60-е годы отчасти прошли под его знаком – его инициатив, его влияния. Оскар идеально представлял собой социально-протестующее искусство 60-х годов. Как в любой сильной личности, в нем сочетаются одновременно и художественная практика, и личное поведение, и способ реагировать на окружающее, и твердость, и очень большая последовательность, то есть, это цельная, активно существующая личность, для меня почти возрожденческого характера (не такая, каких много: одно говорит, другое рисует, в третьем месте членский билет и т.д.). Оскар впервые ввел социальную

тему в искусство. Будущий соц-арт 70-х годов имеет предтечу в первых картинах Рабина, который ввел многие темы соц-арта. Что я имею в виду? В работах соц-арта начинает использоваться тот вид продукции (идеологической), которая до сих пор считалась агитационной, пропагандистской, и вообще не-художественной, и которая становится в соц-арте основным выразительным средством. У Оскара тоже много сходных элементов, хотя художественная форма – вполне традиционная, даже МОСХовская. Оскар по типу живописи – вполне МОСХовский живописец: его способ обработки поверхности, построение пространства, композиция, тональность – все являет собой хорошую, нормальную академическую школу, которую он прошел. В этом смысле он не был то, что называется „новатором“, если не считать только некоторой огрубленности, вязкости текстуры и характерного для Оскара черного контура, который он почти графически вводил в живописную картину, обводя им предметы: книгу, паспорт, рыбу. Если „советским“ нормативом было рисовать „Опять двойку“ или „Теркина на привале“, то он резко изменил тематику и рисовал икону в луже или библиотеку, лежащую в грязи, или улицу „имени Богородицы“ и т.п. Было много сюрреалистического в его манере, он делал довольно резкие ходы в сопряжении предмета с пространством, например, на улице с покосившимися домами валялась огромная кукла и т.д. У него кровли домов не „умильно покосились“ – умильно косились домишки и на картинах академиков, – у него иначе косились, очернительно тарачились окна с грязными керосиновыми лампами, селедка лежала на газете „Правда“, советский паспорт мы видели на фоне высотных домов. Казалось, что тебя должны забрать вот сейчас, пока ты смотришь на его картины. Оскар производил сильное впечатление какой-то сгущенной тьмой своих тем и одновременно очень нейтральным, как бы незаинтересованным способом их изображения. Очень характерна была и атмосфера, сложившаяся вокруг Оскара. Надо сказать, что 60-е годы, помимо афронта, особенного что ли, художественного жеста по отношению к мертвящему общезначимому фону, интересны еще и поведенческим протестом в условиях ужасающей повседневной психической ненормальности. Речь идет об определенной патологической ситуации в отношении естественной художественной деятельности (я убежден, что художественная деятельность – это естественная деятельность в отличие от многих других видов деятельности. Например, не очень естественно, мне кажется, сидеть за рулем и гнать грузовик из Керчи в Саратов и обратно. Но рисовать то, что тебе приходит в голову, или по заказу человека, который любит твои картины также естественно, как пахать землю. Быть художником – естественно, нормально). Так вот, что касается этой естественной деятельности, вся общая ситуация была глубоко патологична. Художник не мог рисовать то, что он хочет. Это испытывали

все неофициальные художники, они переживали страшное чувство, что рисуют, как какие-то преступники, „не то“, и „не так“, и это знал каждый, с большим или меньшим чувством паники и ожидания возмездия. Никаких возможностей выставить работы не имелось. Впрочем это относится и к официальным художникам, которые ждали персональной выставки лет 17, и лишь для мертвецов (у них своя, особая очередь) этот срок снижен до 7 лет. И, само собой разумеется, продавать свои работы неофициальные художники тоже не могли, так как у нас не существует права продажи твоего „частного“ собственного изделия. „Что это значит, что кто-то хочет купить у вас работу?“ – могли тебя спросить. Было известно, что покупают официальные организации у „комбината“, при этом – необязательно интересоваться, кто автор продававшейся картины – Петров или Николаев. И считалось ненормальным, чтобы кто-то реальный пришел к Рабину купить „его“ картину. Во всем мире это нормально, а у нас – ненормально. „Органы“ и милиция являлись к Рабину и спрашивали, какое право он имеет что-то продавать. Рабин просил обложить его налогом. Но это было невозможно, это означало бы, что его узаконили бы как мастерового, легализовали как ремесленника, производящего что-то ценное. В результате он оставался в положении нелегального художника, так как не был членом Союза и, следовательно, был тунеядцем, паразитом, подпольным надомником, изготавливающим Бог знает что. Это было парадоксальное состояние. С одной стороны, он не скрывал, что он – именно художник, кисти и краски стояли на виду, было ясно, что все это он покупает на свои деньги, но было неясно, откуда он вообще может брать деньги.

Вот это парадоксальное состояние, когда рисуешь „не то“, „не так“, да еще продаешь „не тому“, испытывают все художники 60-х годов по сей день. С другой стороны, вся деятельность этих людей является совершенно естественной: каждое утро они встают за мольберт и трудятся, производят буквально потоки картин. Ни у кого нет такого количества холстов, как у этих художников. Они не пьянствовали, не гуляли в своих углах и мастерских, они работали и только работали, хотя и не рисовали только для заработка.

Вот почему я говорю о каких-то нервюрах, то есть, заложенной программе, которую они как бы призваны были выполнить, 60-е годы для этих людей – непрерывный труд под каким-то внутренним приказом. В этом смысле время напоминает 20-е годы, когда также художников никто не заставлял производить картины, никто им ничего не заказывал, не покупал. Так и здесь, картины изготавливались вопреки тому, что это было не разрешено и это не должно было продаваться.

Но кроме того, не было еще двух важнейших компонентов „нормальной“ художественной жизни: не было околохудожественной жизни и не было критики.

Это интересное явление: персонализм 60-х годов странным образом не породил живой и активной околохудожественной среды. Такое огромное количество художников, поэтов, литераторов, музыкантов не создало вокруг себя синхронно вибрирующей рядом художественной атмосферы. То есть, прямо как бы за чертой мира художников не было никого (и нет по сей день). Под „средой“ я имею в виду определенные понятия, типа „дягилевский круг“ или „коллекционеры Мира искусства“, или „Московский художественный салон“, или „абрамцевский кружок“, или „Художественная ассоциация Тенишевой в Талашкине“. Художественный круг – это та самая питательная, живущая только искусством среда, которая сама не является творческой (в смысле, продуктивной), но создает атмосферу, благоприятную, насыщенную витальностью, расположенностью, любовью и огромной энергетической конденсированностью, которая присуща всегда любой культуре. И это проблема всегда культуры, а не искусства. Абрамцевский кружок, например, кроме семьи Мамонтова, включал в себя огромное количество ценителей, любителей, коллекционеров. Читаешь мемуары, и поражаешься: в одних комментариях названо минимум двести человек, – море знакомых, море поклонников, море заказчиков. Это, действительно, не сказка – был, был такой воздух, люди им когда-то дышали. Быть когда-то уважаемым человеком – это быть знакомым с деятелями культуры: поэтами, музыкантами, художниками. Многие стремились попасть в такой круг и это было далеко не просто. Так было и может быть сохранилось в другом месте. Но только не в нашей „культуре“, только не у нас...

В „нашей“ культуре это правило оказалось отмененным. Сегодняшний „человек у кормила“ совершенно не обязан быть знакомым с поэтом или художником, с этой шпаной... Говорят друг с другом о дачах и машинах, о рыбной ловле и магнитофонах, но сказать: „Вчера был на выставке“ или „вчера мне читали стихи“ – звучит дико. Одна патология – отсутствие выставок, коллекционеров, права рисовать то, что хочешь, – вызывает другую: отсутствие художественной среды и – самое страшное – критики. Художники варятся в собственном соку, общаются с художниками же. За это время среда не воспитала (за исключением 2–3 человек) ни своих искусствоведов, ни своих критиков, ни своих историков даже. Если весь клан сегодня провалится в небытие со своими картинами, рисунками, то ни в чем – ни в воспоминаниях, ни, упаси боже, в статьях – эти 60-е годы не будут отрефлексированы. Я говорю, конечно, немного жестко, так как в последние годы какие-то пунктиры намечены. Как всегда к явлению, которое

умирает, возникает интерес. Пока это было живое, новое, активное движение, никакой критик сюда не заглядывал. Официальные критики вообще не могут ничего сказать об этом явлении, поскольку оно не записано нигде в их программах, пока они учились, а потом оказалось нигде не записанным в правовых основах или в традициях „нашего“, то есть советского искусства. Относиться же хоть как-то к тому, что является нетрадиционным, запрещено – и по внутреннему убеждению, и весьма опасно. Даже войти в мастерскую такого художника – значит, оказаться запятанным. Это все равно что войти в публичный дом. Неважно, что ты ушел немедленно и может быть ничего там не делал, только полюбопытствовал, главное – был там.

Я назову десять ведущих критиков, и могу смело сказать, что они не были в мастерской ни одного неофициального художника. Ни Каменский, ни Молок, ни Сарабьянов не знают никого. Голомшток был знаком только с Неизвестным. Есть определенный снобизм в художественной критике: мы знаем, что ничего интересного там нет, следовательно, и быть не может. И мы знаем, что вообще существует общий безнадежный провал в современной художественной жизни. Было Возрождение, были импрессионисты... Ну а потом все погибло, наш удел – заниматься несуществующим. Счастлив тот из нас, кто занимается Леонардо или Микеланджело (как Гастев). Ну а заниматься современным искусством – это на поле осенью перебирать после уборки картофеля ботву. Нет ничего!

Критик Молок жил на втором этаже, а на первом – Янкилевский и Молок ни разу не спустился хотя бы посмотреть. Современная критика – смесь чудовищной глупости, снобизма, невероятной трусости, лени и равнодушия. Хотя бы ночью ради любопытства зажги спичку и рассмотри, что висит и стоит вдоль стен. Нет! А ловить по́лы Шагала – пожалуйста.

К счастью или к несчастью, художники 60-х годов сами и составляли мощную художественную среду. И довольно долго он держался на собственной энергии, а не наружной.

Оскар Рабин боролся с этой патологией в своей художественной практике: рисовал то, что хотел, под любым предлогом выставлялся (пример – бульдозерная „выставка века“), пускал к себе каждого, кто хотел прийти, и спокойно продавал, кому хотел. Он „как бы“ не знал, не замечал социальные границы и переходил их, испытывая на себе все возможные издевательства властей, вплоть до изгнания из страны и лишения гражданства. Не знаю, как в будущем сложится судьба картин Оскара и легенда о нем. Думаю, второе ему гарантировано. Об искусстве его не могу сказать определенно, пока оно вписывается в кантилену 60-х годов. Он не был ниспровергателем устоев, радикалом или модернистом в том смысле, как это

обычно понимают. Называл себя реалистом. Рисовал то, что видел, что окружает: кривой осенний барак, в котором провел детство и всю жизнь...

Основные последователи – его сын Саша и Эльская, которая недавно трагически погибла. Она рисовала в том же стиле...

Оскар был в каком-то смысле вершиной целого клана, „лианозовской школы“.

Сама школа имела все же несколько другую природу. Это – особой окращенности – целый мир, который завершен внутри себя и достоин глубокого специального исследования.

У этой школы имелся свой „отец“, свой родоначальник. Это Евгений Леонидович Кропивницкий, отец Вали, жены Рабина. Он представляется тем „генотипом“, из которого и развилась вся лианозовская школа. Это во всех отношениях „генотип“: и поэтический, и литературный, и изобразительный и по четкому формированию позиции по отношению к жизни.

Самое главное в нем – это образец житейско-культурного поведения: он – принципиальный аутсайдер, маргинал, который вообще ни к чему не прикасается, он – ни „за“, ни „против“, он находится на краю, никого не задевает, наблюдает, но не участвует.

Это мирочувствие потом развернулось и заметно во всех деятелях лианозовской школы – и в Немухине, и в Цыферове, и в Сапгире: особое печальное, слегка отрешенное, и, в каком-то смысле даже умиротворенное состояние.

Комментарии к I части

С чувством неловкости и смущения я прочел дешифровку этого текста с диктофона. То, что мы позволяем себе говорить и слушать (пропуская половину мимо ушей), трудно читать. Это разные вещи. И, наверное, нельзя подменить одно другим. Но поскольку что-то заставляет не бросать начатое, я хотел бы прокомментировать по крайней мере ПЯТЬ мест в этой, с позволения сказать, „рукописи“.

1) „Бубновый валет“ был окончательно разгромлен в 32 г. ... и т.д., далее идет перечисление имен.

Эта фраза вызовет презрение и отвращение у многих и многих, поскольку, скажут мне, здесь в одну кучу смешаны абсолютно разные художники, неточно назван год, когда их обвинили в формализме, и, вообще, ВХУТЕМАС еще в 27 г. поменял название на ВХУТЕИН, а в 30 г. был совсем закрыт. Короче, все это – фантазия, ложь и бред.

Тут я хочу сказать, что не только эта фраза, но вся эта „рукопись“ написана, изобилует бредом – и в области фактов, и в биографиях и т.д. Это не только вольное, а беспардонное обращение с известными событиями,

именами уважаемых людей, с целыми направлениями, датами, местами действия и т.д.

Но... (Казалось бы, какое еще „но“ тут может быть?) Но я хочу оправдаться тем, что это типичная наша болтовня за чаем. Особая форма беседы, которая имеет цель, обратную общепринятой: не из фактов сделать выводы, обобщения, а – априорному заявлению, понятному нередко только самому автору и дикому для его слушателей – к этой фантазии, подтянуть факты.

Мы обычно снисходительно относимся к жарким речам за столом. Но едва речь заходит (как в данном случае) об известных и болезненных событиях истории, мы не склонны прощать фантазии, так как твердо знаем: „Это НЕ ТАК, как он говорит“. Тут надо заметить, что у нас вообще распространена мифологическая форма интерпретации истории. Мое мнение, как и любого другого, есть заведомая фантазия, разогретая эмоцией, чаем или чем-то еще более горячим, желание высказать концепцию, подтягивая к ней факты и не особенно с ними считаясь. Видны зияющие провалы в образовании, в чтении, просто в информации, видно, что наводятся идиотские мосты между фактами, не имеющим между собой ничего общего. Готов смеяться над всем этим вместе с другими.

Еще мне могут сказать так: это оскорбительно для истории, особенно „новой“, тем более о такой, о которой пока мало что известно. Как ты мог, негодяй, такое написать, ведь теперь э т о б у д у т ч и т а т ь ! Хочу возразить: фетишизация печатного слова характерна только для нас. Считается: если человек что-то написал, то это действительно ТАК. Но ведь известно, что написанное – такой же субъективный бред, который говорит больше о том, кто писал. И если спросить этого несогласного читателя, „а как же было на самом деле“, он понесется по другой, но тоже проселочной, дороге, будет прыгать через те же кочки, и в результате выскажет такую же, но уже свою, ерунду.

Конечно, ставить в одну строчку Шевченко, Машкова, Лентулова, Осмеркина невозможно. Лентулов и Машков повернули в известном направлении после наступления всем известных времен. Первый стал рисовать домны, второй – свою жену на пляже и на академической даче. Кончаловский ничего общего не имеет с Фальком. Поэтому незачем даже анализировать это место с точки зрения истории. Надо к нему относиться так: автор заврался, его „унесло“.

2) „Мы приблизились к классицизму: живопись, как у французов, рисунок – как у академистов, жанр немецкий...“

Из текста может возникнуть ошибочное впечатление, что первую когорту я описал как „хороших“, вторую (перевертышей) – как „плохих“. И что было всего-навсего два направления в живописи. Еще раз вернемся к

списку учеников Иогансона, наших официальных „кумиров“. Надо уточнить, что холодное, спокойное использование живописи как „формы“ относится только к Соколову-Скала и Покаржевскому. Остальные: Грицай, Цыплаков, Ткачевы и др. – думаю, даже слыхом не слыхали о бубновалетцах, сезаннистах и ни о чем таком. Они использовали традиции, которые восходят к другим началам, а отнюдь не к французской сезаннистской школе. В приблизительном (как всегда) изложении это может выглядеть следующим образом.

Основная волна официальной живописи тех лет принадлежит к направлению, которое для краткости можно назвать: эскиз, доведенный до состояния картины.

Несовпадение, разведенность эскиза, этюда и картины для XIX века было явлением само собой разумеющимся. Настоящим продуктом художественного промысла или ремесла является картина. Ее можно сравнить с пароходом, который должен хорошо плавать, потому что у него внутри исправно работают котлы, все вокруг идеально пригнано, где-то лежит куча канатов, наверху висят лодки и прочее, то есть всюду порядок, все – по правилам морской науки. Но пока еще пароход строится, везде отдельно валяются его нос, корма, стапеля и мачты. Так и картина. Сперва маэстро набрасывает эскиз, ища основные параметры будущей работы. Затем все детали он разрабатывает на этюдах. Например, на эскизе к „Боярыне Морозовой“ (Третьяковская галерея) вместо лица – клякса. А на этюде – уже лицо. И на другом этюде – бархатное одеяние, отдельно пишутся все персонажи и т.д. В конце XIX века возникает некий промежуточный жанр между этюдом и картиной. Во Франции, Польше, особенно в Скандинавии, начинается широкое изготовление портретов, то есть готовых „картин“, которым придается непосредственная живость этюда. Художники заметили, что картина обычно выглядит суховато, из нее уходит живое впечатление, свежесть первого взгляда, как это бывает в этюде. И это естественно: этюд пишется с натуры, это вдохновенный перенос натуры на холст, а картина – уже с этюда, то есть, пропадает запал, свежесть восприятия. Отсюда всегдашняя задача – сохранить в картине свежесть этюда. Левитан и другие были мастерами в деле соединения этюда и картины. И вот возник новый жанр – „малая картина“, портрет, жанр, имитирующий этюдность. Появляются виртуозы этого возникшего нового, у нас в России это Серов, Репин, Бакст, Малявин, Архипов, Малютин, Ярошенко и др. Делаются попытки писать картину прямо с натуры. Эти попытки создать картину как бы одним махом и составляют существо нового „реализма“. Верещагин, кстати, писал этюд как картину, его этюды такие же „заделанные“ и сухие, но отнесем это к особенностям его таланта. Но большинство смогло освоить эту „свежесть“, движение спонтанной быстрой

кисти. Глядя на портреты Серова часто нельзя понять этюд перед нами или картина.

Художник часто начинает рисовать такую картину как предварительный подмалевок, но так гармонично и стройно, что он как бы себе сам говорит: „Не трогай, хуже будет“. И нам в институте нередко говорили: „Ох, как ты здорово наложил первый слой! Не трогай. Вот тут пройдишь немножко – и будет“. Вот таких „подмалевков“, сделанных по принципу „схватить и чуть пройти“, изготовлено было множество в конце и начале века.

Так подробно говорю об этом, потому что это была хорошо развитая виртуозная техника, которая сейчас, увы, потерялась, утрачена. Так здорово умели за один-два сеанса одной линией провести по лицу, по шее, по одежде и закончить где-то внизу – это было великолепное мастерство. Браз, Коровин, Цорн и многие другие владели этой техникой „единого художественного движения“, мазка, которая одновременно превращалась в оконченность всего целого. Еще в 20-е годы сохранялась школа этого виртуозного мастерства, но уже графическими материалами, например, у ленинградцев – Купреянов, Бруни-старший, Митурич-отец. Кажется, кто-то зло, но точно назвал этот стиль: „домашнее рисование“.

Культ этого домашнего рисования получил развитие еще в середине прошлого века, восходит к альбомным зарисовкам как ритуалу художественной жизни и полностью отсутствует сейчас, поскольку исчезло понятие „салона“. Расцвет жанра приходится на конец века, и мы видим на пожелтых фотографиях комнату, где в центре, например, сидит за роялем приглашенный пианист, рядом – дочь хозяина, полукругом – гости, а по краям бородатые спокойные люди – это художники, которые не отрывают своих карандашей от бумаги. Они рисуют, рисуют окружающих, рисуют друг друга... Классический пример – Репин, который по многу раз рисовал жену, ее приятельницу и художника, который рисовал приятельницу жены, то есть, всех, кто попадал в поле зрения.

Рисовать непрерывно, в любых обстоятельствах, не выпуская ни на мгновение карандаша из рук – это и означало быть художником. Отсюда и набросок, этюд выступал как законченный жанр определенной художественной культуры. В России этот жанр был представлен полно и хорошо.

Домашнее или „дачное“ рисование от Серова и Репина плавно перешло к Григорьеву, Вас. Яковлеву и др. Именно эту традицию русской реалистической школы рисования и живописи наследовали все те столпы официальной живописи 50-х годов, о которой я говорил: Иогансон, Юон, Сергей Герасимов, Александр Герасимов, Ефанов, Вл. Серов, ученики Иогансона. „Это не какая-то там французская мазня и точки, это передача из рук в руки великой традиции“. В этом жанре картины-этюда и выполнялись все работы официальных художников, украсивших, в частности, ВДНХ:

изображение бесконечных праздников, сбора урожая, торжества трудовых побед, а также все сюжеты, связанные с непрерывным движением – летим, едем, карабкаемся куда-то, мчимся, – это Вильямс, Пименов, ленинградские графики – Самохвалов, Курдов, московская школа – Нисский, Дейнека. Динамизм эпохи как бы слился с этюдной техникой живописи, техникой быстрого энергичного удара мазка, неожиданного поворота кисти: картины были как бы результатом единого внутреннего вдохновенного порыва. Более того: широкое движение кисти должно было совпасть с особым душевным подъемом и энтузиазмом по поводу новыхстроек, бездонного голубого неба или женщины, которая что-то преодолевает в данный момент. Более засушенная, серая, „затюканная“ манера появится позже, а в 30-е годы – это кисть, которая стремительно носится по картине.

Характерный пример – Дейнека. Он пришел в живопись из журнальной графики, и динамика исполнения картины – это как раз журнальный подход. Сейчас уже мало кто помнит такие имена, как Бродаты, Каневский, Ротов, Дубинский – у них штрих, манера раскраски сливается с изображаемым предметом.

Нельзя не упомянуть здесь и женщин, которые заполнили картины 20-х и особенно 30-х годов. В этой же манере были исполнены множество картин, основная тема которых: „Новая женщина“, или можно точнее: „ветер и женщина“. Ветер обдувает ее со всех сторон, но она и сама куда-то несетя, стремится: бросает диск, прыгает с парашютом, мчится на велосипеде, мотоцикле, в машине. Но не только это. Женщины строили, сваривали, перетаскивали рельсы, поднимались на электрические мачты. Художник Котов изобразил на барже трех могучих женщин, у одной в руке сварочный аппарат, у другой – гаечный ключ, а за ними наблюдает с улыбкой здоровенный мужик, у которого в руках нет ничего. Это не была карикатура, а наоборот, все изображалось с пафосом как новая роль женщины.

Определенная графичность советской живописи этого периода также продиктована скорописью, быстрым бегом кисти по холсту, – темп, как бы вызванный „самой жизнью“: времени не хватает ни у кого – ни у художника, ни у модели: слишком много предстоит сделать впереди („Время вперед“ – по известному фильму того времени).

3) „Неправильно думать, что я говорю о целом поколении художников, будто бы отвергнувшем академический образец. Наоборот, большинство принялось шлифовать вершины. Изгоев или ‘мутантов’ было, конечно, ничтожное количество“...

Можно ли говорить о неофициальной культуре как культуре или хотя бы о значительном культурном явлении – этот вопрос до сего дня вообще не всем принимается (если снять уголовно-политический смысл и рассматривать явление объективистски-исторически). Многие считают, что тут и

проблемы никакой нет, так как мы живем в одной стране, говорим на одном языке, и всякое деление есть чкусственное деление, выгодное лишь врагам нашим. И вообще покажите мне этих людей, кто они – вот эти жалкие фрондеры, которые выдают себя за авангардистов? Да это пустые существа, не стоящие внимания. Все подлинное, высокое у нас пробивается кверху, талант не угробишь и т.д. С другой стороны все же существует убеждение, что можно говорить о неофициальной культуре, и не только в области изобразительного искусства.

В основе официального и неофициального мироощущения лежат совершенно разные, психологические установки. И прежде всего это разные взаимоотношения со зрителем. Официальная художественная жизнь ориентирована на абстрактного зрителя, не существующего в действительности. Это обращение к зрителю, которого нет на самом деле, который не имеет ни плоти, ни психологии, это как бы абстрактный, бумажно-синтетический персонаж, к которому и обращается художник, поэт, музыкант. Такой зритель и слушатель был выдуман не в 60-е годы, а раньше, я думаю, где-нибудь в начале века, в 10-е годы. Возникло предположение, что не отдельный человек читает книгу, смотрит картину, а как бы все одновременно этим заняты. Как бы какая-то масса, может быть миллионы людей стоят возле картины и смотрят на нее. Ну как в доме отдыха смотрят телевизор в одной гостиной сразу пятьдесят человек.

Обращение не к отдельному человеку, а к общему поголовью особенно ярко выражено у Маяковского. Он один говорит с безличной массой лиц, заполняющих все пространство, выражающих восторг и ждущих каждого его слова. Он верил в такую реальность и „видел“ перед собой это однообразное море голов, уходящее к горизонту.

В 60-е годы подобная абстрактная масса, толпа стала как бы сама собой разумеющейся реалией, она-то и стала „зрителем“, и вся официальная культура теперь была адресована к ней.

Неофициальная культура всегда обращается к отдельному, конкретному человеку. Упущенный официальной культурой зритель, слушатель и является адресатом, объектом интереса и субъектом восприятия неофициальной культуры. Так было с самого начала, так остается до сего дня. Что это за субъект? Это прежде всего – существо, которое рефлектирует и способно лично, в своем опыте оценить произведение искусства.

Это человек, который не стоит наподобие птенца с разинутым клювом и с восторгом заглатывает все, что ему сообщают, а это человек, который довольно много сам знает и спокойно, внимательно и скорее прохладно слушает, что ты ему говоришь. Он не поражен самому зерну, как птенец, а это человек, который очень много знал еще до встречи с твоим душераздирающим стихотворением или картиной, и прекрасно сравнивает то, что ты

кладешь ему в рот, с тем, что он уже и до того съел. То есть, неофициальное искусство адресовано человеку, способному вступить с тобой в диалог на равных, а не участвовать в известной игре: вождь - толпа, учитель - ученик, пророк - адепт, доктор - пациент и т.п.

Но если официальный художник заранее защищен, он всегда как бы в дзоте, ни плюнуть в него, ни обратиться с претензиями, он только стреляет из своего укрытия, и даже если бросишься на амбразуру, тебя отташат и будут долго бить, – то есть, никакой обратной связи нет, то неофициальный художник не выглядит защищенным. Слушатель, зритель его – не только не за горами, не вдали и не за барьером, как на ревущем стадионе, а сидит рядом на тахте и в любой момент может послать тебя к черту. (Конечно, „про себя“, потому что в неофициальном мире царил атмосфера исключительно благожелательная – иначе второй раз тебя в дом не пустят.) Автор беспрерывно облучен встречными потоками, исходящими от его зрителей или слушателей. Одна из особенностей неофициального искусства – точная и часто личная известность адресата. Даже если художник рисует в тишине и пустоте, он завтра получит ответ от зрителя – в мимике, в словах или в виде голосования ногами. Но разумеется, и в неофициальной культуре есть люди, которые обращаются к миллионам и уверены, что раздадут золото, и каждый от общения с ними только обогащается.

То есть, вопрос о том, существует ли неофициальная культура, касается не только результатов (это решит будущее), но прежде всего – новой установки, рассчитанной на контакт с воспринимающим. И если принять точку зрения, что искусство – не езда в одну сторону, а всегда диалог, то неофициальное искусство как раз было обеспечено обратной связью в избытке.

Но тут надо сказать, что этот контакт носит ограниченный, искусственный, иногда патологический характер. Жизнь неофициального художника проходит только в своей среде. Отсутствие выставок и возможности показываться „нейтральному“, как раньше говорили, „широкому“ зрителю накладывает патологический, болезненный отпечаток и на самую деятельность художника, и на его продукт.

Конечно, произведение должно быть обращено персонально к кому-то. Скорее всего XX век – это век личности, а не только массы. Поиск индивидуальности, личности, к которой есть смысл обращаться, должен быть открытым, свободным. Художник должен писать открытую книгу, и он встретит зрителя, которого ищет. Наша же среда неофициальной культуры – это заведомо среда закрытых дверей, то есть, картины заперты, изолированы, как и их автор, и нет широкого обмена, нет резонансного эффекта, который является нормальным для художественного продуцирования. Резонанс есть, но все время обречен на утихание, поскольку происходит в небольшом пространстве замкнутой среды.

Патология неофициальной жизни искусства зеркально отражает патологию официальной жизни искусства. Оно имеет как бы гигантскую аудиторию, но резонанс гаснет, так как художник стреляет в летящую над озером утку, сидя у себя дома в городе.

Несчастье неофициальной культуры – ее самонеслышимость. Она себя не слышит. Она играет сама с собой, не знает ни силу голоса своего, ни тембра, ни места в истории. То ли это могучий удар, то ли шлепок дистрофика по тарелке. Ничего не имеет акустической и проч. адекватности, и часто эти явления, вытасканные на свет, являют собой ростки картофеля в подвале, бледные и хилые, вместо того, чтобы быть толстыми, зелеными, какими они могут быть под открытым небом.

4) „Разница между объявленностью, запротоколированностью достигнутого абсолюта жизни и внутренней необеспеченностью этого абсолюта, более того, ощущение несостоявшегося рая и есть внутренняя социальная напряженность 60-х годов“.

Одна из причин появления неофициальных художников есть решение гордиева узла, который в 60-е годы затянулся до упора. „Если ты советский человек, ты должен говорить в общественных местах, на работе так, как положено, так, как все кругом говорят, под страхом гибели. Или ты лучше других? Свое приватное мнение ты можешь высказать жене, теще, другу, это уже твоя ‘человеческая’ черта, особенность. А во внешнем мире говори то, что говорят другие“.

Это состояние раздвоенности, шизофрении и в практике работы всех художников было настолько „нормальным“, естественным, что рефлексировать и хоть как-то обсуждать эту проблематику не представлялось возможным, это было опасно.

Появление неофициального искусства – это реакция на эту разведенность, предположение, что в своей художественной практике человек может и должен делать то, за что он лично несет ответственность. Персонализм и есть попытка утверждать: я и внешне делаю то, за что внутренне отвечаю. Это внешняя экспликация того, что внутренне для меня совершенно ясно. Для неофициального художника становится невозможной такая обычная „Московская“ разведенность: народу мое искусство нужно, а мне лично не нужно. Они делают то, что нужно лично им самим, и – они думают, – другим тоже.

Неофициальный художник будто посылает сигнал в космос в поисках своего зрителя. Официальное искусство, наоборот, напоминает радио на столбе в поле и в других местах, где скапливается народ. Люди затыкают уши, проходя мимо, но считается, что это им надо. Пустые залы выставок, неработающая наглядная агитация для кого же, в конце концов, все это было?

Сережа Юрский рассказывал, как с оперы „Адмирал Нахимов“ ушли постепенно все зрители. На сцене толкалось человек сто, пушки гремели, волны плескались. Последний зритель, уходя, постучал в спину дирижера: „Простите, я ухожу“. Дескать, не тратьтесь.

5) „Вот примерно те нервюры, на которые были насажены гроздь художников. Самые активные, самые ясные, прозвучавшие в 60-е годы, это ветви социальная и регенерирующая прошлое русское искусство“.

Далее я перечисляю основные тенденции „куста“ художников 60-х годов. Можно добавить следующее. К кому апеллировали, с кем соотносились идеи самих произведений? Они действительно напоминали сигналы в какие-то отдаленные, нездешние края. Адресат, зритель, слушатель был вполне гипотетический, но вполне определенный. Это наводит на странные подтверждения существования Ноосферы по Вернадскому. Все эманации культурные, по его гипотезе, выходят как бы в верхние слои, и не просто хранятся там, а живут, вибрируют, излучают и т.д. И всякий цивилизованный человек как бы настраивается на эту волну и получает из нее не только информацию, но как бы модуль, главный критерий любого явления. И когда ему показывают, например, Глазунова, он „откуда-то“ знает, что это дерьмо. Даже если ничего раньше не видел. Это не обязательно человек, который был в Италии или часто ходит в Пушкинский музей. Просто его внутренний „приемник“ всегда настроен на Ноосферу. И он сравнивает идущий оттуда импульс с тем, что исходит от картин Шилова, Обросова и др. и говорит про себя: мне это не надо.

Художник подполья как бы был настроен на Ноосферу. Не имея ни малейших подтверждений – визуальных и проч. – нужности своей работы, живя часто в полуподвалах, закрытых пространствах, не имея никаких „окон“, они все же „откуда-то“ знают, чего хотят. Это очень интересное явление, связанное с какой-то особой чувствительностью этих людей.

Они стремятся увязать свою работу с миром за чертой, за границами того пространства (подвал, яма, котлован), которое их непосредственно окружает. Они как бы в ответ посылают свои сигналы, приветы, предложения контакта в большой мир.

Как это вообще возможно для людей, у которых оказались прерванными все связи с большим миром? Есть гипотеза, что эти подлецы, шастая по бульварам, находили на свалках западные журналы и от этого пошла вся беда. Жаль, не были забиты все щели, сквозь которые этот умирающий мир капитализма мог к нам проникнуть. Но дело было не только в этом, хотя, конечно, узнать нам всем хотелось, что представляет ценность сегодня в художественной жизни мира. Подобные проблемы уходят корнями в другую проблему, которая сегодня более видна, чем была раньше. Страна была оторвана от мировой истории. Было внушено и культивировано соз-

вание, что все человечество, все мировое древо живет ради того, чтобы произвести естественный плод (как шишку на сосне) – нас, наш уклад, наше искусство. А одиноки мы просто от того, что первые идем по тому пути, по которому скоро пойдут все.

Основная идея художников 60-х годов – это предположение, что имеется еще и другая история. Что мировое древо имеет еще и другие цели роста, кроме того, чтобы родить ту ветку, на которой мы все сидим. Это другая история – не хуже или лучше нашей, а просто другая, и она – больше нашей и потому обтекает нашу историю и наше место. Предположение, что наша жизнь должна быть сравниваема, соотнесена с этой большой историей – это основная убежденность неофициальных художников 60-х гг. Она и сейчас существует, но не в той обостренной и опаснейшей форме, как тогда. Сейчас она даже обсуждается: не пора ли нашу технику, экономику, производство с/х продуктов подогнать под тот уровень, который существует в мире. Начали наводить экономические мосты. В 60-е гг. таким мостом была наука, хотя и она делилась на истинную и буржуазную. Но сегодня единое поле науки стало нормальным понятием. Завтра станет нормой единое поле техники. Но та область, в которой мы лично заинтересованы – поле культуры, – в ней ничего, ни на йоту не изменилось. Сравнивать нашу современную живопись с западной – то же, что сравнивать в 50-е гг. нашу науку с их лженаукой. У них там сейчас лжеискусство, скопиче несуразности, производимых разными подлецами, „педерастами“ и т.д.

Дело не только в личном „высказывании“ художника. Его произведение – это некоторый „язык“, который может и, скорее всего, должен быть понятен многим. Карузо или Марию Каллас понимают все – тут мы соглашаемся, что восприняли их язык (то есть, буржуазного искусства, так как у нас не было такой манеры петь). Но в изобразительном искусстве все „достигнутое“ нами является нормативным. Не мы должны брать и заимствовать, а у нас должны рвать из рук. Наша живопись, подобно итальянской опере, является общечеловеческим искусством. Почему же не развить советскую живопись по другим континентам, подобно той же итальянской опере?

Языковые структуры, с моей точки зрения, не являются изолированными. Язык, на котором мы сегодня обращаемся к массам (мажорный, простой, доступный) – не искажает ли он ту информацию, которую он должен донести? Понимается ли этот язык теми, к кому он обращен? Судя по отзывам в печати о наших выставках за рубежом (в нашей печати), тамошний простой зритель „адекватно воспринимает нашу живопись“. Что хотел автор вложить в картину, то и воспринял зритель по-нашему лексикону – „прогрессивный“. Но я позволю себе усомниться в этом (и не только я, но

ряд известных мне людей, которых я считаю специалистами в этой области) и сказать: эти вещи вообще не воспринимаются. То есть, оставляя в стороне могучее содержание этих картин, они не воспринимаются „по языку“ их, что называется, не хотят брать на тарелку. Даже в официальные сообщения иногда проникает туманная информация о неуспехе наших выставок. И уже созревает мысль, а не взять ли нам международный язык, ведь и на нем можно высказать правильные и нужные нам идеи! Эта тенденция общезыковости, универсального языка сейчас „звучит в определенных кругах“. „Говорить на ихнем языке“ – то и дело можно услышать в официальной среде. Это – из желания быть услышанным. В целом процесс напоминает общеобязательное, под страхом наказания одевание кринолинов и камзолов при Петре I, „чтобы нас узнавали хотя бы“.

Наша культура обращена к внутреннему миру человека. Если науку мы обязаны развивать, чтобы не отстать, если техника, хороший комбайн даст больше хлеба, то в искусстве нам не нужны конкурентоспособные ни живопись, ни музыка, ни театр. Все эти виды искусства являются средством воспитания того человека, который будет сидеть за этим комбайном. Эта функция искусства – главная для нас. И производится это искусство для внутреннего употребления. В лаптях удобно ходить, это главное.

Все же варианты экспортного искусства мы вынуждены создавать: как есть у нас девушки, которые танцуют на теплоходах международных линий, так есть и театральные труппы, балет, и даже литература и кино „для них“. Не исключено, что и в живописи у нас появятся экспортные варианты, хотя пока не видно. Тут особенная причина. Если в других сферах деятельности есть независимая экспертиза, то в нашей области ее нет. Эксперты живописи – это те же самые художники, занимающие посты в официальных организациях. Как в басне Крылова, лисица дает советы процветанию куриного двора. Завести отвлеченных, независимых экспертов пока не приходит в голову руководству культурой.

И еще одно наблюдение. Попытка включить себя в общую историю характерна для неофициальных художников. Они как бы постоянно сравнивают свои произведения с теми, которые находятся за пределами закрытого мира. Результаты этих „включений“ часто носили призрачный характер, так как никто не видел ни „этих“ картин, не дышал „тем“ воздухом, то есть, сама ткань этой мировой истории в полноте не могла быть ни понята, ни почувствована, да и по сей день остается закрытой, запечатанной. Никто из нас, конечно, не уедет, ничего не увидит, не послушает, не узнает того мира, с которым хочет соотнести свою работу. Этот мир выстраивается только в воображении. Там, как миражи, выплывают собрания картин, музеи, выставки. К этой способности фантазировать о внешнем мире общены все, здесь живущие. Когда мы говорим: абстракционизм хорош

или плох, сюрреализм не в моде – все это образы, все воображение. Какое реальное место занимает то или иное направление, никто здесь толком не знает.

2

Конструкция воспоминаний, изложение разных событий, явлений, персонажей, результатов художественной жизни обычно дается в хронологическом порядке, когда одно строго следует за другим, или наоборот, имеет фрагментарно-мозаичский характер: в этом месте жили такие-то и говорили то-то, но зато „двумя кварталами дальше“ была совсем другая история... Чаще встречается второй тип рассказа, так сказать, пространственное расположение художественных явлений. Конечно, люди, о которых идет рассказ, знакомы между собой, но они как бы не очень связаны внутренне и вообще – ростки разной художественной породы, разных направлений. Надо сказать, что на самом деле так оно и было. Но для меня в воспоминаниях о 60-х годах важен как раз образ более сгущенный и целостный. Ничего поделывать с этим не могу. Возможно, это искривление реального положения дел, но для меня это очень тесный, очень сплоченный, чрезвычайно разветвленный, но единый, заверченный сам на себя куст, имеющий единое основание, единый первоначальный импульс. Приходит метафора: создание неофициального мира 60-х годов можно привести к истории создания мира вообще, то есть, сказать, что „был первоначальный импульс“. Угадывание этого первоначального импульса, называние его легко и естественно будет способом описания всех ветвей куста, продолжения „взрыва“, идущего по многим линиям, но как бы из одной точки. Кроме того, и образ взрыва самого приводит на ум идею первоначального импульса, который, возник в абсолютной пустоте и в одной точке – я имею в виду Москву начала 60-х. Этим импульсом, начальной точкой 60-х годов для меня, кроме того, служит образ какого-то персонажа, который существовал, виден был в своих различных отражениях, принадлежал различным лицам и в то же время как бы какому-то одному лицу. И этот образ, единый, собранный, не воплощенный в одном человеке, и все-таки существовавший – художественный творческий персонаж 60-х...

И еще одно обстоятельство: невероятно сгущенная, переуплотненная атмосфера, которая, мне кажется, едина для всего этого куса времени. Из этой атмосферы, из этого воздуха до предела, наэлектризованного, все это мне кажется, и произошло. И вот этот чрезвычайно сжатый гравитационный шарик потом развернулся, что-то произвел, пока не стал слабеть, терять энергию и исчезать.

Подобный способ изложения мне кажется возможным и потому еще, что художники 70-х годов, если удастся о них сказать, также, мне кажется, произошли из подобной, но уже другой „вспышки“ из другого сгущенного гравитационного поля.

Я не случайно остановился на образе Кропивницкого-отца, так как в нем сквозят и присутствуют все те черты, которые потом в той или иной степени развиваются, узнаются в каждом. В нем все собрано воедино, и атмосфера, которая была в лианозовском бараке (хотя я был там всего дважды) поразительным образом характеризует всю атмосферу 60-х годов, ее бытовую и психологический воздух.

Образ Евгения Леонидовича, человека, как бы умышленно или наивно (об этом трудно судить) „не знающего“, нежелающего знать тревожную, мучительную вселенную, которая его окружает. Это как бы человек, живущий сам по себе, сжавшись в какой-то комок в каком-то углу и производящий там свой творческий продукт. Его деятельность как бы не реагирует прямо, непосредственно (он не дергает лапкой, как лягушка) на всякие удары судьбы, он как бы чуть ли даже не „защищен“ „в углу“, темном, пыльном, незаметном, его как бы оттуда не достать, поскольку он уж совсем невидная фигура. И тем не менее оттуда слышен человеческий голос, там идет человеческая деятельность, абсолютно незаметная, чистая, како-го-то тихого и ясного звучания.

Таинственный и любопытный вопрос: почему деятельность Е.Л. осталась незамеченной? И что это за „образ“, который засел в углу?

Дело в том, что, начиная с 20-х гг., художественная деятельность всегда протекала „на сцене“, на арене, на стадионе, т.е. на открытой площадке, где в общем-то, возможно, и должна происходить художественная деятельность в нормальном обществе. У нас же все, кто громко трубили, говорили, высказывались на этой сценической площадке, были сметены с освещенного места известными и многократно описанными обстоятельствами. А тот, кто сидел за кулисами, задержался. Метла, вращаясь, как бы оставила углы нетронутыми, невыметенными. Трудно такой крутящейся метлой достать из угла прижившееся в нем насекомое...

И вот эта самая проблема „угла“ существенна и важна, поскольку является проблемой не столько „жилищной“, сколько психологической. Это человек, который никогда в жизни не выйдет на середину, где носится железная завывающая щетка, которая все чистит, полирует и всасывает.

Люди, о которых я говорю, – те самые „невыветываемые“ обстоятельствами. У них психология „угóльного“ существования; и топографически в Москве они были размещены именно так – „незаметно“. Я сейчас вспоминаю, как такой персонаж шел из своей мастерской в другую – это были перебежки небольшого существа, желающего быстро пересечь освещен-

ный участок пола, чтобы добраться за плитус к приятелю, и там уже, в относительной безопасности, долго и возбужденно рассказывать о творческих замыслах, читать стихи и т.д. Любопытно, что эта психология угла сохранилась до сих пор. Когда Сапгир, например, звонит, я слышу „тот шепот“: „Соберемся, почитаем стихи“. 25 лет прошло, а он все по-прежнему приглашает перебежать дорожку...

Это присутствие „запретной зоны“, что ли, чужого, не „своего“ места создает электризирующий, стрессовый фон, стоит за каждым изделием поэтов и художников 60-х гг. Ощущение окружающего мира, как запретного места, на котором нельзя ни стоять, ни жить, ни говорить, отнесенность к нему „из своего угла“ составляет возбужденный, трагедийный, иронический, мучительный, похожий на непроходящий стресс, тонус нашей жизни.

Интересно то, что подобного, внутренне разведенного произведения, состоящего из двух половинок – „моего угла“ и пустого чужого освещенного пространства – в Ленинграде (единственном месте, которое могло быть аналогом Москвы в художественном смысле) не существовало. Деятельность ленинградских художников отличается известной целостностью (или так кажется из Москвы?). Существование атмосферы „запрещенного“, „чужого“ накладывает просто драматический, трагедийный, что ли, отсвет на всю ленинградскую „продукцию“. Она становится определенным образом окрашенной, но – целостной. То это какие-то „вопли“, то особо мрачная атмосфера картин, но всегда это какой-то целостный образ мира. В Москве всегда была некая рефлексия, некая сноса, – как бы указание, что любое дело или вещь имеет и другую половину, которую требуется разгадать.

Лианозовская группа является доминирующей в искусстве 60-х годов, во всяком случае, в воспоминаниях моих, связанных с этой группой. Это творчество Рабина, Сапгира, Холина, Немухина, Цыферова, Кропивницкого-сына и дочери. Мысль, куда пойти, каких художников посмотреть, в 60-е годы означала – к Оскару Рабину, мастерская которого была всегда открыта, и он очень спокойно, почти бухгалтерски-методично, отстраненно „показывал“. И там можно было найти все средоточие последних новостей – взаимоотношения с властями, с покупателями, с приехавшими художниками из других городов – весь комок напряжения художественной жизни, творческой и бытовой, содержался в оскаровской мастерской.

Оскар интересен в том отношении, что он своей жизнью и работой как бы говорил: „А что, собственно, живем, как все. У нас, конечно, свой мир, не тот официальный, мир полированного пола и открытого пространства, но этот наш мир обладает всеми теми атрибутами и характеристиками, которые имеет и другой, внешний, «надпольный мир»“ (художники, о ко-

торых я говорю, назывались подпольными, потом, в 70-е годы, они получили название „неофициальных“, позже – или наоборот? – „нонконформистов“, а сейчас уже не знаю... да, в одном каталоге я прочел название – „невывешиваемые“).

Таким образом, Оскар психологически твердо и окончательно оформил этот подпольный мир как полноценно существующий, не нуждающийся ни в каких уменьшающих снисхождениях. Мы как бы и выставляемся, и показываем работы друг другу, у нас есть и свои критики, и любители, и ценители. Чувство полноценности, таким образом, возникало у каждого, кто приходил к Оскару: „А что, у нас все есть“. Как в подводном мире: у нас все свое – и растения, и пещеры. Это только сверху считается, что это другой мир, а на самом деле он такой же, как у них там наверху. Мало того, Оскар снимал ту нервозность, которая присуща всякому страху, а страх, как известно, есть основная атмосфера 60-х годов. Я не помню минуты, когда бы не было вот этого чувства: кто-то сейчас войдет, все унесет, с тобой что-то сделает. А встречи с Оскаром вызывали как раз иное чувство: все нормально, все в порядке. Он жил так, будто его все принимали и любили, и все легализовано, и сам черт ему не брат, и все прекрасно.

Чтобы понять роль Оскара в те годы, достаточно вспомнить всю историю с Глезером и устройство его музея. Идея принадлежала Оскару, и тут проявилось его какое-то историческое чутье, его лояльность, объективность (каждый художник уверен только в своей концепции, а все другие или хуже или вообще чепуха) по отношению ко всему большому и разнообразному художественному миру неофициального искусства 60-х годов. Саша Глезер не интересовался искусством и ничего не понимал в нем, он не был „любителем искусства“, и это отталкивало от него многих. Но Оскар как раз за это и выбрал его в качестве музейного работника, собирателя коллекции современного неофициального искусства. И он блестяще с этим справился. Энергия Саши, его динамизм, умение ввинтиться, прорваться в любую мастерскую и быстро завязать связи – все это легло очень хорошо на глубокую фундаментальную деятельность Оскара по созданию как можно более полной коллекции картин современной неофициальной живописи. Квартира Саши очень быстро превратилась в музей, в котором вскоре начали заниматься вполне академические работники, критики, ценители, любители и т.д. Таким образом была завершена мысль, куда пойти посмотреть современное искусство. Да просто к Глезеру! Это было так же ясно, как русское искусство – в Третьяковке, западное – в Пушкинском.

Музей Глезера создавался планомерно, причем сперва основной вклад сделали Оскар и его группа, то есть на стенах сразу оказалось шесть или восемь „оскаров“, прекрасный Немухин, Плавинский, Вейсберг, то есть основа была сделана замечательная. Затем Саша спокойно, планомерно,

регулярно стал просить повесить или покупал работы других художников, часто противоположных по направлению. Оскар не позволял ограничивать круг экспозиции только теми или иными группами и считал, что неофициальное искусство должно быть представлено наиболее полно. Сейчас мало кто вспоминает об Оскаре в этом качестве, но по-моему, он был равен Третьякову, который собирал все, независимо от того, питал ли он симпатии к Сурикову или к мирискусникам, считая своим долгом собрать все лучшее. Такое „отцовское“ спокойствие и внимание Рабина всех нас поражало на фоне общей доброжелательности но, в сущности, равнодушия к работам, которое царило между художниками.

Все последние события 60-х годов, мучительные, тоскливые, связаны были, вращались как бы вокруг Оскара. Он был стратег, его в шутку называли идеальным „министром культуры“. Все его предвидения оправдались. Известное помягчение атмосферы, в отношении западного искусства, выход на арену многих молодых людей – все это он предсказывал. Единственное, чего он не предвидел, это то, что все по-прежнему будет строго разделено и неофициальный мир будет отброшен в свое неофициальное подполье. Его надежды на нормализацию художественной жизни, на „существование“ не подтвердились. Но он в этом смысле разделял все иллюзии 60-х годов, он был такой же футурист, мечтатель, проектант, как и другие деятели искусства и литературы 60-х годов.

Интересно, что Рабин с не очень большим интересом наблюдал за развитием формальных поисков. Он не был „формалистом“, его интерес к специальным эстетическим концепциям и художественным „приемам“, я бы сказал, был минимальным. Он приходил ко мне в мастерскую, и я поражался его глубокому равнодушию к самому художественному изделию. Я бы сказал, что он интересовался общей стратегией художественной жизни как деятельности. Но какого сорта выходит продукт, какого типа художественное изделие – Оскара это оставляло равнодушным. С чем это связано, я не могу сказать, но это было явно: он не интересовался эстетическими тенденциями, но все внимание обращал на функционирование самой художественной среды.

У Оскара всегда можно было найти поддержку чисто общественной художественной акции. Это же мы видим и у Саши Глезера, но – в гипертрофированной форме. То, что у Оскара в более свернутой, сбалансированной, гармонической форме, у Саши было экстремально. Его взвинченный энтузиазм, безумный общественный темперамент отчасти привели к известной оценке жизни художественного подполья, существующей до сего дня: неофициальное искусство – это прежде всего социально-политическое явление, эти художники сильны своим социальным протестом, всякий талант есть всегда внутренняя конфронтация с какими-то силами... Эта сторона

деятельности Глезера всегда немного коробила и отталкивала меня, в частности, так как уж слишком он ничего не понимал в художественной деятельности и уж слишком нажимал всегда на „боевые“ качества художника.

Но, конечно, в атмосфере 60-х годов все это, как бы ты этого ни хотел, присутствовало, и вся деятельность неофициальных художников представляла собой афронт существующему порядку вещей, и сами они выглядели как бы борцы за правду, мученики, герои, стоящие на переднем крае сопротивления и, вне всякого сомнения – „диссиденты“. Таково было наружное впечатление.

Музей Глезера постепенно становился не только объективным собранием художественных ценностей, но и общественно-конфронтирующим местом, где происходила невероятная „борьба“. И этим он отталкивал художников, которые не хотели выступать в таком качестве, а хотели просто работать.

Что касается других художников из круга Оскара, то направление это связано скорее всего с русским экспрессионизмом, отчасти с ташизмом. Но крупные художники его круга – Мастеркова, Немухин и в какой-то степени Плавинский – принадлежали к совершенно специфическому художественному направлению и очень важны для понимания атмосферы 60-х годов. Что это за стиль, трудно сказать определенно. Это особое сочетание фактурной или текстурной техники с „живописной“ картиной. Интерес к текстурной живописи сильно проявлен у них, и есть сходный аналог в западном искусстве – это те художники, которые придавали большое значение „изготовленности“ картины и прежде всего ее поверхности. Мастеркова употребляла для этого множество вещей, например, старые кружева, ткани, в сочетании с лаками, мастиками, лессировками, которые придавали картине сложный „изготовленный“ вид и фактурность. Но благодаря тому, что все это было погружено в атмосферу 60-х годов – такого пыльного, повторяю, непроященного томительного состояния, – все насыщалось психологизмом, атмосферой и напряжением, которые с этих работ так и не ушли, как у Мастерковой, так и у Плавинского. Они как бы сделали какой-то слепок, оттиск, отпечатали саму атмосферу 60-х годов.

Что изображено на этих картинах, в точности сказать нельзя, т.к. все предметы плывут и ускользают из нашего поля зрения. Мы как бы не можем придать какого-то особого значения „картам“ Немухина или леттристским композициям Плавинского или Мастерковой, которая оплавляла лаком ткани и кружева.

Кропивницкий-сын оперировал образами и персонажами и находясь в кругу лианозовской живописи, он как бы показывал другую ее сторону – это появление символистского образа, нового символистского языка на

той же живописной основе, что и у Оскара Рабина, впрочем более рыхлой и жидкой. Его символы – не могу сейчас точно вспомнить – это какие-то растительные мотивы, лица. Впоследствии он перешел к поп-артистским вещам, появились циклы, серии... Но главным актом было все же погружение в фактурную живопись. Валя Кропивницкая шла в том же направлении, что брат и отец. У отца ее было много „классических“ образов: красивая женщина, две-три стоящие рядом девушки, животные, растения, т.е. вполне буколические, райско-примитивные картины. Его живопись типа пуантель придает всему розово-сияющую атмосферу. У него же встречаются девушки с большими глазами и простым овалом лица, буколически-светлые, райские образы. То же – у Вали, но с примесью веселой чертовщины, которая вообще была свойственна 60-м годам, и придает ее работам особую ценность ее, ценность домашнего, в лучшем смысле дилетантского искусства. Когда сегодня смотришь на ее рисунки или репродукции с них, видишь это качество ясно. Они насыщенные, „густые“, ее картины, это больше сближает их с живописью 60-х годов, а не с работами наивного искусства, как может показаться.

Другая группа художников, хотя и связанная с первой, составила явление тоже очень важное (не знаю, есть ли аналог в других странах). Это так называемое „домашнее рисование“, в том смысле, что художники не знают и не думают, куда можно было бы встроить им их художественную продукцию. Это то, что Шварцман называл с большим пренебрежением „исповедальные бумажки“, а я бы отнес к особой экзистенциальной деятельности, когда результаты рисования возникали как бы сами собой на бумаге, не соотносясь ни с какой школой, ни с каким „грандартом“, ни с какой стандартной или известной канонизированной формой.

Это Ворошилов, Пятницкий, Курочкин, Стесин, Гробман, в какой-то мере Зверев, Яковлев. Почему их продукция, их результаты стоят как бы в другом ряду и даже как бы перпендикулярно к первой группе? Дело в том, что картины лианозовской „ассоциации“ понимаются и соотносятся их авторами с чем-то, что уже существует в искусстве и как бы встроенными в один ряд с известной уже, в какой-то степени, художественной продукцией. Все, что они делают, есть в сущности полноценная живопись, которая прекрасно будет выглядеть, как кажется, на стене у коллекционера, в музее, галерее и т.д. Это вещи хорошо проработанные, эстетически выверенные, это полноценное художественное изделие. Работы же другой группы (и прежде всего Ворошилова, Пятницкого и Курочкина) вызывают ощущение, что они сделаны просто от внутреннего неизбежного импульса художника, там есть „жест“ художника и только он и важен, а имеет или нет его продукция художественное значение, это как бы не вызывает интереса

у самого изготовителя. Он всего лишь выполнил творческую акцию, а что вышло, он не знает, и зритель предполагается тоже.

Новизна здесь состоит в том, что предлагаемый росчерк, узор, изображение лица, предмета есть прямое волеизъявление автора без внутренней задержки и рефлексии над результатом. Способ жить этих художников резко отличается от описанных выше. „Лианозовцы“ вели себя как профессионалы, то есть вставали за мольберт, держа палитру в левой руке, – „работали“ через определенное время, скажем, „заказчик“⁵ мог прийти забрать картину, и вообще к ним придешь и видишь, это – „мастерская“, куда может зайти „ценитель“ и т.п. Поведение второй группы скорее было похоже на скандал. Смешно было даже представить себе, что Ворошилов „работает“, ибо было неясно вообще, где он, когда и куда придет, будет ли трезв, можно ли будет с ним в этом состоянии разговаривать. Общение с ними требовало какого-то особого навыка.

И тут мы подходим к той стороне деятельности художников 60-х годов, которая связана с мраком, невменяемостью, непредусмотренностью и еще с чем-то бесконечно смутным, мучительным, пьяным, „богемным“ в самом черном смысле слова. „Черная богема“ – это как раз о них. Ворошилов, будучи чрезвычайно талантливым, тонким, умным человеком, в быту, в общении был исчадием ада. Это была кошмарная личность, которая, едва войдя в помещение, сразу создавала атмосферу развала и гибели. Подобная „аура“ была и у многих поэтов, Хвостенко и др. Это были неуправляемые шаровые молнии. По способу жить это были наверно „клошары“ из далекого Парижа, где я никогда не был и, наверное, не буду.

Но – с одной маленькой поправкой: это были не просто клошары, а подлинны гении, самородки, где драгоценный металл, запрятан в темную породу, блистает там „внутри“ сквозь черную, неотделенную оболочку. Таков и Зверев, который наиболее ярко сверкал среди них и о котором ходило много легенд, слишком известных, чтобы повторять их здесь. Самочувствие гения не покидало их, они творили, если под рукой оказывались краски или карандаши. Интересно, как будет рассматривать их впоследствии прохладное искусствоведение. Скорее всего их оценят, как абстрактно-экспрессионистские вещи, возможно, очень высокого класса. Во всяком случае, это так в отношении Пятницкого: его вещи поражают силой экспрессии, подлинностью, искренностью, ясностью.

Самоубийственность удара, гладиаторство, риск, умирание в акте свойственны работам этой группы. Окончательно бескомпромиссные – вот главное впечатление от их работ. Подозревать, что они были сделаны для покупателей, тут невозможно. У Курочкина, у Зверева огромное ко-

⁵ Если он существовал.

личество рисунков исчезло. Для них, как для всякого гения такого рода, где оказались их работы, в чьих руках, казалось, не имеет значения.

По воле таинственной судьбы именно эти люди находили самых трепетных и заботливых почитателей и покровителей не только в искусстве, но и быту. Например, Гробман был в одном лице и хозяин „гостиницы“, и коллекционер, и отец, и мать для людей этого „отпетого“ типа. Он собрал огромное количество рисунков Курочкина, Ворошилова, Стесина, Яковлева и, будучи художником того же типа, одновременно был холодным, рассудительным коллекционером. Он собирал, каталогизировал, показывал. Судьба этих коллекций неизвестна, так как Гробман с семьей уехали в Израиль, и о работах существуют только легенды. Но мне удалось увидеть более ста работ Ворошилова при следующих обстоятельствах. Ворошилов в очередной раз попал в милицию: где-то подрался, будучи пьян. Стесин, который всегда совершенно точно знал, где Ворошилов, попросил меня сходить в МОСХ, показать работы Ворошилова и взять какую-то бумажку в его защиту. Для этого он дал мне пачку его живописи на картонах, чтобы показать. Это потрясающее масло, гуашь и акварель, которые могли составить выставку для артиста очень крупного ранга. Сейчас увидеть его редкие работы можно только в коллекциях.

Эти художники существовали и за счет собственного дара, и за счет особой накаленной атмосферы 60-х годов. В ней было не только что-то такое драматическое, сгущенное, но и – что очень важно – эстетическое, художественное, и вот эти „бумажки“, обрывки, которые сохранились, несут на себе печать высокой художественной ценности, а не просто памяти или документа.

Яковлев Володя тоже принадлежит к этому типу. Его постоянные импровизации на основе одних и тех же мотивов – лица, цветка, фигуры, растения – это все вспышки каких-то внутренних „визий“, с разной интонацией, окраской. Поэтому я его сюда отношу, хотя он, конечно, вполне профессиональный художник. Он непрерывно импровизировал, будто на одном музыкальном инструменте играл, „в одном коридоре“, но со сложным „серийным“ выходом... Вообще интересно было бы провести сравнение с неофициальной музыкальной жизнью тех лет.

В музыкальной импровизации есть свой изначальный „ствол“, или нить, по которой все идет, а развертка и вся структура возникает произвольно и неожиданно. Потому и в музыкальных импровизациях автор ловит прежде всего ствол, изначальный импульс. И если этого ствола, импульса нет, остается нечто похожее на павлиний хвост без павлина. Например, слушаешь Козлова, а там одни „разводы“, а где же причина? Она, если и есть, то – посторонняя, а не первооснова, и тогда на украшения не хочется смотреть.

Техника, приемы не играли здесь особой роли. Скорее наоборот, странность приема возбуждала автора. Зверев рисовал окурками, другой стороной карандаша, пальцем, вареньем, то есть, никаких ограничений в материале, хоть носом. И при этом сквозит надежда на то, что это будет обязательно „похоже“ на что-то великое. И это важно: Зверев, рисуя почти вслепую, добивался результатов почти канонических. Он почти в каком-то смысле классичен, и с удовольствием говорил, что Леонардо – его учитель. В этом сквозит тайная надежда русских художников быть все же похожими на „античную колонну“, и рисовать не хуже Рафаэля. И надо сказать, что многие образы Ворошилова, композиции Пятницкого полностью укладываются в такое классическое русло.

Мне не хотелось бы сравнивать их с артистической активностью мирискусников, особенно позднего периода, Кузьмина, Масютина или, скажем, Фонвизина. В сравнении с ними любые кляксы и пятна Зверева гораздо ближе к грандарту, к серьезной большой картине, чем милые, трогательные, сентиментальные безделицы Фонвизина. Так – с моей точки зрения.

И тут мне хотелось бы перейти к Соболеву и тем, кто был возле него. Как первая (лианозовская), так и вторая (артисты) группы принципиально, изначально отвергали всякую интеллектуализацию и рефлекссию в своей работе. Естественность, произвольность и инстинктивность творческого акта лежала в основе как первой, так и второй „школ“. Обсуждать, раскладывать, анализировать художественный процесс, холодным скальпелем вскрывать художественное произведение представлялось чем-то преступным и приводящим к омертвлению самого занятия. И вот весь образ искусства и направления, мирочувствия, которое связано с именем Соболева и близких к нему художников, как раз опирается на совершенно другие опоры и несет в себе другие черты. И прежде всего это другой человеческий тип.

Если я попробовал обрисовать лианозовцев как аутсайдеров, людей „угла“, которые творят как бы в самодостаточном живописном мире и чувствуют себя при этом живописцами; если вторые – это люди скорее поведенческого акта, автоматического, неотрефлексированного и вполне естественного; то представителей третьей группы характеризует прежде всего особое отношение между художником и человеком, а именно: дистанция между первым и вторым. Сложные и очень напряженные отношения между человеком-не-художником и человеком-художником (в нем самом) рассматриваются и отчетливо рефлексиируются.

Прежде всего это отразилось в личности Соболева. Личность эта настолько сложна и многогранна, имеет такое влияние и значение для искусства 60-х годов (для меня, по крайней мере), что мне бы хотелось

подробно остановиться на нем, на его сознании и показать его в разных аспектах, не только в художественном, но и мировоззренческом.

Одна из черт, которая лежит в основе образа Соболева, это разделение холодного, спокойного, постоянно рефлектирующего сознания интеллектуала от производящего постоянно, творческого человека, который изготавливает картины. Это как бы два разных персонажа: один действует, другой оценивает. Один должен все сделать из подсознания, другой – оценить из сознания, один должен создавать бессмертные произведения, другой сомневается и в бессмертии, и в том, нужно что-либо создавать вообще. Это, впрочем, две разные стороны любого человека, но в рассматриваемом случае доведенные до чрезвычайной отчетливости, до подлинного напряжения и конфликта. Ничего удивительного, две стороны этого сознания находятся постоянно в диалогических отношениях; ничего „простого“ между ними (например, простого согласия) не существует. Они находятся в состоянии спора и в постоянном дисбалансе, если говорит один, второй в этот момент с иронией смотрит на первого.

Весь этот диалог осложняется еще тем, что Соболев был личностью „открытой“, незамкнутой, привлекающей к участию в подобном диалоге определенное количество „свидетелей“. То есть, на „сцене“ такой личности, как Соболев, всегда, как гладиаторы, сражаются два человека: человек действующий и человек созерцающий, человек художественный и человек аналитический, интеллектуал и бессознательный, а смотрит, наблюдает это сражение довольно большой амфитеатр зрителей, свидетелей, которые каким-то образом тоже участвуют в сражении. Это не есть только борьба двух, это всегда еще и хор комментаторов.

Очень трудно „слушать“ Юру, поскольку всегда ощущаешь присутствие этого конгломерата, хора свидетелей-комментаторов. Думать, что Юра – только аналитик? Тогда где же художник? А он сидит на том же стуле, только чуть правее аналитика.

Но сразу скажу, что ни разу я не слышал от Юры аргументов и отнесенности к религиозной проблематике. И авторы, которые включали в свое искусство такую религиозную проблематику, любую „духовку“ (мистицизм, антропософию и т.д.) – к тому кругу, о котором я сейчас говорю, не имеют отношения или относятся „по касательной“.

Персонажи, близкие к Соболеву, скорее входят в общекультурный арал, что ли, а не мистико-иррациональный. Это – Неизвестный, в какой-то степени Янкилевский, Соостер, Коля Попов, в какой-то степени я...

В 60-е годы три фигуры из этого ряда – Соболев, Соостер, Неизвестный – образуют особый круг, чрезвычайно активный, имевший достаточно большое влияние.

Что характерно для своего рода метафизики соболевского мироощущения? Во-первых, надо сразу сказать о месте Соболева в ситуации 60-х годов. 60-е годы – это годы невежества в самом точном смысле этого слова, годы тяжелого, томительного сна в стране, отрезанной от всякой культурной традиции. И как неизбежное следствие атмосфера тихого, почти идиотического неведения была возведена в 60-е годы чуть ли не в достоинство. Огромное количество художников, ничего не знающих, не читавших, не видевших, вышло на сцену. И это „незнание ничего“ было своеобразным условием их креативности, ценилось им самим лишь то, что он сам придумал, вычислил.

Характерной, типологической фигурой в этом смысле был Олег Целков – гений, который не нуждается как бы ни в каком прошлом, который как бы родил самого себя. Он – сам себе космос, и все, что не входит в него, вообще не существует. Все, что он рисует, самодостаточно. И если ему говорят, что это похоже на то-то или то-то, он не знает, как к этому отнестись. Он глубоко уверен: то, что он рисует, не может быть похоже на что-либо, рожденный им мир, это просто шар, висящий в космической пустоте.

Эта невключенность, неангажированность художественной личности является чуть ли не само собой разумеющимся принципом для абсолютного большинства художников 60-х годов. Соболев резко выпадает из этой ситуации. Это человек, знания которого основаны на глубоком художественном образовании, и не только в мертвом, школьном, академическом смысле, но и в чрезвычайно широком, живом, достаточно современном.

Он был уверен, что невозможно сделать что-либо в области изобразительного искусства, что не корреспондировалось, не было связано с общекультурной ситуацией вообще и в изобразительной области, в частности. Возможно, здесь сыграло роль искусствоведческое образование Юры, возможно, есть другие причины, но понимание того, что любое художественное действие – рисунок, чертеж, картина – уже производит какое-то дрожание в гигантской сети огромной культурной панорамы, есть ее „часть“, было ему свойственно в высокой степени. При нем сказать, что „это невероятно, потрясающе“, значило сказать чушь, проявить слепоту, так как любой художественный результат попадал в панораму, поле, сеть, как угодно, той огромной художественной информации, которой обладал Юра, и находил свой аналог, свое место, свое соответствие. И дело, я думаю, не в том, что Юра обладал мертвым, энциклопедическим капиталом и мог сравнить, разнести по полочкам явления, включить их в „таблицу Менделеева“, записать в нужный реестр, а в том, что Юра обладал свойством неизвестно каким образом общаться с какой-то культурной ноосферой по Вернадскому или с банком огромной культурной информации как бы сейчас сказали. Ему не нужно было искать страницу, чтобы сравнить изде-

лие Зверева с чем-то, узнать, по какому рангу оно проходит, в каком направлении движется; имея весь банк в своей памяти, в своем воображении, он прекрасно знал, кто это такой, или „что это такое“, и не столько по самим результатам, сколько по импульсам, „причинам“ происхождения этого результата.

Соболев обладал (и обладает) одним очень важным свойством (мы недавно были вместе на выставке, которая подтвердила это еще раз): это его способность создавать не какие-то оттиски художественных образов, фантазии, импровизации, а относиться к изображению как к какому-то вектору, определенному отрезку пути от момента происхождения самого образа до его воплощения. То есть, любой художник по его мнению, работает в определенном вырезанном куске вектора, который имеет известный изначальный импульс и уходит в бесконечность со своей определенной „программой“, которую можно узнать, увидеть.

Я много раз слышал, как при анализе явлений быта и особенно изобразительного искусства, Юра называет первопричину и вектор развития явлений. Он ориентируется не только по горизонтали в оценке предложенной ему художественной продукции, но также и по какой-то вертикали, по какой-то его динамике. У него чрезвычайно развито динамическое понимание художественного изделия. Это очень редкое качество. Но таково же его понимание эволюции, историософии, что ли, изобразительного искусства. Все прошлые художественные эпохи для него не являются статичными, картонными узорами на панораме художественного небосклона, а всегда имеют какой-то самодвижущийся признак, принцип, который как бы живет и формирует те или иные художественные направления.

Когда я в первый раз столкнулся с мнением Юры и с его искусством, это было прямо противоположно всему, что делается в московском художественном, этаким спонтанном, полном огня, дыма, неясных выкриков, мире. У него все чрезвычайно четко, жестко и имело хорошо проверенные как бы обведенные края. Начиная с изображения, которое не размывалось и не плавало, растворяясь в фоне, а всегда было как бы твердо закреплено: если это женщина, то она имела прежде всего контур, а потом все остальное, если это дерево, то оно имело начало, середину и конец, также яйцо, кубы и т.д. То есть все эти образы имели совершенно определенную „подпись“, имя. То есть, прежде, чем губы были чьи-то, они уже были губы как понятие, это было какое-то особое взаимодействие с изо-понятием. У Соболева, мне кажется, все предметы, весь гигантский изобразительный набор сжимался до каких-то сгущенных пресс-шаров, что ли, таких понятий, все было заполнено такими вот „представителями“. Сексуальный мир обладал своими представителями, мир космический – своими, мир социальный – своими, то есть, все эти миры имели своих „репрезентантов“.

И сам Соболев в начале 60-х годов для многих был таким „представителем“ маньеристских устремлений, энтузиастом исследований маньеризма. Маньеризм в этом контексте выступал прежде всего как манипуляция известными образами, даже эмблем. Это не какая-то определенная женщина, а просто Женщина, это не вообще колеса, а Колесо. То есть мир наполнен сложным, но вполне определенным набором элементов. Употребляя эти элементы-знаки, это эмблемы, можно было вызвать определенное количество каких-то представлений, ассоциаций, сильнодействующих уколов. Фактически то искусство, которое я тогда видел у Соболева, это было оперирование на белом поле листа сильнодействующими сгущенными образами-знаками, которые сталкиваются и взаимодействуют.

Я так подробно об этом говорю, потому что это обращение к „эмблемам вещей“ также существует и в искусстве Эрнста Неизвестного и Соостера. Это такие стянутые к одной точке, емкие, содержательные „представители“. Ну как в американском конгрессе выбирают спикера, не весь народ, а выбранные им представители...

Набор большого количества таких „представителей“ мы встречаем в рисунках и картинах Соболева. Но что это такое? Как нам отнестись вот к этому дереву, к этой женщине, к этому путаному комку, слепленному из чего-то? Может быть надо считать, что в эти персонажи сведены – как в узлы, как в болевые точки на человеке, как в „чакры“ – самые главные лучи, импульсы, идущие от всего культурного мира?

Соболев сделал очень интересную вещь – благодаря его дару, что ли, – каким-то образом он смог свести к нескольким (я мог бы перечислить, их всего 15–20) эмблемам-символам весь огромный репертуар, весь космос самых разнородных понятий.

Опять я повторяю слово „маньеризм“, так как тенденции маньеризма (сейчас бы назвали „мультикультурализм“) – это превращение всего мира в огромную танцплощадку: вот танцует мадам Красота, вот мистер Ужас, вот мадам Огонь-Секс и т.д. Немножко это восходит к средневековью; когда мы открываем Босха и видим танец его райских персонажей, то мы находим нечто эмблематичное, например, получеловек-полуяйцо, который сам в себя влез и т.п. Многие вещи невозможно дешифровать, потому что мы не знаем, сам ли Босх это придумал – такую сжатую упаковку – или это хорошо известные в средневековой иерархии образы-знаки. Но это уже неважно, так как невозможно раскрыть этот ребус, вот, как приемник на ладони, говорит, поет, и мы знаем только, что он „работает“, а как туда все запаiano, нам неизвестно. И в подобном фокусе, трюке чрезвычайная сила Соболева. Он – автор портативного принципа, как бы „все мое ношу с собой“, но ему не надо везти вагон с собой, как Ким Ир Сен, который приехал к нам на поезде и после переговоров в Кремле возвращается обедать к

себе в поезд (что у него там было, неизвестно, может быть, вся Корея, может быть, сад, где он гулял, или театр, где для него играли).

Недавно на выставке Юра сказал: „Я грущу, потому что понял, я – профессионал“. Ведь о нем всегда говорили, что он – не художник, а искусствовед, а вот теперь увидели, что художник, и он сам это понял.

Оказывается, можно все просчитать, то есть возможна наукообразность в искусстве – вот что он показал, хотя понятно, что тут больше интуиции, шутки и игры, и что никакой науки в искусстве нет, есть игра, и Юра понимал это лучше других. И все же он, Эрнст и Соостер вели разговоры о том, как бы найти, допустим, „образ мира“, или как на одном рисунке „просверлить“ четвертое пространство и т.д. Надвигающаяся компьютеризация мира как бы еще больше стимулировала или симулировала наукообразие, подсчет, вычисление. Это похоже на алхимическое вычисление: что с чем соединить, чтобы получить новое, небывалое...

Кроме того, Юре принадлежит мысль, что на листе должен быть весь космос. Он представляет собой космологическое начало в нашем рисовании. То есть, не фрагмент мира, а весь мир. Опять мы получаем средневековую структуру: на одном листе все соотношения, все движения, весь завершенный в себе мир. Вслед за Юрой и Эрнст Неизвестный сделал попытку понять свой рисунок как космологичную структуру в буквальном смысле слова, например, он сделал дерево, которое включает в себя всю историю человечества. Он как бы развивал мысль Соболева, продвигаясь дальше в том же направлении и в рисунке, и в скульптуре.

Также Соостер пытался сделать космическую структуру через „амбивалентные силы“. Надо сказать, что система Юры включает в себя некую амбивалентность, и мы видим на многих его рисунках „обманку“, когда женщина становится деревом, а дерево – женщиной. Это вполне символическая игра, на литературном уровне. Соостером эта игра была понята в пластическом смысле, и мы видим у него „шар“, а на самом деле дыра. Главные его три символа: кустарник, яйцо и рыба – они даются амбивалентно, и никогда нельзя сказать точно, яйцо ли это или огромное окно в микромир, куда мы проваливаемся. Фактура картины, по видимости столь близкая и осязаемая, что можно рукой ее потрогать, у него становится огромным пространством, в зависимости от аккомодации нашего взгляда. То, что у Соболева есть интеллектуальная аккомодация (то есть, мы „думаем“, что это женщина, а можем „думать“, что это дерево), то есть это всегда умозрение, у Соостера становится моделью на уровне оптическом (мы можем видеть поверхность рельефного шара, но настроив глаз, мы видим как сквозь окуляр микроскопа гигантское количество мельчайших существ за ним). Это такая моделировка мира, когда одно и то же оказывается то в бесконечной дали, то вблизи. Мы видим улицу, но вдруг обнару-

живаем, что это угол кирпича под самым нашим носом. Эта обманка, кажимость близка Соболеву, это его мысль: ничто не есть тем, чем кажется...

На фоне наших провинциальных, „домашних“ 60-х годов Юра выступает как достаточно образованный и знающий европеец. В этом я вижу его огромную роль как представителя другой волны 60-х годов, самой важной, на мой взгляд: это включение художественной жизни обитателей Москвы в общемировой контекст. Роль его в этом плане представляется мне очень важной. Без шума, без раздиранья рубашки на груди, без конфронтации он сделал то, что было так необходимо.

Важнейшей стороной его деятельности является и включение в наш художественный обиход мировых „токов“, того, что лежало за краем нашего советского котлована. Он мог спокойно смотреть твою работу на фоне общемировых художественных традиций. Откуда и благодаря чему он имел такую способность, интуицию или гигантскую художественную информацию, трудно сказать. Но он был тем интеллигентным, нормальным зрителем, которого можно назвать в известном смысле идеальным. Это тот зритель, которого нельзя одурачить, нельзя втереть ему очки, потому что любое явление он встраивает в огромный амфитеатр своих знаний и представлений в разных сечениях и находит ему место и по новизне и по старине, по центральности и периферийности и т.д. Спектр его представлений всегда поражал, и прежде всего тем, что включал в себя обширную зарубежную панораму, причем, не только европейской культуры, но и восточной и еще каким-то образом ему известную и новую, современную – правда он прекрасно владел языками немецким и английским – что в нашем „мире искусства“ тогда было чем-то необыкновенным. Он вообще выглядел представителем „европеизма“ не только, а как бы чего-то еще и „восточного“.

В 61-м году он был главным художником издательства „Знание“ – то есть, номенклатурным лицом, и в этом своем качестве разрешал художникам рисовать то, что они хотят, то есть основал новое движение внутри нашей полиграфии. Например, четыре тома „Наука и человечество“ он насытил невероятными по тем временам рисунками, он пригласил много новых художников, буквально дал им жизнь: это Коля Попов, Юра Ващенко, Неизвестный, Соостер, который рисовал цветные картины, а не просто иллюстрации в его изданиях, и многих других он нашел и привлек к работе. Потом он работал в журнале „Знание – сила“, и до разгрома этот журнал был уникальным явлением по количеству художественных шедевров современного западного искусства, напечатанных там под видом иллюстраций. Это еще было время начального взлета технократического мышления. Все было ново, никто не знал, как надо иллюстрировать тех-

нические издания, и, например, обложки Янкилевского принимались за норму именно на фоне этого незнания. Также и композиции Соостера спокойно воспринимались. Потом начальство спохватилось, что все эти рисунки были странными и непонятными, и ничего технически вменяемого в них не было. Но Соостер еще долго это делал в детских книжках: кран, похожий на женщину, и т.д. И этот импульс дал Соболев, показав, что иллюстрация может быть не „халтурой“, как считалось, а полноценной художественной продукцией.

Не было такого предмета, начиная от формул, кончая чертежом, который Юра не включал бы в завершенную эстетическую композицию. Этот феномен еще до сих пор не ясен, и искусствоведы еще толком не занимались им. А ведь это еще раз говорит о Юриной космологии – нет ничего в искусстве „художественного“ и „антихудожественного“. Искусство не есть отбор художественного материала. Все может быть включено в эстетическую систему, только нужно правильно найти его место.

Юра был бесконечно строг в своей критике взаимоотношений элементов художественного произведения, но какие элементы, какой материал художник использует, не имеет значения, рисуй хоть ботинком. Соостер, например, занимался вращением рисунка под пером, расческой пробовал работать. Такая обнаженная технологичность не противоречила художественным установкам, Юра в этом смысле был принципиально „антиэстетичен“. Он даже поражал своей безразличной всеядностью: пожалуйста, вот живопись Янкилевского, но почему не сухая, чертежная точка и линия Соостера? Не было узкого отбора. Принципом художественности для Соболева было, если так можно было бы это назвать, художественное мышление. Неважно, какой результат возникал при этом: улавливание художественного импульса было важнее, чем самый продукт.

Еще одна важная сторона – это интерес Соболева к психологии творчества. В разговорах он часто анализировал мотивы деятельности художника. То есть для него искусство не есть набор стилей, но прежде всего бесконечное количество психологических мотиваций художника. Юра склонен думать, что во всяком художественном продукте есть не только культурная, но прежде всего психологическая мотивировка самого автора. В этом Юра близок к школам феноменологическим или фрейдистским, вообще, психологическим школам, которые описывают изображения как проявления сублимации и воплощения бессознательных комплексов. Отсюда – интерес Юры к психиатрии и любой форме терапии, понимание искусства не только как культурной деятельности, но прежде всего лечебной, „освобождающей“. Насколько мы знаем, целые периоды жизни Юры ушли на всякого рода терапию, лечебную практику, он даже имел учеников или „пациентов“, занимаясь неким психологическим „вырав-

ниванием“ человека. Этим я хочу подчеркнуть, что влияние Юры на окружающих было как бы терапевтично, он как бы давал „согласие“ на тебя. Мы редко получаем от людей такое согласие. Кроме Дорона и Соболева, я других не знаю.

И само рисование Юра рассматривал как зеркало и выражение индивидуальных импульсов художника, то есть, не только общекультурное действие, но и проявление закрытой, внутренней субъективной его сущности. Юра убежден, что у каждого человека есть набор внутренних болевых точек, которыми он манипулирует, и корни искусства лежат в психологических уровнях.

Искусство Юры очень трудно для демонстрации и общего обзора. Тут играет роль умышленное нежелание Юры что-либо показывать раньше времени и вообще выходить на сцену в том смысле, что „выступает Петров, следующий номер – Соболев“. Хотя он и не равнодушен, безразличен к судьбе своих исследований, рисунков и нуждается во внимании. Кроме того, его искусство не исчерпывается периодом 60-х годов, а пробивает 70-е годы, и сейчас оно актуально, живо, чего, по-моему, нельзя сказать об искусстве его ближайшего друга Эрнста Неизвестного. (Хотя судить об этом трудно: его дорога разошлась надвое: наш период и зарубежный. И когда камень бросают в воду, отражение ходит ходуном, и ничего нельзя разобрать. Во всяком случае, там у него нашли такие черты: глубокий символизм, космология, крайний психологизм и пансексуальность.)

Те же черты характерны для Соболева, я почему-то забыл сказать о сквозной эротичности его искусства. Ему свойственно понимание мира как сферы действия эроса, космического эроса. И в этом он близок Дюшану. У Эрнста Неизвестного это выражено эксцентрично, брутально-акцентированно, „вещественно“. Он тоже насквозь эротичен. И выглядит титаном в этом плане, по контрасту с Соболевым, который склонен к камерным, „настольным“ (в отличие от „настенных“) рисункам для узкого, элитарного круга. У Эрнста буквально гигантомания в этом плане, и я не знаю другого художника, который имел бы такие претензии – не только вся Москва или вся страна, но весь мир как бы пусть видит эту гигантскую напряженную сжатую в комок, скульптуру Эрнста. У него отношения не с отдельным человеком или организацией или городом, нет, его собратья – Земля, Сириус, Юпитер... Сказка „а из всех деревьев мира сделать дерево одно“ – это о нем. Только он из всех женщин сделал бы одну, и его скульптура ясно говорила об этой „сборности“. И с каждым из нас он говорил как с „толпой“: „вот вы все думаете“, „зачем вы все так говорите?“ – обращался он ко мне, когда приходил в мастерскую, хотя я был там всего один. Эта особая тотальность была присуща Эрнсту.

Еще одна черта Эрнста – перенапряжение сил. Он относился к каждой скульптуре, которую делал, ну вот как к бульонному кубику: нужно сварить тонну мяса, чтобы получился этот кубик. Или чемодан откроешь, а оттуда вылезла гора вещей, непонятно, как они туда вместились. Вот такое же у него отношение к скульптуре: она должна вместить в себя как можно больше всего. Они у него перенапряженные, перенадутые, и такие страшные от этого, но автору кажется, этого мало, можно было еще подкачать.

Сила художника выступает здесь в самой своей физиологической сущности, подобно тому как настоящий мужчина – это мужчина-культурист. Кстати, у Неизвестного есть скульптура, где голова – нечто крошечное, теряющееся между взгорьями плеч и мускулов. Интересно, что никакой альтернативы, иронии, юмора по отношению к себе эти вещи не допускают, все это – крайне серьезно. Ну как не может быть несерьезным – пресс, например, он не может тебя „в шутку“ раздавать. „Не попадайся“, – это другое дело. Вот такое впечатление кузнечного цеха производила мастерская Эрнста Неизвестного. Почти состояние обморока вызывала... Ты чувствовал себя пигмеем в сравнении с паровым молотом, который, конечно, в моем воображении, жил в этой мастерской. Все, что ты знал и чувствовал – относительность, ирония, баланс и т.д., все теряло смысл. „Меня не надо сравнивать, – говорило все искусство Эрнста, – я уникально, несравнимо, неповторимо...“ Он уехал, и будто паровой молот увезли, теперь он бухает где-то там...

Общеизвестно, какой значительной фигурой был Эрнст в 60-е годы и какое влияние он оказывал – по массе, по своему положению... Но с другой стороны, его место в неофициальном искусстве 60-х годов выглядит очень смутно и проблематично. Он все же не оказал такого мощного влияния на этот неофициальный мир как лианозовская группа или группа экзистенциальных художников, или Соболев, – и я отдаю себе ясный отчет в причинах этого.

Уже ясно, что я – фанатик неофициального искусства 60-х годов, люблю только его, мне бесконечно нравятся такие люди, как Соболев, Рабин, Ворошилов. Мои симпатии и мой энтузиазм неравномерно распределяются внутри 60-х годов, раскачиваясь как бы между полным приятием, апологетикой и восторгом перед одними явлениями, некоторым равнодушием, холодностью к другим и инстинктивным неприятием, негативизмом в отношении третьих. Что поделать, я ведь пытаюсь дать не исторически-объективный обзор, а исключительно поделиться воспоминаниями о субъективных реакциях – именно реакциях – на те или иные явления в искусстве, хотя и излагаю их в нелояльной, а, может быть, и в оскорбительной форме.

Добавляя еще кое-что к портрету Э. Неизвестного, можно сказать, что он представляется мне одной из уникальных фигур по его месту в расположении двух сил – официальной и неофициальной культур. Я имею в виду, что одной своей стороной он находится в неофициальной культуре, а другой – в официальной. Парадокс состоит в том, что никому другому не удалось занять такое положение. Я не имею в виду мимикрию, „прописку“, так сказать, ради заработка, выживания, ну как Соболев в журнале, Пивоваров, Булатов или я в детской графике и т.д., хотя это тоже – черта нашей параноической действительности, где одна часть тебя делает одно, другая – другое. Это разные явления, ведь многие и раньше, и теперь работали сторожами, библиотекарями и при этом писали стихи, или доктора химии – музыку; прецедентов было много, например, в Нью-Йорке 120 тысяч художников, но лишь 150 человек имеют возможность жить на свои доходы от занятий искусством, впрочем, это „кто-то сказал“.

Я говорю о другом. Э. Неизвестный – натура совсем не раздвоенная, не двоящаяся, а желающая в полной цельности своей все время находиться в одной среде. Так вот, он полностью находился одновременно и в официальной, и в неофициальной среде. Как метафору, можно принять образ надводного мира с лодками, тучами, растениями и т.п. и подводного. Сверху никогда не видно из-за блеска воды, что там, под водой. И снизу видно все в искаженном свете: проплывает, например, чудовище, которое на самом деле – лодчонка. В обоих мирах суждения о противоположном мире выглядят фантазмагорически. Так вот, Эрнст в этой метафоре напоминает пловца стилем баттерфляй, который одновременно находится и там, и тут, или некую летучую рыбу, которая, пролетев часть пути, идет под водой, „прошивая“ насквозь обе среды. Последствия, на мой взгляд, оказались таковы: его „не узнали“ ни там, ни тут. Для официального мира он представлялся подводной лодкой с неясным туловищем, ее глубина и вооруженность оставались неизвестными, наружу торчали лишь рубка, выкрашенная в красный или защитный цвет, некоторые надводные постройки и капитан, который махал флагами в сторону порта или начальства. Это связано с тем, что Эрнст принадлежал не к подпольному сознанию. Он принадлежал к сознанию героическому – таковы были младомарксисты, некоторые философы и филологи наши и другие группы лиц, которые считали, что надо жить на этом свете подлинно, говорить открыто – научно, культурно, духовно и т.д., все, „что ты думаешь“. Это такой запоздалый утопизм, характерный для начала 60-х годов, который держится на том, что люди „выслушают, подумают и поймут“, что им необходимы правильные, так сказать, честные, полезные голоса; чтобы они, люди, „одумались“ (на этом построено все правозащитное движение Саха-

рова и др.). Для нашего, чуть более позднего, поколения это уже выглядит наивно.

Но эту общественную наивность такого трибунного, реформаторского толка и исповедовал, мне кажется, Эрнст Неизвестный. Хотя, впрочем, назвать его общественно-заряженным человеком было бы нелепо, так как он был до мозга костей индивидуалист, и одеяло, которым можно было в воображении накрыть всю землю, он тянул на себя, не оставляя накрыться никому из людей, государств, насекомых даже.

Что касается его стилистики, которая со временем делается все отчетливей, то смело можно говорить об отвлеченном и даже официальном экспрессионизме. Нормальные традиции экспрессионистов, начиная с немецких, типа Барлаха, – это всегда выражение чудовищной силы перенапряженных и перенакачаных эмоций. Такова плеяда немецких скульптурных экспрессионистов, Кремер, поляк Дуниковский и др., поставивших множество памятников. Экспрессионизм в скульптуре – это выражение понятий „вообще“: Женщина, Горе, Сила, Страдание и т.д. У нас в таком масштабе работали двое – Неизвестный и его „соперник“ в творчестве, его альтер эго – Вадим Сидур. Эрнст его терпеть не мог. И оба уехали, один – в район Сохо, другой – в свой знаменитый „подвал“.

Несколько слов о Вадиме Сидуре. У себя в подвале он продолжает работать, погруженный в мир своего „подполья“, непризнаваемый официальным миром. Он не выставляется, не продает работы. Страдает от этого. Свободный художник, великий и одинокий, который творит, оставаясь над схваткой или под схваткой официального и неофициального миров. Эта схватка представляется ему ужасной агонией всего человечества, какие-то кошмарные силы душат друг друга и все проваливается в преисподнюю.

Вообще экспрессионизму, помимо социального пафоса, изображения социальных катаклизмов, свойственно невероятное апокалиптическое сознание: это не просто две системы сцепились, а сцепились Жизнь и Смерть, и все валится в Небытие. То есть, апокалипсизм – это нормальная изнанка, что ли, экспрессионизма, и Вадим Сидур полностью воплощает это сознание. Я лишь недавно познакомился с ним и обнаружил, что он прошел мимо неофициального искусства 60-х годов. Он только сейчас с удивлением узнал, что были какие-то художники и споры о них. Он ничего этого не знал в своем одиночестве. Он был полностью самодостаточен, что вообще характерно для экспрессионизма. Такие герои-одиночки, конечно, были и кроме него, которые считали, что ничего интересного в искусстве не происходит, разве только то, чем занимаются они сами.

Если обратиться к некоей общей оценке, более широкому определению 60-х годов, я хотел бы воспользоваться следующей метафорой. У меня такое впечатление, что до 60-х годов мы были запаяны в огромную жестяную банку, которая гудела, изображая шум мотора, тряслась, голос по радио объявлял, что мы набираем высоту, земля осталась далеко внизу, мы летим к звездам и т.д. И вот в 60-е годы некоторые пассажиры, провертев дырки в стенках этой банки, вдруг увидели, что мы лежим в болоте и вокруг кучи мусора, и не только не приближаемся к звездам, а просто полностью лежим в дерьме. Вот эти открытия вызвали много интересных эмоций. Каждый глядел в свой иллюминатор и видел свое. Мир разворачивался точно, не в полном объеме, но страшно увлекательно. И поскольку все оставались на местах внутри банки, то произошло одно важное обстоятельство: внешний мир оказался опрокинутым внутрь этих наблюдателей, и внутри каждого составила собственная картина наружного мира. Ну как бы космонавты на Венере вели съемку поверхности, не выходя из корабля, а все видя в свой иллюминатор, а потом попытались бы составить карту, соединив случайные кадры.

Если бы банка распалась, и мы могли бы, как другие космонавты, походить по планете (скажем, поехать всюду, посмотреть, что делают другие в искусстве), мы может быть увидели бы подлинный мир. Но это было и остается невозможным, и мы узнавали мир лишь из рассказов друг друга. Один говорил, что видит внешний мир „коричневым“, поскольку его иллюминатор упирался в задницу павшей лошади, другой настаивал, что мир – золотисто-зеленый, поскольку глядел на болотную ряску и т.д. Составить общую картину никто не мог. Кстати, этим объясняется невероятная калейдоскопичность неофициального искусства 60-х годов. Дело было в том, повторяю, что каждый смотрел не во внешний, а в свой внутренний мир, принимая фрагмент за целое, внутренние фантазии о внешнем мире за действительную реальность.

Фактически мы имеем дело с особым родом сумасшедших, которые открыли космос в самих себе. Это не была „психология“, наподобие психологии реалистического толка, типа Чехова, потому что для этого нужен внешний и внутренний мир, а у нас внешнего не было: нельзя же словом „внешний мир“ назвать черноту, страх и гудящую трясущуюся банку, в которой раздаются ликующие крики о полете к Сириусу и невероятных колбасах, которыми мы скоро будем ужинать.

Открытие другого мира есть открытие и самого себя. Но это сказано не про нас.

И поэтому не было общей сообщительности, и доверия к картине другого, никто не мог и не хотел сказать, что внешний мир такой-то: например, это поле, засеянное овсом, посреди лежит наша банка, а дальше – лес. Никаких гарантий верности этой картины ни у кого не было. Каждый обозначил мир своим цветом, своей фактурой. И только от упрямства, фанатизма, незнающей сопротивлению уверенности некоторых зависело число их сторонников. Этим трагическим обстоятельством вызвано то богатство и парадоксальность и, одновременно, претензии на универсальность, которые характерны для сознания художников 60-х годов. У всех была своя „картина мира“, каждый раз она описывала „все“.

Отвлекаясь и забегая вперед, скажу, что в 70-е годы, достаточно налюбовавшись изнутри этими картинками в щелях, художники предприняли попытку описать эту ржавую банку с точки зрения наружного наблюдателя. Это очень важный этап. Это попытка узнать себя с точки зрения того мира, который находится за пределами банки. И было составлено описание ржавой капсулы, запаянной кастрюли, в которой мы находимся, – в разных аспектах: „со злобой“, „в обиде“ или „в подробностях“, или, главным образом, с точки зрения психологии – где мы, братцы, живем, кто мы такие... В этом пафос 70-х годов, я имею в виду художественную деятельность. В каких формах это осуществилось? В разных. Самая мощная из них – соц-арт, затем бытовой или быт-арт, а также всевозможные „акции“. Впрочем, это были уже совсем другие художники, другие люди...

60-е годы не были бы годами полного и доминирующего персонализма, если бы, помимо групповых тенденций, о которых я уже говорил, они не выдвинули бы еще нескольких людей, о которых можно сказать, что сам черт им не брат, то есть, они ни на кого не опирались, не развивали свое искусство „в связи“ с какими-то явлениями, течениями, группами, идеями, правильными или неправильными. Они были в самом точном смысле слова крайними индивидуалистами, являясь выражением гипер-персоналистского подхода, характерного для 60-х годов.

Я думаю, что каждый деятель 60-х годов склонялся к индивидуализму в той или иной степени, и к резко выраженному индивидуалистическому виду своего искусства. Но крайними, жесткими индивидуалистами я бы все же назвал трех художников: это Шварцман, Янкилевский и Целков.

Разумеется, каждый из них не был похож ни на кого другого. Принцип индивидуализма – это „создать самого себя“, то есть, родиться в полной пустоте, как феникс, в готовом виде, уже сразу с клювом, перьями, умом – во всей полноте. И мы действительно видим их рождение и скоропостижное развертывание таланта, причем очень мощное. Никаких первичных эволюций не видно, хотя, конечно, у Янкилевского можно проследить связи с Клее, Миро в ранних вещах, у Целкова – аналоги с акимовскими гро-

тесками, у Шварцмана парафразы фресковой живописи. Но каждый из них быстро обрел неповторимый облик, и когда мы говорим „Янкилевский“ или „Целков“ или „Шварцман“, все прекрасно представляют себе, о чем идет речь, не спутывают их с другими. Вот эта неспутываемость, несравнимость вообще чрезвычайно характерна для индивидуалистического искусства, каждая индивидуальность пишется с большой буквы, и ее вещи принадлежат только ей. Рисунок Шварцмана или Янкилевского можно узнать из множества других.

Что такое индивидуализм в искусстве, как я его понимаю? Это прежде всего создание своей уникальной, универсальной системы художественного мышления. Это универсум, рожденный только в этом конкретном случае и создавший свою полную систему: и философскую, и изобразительную, и этическую и т.д. Это как бы монады без окон, такие „шары“, которые летят в пустоте и заключают в себе все универсальные параметры.

Встречаясь с этими людьми в жизни, мы видим, что нельзя ничего у них отнять или им добавить. Они не слушают собеседника, поскольку являются завершенными, скупающими при появлении других персонажами. Единственное их отношение с миром – это быстро промелькнуть в нем сегодня и быть доступным для уже вечного обозрения. Зритель, а под ним надо понимать не менее, чем все человечество, как бы смотрит на этих людей с большей или меньшей степенью восхищения и удивления. Но сами эти совершенные миры особых связей с миром не имеют и не нуждаются в них, ну как совершенная красота, например, Фрина, стоит обнаженная, окруженная тишиной и пустотой посреди Афин, а остальные любуются ею. В некотором смысле это внутреннее самочувствие этих людей. Они страдают, живя на этом свете, потому что, кто тот, хотя бы еще один человек, который способен быть равным им по полному и окончательному пониманию их замысла и по сопереживанию ему – по всей вероятности, нет такого человека. Все остальные молчаливо и тускло присутствуют при их гигантских, чудовищных, равных, может быть, галактике, творческих и духовных планах и замыслах. Погруженность в эти особые таинственные миры сразу бросается в глаза.

При разговорах с каждым из них поражает их невероятное знание того, что именно они делают. Все части этого огромного универсума, таким образом пригнаны внутри себя, что составляют одно целое, некую единую конструкцию. Ты можешь ее не принять в целом, как многие и делают, кто с недоверием, кто со скукой отстраняясь от этих совершенных блестящих механизмов, не зная, что это, куда это. Они действительно могут вызывать или равнодушие или безумный восторг своим совершенством.

Я бы расположил их таким образом.

Шварцман и его индивидуальная система обладает огромной суггестивной, захватывающей силой. Он хотел бы, чтобы эта система заняла какое-то магическое, решающее место во всем мире, что ли.

Янкилевский склоняется к тому, что его искусство представляет собой модель этого мира, то есть мир пусть живет своей жизнью, а я создам второй мир, соразмерный первому, по открытому мной алгоритму.

Система Целкова не претендует быть моделью мира, а это скорее слепок, маска это мира, представление о нем.

Таким образом, расходясь в отношении к миру, эти системы не отличаются друг от друга по степени полноты и всеохватывающему „моделированию“.

Развитие и особенно взлет Целкова и Янкилевского, в меньшей степени – Шварцмана, прошли на моих глазах.

Искусство Олега Целкова можно назвать искусством „сильной“ живописи. Индивидуальности вообще свойственна сила, в отличие от „личности“, которая силой не пользуется, даже имея ее. В начале 60-х годов в определенном круге – воспитанников художественной школы – возник культ сильной, естественной индивидуальности, могучей и агрессивной. Два человека – Володя Слепян (сейчас в Париже) и Юра Злотников (сейчас активный деятель Союза художников) лелеяли Олега Целкова и буквально молились на него, поскольку он воплощал для них образ художника, владеющего природной, инстинктивной могучей витальностью. Синонимом искусства для обоих была высокая степень творческой подачи, творческого удара, прессинга, то, что в джазе называется „драйв“, безудержная агрессивность. Символом такого страшного цветового давления, прессинга, нервного напора считался Ван Гог. Так вот Олег был классическим примером такой мощной „подачи“. В их глазах он был тем, что приписывают Моцарту в классической легенде: недалекий, картежник, гуляка, а ведь надо же сколько написал и как бессознательно гениально.

Похожую раздвоенность приписывали Олегу: „Мы же видим, что он пьяница, черная богема, но как из него талант прет!“ Талант был как бы отдельно от него. Вот образ художника, говорили мы, настоящий художник – вообще по ту сторону ума и сознания, главное – талант, мощь, „подача“.

Поразило в нем все, например, им применяемая технология: страшной интенсивности лессировки, которые делались локальными цветами, и дисгармония варварских цветовых сочетаний, например, фиолетового с зеленым, – все говорило о его силе и небывалой творческой смелости, потому что фоном для него были грязноватые, хорошо сбалансированные поздние бубно-валетские живописные полотна, а на такие варварские, зверские сочетания локальных цветов решался только Олег. Он сопрягал сле-

дующие элементы: несоизмеримые цвета, не предусмотренные в гармонических коровинских колористических сочетаниях; он не пользовался смягчающим серым тоном, то есть, все цвета брал локальные; он не пользовался полутонами, а только черным и белым в рисунках и в основаниях для лессировок, причем черный у него переходил в белый, как края Луны. И все поверхности у него пучились и надувались как арбузы, он не признавал ровной, или слегка рельефной поверхности, а только страшные, огромные, равномерные пузыри по всей поверхности картины. Лица изображенных персонажей были локально однотонно раскрашены и уходили в черное.

Сюжеты его хорошо известны: он изображал огромных, как бы надутых воздухом изнутри идиотов с маленькими разрезами-щелями глаз и рта. В замысле это было как бы изображение нашей действительности. В те годы была любимая тема – разделение на умных и дураков; везде пели Галича, Окуджаву, и о том, как плохо быть умным и как хорошо – дураком, и все слушали в слезах и печально кивали головами: да-да, вот так, вот именно. Каждый считал, что это о нем. Так вот, картины Целкова казались на эту тему, они описывают „окружающих нас хамов и идиотов“, а мы – в щелях запрятанная интеллигенция – страдаем от них. Сюжеты он брал напрокат из „классического“ репертуара: это и тайная вечеря, и едоки арбуза, групповые, двойные портреты и автопортреты, натюрморты с агавами.

Что же касается композиций, в которых выстраивались эти сюжеты и поздние вещи (уже парижские: это огромные зады, веревки, те же арбузообразные лица с булавками за щекой), то для меня по сей день остается загадкой, что означают эти композиции и в какой степени они – изобретение самого Целкова. Возможно, они – из раннего, не известного мне периода его обучения в Ленинграде и стажировки в театре Акимова, влияние которого очевидно. Самая живопись Целкова есть нечто вроде ковра или занавеса, которые не есть реальность, а изображение реальности на ковре, то есть, декоративно-сценографический принцип лежит в его основе. Только сценографическое видение переведено в другой материал, возникло не на занавесках или марле кулис, а на натянутых на подрамники холстах, имело внешний вид картин и тщательно изготавливалось. Таким образом, по фактуре и технике они принадлежат к живописи, но по содержанию и „внутреннему“ виду апеллируют как раз к декорационно-сценографической культуре.

Давили на зрителя не столько сами его вещи, сколько стоящий за всем этим автор. За всеми его персонажами, сюжетами слышен странный голос: „люби меня, люби, это Я иду!“ Это есть голос индивидуальности, которая навязывает не какие-то смыслы высшего порядка, а прежде всего самое себя. Мы знаем в жизни этих людей: они всегда говорят, а остальные слу-

шают, во всем они тянут на себя одеяло, в искусстве они кричат: „смотри и умри от того, что ты смотришь МЕНЯ! Это Я нарисовал!“ и т.д. Победа окончательная и обжалованию не подлежит. Индивидуалист побеждает и должен победить немедленно, вот сейчас, за этим столом, в эту секунду. Потом – неважно, ты можешь отойти и „быть свободным“ – но в момент контакта ты должен оказаться на лопатках. Олег был типичным в этом смысле и побеждал всегда.

Такова же была, по рассказам, и продажа им картин. Известны легенды, что он определял стоимость картины укладыванием металлического рубля по ее поверхности, это так называемая продажа по квадратным сантиметрам. Олег хотел видимо этим сказать, что он гарантирует то качество и технологию, которые вложены в работу в каждой ее точке.

Интересно, что у всех трех индивидуальностей, о которых я сейчас говорю, фактура, само изготовление художественного изделия, составляет очень важную часть работы. Она строго дозирована и всегда тщательно прослежена. Создается впечатление, что индивидуальность вообще отводит текстуре большую роль во влиянии на зрителя. Ведь должна быть исполнена и подана, как у хорошей хозяйки пирог, в отличие от экспрессиониста, который как бы не обращает внимания на подачу, и нельзя сказать, что его вещь красиво сделана. Она сделана бешено, исступленно – да, но не красиво.

Янкилевский – мой близкий друг, он тоже кажется мне чрезвычайно могучей индивидуальностью. Если у Целкова искусство декоративно, и у автора нельзя спросить, что, например, означает вот это „пространство“, поскольку у него и нет пространства как такового, а есть тела, вещи, дальше чернота, из которой высовываются вещи и тела, – то система Володи Янкилевского является образцом логического, интеллектуального построения и анализа. Это система наукообразная и даже, можно сказать, научно обоснованная. Достаточно указать на доклад Володи, прочитанный им на симпозиуме в Крыму, как станет видна глубинная научная разработка его системы: наложение уровней сознательного и бессознательного, отношения социального и индивидуального и т.д. В системе Янкилевского все элементы взаимодействуют в прозрачном таком, четко выстроенном космосе, где все элементы подчиняются и соподчиняются друг с другом в некоей строгой иерархии.

Прежде всего концепция Янкилевского отличается тем, что он для себя – не для всех, а для себя – разрешил проблему „предмет и пространство“. У него пространственность формируется движением предмета. Предмет двигается и поэтому создает пространство. То есть, это не отдельные явления: вот поле, а вот всадник по нему скачет, – но одно связанное целое. Во-

лодины композиции неразделимы в этом отношении. Например, женщина на пляже – мы не можем сказать, где тут женщина, а где пляж. Контур предмета плавают, создавая геометрию пространства. Оно выстраивается по тем линиям, которые, как мы с удивлением видим, являются линиями женщины. Горизонт, например, одновременно это и часть контура женской фигуры.

Еще одна идея Янкилевского: весь мир состоит из трех начал: мужское начало, женское начало и пространство между ними, то есть поле взаимодействия. Мужское начало – это агрессивность, динамика, резкость, пунктирность, линейность, вспышка. Женское начало – это статуарное, мягкое, овальное, мандалообразные (индийский образ мира – круг). Володя тематизирует этот дуализм во многих своих работах – „триптихах“ и „пентаптихах“. В них „женское“ изображается как овал, центростремительность, мягкость, симметричность. „Мужское“ – горизонтальное, центробежное, неглубинное, профильное, резкое, угловатое. Здесь проявляется особый космологизм Янкилевского, то есть, опять-таки на индивидуальном уровне желание объять весь космос в изобразительных формах.

Производит впечатление в работах Янкилевского какая-то особая энергетическая суггестия, наполненность энергиями любого изобразительного элемента. Все элементы картины – цвета, формы, линии, предметы – наполнены этой энергией, перенапряжены до максимума, все они какие-то особые сгустки энергии.

Еще одна из особенностей форм Янкилевского – это неразличимость био-уровня и соц-уровня. Он склоняется к описанию социального мира – мы знаем его огромные циклы с мутантами, уродами и т.п. Но эти же персонажи на другом уровне могут быть энергетически заряженными частицами или сначала эмбрионами, а дальше ниже по лестнице уменьшений – электронами, частицами: вот это, например, слой людей, а вот микроскоп увеличивает, и мы видим клетку, но слои не слишком автономны и разделены. Мутант, урод, который несет флаг, в другом месте может оказаться червем, который ползет по листу. То есть, один и тот же гравюрный лист или рисунок может быть прочитан как социальный, биологический, микробиологический, электронный уровень. В его художественном космосе все эти понятия находятся в странном и неожиданном сближении, и мы не можем сказать, кто этот гад в фуражке – насекомое или подлый электрон, который куда-то сорвался... Вот эта особая проницаемость различных рядов поражает в работах Янкилевского.

Также и фактурная сила его картин чрезвычайно влияет на зрителя. Поверхность его картины – это какая-то странная, особая поверхность, в буквальном смысле какой-то ландшафт, по которому носятся физио-био-существа, чрезвычайно активные. Мы попадаем в мир, где шевелятся со-

роконожки, какие-то пятна обнимают полосатые палки и еще что-то напоминающее фильм из жизни клетки: кто-то укусил, кто-то развалился, съел, проглотил, затаился, опять ожил, сорвался с места. Это какая-то биомасса, которая провоцирует как бы стереоскопию нашего зрения. Мне кажется, что сознание Володи очень сильно расширено в области рисования до каких-то биокосмических слоев. Его космос – это биокосмос. Не антропоморфный космос, сделанный из тел, а скорее какие-то „начала“. В других системах не имеет значения, что находится внутри клетки, но важно, что имеется уровень, где я – человек, то есть, человек – это отдельный слой космоса. У Янкилевского все это – нерасчленимая, без человеческой меры, всекосмическая плазма, которая одновременно может быть описана и как мир галактик, и как мир микрочастиц.

Поэтому я бы сказал, что искусство Янкилевского – не антропоморфное искусство, а искусство каких-то биосил, биотоков. Именно „био“ у него сильно развито. Мужское и женское начала он привлекает, чтобы показать завязь живого, шевеление бытия, не дошедшего, не ставшего еще антропоморфным.

Приступая к описанию такой мощной индивидуальности, как Шварцман, сразу хотелось бы сказать о двух его сильных свойствах: невероятной суггестии и особом синкретизме.

Мне посчастливилось познакомиться с Михаилом Шварцманом давно, в начале 70-х годов. Леонард Данильцев повез меня к нему в Люберцы. В последующие годы мы часто встречались.

Миша показывает свои картины не как Рабин – „покуривая в сторону“. Он всегда включен в показ, комментарий всегда составляет одно целое с демонстрацией картины. Мы не можем отделить силу его личности от излучения, от картины, всегда чувствуем это двойное присутствие. Можно сказать, что эти излучения пересекаются, сливаются и воздействуют на зрителя с удвоенной силой. Многие, кому я задавал вопрос, соглашались, что разделить художника и его картины в данном случае трудно. Хотя встречались отдельные, правда, немногие личности, которые оставались равнодушными и холодными к воздействию личности этого художника и его картин. Я же никогда не видел картины Шварцмана отдельно от него, был „идеальным“ приемником их обоих и поэтому последующий текст будет текстом скорее жертвы, чем стороннего наблюдателя, каким бы я хотел казаться в других описаниях.

Я недаром заговорил об этом синкретизме картин, самого показа и личности художника, так как подобный синкретизм был вообще свойствен эпохе 60-х годов. Я имею в виду сближение, слипание, пересечение всех дисциплин, явлений и сторон, которые в другие, более спокойные или раз-

витые, что ли, эпохи, не наплывали, не закрывали одна другую, а существовали в более спокойном, нормальном разделении: метафизика не смешивалась с бытом, литература – с повседневным рассказом, живопись – с религией и т.д. Хотя они и находили друг с другом какие-то корреспонденции в едином большом поле, но никогда не было такого, чтобы они сливались в один странный, слипшийся, нераспутываемый ком, и литература была бы одновременно онтологией, искусство служило мистическим целям, повседневность была бы наполнена магией и т.д. Но для искусства 60-х годов, о котором я говорю, именно такая встречаемость, соединенность, влипание одного в другое были чрезвычайно характерны.

Особенно явно это выражено в искусстве Шварцмана, где всегда одно „мерцает“ в другом, просвечивает сквозь другое. Трудно определить, что именно мы видим, когда смотрим его картины: искусство или магию, религиозную деятельность, пророчество или нормальную художественную продукцию.

Конечно, мы все тогда были подвержены этому единству, и наши встречи, литературные вечера, смотрения картин друг у друга напоминали какие-то „сакральные“ действия, своеобразные домашние мистерии.

Но в искусстве Шварцмана все это особым образом оказалось сведено в одну точку, в его картинах все эти разрозненные, разведенные явления пересеклись одно в другое удивительным, мистично-скандальным образом. Особенно в первые годы, когда я смотрел его картины, было неясно, понимать ли их как произведения художника или как некий „голос“, некие „визии“, явившиеся к нам из дальних потусторонних миров. Атмосфера, в которой рассматривались картины, сила, которая от них исходила, говорили о каких-то нездешних, неземных, абсолютных, потусторонних реалиях, которые как бы явились, ожили, проникли в наш, посюсторонний, мир. Картины дышали, говорили о чем-то с невероятной, нездешней силой.

Люди, которые знали существующую до сих пор практику религиозного рисования (назову Шифферса), были достаточным образом скандализированы, так как для иконописца должно быть точно известно, кого он изображает, то есть, изображения, фигуры, лики должны быть поименованы. Известный спор между Шварцманом и Шифферсом состоял в том, что Шифферс спрашивал, кто эти существа, которые он изображает, на что Шварцман ответить не мог, считая, что они сами появились и сами имеют право быть. Шифферс считал, что раз у них нет имени, то это некое кощунство. Это были трудные взаимоотношения.

Живопись Шварцмана была одновременно наитием, видением ликов, персонажей, существ других высот, других пространств и т.д. С другой стороны, в самих картинах содержался невероятный синкретизм всех огромных культурных представлений и ассоциаций. В картинах можно было

прочитать в виде каких-то обломков, элементов, живопись Возрождения, фрески Египта; фрагменты икон. То есть, картины апеллировали к огромному репертуару, к гигантской панораме художественных ассоциаций. Ну как, допустим, историю искусств быстро пролистать, зажав край книги большим пальцем (как в старину – „книжку-кино“), когда образ, абрис, композиция сливаются воедино и соединяют в себе странным образом собрание всех художественных представлений.

Мало этого, сама текстура картины соотносится с некоей тончайшей, рукотворной, почти ювелирной практикой. Они будто не просто написаны маслом, но еще – нечто среднее между резьбой по камню, ювелирной работой по камню, коже, металлу, шитьем по шелку и т.д. Слово „квалитет“, которое Миша любил употреблять, как раз и означало, что перед нами – нечто чрезвычайно тонко вылепленное, но что это – обработанная кожа, фреска, масляный эскиз, – трудно сказать. То есть, перед нами произведение высочайшего ремесла, но цели его и происхождение неясны и неведомы. Это была такая же „обманка“, как у Эшера, но сливались, перетекали одно в другое не выпуклость и впадина, не предмет и дыра, а некие лики. а позднее – какие-то этажи, арки, ворота, за которыми новые ворота...

О его ликах, полуфигурных персонажах нельзя ничего сказать в антропоморфном смысле, это были по виду люди, но с большой примесью анимализма: полу-люди, полу-животные, какие-то особые, еще „не рожденные“ в человеческий мир, существа.

Само изготовление, лучше сказать, созидание картин у Миши носило также чрезвычайно магический характер. Это не была обычная деятельность художника, который в данный момент вдохновлен и творит нечто эстетически вменяемое. Это скорее напоминало состояние аффектации, погруженности шамана, полумага, их особой прострации, крайнего возбуждения, эйфории, когда начинаются некие визи... Миша находился в каких-то огромных „полях“ в момент рисования, и вот этот экстаз изготовителя, конечно, передавалось по закону сообщающихся сосудов и зрителю, не могло не передаваться. Конечно, это все мои догадки, я разумеется, не присутствовал при этом, да и мало вероятно, чтобы кто-то вообще был к этому допущен.

При этом надо сказать, что впечатление от его вещей было какое-то двойственное, но всегда тягостное до невозможности. Состояния спокойствия и ясности я не мог добиться, наоборот, приходило состояние полной потери самого себя, чего никогда со мной не случалось при встрече с другими произведениями. Я всегда знал, что такое передо мной. А тут терял чувство реальности, и со мной будто что-то „продельвали“, как в гипнозе или во сне, причем само это состояние я не могу вспомнить, как сладкое и спокойное, тихое и приятное, скорее – весьма тревожное, крайне нервоз-

ное и очень опасное. Впрочем это вопрос субъективный, я не хочу ничего оценивать, хотя, честно говоря, я только этим и занимаюсь.

Я вспоминаю Мишу как пример крайней, суггестивной, целенаправленной и чрезвычайно мистически заряженной индивидуальности, которая так характерна для 60-х годов.

Возможно, явления подобного синкретизма личности проявлялись в конце прошлого века, если вспомнить рассказы Гамсуна, отчасти эйфорию Ницше и т.д. Человек чувствует, что в нем соединилось все: он – не только пророк, который повторяет чьи-то слова „свыше“, но он сам и есть воплощение неких высших сил. Вот эта двойственность – что перед нами не просто человек, указывающий на более высокую инстанцию, но сама эта высшая инстанция присутствовала и пугающе воздействовала, пока ты находился в его квартире. Для робкого человека это вообще невыносимо, так как картины и сам автор, и весь комплекс, который мы можем назвать именем Шварцмана, повергал в смятение слабую душу. Он был тот, который соединял в себе все силы, все реальности посюсторонней и потусторонней действительности. Я всегда стоял рядом с ним как бы околдованный, замороженный...

С чем это может быть сравнимо? Может быть, с теми пророками, которых в России всегда было очень много, а в 60-е годы я знал нескольких таких людей, которые как бы владеют „истиной“ и сами являются ее носителями.

Но сложность в общении была не только в том, что Миша был учитель жизни, гуру или пророк, но еще и в том, что он был художник, и в качестве художника он был весьма чувствителен к впечатлению, производимому его картинами. Тут он как бы раздваивался: будучи уверен в совершенстве своей продукции, он самым трогательным образом ужасно беспокоился, как ценятся, котируются его картины на общем художественном фоне, что о них думают посетители. Для человека, который создает необыкновенные, неземные свидетельства, это было немного странно. Картины он не продавал, не выставлял, поскольку чувствовал, что они не предназначены для жалких земных галерей, музеев и прочего вздора. Где же мыслились эти картины? По-видимому, в особом храме, уникальном замке, дворце, куда люди ходили бы за особым таинственным сакральным переживанием. Вспоминается Рерих, который тоже мечтал о храме. В Нью-Йорке был построен такой храм-музей, где были собраны его работы, и там происходили, по-видимому, какие-то духовные радения и прозрения. Это опять-таки связано с чрезвычайно высокой степенью антропософского особого рода возбуждения в конце прошлого и начале нынешнего века. Возможно, Миша мог быть „узнанным“ в этом плане и как-нибудь пересекаться с этой антропософской откровенностью и традицией, не знаю, мне трудно судить

об этом. Во всяком случае я передаю то впечатление силы, единства, тайны и сокрытости, которые свойственны творчеству и личности Шварцмана.

Комментируя свои работы, Миша постоянно пользовался христианской и богословской терминологией. Я думаю, что традиционный богослов мог бы уличить Мишу в некорректном и неточном использовании этих терминов, потому что Миша употреблял их в своей системе представлений, переживаний, придавая им какой-то свой особенный смысл. Он пользовался ими, конечно же, для объяснения своей системы. Думаю, что под термином „иератика“, который Миша так часто употреблял, он понимал прежде всего возгонку внутреннего состояния в момент изготовления своих картин. Иератическое – это ступенчатый переход из одного уровня эйфории в другой, то есть восхождение на уровень особой экзальтации и какого-то внутреннего напряженного просветления. Рисунки, которые при этом получались, Миша и имел в виду под словом „иератические“.

Он объяснял, что процесс изготовления его картины – не результат первичного замысла, а как бы эволюция, восхождение. Сперва рука художника рисует что-то вроде зигзага, вроде того, что мы чертим, говоря по телефону, на клочке бумаги. Потом, благодаря впаданию в определенное состояние, этот „зигзаг“ обогащается разными другими прямыми и овальными линиями, какими-то геометрическими фигурами, растет, изменяется, возникает „спонтанно“ неожиданная фигура. То есть, вся ассоциативная система начинает подключаться к этому появившемуся постепенно образу, и человек входит в более расширительное пространство в момент рисования.

В отличие от различных медитаций, например, молчаливого смотрения в стену, мишина практика восхождения, впадания в следующую фазу была связана с движением руки, с рисованием, которое „само“ подавало ему новый образ. Этот образ деформировал прежний рисунок, и ступенька за ступенькой, художник двигался и по самому рисунку и по лестнице медитативной эйфории, что ли, добавляя одновременно при этом что-то в рисунке. Это как бы параллельный процесс: рисование и состояние художника неразделимы. В конце концов – а все это обычно происходило в одиночестве – художник впадал в состояние бешеного иступленного восторга от результата, получающегося на бумаге или на холсте, и одновременно – экстаза, который его охватывал во внутреннем потрясении. То есть, художник переставал различать, внутри ли он видит этот рисунок или вовне. Ближе всего это к шаманской практике, когда шаман крутится, находясь в общении с „высшими“ силами. Это, вне сомнения, – самораскручивание, самовзвинчивание. Думаю, что и „трясуны“, и другие динамические формы самозавода – это все примерно то же самое.

Почему я говорю об этом с известной степенью уверенности? Потому что знаю по себе, по своему опыту (от страха я скоро отказался от него) – когда впадаешь в восторг от своего рисунка. Надо сказать, что это впадение – довольно несложная процедура и, думаю, что на других языках она называется другими терминами: опасность, прельщение и т.д. Но если все же идти дальше этим путем, вызывая в себе новые и новые приливы чувства, то можно впасть в постоянное состояние – восторга от самого себя, от своего переживания, от получающихся результатов, и все это будет сплошным счастьем.

У Миши было достаточно наивности, чтобы и показывать свои работы с восторгом – этого я никогда ни у кого не встречал. Это очень заразительное состояние, и у зрителя не оставалось иного выхода, как с тем же восторгом и восхищением восторга смотреть на работу вместе с ее изготовителем, поддакивая и умиляясь.

Когда Миша говорит, что в момент рисования кто-то или что-то „водит“ его рукой, я с этим согласен. Но, во-первых, *кто* водит? Во-вторых, на каких уровнях это происходит? Думаю, что и слово „кто“ – неточное. Нередко каждого из нас „водят“ какие-то силы, нас водит во время танца, водит во время джазовой импровизации и т.д. Вообще человек находится совсем „рядом“ с тем состоянием, когда он будет кем-то водим. Поэтому неверно сказать, что Мишу никто не водит. Но что за характер тех сил, которые крутили вот эти разводы, эти геометрии, эти лики, этих полу-людей, полу-животных, трудно сказать. И тут мы касаемся темы вдохновения. Ведь вдохновение и есть сила транса, в котором находится изготовитель.

Но почему-то один человек в трансе создает „танец маленьких лебедей“ или „письмо Татьяны“, другой – пустяк, анекдот, шутку. И тут возникает неизбежный вопрос – *кто* находится в трансе? Как говорится, Ницше был болен сифилисом, но ведь и многие им болели, но почему-то он один написал „Так говорил Заратустра“...

Приведу притчу, рассказанную Юло Соостером, которую я очень люблю. Один человек ужасно мучился тем, что никогда ничего не мог понять в этой жизни. Все ему казалось проблематичным, от всего он терялся. Но несколько раз к нему подплывало такое состояние, когда, казалось, все прояснится, и он найдет всему причину и объяснение. Но каждый раз блаженное состояние уходило, и мучения начинались снова. И вдруг однажды это желанное состояние снова пришло к нему ночью, во сне. Он впадает в экстаз, ломается какая-то перегородка внутри, и мир предстает в той ясности, которую он всегда предчувствовал. Он увидел небесную сферу, полную огня, но не простых звезд, а звезд-смыслов, перед ним раскрылось, наконец, огромное количество связей и причин. Прожитая жизнь предста-

ла перед ним огромной картой, на которой нашли место все события его жизни, и все связи одних событий с другими. Он увидел также и себя, лежащего на кровати, и свою тревогу непонимания и вот это сиюминутное прояснение всего. Чтобы удержать счастливый миг и впоследствии передать его другим, он решил записать дивное видение. Вскочив, он взял карандаш и „все“ записал на бумаге. Обессиленный и счастливый, он засыпает. Утром он просыпается с двумя чувствами: с радостью, что все соединилось и получило объяснение, и с тревогой, что он „записал“ увиденное лишь во сне. Но – о, счастье! – на столе лежит листок, на котором что-то написано. Он берет его в руки, на нем написано: „Сильно пахнет нефтью“...

Эта замечательная притча показывает, во-первых, что озарение, экстаз могут быть свойственны всякому человеку, но, во-вторых, не обязательно они посетили того, кто способен из них извлечь „Волшебную флейту“. В случае со Шварцманом, мне кажется, мы имеем дело с человеком, который извлекает из своего экстаза нечто среднее между „волшебной флейтой“ и „сильно пахнет нефтью“. Так я сейчас думаю. Может быть я ошибаюсь. Что это за картины? Что за рисунки? Каковы они? Я не могу отдать себе полный отчет до сих пор.

Почему я с большой степенью недоверия, скептицизма говорю о его искусстве? Мне кажется, что трагедия этого искусства (я допускаю мысль, что трагедия впоследствии обернется счастьем) заключается в претензии Шварцмана изобразить „все“. Эта попытка, эта надежда, эта уверенность схватить весь мир, как он есть, и удержать его в конкретных формах, напоминает исполнение желания в сказке, с ее иронией. „Скажи, чего ты сейчас хочешь больше всего на свете?“ – „Я хочу все чудеса сразу и навсегда, для меня одного“. Вот эта „всещность“ является не просто индивидуальной особенностью Миши, но и воплощает в себе 60-е годы, а возможно, и типичный способ местного мышления. В своем психологическом аспекте это время – и есть попытка схватить за хвост „все“. Схватить, сжать его до маленького шарика, проглотить – и потом уже навсегда оставаться спокойным и уверенным. Вот суть 60-х годов, и Миша в этом смысле является центральным, крайним, трагическим их выражением.

4

Сейчас мне хотелось бы сказать о целой стихии „учительства и ученичества“ в искусстве 60-х годов. Учительство здесь – это введение каких-то правил, истин и знаний, хотя и неизвестно, откуда взявшихся, и передача их другим. Вообще о 60-х годах меньше всего можно говорить,

как о годах скепсиса, неуверенности, иронии, многозначности, сомнения, рефлексии и т.п. Наоборот, это чрезвычайно аподиктичное время, связанное с уверенностью: как я думаю, так оно и есть на самом деле. Это вообще свойственно периодам, когда все возникает как бы из пустоты. Например, в начале века такие мощные личности, как Татлин, Малевич, все были учителями, которые знают „потому что они знают“. Что-то подобное этому – твердость, уверенность, убежденность – характерно для всех персонажей 60-х годов. Противостоять уверенности одного мог только другой, столь же уверенный персонаж, который сам все знает.

Каждый из них явил из себя истину совершенно законченную, и оставалось лишь сообщить ее другим, всему миру. Такая атмосфера учительствования была разлита в воздухе. Но у некоторых это выражалось и в классической форме „Учителя, имеющего учеников“.

Могу рассказать о двух таких „обучающих“. Мог бы назвать и третьего – Белютина с его школой, но поскольку я никогда его не видел и в студии не был, и лишь дальний звук, волна докатывалась до меня, то не берусь говорить подробнее. Зато двух других я знал хорошо.

Речь идет о школе Васи Ситникова и Володи Райкова. Первая из них носила несколько анекдотический характер, так как о Васе ходило несметное количество скандальных и комических историй. Вся жизнь его была наполнена сценическими эпизодами, которое он сам весьма ловко пропагандировал, показывая новые и новые трюки, расширяя и расцветивая собственную легенду. Например, оказавшись однажды на даче у Булатова, он два часа рассказывал о каком-то своем путешествии, держа на коленях девицу и расчесывая ей волосы. Рассказчик он был блистательный, мы буквально вопили от хохота. Когда он закончил и ему все в восторге аплодировали, он сказал, что смысл всего рассказа был в том, чтобы держать и расчесывать эту девицу. Там же, пойдя на озеро, он разделся донага и, когда ему посоветовали надеть плавки, ответил, что он и так не утонет. Из воды стал звать одну нашу приятельницу, обещая поучить ее плавать. И у всех на глазах „учил“ ее и т.д.

Он содержал школу. В основном, ее посещали ученицы. Он говорил, что все люди от природы умеют рисовать, но страх и другие глупые комплексы „зажимают“ и мешают им проявиться, следует разгромить эти комплексы. Поэтому у него свой способ обучения и он называл его „шоковым“.

Сначала, говорил он, надо создать поле неопределенности и пустоты, которое должно охватить ученика. Что это за поле, Вася иллюстрировал примером: когда идешь в музей, нельзя глазеть по сторонам и встречаться со знакомыми, иначе это поле будет разрушено. То есть, ты должен создать в себе некий вакуум, неопределенность, и в таком виде, наподобие

полой кастрюли, продвигаться к той картине, которую ты заведомо хочешь посмотреть. Как только ты окажешься возле нее, она – хлоп! – падает в этот вакуум и наполняет его. Если же ты пришел наполненный, то картине некуда падать.

Способ обучения у него состоял в следующем. Ученики, а точнее, ученицы, которые до этого никогда не рисовали (это было одно из условий, которое ставил Вася) собирались в его маленькой комнате – она сама заслуживает подробного описания, достаточно сказать, что на ночь Вася надевал шапку, чтобы на него не падали клопы. Они собирались, перед каждой уже была накоплена бумага, они должны были взять в руки карандаш и быть максимально готовыми. К чему готовыми, было неясно, поскольку в комнате ничего не стояло – ни натюрморта, ни природы, а сам маэстро куда-то исчез. Возникла тишина ожидания, которая, по рассказам, длилась очень долго. Внезапно хлопала дверь, раздавался нечеловеческий крик, и Вася появлялся перед лицом изумленных учениц совершенно голый, некоторые говорят – с кнутом, но я думаю, что это преувеличение. Он орал на них, топал ногами, чтобы они сейчас же, немедленно начинали рисовать. И они рисовали. Злые языки говорят, что они начинали с полового органа, но это неважно. Важно было то, что в них пробуждалась страсть к рисованию, после чего они рисовали потом много и настойчиво. Но любопытно, что на бумаге и на холстах возникало у всех почти одно и то же: туманные радужные пузыри, толстобрюхие люди, надутое пространство, как бы светящееся. Эти картины, маслом, карандашом или пастелью, потом выставлялись, и я их видел очень много на выставках. Это и была школа Ситникова.

Сам Вася рисовал по-другому: чрезвычайно подробно, в идиллической манере, с огромным количеством персонажей. Кстати, он первый ввел тот сюжет, который потом многими разрабатывался (Овчинников в Ленинграде, Калинин в Москве и др.) – это такая пьяная черная Русь, калеки, нищие, пьянчужки среди храмов с золотыми куполами и крестами. Помню такой пейзаж, состоящий из одних храмов на огромной картине, был тщательно весь покрыт снежинками – это я видел у Костаки.

Вторая школа – Володи Райкова. По профессии он – гипнолог, имеет студию по лечению от алкоголизма и т.д. Но обучает также рисованию. Не знаю, как оценивается его врачебная деятельность, но способ воздействия, пробуждения таланта учениц (у него так же, как у Ситникова, в основном, учились девицы) носил, по-моему, опасный, психопатический характер. Он также считал, что каждый способен играть, музицировать, рисовать, даже говорить на всех языках, но все эти способности задавлены комплексами. И роль гипноза представлялась ему в подобной ситуации вполне благородной – пробуждение у этих лиц творческих комплексов, их „рас-

тормаживания“, а дальше, приобретя „инерцию“, они двигаются уже самостоятельно. Секрета из этого он не делал и был снят сенсационный фильм „Семь шагов за горизонт“, где его пациенты делились своими творческими приемами, планами, при этом один был Репиным, другой, кажется, Чайковским. Такими они себя чувствовали, ощущали. Все это носило пугающий характер.

Райков работал с ученицами на уровне полугипноза, когда человек отчасти может контролировать себя и помнит, что с ним происходило во время сеанса. На этом было построено обучение: пациенты „помнили“, как они рисовали, следовательно могли повторить эти действия потом самостоятельно. Не знаю, действительно ли они работали потом сами, но во время сеанса это были полу-куклы, и, как все, связанное с гипнозом, это производило тяжелое и пугающее впечатление.

Что касается самого рисования, то результаты чем-то напоминали школу Ситникова: тоже какие-то шарообразные фигуры, раздутые формы, какие-то лики, всегда с закрытыми глазами (что должно представлять интерес для парапсихологов). Весь лист, тщательно обработанный, превращен в радужную сияющую сферу, в центре женское лицо или полуфигура, и все это в светящихся, желтых или розовых тонах. Общее с Ситниковым было и то, что не было нигде прямых углов, все контуры – сплошь овальные и какие-то мягкие, рыхлые. Как бы полностью аконструктивное рисование.

Думаю, что все это – материал для парапсихологов, поскольку общее впечатление, будто это рисовали умалишенные, но не в шизофреническом смысле, когда рисует человек, буруемый каким-то видением, а скорее – человек с выключенным сознанием. Вообще рисунки вызывали мучительное и тягостное впечатление.

Любопытно, что Райков был чрезвычайно горд своими успехами, с удовольствием показывал работы учениц и вообще считал, что его деятельность значительна в этом плане. Я имею в виду не его рисование, а школу. Сам он рисовал плавающие, психоделического толка, разноцветные шары, круги по белой поверхности бумаги или холста и свои работы считал невероятно агрессивными и мощно-суггестивными. Показывал он их, как и Шварцман, с восторгом. Он брал в руки лампу в 200 свечей и водил ею по картине, ослепляя себя и зрителя, и каждую минуту спрашивал: „Ну как? Действует?“ Он видимо полагал, что искусство, подобно антропофагу, должно пожрать зрителя или наоборот, зритель должен сейчас же насытиться картиной. Желание убежать от этого людоедского зрелища было очень сильно.

Этими двумя случаями, примерами я хотел бы показать, что стремление обучать тоже было характерно для тех лет. Не могу сказать, что многие стремились быть „учителями“, но само обилие индивидуальностей, замк-

нутых на себя, и, конечно, же стремящихся иметь хоть какую-то аудиторию, воздействовать как-то, было явным. Но чтобы вот такие буквально шлейфы учеников имелись, таких случаев было немного. У Шварцмана была группа учеников, но это было таинственное, секретное предприятие, и я не могу ничего сказать об этом.

Вообще закрытость, тайна, камерность нашей жизни в 60-е годы, принимающая иногда экзотические формы, была почти нормой. Интересно еще, что отсутствие показа работ нейтральному зрителю, отсутствие открытых выставок привело к тому, что реакция такого зрителя вообще не предполагалась, как бы перестала учитываться. Самодостаточность, аутичность художественной акции предполагала завершенность ее в самой себе, то есть, зритель, если он появлялся, должен был быть со-участником автора и только. Ну как если бы профессиональный танцор без театра танцевал сам для себя у себя в комнате, а если ты стоишь рядом, то должен подплясывать, иначе зачем ты тут стоишь. Это, конечно, же восходит к каким-то сакральным действиям, в отсутствие спокойного, нормального зрителя, который имеет право сравнить твою работу с чем-то другим. Зритель здесь только соучастник твоей акции. Нужно учесть, что не было не только „нейтрального“ зрителя, но и „нейтрального“ места показа своих картин, все происходило в пространстве самого „танцора“, то есть в квартире художника, и это тоже помогало „втягиванию“ в ситуацию, соучастие.

5

Сейчас я хочу перейти к следующим трем, очень важным и значительным художникам, полностью раскрывшимся в 60-е годы. Это – Борис Свешников, Дима Краснопевцев и Дима Плавинский.

Я уже говорил, что 60-м годам чрезвычайно свойственны интересы к большим глубинам мироздания, бытия, существования. Определенная онтологичность, поиски и отражение основ бытия – это вообще тема 60-х годов. Не следование за модой, за потоками каких-то исторически случайных влияний времени, направлений, течений и т.п., а именно стремление стать на фундамент, на краеугольный камень, на базальтовую скалу, которая глубже, ниже, основательнее всяких верхних смещающихся, быструтекущих потоков... Сказать художнику, что он работает в модном направлении, которое временно и скоро пройдет, значило оскорбить его. Он внутренне был уверен и знал, что двумя ногами стоит на вечном, незыблемом.

Вот этот онтологизм очень сильно проявляется у этих трех художников. Они как бы дошли, докопались до какого-то твердого грунта, на котором можно построить здание.

Что же лежит в основании искусства этих авторов и что характерно в них для искусства 60-х годов? Может быть, это слишком смело, но я бы сказал, что фундаментом, на котором стоят все трое, является смерть. Смерть как неизменяемое, несмываемое, неисчезаемое состояние, именно состояние. Не смерть, как небытие, отсутствие, а „бытие смерти“, ее „пробывание“ если можно так сказать.

Переживание „наличия смерти“ очень ярко проявляется у всех троих. Выражается оно у каждого по-своему, но окрашивает и создает тематизм, форму, атмосферу и, в известном смысле, технику каждого из них.

Диме Краснопевцеву наиболее декоративным, что ли, литературным образом и визуальным одновременно удалось представить эту тему, прошедшую ровно и монотонно через все его картины. Он как бы настойчиво сообщает, что тема гибели, обломка, остатка, что ли, скорлупы бытия является главной, решающей, абсолютной. Абсолют – это скорлупа, развалины, конец и смерть. Установив эту тему, он, видоизменяя ее лишь по поверхности – тематически, композиционно и предметно. Тема не меняется от первых его работ и, по-моему, до сего дня. Скорлупа, кожа, какая-то полость, из которой ушла, убежала жизнь, исчезла, выдохлась, засохла – такова литературно-тематическая ситуация его картин. Кто был у него дома, знает, что и квартира его наполнена пустотными предметами – раковинами, бутылочками, коробочками, засохшими букетами, травами, чучелами, мумиями. Вот эта мумификация бытия чрезвычайно интересна. Все эти предметы бесконечно красивы, и эта красота пустой раковины и высохшей скорлупы составляет особый букет, ансамбль картин Димы Краснопевцева. Это красота пустоты.

Тематика его картин всем известна. Это огромный набор обломков каких-то ваз, всевозможных чашек, трубок и т.д. И множество раковин, в которых никто не живет. Сама по себе раковина не есть смерть. Голландцы тоже рисовали раковины, но в соседстве с лимоном, например, или со стаканом, наполненным водой, – это была живая красота. У Краснопевцева смерть соседствует со смертью. Раковина изображается рядом с пустым ящиком, на котором стоит пустая банка, из ящика торчит дерево с одним засохшим листом и обрубленными ветками.

Таков же и колорит – смертяшкин колорит: тускло-иссиня-зеленый, пыльный цвет, в котором нет ни света, ни воздуха. Это небольшие по формату картины, где, как в универсальной математической формуле, одна смерть, помноженная на другую, дает новую смерть, и даже не в арифметической, а в геометрической прогрессии. Если не считать важности самой

темы – что есть смерть? – то о самом искусстве, которое столь просто и буквально ее изображает, можно говорить как об особой и на всю жизнь развернутой метафоре: мертвые вещи и есть смерть.

Но эта метафора слишком проста и повторяет традиционные эмблемы маньеристского периода, где на чаше разбитой вазы сидит дама с покрытой головой и кого-то оплакивает. Там это, конечно, аллегория смерти, которая претендует на то, чтобы ее расшифровали. Картины же Димы не нуждаются в дешифровке. Смерть проста и ужасна именно в своей простоте.

И еще мне кажется, что дело не в теме, а в удовольствии Димы изображать останки, то есть, уже в момент рисования делать что-то мертвое. То есть, само действие – рисование, повторение одного и того же, слабо варьируемого всю жизнь сюжета и есть своеобразное общение со „смертью“, включение смерти в свою повседневную деятельность. Это интересный момент, который как бы удваивает понятие – я, живой, изображаю смерть, следовательно и я уже почти что не живу. Таким образом, смерть везде: в красках, в неактивном исполнении, в мертвенной процедуре. Возможно, в целом это нечто вроде заклинания смерти особой, одинокой ворожбы, „беседы“ с нею...

Плавинский, и Свешников, каждый по-своему, выразили в своем искусстве какие-то импульсы, какие-то образы, инспирированные, продуцированные темой смерти. У Димы Плавинского, насколько я могу судить, тема смерти вращается как бы вокруг образа могилы, захоронения. Никакой особенной метафизики потустороннего, метафизики других миров, переселения душ и всевозможных других классических тем, связанных с этой проблемой, у Димы нет. А есть самая простая, голая, крайне ясная, материальная сторона – а именно захоронение, погребение. Но темы изображений у Димы разворачиваются достаточно разнообразно. Прежде всего, конечно, в образе раскопанной могилы, где обнаружили скорчившиеся мощи и останки того, что было когда-то живо. В офортах и на рисунках – огромное количество какой-то падали – лошадей, собак и т.д. В одном из последних офортов – какие-то насекомые, жалкие, ничтожные существа, которые эксгумированы, как бы обнаружены в ходе раскопок археологов. Вообще тема археологии как восстановления, нахождения каких-то захоронений очень сильна у Димы.

Такова его первая тема – раскопка могилы. Тут одновременно видна и земля, которая осталась непо потревоженной вокруг чьих-то останков, и сами эти призрачные жалкие остатки живого. Вот этот прах чего бы то ни было, который превратился в окостеневший узор, почти в то же самое время, что почва, вот это „ушедшее в почву“ и есть та красота и одновременно „горячее“ место, которое так привлекало Диму.

Большинство его картин носит по своему характеру работу с землей, сложно обработанной, перепаханной, но оставшейся той почвой, в которой, если внимательно присмотреться, видны всевозможные остатки: то оттиск какого-то существа, то – предмета, то вроде бы след копыта. То есть, картина сама представляет собой некоторый „след“, контррельеф, где оттиснута жизнь, которой уже нет и которую мы не можем восстановить, кроме как по остаткам тех следов, тех росчерков, которые жизнь оставила на поверхности этой картины. Таковы его летристские картины, которые я видел на выставках; они висели вертикально, но всегда казалось, что они должны были лежать горизонтально потому, что буквы на этих картинах казались оттисками, печатями, проставленными на этих поверхностях кем-то сверху. Слово „печать“, кстати, очень хорошо сюда подходит среди других образов и метафор, которыми пользуется Плавинский, – чей-то знак, как печать в чем-то косном, рыхлом, потом застывшем, это след каких-то ничтожных мух, комаров, животных – или может быть каких-то высших смыслов, оставивших изображения крестов, ромбов, овалов, каких-то многозначительных текстов.

Конечно, тема надгробных памятников должна была неизбежно возникнуть у Димы Плавинского. Его огромные ассамбляжи, лучше их назвать инсталляциями, предметные композиции, которые Дима показал на своей последней однодневной выставке в клубе Института имени Курчатова, – тому пример. Там представлены две инсталляции. Одна из них – чрезвычайно впечатляющая – это такая вертикальная композиция: внизу стоят сапоги, а выше – сложная композиция из дерева, обгорелых бревен и венчающего их черепа не то лошади, не то еще кого-то. В сущности, кресты, надгробия, которые и представляют собой эти композиции, одновременно выступают в каком-то тотемическом смысле. Это какие-то по замыслу архаичные таинственные тотемы, в которых угадываются знаки, никакого четкого этнографического значения, разумеется, не имеющие.

Дима также, подобно Краснопевцеву, интересовался и много занимался предметами, из которых ушла жизнь: всевозможные черепа, раковины, трубки и т.д. В частности, из последних работ, выставленных в горкоме, мне чрезвычайно понравилась композиция азиатских мавзолеев, узбекских, что ли, рельефно сделанных из спичечных коробков. По внешности был представлен вполне нормальный архитектурный макет, но Дима совершенно справедливо вешает его вертикально, и мы осматриваем это собрание мавзолеев как бы с птичьего полета. То есть, перед нами одновременно и картина, которой мы должны полюбоваться как текстурной и живописно исполненной вещью, а с другой стороны, это и такой город мертвых, огромная площадка, заполненная большими и маленькими мавзолеев-

ми, с куполами и без куполов, расположенными в сложной и в то же время угадываемой симметрии.

Вообще прикосновение к смерти, балансирование как бы на грани появления и исчезания, памяти и всегда и везде присутствующей „вечности“ – все это разрабатывалось в искусстве Димы Плавинского.

Надо сказать, что вот этот след, который как бы кто-то оставил в почве, разрабатывается Плавинским и в качестве основной техники изготовления работ. Они делаются так же, как и тот образ, который он изготавливает. То есть, они очень медленно изготавливаются в качестве „следа человеческой деятельности“, в том материале, который он избирает. Он – один из первых в Москве стал применять органический способ изготовления картин. Картина должна была создаваться так, как камни, глины, пески, рельеф которых создавался самой природой – ветрами, дождями, водами, обвалами, осыпями. Мне кажется, вот это вдохновляло Диму – изготовление картины как бы нерукотворным, природным способом, без привнесения какого-то человеческого умысла. И в этот уже созданный органический мир, эту естественную ткань, текстуру, плоскость, среду Дима вплавляет, втискивает предметы нашего, человеческого, социального мира – это какие-то фигуры, вещи и т.д.

Последнее, что я хочу сказать, – об особой эстетичности и красоте картин Димы. Несмотря на то, что они создавались как бы „естественно“, как говорится, „как потекло“, „как сложилось“, все образовалось „как в природе“, тем не менее первое и последнее впечатление от картин Плавинского – они невероятно „красивы“. Художественно-эстетическое чутье все время как бы контролирует и следует за всеми извивами, путями образования этих „потоков“ и всегда фиксируют их как „красивое“. Когда останки комара, жука нашлись, отпечатались в глиняной почве – или Дима сам нашел эту окаменелость, или он ее изготовил – в любом случае они производят невероятно красивое, эстетически-привлекательное впечатление.

Мне трудно сказать, как квалифицировать эту последнюю инстанцию, которая постоянно присутствует в картинах Плавинского, а именно – эстетичность. Я думаю, мы здесь не сталкиваемся с „эстетикой отвратительного“, которая очень сильно присутствовала в органических структурах на Западе. Плавинский вполне классичен в этом смысле, полагая, что конечный продукт художника должен быть, вне сомнения, красивым, только красоту он как бы находил в тех поливах, зигзагах и образованиях, которые делает сама природа. Фактически речь идет о достаточно известной эстетизации природных образований: будь то геологические срезы, изломы почвы у ручья и т.п. То есть, все, что сделано природой, – красиво. Думаю, что эта позиция присутствует у Димы. То есть, смерть смертью, природа природой, но все вместе безумно и совершенно эстетично.

Что касается третьего художника этой темы – Бори Свешникова, то искусство его вызывает, заранее скажу, глубокую симпатию и такое невероятное изначальное расположение, которое я испытывал и в первый день, когда увидел его работы, и испытываю до сих пор при виде новых, хотя мы и нечасто встречаемся. Боря как никто, конечно, подходит к воплощению этой темы смерти, которая витала и витает над нашим миром, в силу какого-то его особого свойства. Боря отразил ее совершенно удивительным, особым образом.

Тема смерти, разумеется, не нова, особенно в средневековом искусстве, да и позднее, это был один из особых предметов пристального внимания в художественном мире: множество изображений символики смерти мы видим у Гольбейна и других. Поэтому интересно, что внес в эту тему Боря.

Он отнюдь не метафоризировал эту тему, не делал аллегорий типа скелета и проч. Боря изображает как бы повседневность. Всегда это достаточно бытовые сюжеты, места, где все происходит, достаточно узнаваемы, это наши блочные дома, наши квартиры. Но дело не в сюжете и не в тех предметах, и не в том пространстве, которые он изображает, а в том особом „воздухе“, в той атмосфере, которая пронизывает и наполняет эти пространства. Это воздух, из которого полностью выкачана и улетучилась всякая жизнь и всякая память о какой бы то ни было жизни.

Парадокс заключается в том, что мы видим движущиеся, сидящие, бредущие куда-то фигуры, причем абсолютно точно, бесконечно профессионально нарисованные в позах „шевеления“, вообще огромное количество существ в позах жизни, но у них, в них и вокруг них не существует вообще никакой жизни. Это особый какой-то театр существ без крови, что ли. Вот эта выкачанность бытия из поз и сюжетов бытия производит убийственное впечатление.

Но не только в этом дело. А и в том, что все пространство картин пронизано особым светом. Трудно дать определение этого света. Ну может быть, это ослепительный свет реаниматорской или операционной. Это свет невероятной высвеченности. Это мир без теней, без деления на белое и черное. Это белый мир, но не оттого, что освещен солнцем или лампой. Это свет смерти, можно так сказать. Холодный, чуть голубоватый свет смерти пронизывает эти предметы, этих людей, эти дома, эти горы, ландшафты, облака...

Искусство Бори делится как бы на две группы для меня, и не только для меня. Это удивительная серия рисунков, с которыми он приехал из лагеря, показывал их Гончарову – и тот восхитился ими, – и живописные его работы, которые он делал и делает до сих пор. Вот это присутствие мертвящего света особенно сильно в его рисунках, где все происходит в каких-то огромных пространствах, схожих с пространствами Альтдорфера, Дюрера

и вообще немцев раннего Возрождения. Это какие-то огромные, бесконечно тщательно и прихотливо разработанные ущелья, возвышенности, поляны, горы, невероятные дали. До самого горизонта, не изменяясь, все пронизано вот этим духом пустоты, отсутствия, небытия, не-жизни. Сравнение с картинами Альтдорфера не совсем верно, хотя многие вещи Бори нарисованы так же прекрасно, имеют такие же прихотливо и бесконечно сложно разработанные фактуру, пространственность сюжета, но у него по мертвым дорогам, по мертвым горам ползут не менее мертвые существа, но как бы с какими-то жизненными заботами, претензиями: какие-то телеги везут кого-то куда-то, все чем-то занимаются, что-то делают. Все это нарисовано невероятно спокойной, тончайшей линией тончайшего пера (какого-то особого пера, которое позволяло делать линии буквально волосяные). Воссоздается как бы вся жизнь человека и все его существование в огромных пространствах леса, скал, в затерянных среди них домах только для того, чтобы показать, что никто, собственно, в этих скалах, лесах и домах не живет и жить не будет. Это ощущение смерти в сочетании с педантичным, любовным рисованием создает особое ощущение пронзительной боли, вызывает грустные, почти панические переживания о существах, которые оказались здесь неизвестно почему, мир, который по внешности живет, но изнутри уже давно умер.

Картины Бори послелагерного периода наполнены какой-то особой фактурой, которая резко отличается от контурной техники рисунков. Они исполнены какой-то особой цветной пуантелью, которая образует странное фосфоресцирующее свечение в разных местах картины, абсолютно не связанное с тем предметным миром и с тем сюжетом, который изображен. Эти сгустки свечения скопляются в разных углах и местах, и можно сказать, что картина живет отдельной жизнью от этих предметов и людей, которые на ней изображены. Если обособить и отделить чрезвычайно богатую, изощренную, утонченную фактуру самой картины, то останутся такие мучительные, гротескно изображенные фигуры: всевозможные углы квартиры, окна, сквозь которые видна стена другого дома с другим окном и т.д. Сюжеты являются, мне кажется, не то, чтобы поводом, но одним из таких, необходимых для картины, предметных начал, взятых из достаточно разработанного репертуара модерна, не сегодняшнего, а начала века, включая сюда особое отношение к одежде, кистям рук, запястьям, лицам и т.д.

Но вся сила и энергия, повторяю, этих вещей лежит в той бесконечно сложной и богатой пуантели, которая и есть главный предмет изображения на этих картинах. Вот эта разведенность сюжетного ряда и текстуры, поверхности картины тоже дает тот драматический, и даже пугающий эффект, который характерен для всей этой серии картин, где отдельно суще-

ствуется холодное, ледяное исполнение, наполненность их мертвящим бес-теневым светом, и теми как бы живыми и подробнейшими изображениями жанровых сюжетов, лежащих в основе этих картин. То есть, разведенность в известном банальном смысле – „разведенность формы и содержания“ – в данном случае является одним из самых сильных и действующих средств, которые характерны для искусства Бори Свешникова.

Вот эта невключенность художника, спокойствие в исполнении вещей, которые требовали бы, возможно, симпатии, страсти, какого-то „отношения“ и т.д., поскольку речь идет не об абстрактных картинах, а таких, которые изображают вполне реальные сюжеты жизни – людей, лошадей, природу, ландшафты и т.д. – эта отчужденность от этого мира, который изображается, – тоже одна из характерных сторон, особенностей, свойственных климату 60-х.

6

Я хотел бы сейчас перейти к описанию искусства Юло Соостера, которое для многих из нас было очень важно, я даже книгу написал о нем, может быть, она даже выйдет в Эстонии; личность слишком близка мне, и поэтому трудно дать полный обзор его искусства и вообще того явления, которое можно назвать „Юло Соостер“. Но так как тема этих заметок – 60-е годы, и я веду речь не столько о самих художниках, сколько о связи их с атмосферой 60-х годов, с тем напряжением и ситуациями, породившими столько разнообразных художественных направлений, – то я хотел бы увязать искусство Юло именно с этой темой.

Поэтому тот ракурс, под которым я хочу сейчас рассмотреть искусство Юло, можно обозначить так: взаимоотношения абсолютно нормальной художественной личности, я бы сказал, идеальной художественной личности, с абсолютно ненормальной, патологической, дикой общей житейской и художественной ситуацией 60-х годов. Соостер является изумительным метрономом или, лучше сказать, „золотой осью“, по отношению к которому вся жизнь 60-х годов выглядела отклоняющейся в той или другой степени от этой оси. Юло в этом отношении выглядел инородным телом, ну как абсолютный какой-нибудь „нуль“, запущенный в атмосферу, он показывал, где начинается тот отсчет, от которого можно считать минус или плюс климата этого места. Юло для меня всегда был некоторой нормой, которая показывала, до какой степени отклоняется все в ту или другую сторону, включая все наши жизненные обстоятельства, ситуация политическая, социальная, наша психика и т.д.

Можно сказать, что он жил правильно, а стены его дома были кривые. Почему я говорю все это о Юло – потому что такого чувства у меня не вы-

зывает ни один человек из окружающих: все искривлялись и косили вместе со стенами домов и улиц. У нас все косое, и все косые, как у всех косых, у нас странные спины, плечи, физиономии, мысли, поступки, все изгибалось и корчилось сообразно пространству, которое нас окружало. Сам я был бесконечно кривой, имел, по крайней мере, шесть или восемь кривых изломов, так что если бы нас сфотографировать каким-то специальным фотоаппаратом, то мы бы представляли собой ветвящиеся деревья, как в известном стихотворении Хармса „Шел куда-то человек-Скрюченные Ножки...“ Так вот, Юло никогда не был скрюченным. Это было, несомненно, свойство самого Юло и, несомненно, свойство той эстонской культуры, к которой он принадлежал и в которой сформировался до того, как оказался в лагере. Это нормальная спокойная ветвь европейской школы, скорее всего, французской (педагоги Юло учились в Париже, и сам Юло по окончании школы должен был поехать в Париж), то есть, все предвещало „естественную“, как любил говорить Юло, перспективу художественной жизни. Но вот после страшных поворотов судьбы Юло оказался в Москве, в центре этого странно искривленного нового пространства, и жил, если можно так сказать, по памяти: он ничего не понимал, не принимал и страшно удивлялся огромному количеству вот этих зигзагообразных фигур и спиралей, которые представляли весь наш способ жить в бытовом, психическом и художественном отношении.

Юло имел мощь и силу не сломиться и не только не приспособиться к этим новым зигзагам или лабиринтным извилинам нашей жизни, а он как бы демонстрировал абсолютное какое-то противостояние и фигуру естественности в крайне неестественных и невероятных условиях. Кстати, все неофициальное искусство 60-х годов было в сущности сходной попыткой „выправления“.

Юло был одним из примеров того, как надо жить нормальному художнику. Я не могу говорить об утопическом проекте Соостера и Соболева внести элемент художественной жизни в кафе „Артистическое“, в проезде МХАТ, куда вечером собирались художники (якобы „по европейской традиции“), общались, обсуждали события художественной жизни – я не застал его, кафе было вскоре закрыто. Оно, кстати, прекрасно описано в воспоминаниях Уваровой о Соостере. Но я застал другую замечательную европейскую традицию – художественные вечера у Юло и Лиды в доме. Это были „среды“, на которые приходили „шестидесятники“, вся художественная „общественность“ – жужжали, гудели, общались, рисовали, обсуждали, танцевали. Это было „нормальное“ художественное общение у себя в доме.

Юло жил естественно, как нормальный художник-ремесленник, то есть, жил в мастерской, вся его жизнь была связана только с работой, то есть, не

делилась на художественную и бытовую – это тоже восходит к традиции, где глава семьи – художник – является центром семьи, и его дело является главным и определяющим весь образ жизни семьи. Это тоже великая и прекрасная традиция, полностью истребленная в наше время, когда любая жизнь делится на жизнь „для себя“ и жизнь „для них“.

Юло был образцом еще в одном смысле: все интересы его были связаны с искусством, но не в том плане, чтобы заработать, продать что-то и т.д., а все его стремления и разговоры восходили к философской, почти космологической высоте. Начинаясь и заканчиваясь на рабочем столе или за мольбертом, его мысли шли дальше, пытаясь охватить смысл и устройство мира, как он есть. Все беседы в мастерской Юло легко переходили от техники изготовления офорта к проблемам математики, географии, политики, истории, философии. Вот этот особый универсализм Юло как художника, которого интересовало абсолютно все, но не сплетни в бытовом смысле, а для чего жить, как жить, он задавал „последние вопросы“, оставаясь при этом ремесленником, который стоит за мольбертом и работает, – вот эта невероятная нормальность также восходит к художникам-мыслителям, какими они были в эпоху Возрождения и самые крупные из них в другие времена, до сегодняшнего дня...

Юло интересовался этими вечными вопросами одновременно как бы „дважды“: и как художник, вкладывая в них, экстраполируя свои художественные проблемы, всегда обдумывая, а что из этого может быть извлечено для повседневного художественного производства, а с другой стороны, он был способен совершенно независимо рассматривать эти проблемы, полупрофессионально или почти профессионально, то есть, встречаясь с математиком, он обсуждал его проблемы как математик, философский спор интересовал его как философа и т.д.

Нормативность Юло проявлялась и еще в одном смысле. Я уже много раз говорил, что при той скрытой, двойной, закрытой, подпольной психологии, характерной для большинства из нас (ну разве кроме Оскара Рабина и его круга), жизнь делилась на внешний мир, где надо было быть внешне похожим на других, думать о зарплатке, и внутренний, свой мир, где можно было решать свои художественные проблемы. Так вот Юло не разделял свою работу на собственно творческую и для заработка, на чем он, кстати, роковым образом и пострадал. Он одинаково серьезно относился как к книжной, журнальной и прикладной графике, так и к своей живописи, к своим глубоким творческим замыслам. И никакие просьбы, уговоры отнестись к работе халтурно, сделать ее побыстрее его не касались, он считал, что все должно быть сделано с полной отдачей, с полной ответственностью по внутренней художественной совести. Любой заяц для Детгиза выполнялся им с высокой степенью отдачи.

Юло представлял собой эталон, „золотой метр“ и в том отношении, что был всегда максимально требователен, не знал никакого либерализма, не умел вести себя „по ситуации“ в оценках чужих работ (например, „это мой друг, надо сказать помягче или промолчать“), и где бы он ни был, всегда говорил то, что думает, потому что его требовательность и оценка художественной деятельности были всегда предельно максимальными, кривить душой в этом смысле он не считал возможным, то есть, он не был в этом отношении релятивистом, любое художественное произведение должно было выдержать самую высокую мерку отсчета; его суждения все побаивались, хотя сам он не был самонадеянным человеком и не считал свое мнение последней инстанцией, часто повторяя, что он, может быть, отстал и неверно судит. Вообще тема, что он „многого, наверное, не понимает“, постоянно сквозила в речах Юло. Человек, обладающий абсолютной, невероятной мощи интуицией огромного диапазона, он постоянно чувствовал при этом, что чего-то не понимает, не знает, что в нем есть косность и т.д.

Нарисовав таким образом принцип нормативности Юло, я хочу с удовольствием и злобным отчаянием нарисовать тот фон, все те ненормальные обстоятельства, с которыми столкнулась нормальность, естественность Юло как личности и как художника. Вся действительность существовала поперек самой фигуры Юло и его искусства. Любые формы начинания в общественном смысле нормальной художественной жизни были пресечены и уничтожены. Выставочная деятельность в нормальном смысле вообще не существовала (если не считать молодежного кафе „Синяя птица“ в конце 60-х годов, где процветали одновременно джаз и живопись, но это носило скорее такой наблюдательно-выяснительный характер, чем по-настоящему выставочный, хотя выставки там устраивались еженедельные, и даже выставлялись Комар и Меламид, Булатов, Беленок и многие другие, происходили также псевдообсуждения, „дискуссии“ и т.д.). Юло невозможно тяготился отсутствием выставок и всегда поддерживал любые неофициальные попытки их организовать, начиная с первой, скандальной, выставки на Коммунистической улице, которую организовал Белютин (кажется, это 60-й год) и потом в гостинице „Юность“ и, наконец, в Манеже, где Хрущев почему-то спрашивал Юло, есть ли у него мать, а затем, тыча пальцем в картину, спрашивал: „Что это такое?“ Юло отвечал: „Это странный мир“. Юло принимал участие во всех этих выставках и надеялся, что это и будет началом какой-то нормальной художественной жизни (хотя после Манежа ждал репрессий и просил Лиду „приготовить вещи“). Он никак не мог поверить, что идиотизм нашей жизни есть норма, и все надеялся на чудо, ожидая появления неизвестно откуда чего-то другого.

Особой трагедией был для него заработок. Детгиз с трудом принимал его картинки, и изготовление их отнимало у него много времени и сил, он вкладывал огромный труд в эту побочную продукцию, времени на картины оставалось не так много. Покупателей на картины не находилось, он почти не продавал их, но много дарил. И это тоже была травма.

И все же классическим подпольщиком, который рисует только для себя, только то, что хочет, Юло не мог быть в силу своего „генетического“ кода. Он все ждал и ждал отклика, признания, покупателя, и не находя ни того, ни другого, не мог примириться внутренне, не мог окончательно застыть в этом ожидании. Он все ждал, что что-то случится... И вот эта „неслучаемость“ и безысходность невероятно травмировали и парализовали его художественное продуцирование.

Герметичность нашей подпольной художественной жизни тоже шла поперек Юло, так как он был удивительно гармоничным человеком, который не только работает у себя в мастерской, но одновременно и показывает работы, функционирует в общественно-художественной среде и т.д. У нас же все замкнулось на территории самой мастерской и любые выходы за территорию мастерской были опасными, странными и уродливыми. Вот это отсутствие контактов тоже мучило Юло, приводило к стрессам и т.д.

На Юло была видна и нелепость экономического положения художника, так как возможность заработать своими картинами, на что он естественно рассчитывал, была равна нулю. В последние годы он даже хотел чуть ли не делать офорты и хотя бы с их помощью кормиться. Он и сделал их много. Но где распространять, куда девать? И эта идея тоже повисла в воздухе.

То есть, по всем линиям Юло оказался трагически нормальным человеком, Гулливером в Лилипутии, и каждое его движение было непонятным, несоразмерным, диким и т.д. Тем не менее на вопрос, почему он не мог переехать в Эстонию, где у него родные и друзья, художники и где его влияние было тоже достаточно большим, я бы мог ответить так: он был чрезвычайно ориентирован на активную творческую атмосферу. Ему казалось, и не без основания, что такой активный творческий круг существует только в Москве, и он не мог с ним расстаться.

А что касается тяжелой ситуации с продажей картин и выставками, то они были почти равны что в Москве, что в Эстонии: то же засилье страшного сталинского стиля, торжество официального мира во всей иерархии художественной жизни. Постепенное „выравнивание“ художественного существования началось в Таллинне (не в Москве, конечно) значительно позже, в конце 70-х годов. Сейчас мы можем сказать, что там имеются свои конфликты, существует напряжение и т.д., но все же выставляются

одинаково все те, которые не могли об этом и помыслить в 60-е годы: выставляется и Лео Лапин, и Гыннис Винт, и Мале Лейс и Рауль Меель.

В Москве же ситуация двузначности, двукультурности сохранилась все та же и в том же виде, что и в 60-е годы, о чем я могу с мазохистской радостью сказать определенно. Не знаю, как бы выдержал Юло эту ситуацию до сих пор, но это уже другой – и праздный вопрос.

Я не рассматриваю здесь картины Юло, поскольку сказал о них более-менее подробно в книге, а говорю только о самой фигуре его, нормативной на фоне всего странно-страшного, искривленного и т.д. Тем не менее как казалось рядом с Юло царила атмосфера надежды, он как бы сам ее эманировал.

60-е годы вообще были временем не только трагизма, но и надежд на нормализацию художественной жизни. Как жить художнику, как вести себя в норме – наша интуиция, генная память (у кого она была, у меня, например, ее вообще никогда не было, я – человек, надломленный, сломанный с детства) подсказывали нам: если бы все было „нормально“, то все жили бы „как Юло“, так можно было сформулировать этот тезис. То есть, должны быть выставки, продажа, маршаны, музеи, западное и советское искусство параллельно...

Юло не дожил до возможности отъезда, до периода ослабления феномена страха (об этом феномене мы поговорим отдельно; этот страх не мог не владеть им, человеком, перенесшим лагерь). После смерти Юло судьба его искусства стала меняться, почти все его картины и рисунки Лидой были отправлены в Тарту, где он учился в Художественном институте и в Таллиннский музей. И там, одна за другой, проходили выставки, и Юло был постепенно признан, сперва как просто художник, а потом – как основа и пример современного искусства, как классик, что ли, эстонской живописи. Например, вчера Лида позвонила и сказала, что Таллинн купил 10 его картин. Был проведен ряд его персональных выставок в Тарту и Таллинне, в 80-м году (через 10 лет после его смерти) была персональная его выставка в Москве, в горкоме графиков. И сегодня его называют „третьим классиком“ эстонской живописи, после Рауда и Вийрайта. О нем уже можно вести передачи, с него снято табу и т.д. То есть, он полностью подтвердил классическую историю воскрешения художника после смерти.

Но в этом радостном явлении есть доля грусти. Юло принадлежал, с моей точки зрения, как бы к двум культурам, русской и эстонской. Так вот, все признание, вся нормальная слава его и место обозначены только в Эстонии, а в Москве он по-прежнему остается неофициальным автором или, в лучшем случае, хорошим графиком-иллюстратором научно-популярных и фантастических книг, и лишь в этом качестве участвует в сборниках советской графики.

Таким образом его подлинное место в московской художественной жизни сохраняется только в памяти его друзей и коллег, то есть, самих художников.

7

Отвлекаясь от описания персоналий, хотелось бы коснуться трех важных проблем, которые всплывают в воспоминаниях о 60-х годах. Первое – это тема экономическая (заработок). Второе – это чем отличается официальная культура от неофициальной. Третье – страх.

Тема экономического обоснования жизни неофициальных художников 60-х годов имеет два аспекта: как и чем они зарабатывали и где могли работать, на каких местах и „должностях“. По способу заработка неофициальные художники делились на тех, кто зарабатывает своими картинами, то есть, как-то пытаться все же их продавать, и на тех, кто начисто отказывается от этого и ищет другие способы прокормиться. Сначала скажу о вторых, мне это легче, поскольку сам принадлежу к их числу. Я всегда предпочитал рисовать то, что хочу, и знал, что это не даст заработка, хотя бы потому, что сам я не был уверен в качестве своих работ, и к тому же боялся быть связанным коммерческими соображениями, зависеть от желания заказчика: раз он намерен покупать, он будет хотеть чего-то определенного и т.д., то есть всевозможные чисто панические страхи висели надо мной, а я хотел, чтобы моя работа была чисто платоническим занятием, то, что называется „для себя“. Но как зарабатывать? Тем более, что нависал и второй вопрос – со школьной скамьи мы знали, что нельзя быть „свободным“ художником, как нельзя жить без прописки. К какой-то организации каждый из нас должен быть прикреплен, даже „надомник“ должен получить разрешение быть „надомником“, то есть работать не на предприятии, а сидеть дома. Требовалось встроиться в какую-либо официальную художественную структуру, будь то Союз художников или горком графиков и т.д. Короче говоря, дело выглядело так: сначала надо было обрести побочный заработок и легализацию своего состояния, а потом, в оставшееся время, заниматься чем-то „серьезным и настоящим“. Причем, замысел состоял еще и в том, чтобы уделять „настоящему искусству“ не то время, какое оставалось, а, наоборот, чтобы основное время принадлежало тебе, а заработку отдавать небольшую его часть. Задача сводилась к тому, чтобы заработать максимум денег в минимальное время. К счастью, окончание Суриковского института и профессия иллюстратора книги давали такую возможность. С самого начала я намеревался рисовать именно то, чего от меня ждут, чтобы скорее „продвинуться в кассе“. Никаких художественных амбиций в этой области до сегодняшнего дня у меня не бы-

ло и нет, только бы „пропустили“, „приняли“ мои рисунки в издательстве. Книжки (в смысле текста) могут быть любые, желательно, самые плохие, так как деньги у нас платят в зависимости от размера иллюстрации, а не по принципу: за хорошую книжку – больше, за плохую – меньше. Ну тут я немного преувеличиваю, так как есть максимальные и минимальные ставки, но меня устраивали и минимальные, я по своей стратегии рассчитал, что гораздо легче делать „больше“, чем „лучше“, чтобы окупить разницу в этих ставках. То есть, три иллюстрации к плохим книжкам сделать легче, чем одну – к хорошей. Этой стратегии я и придерживался все эти годы, и в итоге на заработок у меня сегодня уходит около полутора месяцев в году. Конечно, это более чем оптимально.

У моих коллег, я имею в виду Булатова, Гороховского, Васильева, Пивоварова, Соостера – это выглядело чуть по-другому, но в целом расчет был тот же. Хотя некоторые из них с большей страстью и отдачей занимались книжной иллюстрацией, другие – с меньшей, но принцип побочности этого занятия оставался у всех.

Это же касается и рабочего места. Так как статус иллюстратора дает возможность вступить в секцию графики Союза художников (правда, далеко не сразу) или горком, то ты, таким образом, легализуешь свое благородное лицо нормального художника. К счастью, у нас не рассматривают, искренне или нет ты иллюстрируешь книгу. Если бы существовали „датчики“, с какой силой страсти ты отдаешься изображению зайца, то многие „погорели“ бы. Но у нас, слава богу, таких экспертиз нет. И заяц, нарисанный бесчувственным способом ради заработка, и заяц, нарисанный с любовью, дают примерно одинаковые результаты в материальном выражении.

Статус члена Союза художников дает, кроме того, возможность арендовать помещение (так называемая, субаренда) под мастерскую. Я уже не говорю, что детская книжная иллюстрация у нас оплачивается очень хорошо (на то были свои причины, но рассказ об этом увел бы нас далеко в сторону), и таким образом „количество денег на единицу времени“ оказывается вполне решаемой задачей.

Побочных заработков другого рода я почти не знаю. Часто упоминаемые формы работы – сторожем, истопником, – известные мне художники, если можно так выразиться, не применяли. Да, вот еще есть способ заработка – работа в художественном комбинате. Это аналог работы в книжной иллюстрации, только надо рисовать на заказ картины на заданные темы. Сколько эти художники зарабатывают и сколько на это тратят времени, мне трудно сказать.

Другая группа неофициальных художников старается зарабатывать своими картинами. Сразу возникает вопрос, кто заказчик и насколько ре-

гулярны эти покупки. То есть, речь идет о формировании своего заказчика. Повторяю, у нас нет свободного рынка для картин, нет выставки-продажи, доступной любому художнику, нет маршанов, которые за комиссионную плату (на Западе – за 40%) покупают, как рассказывают, художника „на корню“, то есть, оплачивают ему всю его жизнь. В 60-е годы неофициальный художник оказывался брошенным на произвол судьбы, и его „выживание“, часто было делом случая, удачного совпадения обстоятельств. Думаю, что образцом в смысле „идеального“ (следовало бы сделать не две, а десять „кавычек“) устройства своей жизни в этом плане являлись два художника – Рабин и Рухин. Но погибший Рухин (сгорел у себя в мастерской в Ленинграде), правда, относится скорее к 70-м годам.

Оскар сумел создать твердый и прочный круг потребителей своего искусства. Для этого он должен был выполнять ряд условий, а именно: очень ровная продукция одного типа, без колебаний, чтобы потенциальный покупатель знал, что он приобретает, то есть, в какой-то степени профессиональное продуцирование своих картин. Второе – полная регулярность их изготовления, без больших интервалов, то есть, картина за картиной. А у Рухина был налажен просто поток картин. Он изготавливал два десятка или полсотни картин, грузил их на машину и привозил в Москву из Ленинграда, и в 2–3 дня продавал. В 60-е годы уже сформировался определенный круг покупателей этих картин, которые их коллекционировали.

Много покупали у Володи Яковлева, у Немухина и др. Но вообще-то я тут касаюсь интимно-секретной стороны дела, не очень информирован, так что следовало бы помолчать.

Стоили эти картины очень и очень дешево. Один Олег Целков продавал более или менее дорого. Оскар же оценивал свои работы в 150–200 или до 300 рублей. Это смехотворные цены в сравнении с сегодняшним днем. Яковлев продавал за скандальные цены – от 25 до 30 р. По-моему, 50 рублей его живопись никогда не стоила, насколько я знаю. Были художники, отдававшие картины и за 15 рублей. Короче говоря, все это носило позорный, кошмарный характер. Володя Яковлев только потому мог существовать, что изготавливал множество картин, хотя бы и дешевых. Оскар же просто рассчитал, сколько он может сделать в месяц, и продавал сообразно с этим. Картина имела номер на обороте, желающие купить могли записаться в очередь, и когда очередь подходила, картина была изготовлена.

Также зарабатывал своим трудом Эдик Штейнберг, также – Свешников и Янкилевский, хотя один из них имел еще и побочный заработок в книжной графике, другой – в фотографии.

Но покупки у этих художников были случайными и далеко не регулярными, и более-менее сносно существовали те, у кого был твердый круг покупателей. Кто эти покупатели, мне трудно сказать, да я и не берусь.

Но сюда подключается еще одна проблема, не менее трагическая, чем отсутствие регулярного заработка: если картина у художника покупается, то она исчезает куда-то без следа. Причина простая: покупателями в основном были иностранцы, а когда работа попадает „за рубеж“, найти ее становится практически невозможно. И действительно, мы видели, что мастерские Немухина и Рабина были полупустые. Я слышал, что Рабин уехал с небольшим фондом из 14 картин, которые он не хотел продавать, и которые составляли как бы золотой запас его искусства.

Этот вопрос связан со следующим вопросом – где взять картины в случае устройства выставки. То есть, одна из опасных и трагических проблем художника, который зарабатывает своим трудом у нас, – это исчезновение его картин в неизвестном направлении. Чего не случается у художника, который зарабатывает побочно: его работы оседают в мастерской. Юло был очень не прочь продать картину, но я не помню случая, когда ему это удавалось. Он не видел ничего зазорного в этом, наоборот, считал продажу нормой.

Между тем, такая продажа и в 60-е годы, и сейчас является делом опасным, так как такие художники жестоко подвергались особому прессингу со стороны властей. Например, на Рабина наседали по многим причинам и прежде всего: „кто вы такой, если вы – не член Союза художников, какое право вы имеете рисовать!“ То есть, он считался паразитом-надомником, но без соответствующих прав, которого надлежит всячески ущемлять.

Таким образом, одна из сторон страстной, напряженной борьбы за легализацию, которая осуществлялась на выставках сперва в Беляево, потом на ВДНХ в павильоне „Пчеловодство“, – это как раз установление своего статуса как художника, официально признаваемого. Это другое дело, что Оскар Рабин, Немухин и др. не хотели вступать в Союз (да и не могли, разумеется, представить свои картины туда), но легализоваться как художники они хотели и имели право бороться за это, что и произошло в горкоме. Правда, когда „легализация“ в горкоме состоялась, наступили некоторые плачевные изменения для самого искусства, но это другая тема. Оскар, кстати, предвидел все это и не захотел даже в горком вступить. Зато другие вступили и получили официальный статус художника.

Проблема места для работы также была болезненной для неофициального художника. Он вынужден был работать у себя дома, на квартире, которая в большинстве случаев была просто единственной комнатой. О мастерских в 60-е годы не приходилось даже говорить. Лишь позже через горком некоторым удалось добиться мастерской. Но в те годы работали только по квартирам: Гробман, Стесин, Жданов, Ждан, Кулаков, Плавинский, Целков и другие. Прийти к ним в гости – это прийти в комнату-мастерскую, где живет семья, бегают дети и т.д.

Самая жизнь не была зажиточной и даже достаточной. Насколько я помню, жизнь была бедной, традиционно клошарной, как у французов в Ротонде, у американцев в Сохо и т.д. Забота сводилась к тому, как бы прожить, занять, съесть котлету у соседа и т.д.

Надо сказать, очень помогали так называемые доброты, поклонники, которые, не будучи сами художниками, сами этих художников очень любили, и к ним всегда можно было пойти, у них всегда можно было подкормиться, выпить и вообще посидеть. Помню дом некоего Штерна, замечательно мягкого и гостеприимного человека, у которого мы ошивались, и попросту приходили с целью поесть. Это вообще была проблема – куда пойти поесть: может быть, к Куперу, если он сам не собрался куда-нибудь с той же целью, или на чей-нибудь день рождения? (Хотя Купер – это все же 70-е годы). Так что черная и веселая бедность, романтика – так можно в целом сказать об этих годах, хотя все это и довольно грустно.

8

Описание атмосферы 60-х годов будет не только неполным, но и утратит главный свой нерв, если не сказать о страхе, неистребимом, всепроникающим Страхе с большой буквы. Этот страх не только принадлежность моей психики или чьей-то из окружающих меня людей, но это некий фермент, который содержится в крови всех, кого я знаю. Мне неизвестен ни один человек, который не испытывал бы страха; хотя и в разных видах – от хорошо скрываемого до панического на грани пароксизма, иными словами вся шкала страха, какая существует, все его градации и все его виды были представлены у нас. И не понимая этого феномена, не учитывая его, нельзя понять ни одного движения, действия, высказывания в те годы. Страх как состояние присутствовал у нас в каждую секунду бытия, в каждом поступке как необходимый элемент, и, как кофе с молоком, то есть, в любых формах смешения, не было ни слова, ни действия, не разбавленного в определенной дозировке чувством страха. Причем страх не относился к чему-то конкретно: „этого боюсь, этого – нет, этого боюсь больше, этого – меньше“, – он, как воздух, присутствовал, невидимый, всегда и везде. Нельзя было сказать точно, чего, собственно, боится человек. Он боялся абсолютно всего, это было климатическое состояние. Страх – просто воздух 60-х годов. Это, конечно, не значит, что в 70-е годы он куда-то девался, нет, он есть и сейчас, но я говорю о 60-х годах.

Конденсация страха, его окрашенность, его напряжение в разные эпохи были, все-таки, разные, как силовое поле, которое или убивает, или пощипывает. Надо сказать, что такого легкого, щиплющего страха я не знал, хотя сейчас, в 80-е годы, общее напряжение слабее, чем в 70-е, а в 70-е оно

было чуть слабее, чем в 60-е. Амплитуду страха, его высоковольтность я бы нарисовал в диаграмме, и я думаю, что колебания его до 62-го года, до „Манежа“, были прерывистыми, даже были такие лакуны, определенные периоды, когда казалось, что „скоро вообще не будет страшно“, все знали, что страх сопряжен со временем Сталина, когда он был просто нормой, и напряжение было, скажем, 500 вольт (если это предельная цифра), тогда страх был почти вещественным, его можно было потрогать, камень и металл были менее вещественными, чем страх. А после Сталина стало казаться, что страх исчезает. И в период „оттепели“ страх утратил свой металлический отблеск, но после „Манежа“ атмосфера страха возобновилась снова и оставалась такой до 74 года, до так называемой „бульдозерной“ выставки.

С неослабевающим напряжением страх висит над неофициальным искусством, как Дамоклов меч, и ты ощущаешь и ждешь его ежедневно как неизбежное возмездие за все, что ты сделал; вся жизнь неофициального художника проходит под каким-то следственным взором, который все видит: и вот сейчас в последнюю секунду меч упадет, так как расстояние от твоей жизни до смерти кратчайшее, и все разговоры – кто жил в это время, тот помнит, – 70–80 % разговоров было о том, кого взяли, у кого что отняли, кого вызывали, у кого был обыск, что конфисковали, кого могут „взять“ в ближайшее время. То есть речь шла о каком-то неотвратимом наказании, которое в любой момент наступит, причем под наказанием понималось буквально истребление, а не что-либо иное.

Все понимали, что жизнь каждого может быть буквально стерта с лица земли, не только его дело, но и он сам. За что? Было ясно: все, что ты делаешь, – в этом уже твоя невероятная вина перед тем, кто наносит удар. То есть, ты получаешь возмездие за всю твою жизнь. Вот это очень интересно: ты рисуешь, не высываешься, полуговоришь или вообще не говоришь ни с кем, не общаешься не только – упаси бог! – с враждебными силами, а вообще ни с кем, и тем не менее вся твоя жизнь – одна сплошная вина, начиная от твоих мыслей под колпаком черепа до твоих рисунков и отдельных реплик, все это преступно от начала до конца. Это ощущение „преступности“ твоей простой, нормальной жизни – очень интересно и может быть сравнимо с детской психопатологией (вообще наша жизнь – это именно детская психопатология, а не взрослая, взрослых как бы нет у нас, все мы – дети, терпящие наказание или ожидающие его): некто, очень пристально наблюдающий за тобой, видит, что, как бы ты ни жил, все это есть чудовищная ошибка против той, известной только учителю или воспитателю, нормы, которую ты не можешь выполнить не потому, что ты – негодяй, а просто твоя жизнь есть изначально принципиальная ошибка. В этом страхе, его тотальности есть не просто ощущение, что ты виноват в

одном, а в другом не виноват, а именно вся твоя жизнь – одна сплошная вина. И не только твоя, но и всех окружающих, они все как бы заведомо наказуемы.

Все, что они говорят, делают, пишут, сочиняют – это все однозначно понятое преступление. И никаких смягчающих обстоятельств перед заказчиком, что ли, преследователем не существует: вина изначально доказана, она прекрасно осознается тобой самим (почти кафкианская ситуация), и поэтому вопрос „виновен ли ты?“ вообще не стоит. На вопрос „За что?“ тебе могут ответить „сам знаешь, за что“, – и вот эта атмосфера наполняла весь наш мир – невероятно взвинченная, тревожная, полная ожиданий, что вот-вот и до тебя дойдут руки. И тот факт, что тебя еще не стерли в пыль, осознается как непонятное промедление, проволочка. Ощущение, что если тебя не взяли сегодня, то обязательно возьмут завтра, то есть, постоянное ожидание полного уничтожения пронизывает все 60-е годы и длится до середины 70-х. Спасаться, избегать, просить пощады бесполезно, так как не к кому обратиться.

Каратель не персонифицирован, и страх носит совершенно иррациональный, метафизический характер, он был заключен как бы в наших нервных окончаниях, мы с ним просыпались и засыпали, а, может быть, и родились.

Почему я говорю, что где-то к середине 70-х это явление претерпевает небольшое изменение? 74-й года – год „бульдозера“, когда сделал невероятный, немыслимый до этого „шаг“ Оскар Рабин, шаг, который воспринимается как вежа, – мне трудно разобраться в таинственной и во многом героической психологии Оскара, но я думаю, что его выход на „Сенатскую площадь“ (так хочется это назвать), на пыльный и бесплодный пустырь в Беляево – конечно, же был вызовом этому иррациональному „чему-то“ без глаз, без ушей, без лица. Оскар как бы ткнул палкой в гигантское сооружение, нависшее над нами, наполненное мышами и привидениями, и все там вдруг зашевелилось, раздались вздохи, выкрики, кто-то его схватил, потащил, но у того, кто схватил и потащил, тоже не было ни глаз, ни ушей, ни носа, ни вообще лица. У меня сохранилась газета с заметкой об Оскаре, с „волной народных обвинений“. Эта заметка – тоже образ страха. Кто это пишет? Некто без лица. Все, кто подписал заметку, тоже боятся этого „кого-то“.

После бульдозера напряжение как-то упало. Хотя художники понимали, что они под подозрением, под колпаком, но с ними уже как бы идет игра в кошки-мышки, то есть, исчезла обязательность возмездия, возникло новое ощущение: то ли „возьмут“, то ли нет, а вдруг обойдется.

Но тогда, в 60-е годы, этой надежды не было. Разумеется, никто не показывал этого страха, каждый по-своему скрывал его, кто-то заливал его

пьянством, разгулом, кто-то держал вид „а что, я – ничего такого не сделал“ (я принадлежал к этой категории), ведь есть московская прописка, членство в Союзе художников, издательские договоры, которые, пожалуйста, можете проверить и т.д. Но кто-то буквально сидел взаперти, не открывал на звонки. Известен случай, когда американский дирижер Бернстайн приехал к брату, но тот, выглянув в щель, захлопнул перед ним дверь, так как приехал не просто брат, а „американец“. Но большинство жили внешне как бы нормально. Что помогало выживать? Конечно, молодость. Конечно, творчество, изобретательность, которые всегда противостоят косности, затхлости, спящему существованию, которое всегда является результатом страха. Тишина, пыль, пустынность, банальность, заброшенность – этому всему мы сопротивлялись, пытаясь что-то придумывать, общаться, шутить, как в бомбоубежище во время бомбежки теснясь и прижимаясь друг к другу. Кроме того, известное единодушие вызывалось у нас тем, что все приговорены, самим этим общим страхом, и мы прекрасно понимали друг друга, потому что боялись одного и того же.

Кстати, сейчас, когда страха меньше, на первый план выходят наши различия, наши индивидуальные особенности, и это показывает, что наша общность в большой степени была вызвана не столько внутренним сходством, духовной или художественной общностью наших интересов, сколько облегающим всех чувством одинакового иррационального страха, паники. Это была в буквальном смысле атмосфера бомбоубежища. Тональность и тема наших разговоров была очень похожей: кто удачно перебежал открытое пространство, кого разорвало, чей дом рухнул. Каждого слушали с глубоким интересом, затем говорил следующий – что видел на воле он. Думаю, что и недавняя война как-то способствовала этому состоянию, все помнили чувство укромности, необходимость укрыться, ощущение эвакуированного чужака, отсутствие своего гнезда. Все мы сгрудились в месте, которое не есть дом. Вот этот фермент Страх с большой буквы, который нервировал, мучил, терзал всех нас, я и хотел передать всем этим пассажирам.

Как отразился этот страх в эстетической нашей деятельности, в характеристике результатов? Что был страх в художественной практике? Давал ли он, помимо чисто психических стрессов, какой-то содержательный аспект? Мне трудно об этом говорить определенно. Но, конечно, он приводил, по-моему, к двум вещам. К выдавливанию во внешний мир каких-то фобий, что давало определенную социализацию художественной жизни некоторых художников – я имею в виду прежде всего Рабина, Целкова и др. У наиболее отважных, у которых страх был уже персонифицирован в образы внешнего мира, это приводило к изображению страшных фантомов, облика самого страха: газеты „Правда“, плакатов на улицах и т.д. У

тех, кто не смел глядеть в лицо страха, а таких было большинство, это приводило к бегству в иные сферы, нереальные и ирреальные, к формулированию того, что можно назвать метафизическим сознанием, к уходу в какие-то области, которые находятся далеко *над* нашей землей, над этим страшным местом, где царствует боязнь, в какие-то отдаленные области, в какие-то выси, полеты, пролеты и т.д. То есть в известном смысле определенная одухотворенность была обратной стороной бегства от страха в то место, где, может быть, не так сильна угроза, то есть, в нереальные, воображаемые пространства.

Думаю, что и движение в сторону живописности, „мазни“, всевозможных техник, модуляций, обращение к краске, к разнообразным пластическим и эстетическим кувырканиям – это тоже одна из форм бегства от страха, провалы в какие-то якобы специальные, ремесленно-творческие задания.

В 70-е годы группа художников повернулась и стала смотреть прямо в лицо тому самому орудию, которое нацелено на всех, в самое лицо страха, если так можно сказать. Но это стало возможно, когда угроза ослабела, и испепеляющее действие страха уже не могло нанести ожога лицу, повернутому к нему. В 60-е годы смотреть в лицо этого безглазого, безротого чудовища никто, кроме Рабина, не осмеливался, и поэтому всяк по-своему бежал, скрывался и рассказывал, что он видит цветовые гармонии в духе Сезанна или рисует религиозные видения или впадает в „тихое“ художественное рисование, наподобие Харитоновна и Яковлева, а большинство просто „починяло примус“, „рисовало для себя“. Тихий, милый, спокойный, сумасшедший дом. Вообще движение к безумию, которое пронизывает, мне кажется, атмосферу нашей жизни – но это отдельная большая тема – имеет своей основой, природой вот эту фобию, этот накал неослабевающего, неуходящего страха, разлитого повсюду.

Достаточно на эту тему, хотя я могу говорить о ней бесконечно, но это будет уже нудно и невыносимо читать.

Третья тема, из названных здесь, – отличие официального искусства от неофициального. Думаю, что в моем описании она будет носить псевдо-академический характер, как бы с учетом возможных оппонентов, иных мнений, вполне академических представлений и т.д. Но за эти годы так часто употребляются эти прилагательные – официальное и неофициальное – в отношении искусства, культуры, что не высказаться о том, что под этими словами понимается, значит лишить характеристику 60-х годов очень важной темы.

Слова „официальная“ и „неофициальная“ в приложении к культуре возникли сравнительно поздно – в конце 70-х годов. А в 60-е годы было одно понятие – подполье: подпольное искусство, подпольная поэзия, подполь-

ный джаз и т.д. Подпольность была точным определением атмосферы 60-х годов. Надо сказать, что термин „неофициальная культура“ претерпевает сильные изменения с каждым годом, и вот сейчас, к концу 80-х, он уже сильно размыт, и даже высказываются соображения, что не существует такой культуры, что это искусственная атрибуция, а на самом деле существует просто „хорошее“ и „плохое“ искусство. И если рассмотреть спектр мнений по этому поводу, то можно выделить несколько возможных направлений.

Одно из самых распространенных мнений – официальная культура та, в которую сам деятель встроен официальным образом, то есть, он печатается, получает за это деньги. Если он учтен в официальном мире и в нем реализуется, это и есть официальный художник, участник официальной культуры. Соответственно, неофициальный художник не учтен, не печатается в официальных изданиях, не выставляется, не получает денег за свою продукцию. Это одно определение. Я бы назвал его формально-бюрократическим, „по прописке“.

Второе определение чрезвычайно простое – если твои работы „могут принять“, значит, твое искусство официальное. Это определение имеет несколько иррациональный характер, но довольно точно описывает существующую дефиницию, границу между официальным и неофициальным искусством: „пройдет“ или „не пройдет“. Это некое инстинктивное чувство, как в животном мире, „нашего вида“ или „не нашего“. Сформулировать трудно, но внутренне все чувствуют, какая тут разница.

Третье определение является как бы „ценностным“, аксиологическим, оно наиболее ярко представлено Холиным – все, что может быть напечатано, это и есть официальное искусство, и это все дерьмо. Разумеется, это не означает, что все ненапечатанное не есть дерьмо, но уж то, что напечатано – заведомо дерьмо. Неомерзительное, ценное, настоящее искусство можно встретить только среди того, что не может быть напечатано. Ясно, что это определение исходит от посылки о принципиальной лживости, извращенности и искусственности всей официальной культуры. Это как бы определение „по честности“.

Коль скоро мы заговорили о честности, то есть и такое мнение, что жесткое деление культуры на официальную и неофициальную не совсем правомочно, так как существует какая-то третья дефиниция, промежуточная, включающая в себя отдельные проявления как тех, так и других деятелей культуры, искусства, – так называемое „честное“ искусство. Оно как бы не принадлежит ни к той, ни к другой культуре. Равно, как нечестными могут быть деятели и той, и другой культуры. Честность есть некоторое внутреннее ощущение истинности, искренности, красоты, то есть, массы таких

моральных, этических аллюзий, представлений, которые как бы устанавливают критерий по ту сторону официального и неофициального мира.

Например, поэт Слуцкий, будучи представителем официальной культуры, был „принципиально“ честным. Некоторые вещи такого поэта могут быть напечатаны, некоторые не могут быть напечатаны, но он как бы находится над этим противостоянием двух миров.

Еще одно определение. Официальное искусство – то, которое рождено Октябрем. То есть, началась новая эпоха и принесла с собой новые ценности, критерии, перспективы, возникла как бы новая планета. Все, что относится к этой новой планете, можно назвать официальным. То есть, это новое советское искусство. А неофициальное – это то, что поставило под сомнение новизну этого нового советского мира. Причем оно поставило себя таким образом и в прошлом (мышление „недобитых“ и т.д.), и в настоящем (я имею в виду 60-е годы). В прошлом – это все зощенки, ахматовы, пастернаки, то есть, люди, которые внутренне не перестроились, не поверили „до конца“ новому миру. У них оставалось представление, что прошлый мир не обладает действительно такими крупными недостатками, чтобы полностью от него отрешиться. Он, этот мир, существует, продолжает существовать. А вот то новое, что появилось, еще должно доказать и свою „новизну“, и свою пригодность, и просто свою реальность. И 60-е годы наполнены таким же „ревизионистским“ содержанием, то есть, хотя новая культура и существует полвека, но и внешний мир, за пределами этой культуры, не потерял своего содержания, тоже реален, тоже имеет свою историю и по отношению к культуре этого внешнего мира новая культура соцреализм – является чем-то еще довольно проблематичным, частным и вовсе не „победившим“ всю остальную культуру. Это еще одна дефиниция. То есть, повторяю, неофициальная культура – это „внешняя“ и „прошлая“ и все то, что к ней тяготеет у нас к этому, а официальная – это „наша“, внутренняя, новая. Как бы в вагоне мы находимся: неизвестно, где мы сейчас, но у нас в купе абсолютно новая жизнь, а на то, что нам показывают в окно, мы, мягко говоря, не будем обращать внимания, а тем, кто в окно высовывается, оторвем голову.

Еще одно определение. Официальная культура представляет собой абсолютно лживое образование. По отношению к чему лживое? По отношению к тому субъекту, который эту культуру делает. То есть, предполагается, что все деятели этой культуры делают ее не во вменяемом состоянии, а находятся в каком-то сне, в состоянии заморозки, если не считать прямых лгунов, которые ищут, за что можно быстрее получить плату. А вот неофициальная культура – она как бы заведомо искренняя, в ней человек отдан себе самому, своему миру, своим глубинам, он как бы находит реальность внутри самого себя, ничем снаружи не определяемую, не

диктуемую. Он живет „из себя“. Неофициальная культура – это живопись, поэзия, литература „из себя“. А официальная культура – она как бы невменяемая, она неизвестно где, кто ее придумал, она наподобие страха: она везде, но никто ее не видел, это род фантома, что ли. Таким образом, разница в следующем: неофициальный художник боится, дрожит, но находится в себе, официальный художник ничего не боится, но зато находится не в себе, а наподобие гоголевского героя, без плоти и крови, где-то блуждает. Отсюда природа официального искусства как бы анонимна, безлична, она никому лично не принадлежит и не нужна лично никому, но как бы находится везде, ну как картошка, которую привезли зимой в магазин, она мороженная, ее не будет есть ни продавец, ни покупатель, но она есть, она – картошка по названию. А вот неофициальное искусство – это картошка из деревни, чтобы есть, она как бы специально была посажена и выкопана для человека.

Еще есть такой взгляд, что в России всегда существовало две культуры: официальная и неофициальная. Это только кажется, что это новое явление, но если посмотреть в прошлое России, то всегда были писатели, которых не печатали, пример – Чаадаев, которого не печатали ни при царе, ни при советской власти, или тексты Леонтьева и т.д. То есть, всегда, пусть в небольшом количестве, существовала запретная литература, которая уходит корнями в старообрядчество, в неортодоксальные политические и религиозные взгляды, то есть подлежащие постоянно анафеме; государство изначально считает эти тексты, эти мысли преступными, аморальными, антигосударственными. Традиция запретных, сожженных текстов и изображений как бы витает всегда в нашей удивительной стране, а в наше время просто обрела жесткий реестр, но этот реестр, если посмотреть внимательно и не быть так уж сосредоточенным на нашем времени, существовал у нас и во все прошлые века. Действительно, и у старой, и у нашей цензуры существовали и существуют целые книги, где записан обширный репертуар чего нельзя говорить, писать, печатать, изображать, думать и т.д. Подобные цензурные структуры, может быть, менее подробные и менее жесткие, и менее анекдотичные, чем сейчас, существовали и в XIX-м веке.

Что касается самих деятелей неофициального искусства, то у всех, кого я знаю, – а это обширный круг и поэтов, и художников – было полностью „неофициальное самочувствие“. До сегодняшнего дня все мои друзья чувствуют себя неофициальными деятелями, и ни у кого из них не было никогда попыток бежать из этого состояния, официализироваться, „встроиться“ и т.д. Этим я хочу сказать, что самочувствие „неофициального“ до такой степени пронизывает каждый шаг, каждую идею, каждый поступок этих людей, что можно смело говорить о них как о 100%-но неофициальных. Конечно, некоторые из них мечтали, что когда-нибудь неофици-

циальная культура станет официальной. Я знаю художников, которые мечтали о том, что их искусство будет признано и выставлено, стихи будут напечатаны. Но, повторяю, все думают о каком-то таинственном будущем, и ни один не верит, что это возможно сейчас или скоро. Это их неверие имеет основания (равно как и надежда на будущее признание), тысячи раз проверенное уже на нашем веку. Только на моей памяти реабилитированы и включены в официальную культуру большое количество людей, проживших свою жизнь как непризнанные и неофициальные. Это пока не коснулось никого из наших современников, никто из ныне живущих не получил статус официального, не канонизировался. Но прошлые неофициальные авторы, проклятые, опозоренные, вывалянные в грязи, оплеванные, постепенно отмываются, получают официальный статус и становятся столпами нашей официальной культуры. Это всем известные, один за другим возрожденные на наших глазах, имена: Есенин из хулигана, формалиста, антисоветчика и пьяницы превратился в благородного певца России; обзриуты, особенно Хармс, постепенно включились в официальную жизнь; появилось официальное лицо у Пастернака, Заболоцкого; оказались канонизированными Ахматова, Мандельштам, теперь и Цветаева; то есть получено право употреблять их имена, что означает их реабилитацию и включение в местный пантеон.

Причем известен даже ритм реабилитации – это примерно 60 лет. То есть, примерно через 60 лет после смерти, гибели, убийства „неофициального“ автора его имя начинает появляться на сцене советской официальной культурной жизни, то есть его творчество можно изучать. Таким образом, вполне возможно, что лет через 60 в числе классиков советской живописи могут оказаться Рабин, Мастеркова, Шемякин и др. И тогда негодьям-формалистам уже той, новой современности будут говорить: вот Рабин, хотя и жил во Франции, но был подлинным советским, русским художником. То есть, я думаю, что все здесь существует по принципу перевертышей: кто сегодня есть негодяй, враг, подлец, бездарь, тот в будущем окажется чем-то иным и совсем наоборот.

И, кроме того, видна еще особая любовь к мертвецам, что ли. Мертвый приобретает цветущие черты живого младенца, лицо его округляется и становится предельно благообразным, а лицо живого, наоборот, – смертельно-бледное, костлявое. Нет у нас более здорового и вечно живого человека, чем Пушкин, и нет ничего более мертвого, злобного, костлявого, чем ныне живущий Солженицын.

Так, я думаю, будет и с 60-ми годами, как это было с 20-ми, когда они получили статус вполне хрестоматийного периода, и его можно изучать в школе как страницу истории искусства. Так что не пройдет и 40 лет... Ну вот на наших глазах прошел юбилей Хлебникова, и он из безумца, абсур-

диста, футуриста, формалиста превратился в таинственного мудреца, преобразователя русского языка, филолога. И Блок не так давно вошел в школьную программу. Наверное, со временем и Хлебникова втиснут, сделав из него „хорошего“ символиста, вроде Брюсова. Ровно 60 лет прошло со дня смерти – и все происходит по описанному закону.

И, конечно, есть целая история взаимоотношений неофициальных деятелей культуры с официальными. Можно описать, хотя это и не входит в мою задачу. Как от полного презрения, ненависти, идеи „несуществования“ этих людей совершается переход к тому, что они становятся сперва как бы странной занозой, болячкой, потом наступают времена, когда о них говорят: „А может быть, тут что-то есть...“ Конечно, огромное влияние тут оказывают те критерии, которые находятся за пределами нашей страны. Наш официальный мир, хоть и наполненный огромной спесью, самоуважением, тем не менее прекрасно понимает, что настоящие критерии, настоящее определение ценностей находятся только снаружи, извне. И по мере того, как писатели, художники приобретают там известность, постепенно, нечувствительным образом меняется и отношение официальной культуры к ним. Например, понятие „60-е годы“ уже пользуется полулюбовью, считается хорошим тоном говорить о них, и недавно я слышал, как одна вполне официальная поэтесса сказала: „Я – шестидесятница“. По закону ностальгии туда уже входят те лица, которые никогда бы не подали друг другу руки в свое время, но в историческом отдалении они обнимаются, улыбаются друг другу и составляют как бы единое культурное целое.

Конечно, если сойти с академической точки зрения и бесстрастного описания свойств „тех“ и „других“, и внести эмоциональную ноту, то нужно в этом месте крикнуть: по моему глубокому убеждению, все самое ценное, интересное, важное и прекрасное существует только в неофициальном искусстве. Тут я полностью согласен с Холиным и с удовольствием хочу сказать, что никогда я не знал и не хотел знать ни одного официального художника, всегда чувствовал какую-то панику в их присутствии, ни одно произведение официального художника мне никогда не нравилось, то есть, я всегда чувствовал, что это другая порода людей с неизвестными мне инстинктами, страшная, пугающая и т.д., все их изделия я всегда воспринимал как изделия каких-то таинственных животных, которые живут по неизвестным мне законам, чрезвычайно опасным, которые могут броситься на тебя и т.д. То есть, я воспринимал весь официальный мир, мир официальных художников в частности, как мир хищников, способных на невероятные поступки.

История официального искусства мне почти неизвестна или мало известна и непонятна. Мне непонятна и неясна иерархия, неизвестны те процессы, которые там протекают, я не знаю групп и т.д. Историю неофици-

ального искусства я знаю более-менее подробно, его эволюцию и т.д., хотя это касается только Москвы, — я плохо знаю, что происходило в Ленинграде, Одессе и в других городах. Но космос и бездны официального искусства практически закрыты для меня. Поэтому и мой взгляд на официальное искусство носит скорее невротически-негативный характер. И быть историком официальной художественной жизни моего времени я не гожусь, хотя, честно говоря и неофициальной тоже — настолько, деформировано, пристрастно и фрагментарно выглядит она в моих записках. Но подозреваю, что с точки зрения официального историка так же не видна неофициальная художественная жизнь. Он в лучшем случае слышал какие-то фамилии, он так же эмоционально-негативно относится к изделиям неофициальных художников, то есть, с величайшим презрением, отвращением, негодованием, брезгливостью, так же считает их бездарными, лживыми, недолжными. Все зеркально и наперекрест. Единственно реальной культурой он так же считает официальную культуру, единственной ценностью — то, что выставляется и т.д.

И все-таки можно сказать, что за это время (речь идет о 70-х годах) возникла очень большая прослойка так называемых „честных“ художников. Я знаю многих молодых художников, которые вообще не хотят участвовать на выставках, получать звания, брать заказы и вообще внедряться в официальную художественную жизнь, как это было в 60-е годы, а хотят находиться на периферии, в стороне и заниматься своим собственным искусством. Но с такой же чрезвычайной слепотой и без интереса они относятся и к неофициальной культуре, они ее так же не знают и так же ее чураются. Тем не менее я согласен назвать их прослойкой честных художников. Но в силу того, что мне не нравятся их работы (правда, я видел немного) и еще потому, что сам я принадлежу, как уже окостенелое животное, только к породе неофициальных художников, объективного отношения к ним у меня, конечно, быть не может.

Последующий фрагмент существует в „70-х...“, я решил его здесь оставить, он написан чуть по-другому, читателя прошу его пропустить.

В этих заметках о 60-х годах я хотел бы показать еще и такое интересное явление, такую характерную фигуру, как личность человека — не поэта, не художника, не музыканта, — человека, как бы совсем другого мира, другой профессии, другого жизненного пути, но поразительным образом вписывающегося в 60-е годы и иллюстрирующего ту самую атмосферу, воздух, климат тех лет, я имею в виду незабвенного, светлой памяти, для меня прежде всего, Давида Григорьевича Когана, великого строителя мастерских в 60-е годы в Москве. Личность, достаточно известную в те годы, человека, который построил более 120 мастерских неофициальным спосо-

бом, принесших счастье такому же количеству художников. В Москве, я уверен, в 60-е годы не было неофициального художника, который не слышал бы о Когане или близко не знал его. И поэтому слово о нем я хотел бы подверстать сюда. Жизнь этого человека, его деятельность, его миссия, я бы сказал, полностью ложатся в слой неофициальной жизни, только не художественной жизни, а просто неофициальной „житейской“, что ли, жизни, или коммерческой. С официальной точки зрения этот человек был преступником, „левым“ строителем, или, как сейчас бы сказали, жуликом. И действительно, Давид Григорьевич в свои 70 с лишним лет чувствовал себя чрезвычайно напуганным, затравленным, преследуемым и т.д., как и любой неофициальный художник. Он вечно скрывался, бегал, весь дергался, в глазах его вечно стоял испуг, он был совершенный невропат, именно чувствующий себя в пределах нашей действительности бесконечным, мучительным, постоянным нарушителем ее юридических, правовых норм. И этим он делал только добро и приносил счастье. Это не был корыстный человек, который нажился на беде ближнего. Хотя злые языки и утверждали, что к его рукам прилипали деньги художников, но я абсолютно убежден и знаю, что это чепуха. Он жил, чтобы приносить счастье, он совершал буквально подвиг, так как построить одному человеку, безо всякой организации в Москве в те годы мастерские – это была какая-то особая миссия, ниспосланная ему свыше.

Сам я познакомился с Давидом Григорьевичем таким образом. Мы с Соостером снимали один подвал за другим на Таганке и поменяли таким образом четыре подвала: то сносили дом, то нас заливало, и мы снова кланчили у сердобольной начальницы ЖЭКа подыскать нам что-нибудь, и опять она нам давала подвал, и каждый следующий был все хуже и хуже. Последний подвал на улице Малые Каменщики был кошмарным. Но я там только работал, а ночевал дома, а Юло там жил, и, не смотря на свое железное здоровье, уже начинал кашлять. Это была страшная сырая яма, под полом всегда стояла вода, и если не двигать стул, то возле ножки за день вырастал большой противный гриб. Это был конец 67-го года (или 68-го?). Стояла золотая осень. Помню, как однажды я поднялся из-за стола в каком-то веселом – отдаю себе отчет – особом, сомнамбулическом состоянии. Было 9 часов утра. С Таганки я пошел вверх по бульварам, дошел до Кировских ворот, подошел к дому бывшего акционерного общества „Россия“, повернул во двор, вошел в подъезд, по грязной „черной“ лестнице поднялся на последний этаж и остановился. В окна било солнце, освещающая пыльную, захлавленную лестницу. На верхней площадке не было дверей, я стоял просто так. Слышу, как внизу хлопнула дверь, и по лестнице кто-то медленно стал подниматься. Я смотрю вниз и вижу старика, который улыбаясь, поднимается прямо ко мне, и между нами состоялся диалог:

„Вы хотите здесь построить мастерскую?“ – „Да“. – „Когда можно начать?“ – „Я бы хотел сегодня“. – „Идите возьмите разрешение в Худфонде. Я буду здесь в половине первого“. Мы только улыбались друг другу. На душе у меня было ощущение счастья. Я пошел в бытовой отдел Худфонда в том особом состоянии, с которым можно перейти линию фронта. Я спросил, у кого можно получить разрешение на чердак, мне никто не задал ни одного вопроса, а велели написать заявление, и в течение 4 минут я получил под ним все подписи, почему-то все лица, обладающие правом подписи, были на месте, по неизвестным причинам, продиктованным с облаков, они ничего не спросили у меня. В половине первого я был у дома „Россия“, где стоял Коган, и я дал ему бумажку, которую он небрежно сунул в карман. Через два часа во двор были завезены и сброшены первые доски. „Где вы хотите строиться?“ – спросил Коган. Я поднялся на этот чердак, где сейчас нахожусь и пишу это, и сказал: „В этом углу“. Он сказал: „Завтра будут две бригады, одна строит за 1500 рублей, другая – за 2800, решите, какая вам по силам“. Я выбрал вторую и оказался прав.

Вернувшись в подвал, я рассказал Юло об этой встрече и обещал ему поговорить с Коганом о нем. Он просил этого не делать, так как в кармане у него было 3 рубля 20 копеек. Но я все же попросил Когана, и он сразу согласился строить две мастерские рядом. Соостер стал занимать и, как известно, построился тоже. Моя мастерская была готова через три месяца, его – через четыре. Вся история была фантастической.

Конечно, я не имел понятия, что все эти мастерские строились тайно, что рядом строился председатель областного худфонда, строились братья Ткачевы и др. Коган втайне получал все разрешения, какие требовались. И, повторяю, строил он совершенно бескорыстно. Он полностью доверялся человеку на основании внутренних каких-то откровений. Например, у меня не было денег к сроку, он платил сам, потом я отдавал ему; одно время он хранил мои деньги, таская их в авоське с места на место. Я очень сильно его любил, просил помочь всем моим друзьям, и он по очереди построил мастерские Янкилевскому и Попову, Пивоварову, Лене Бляху, Булатову и Васильеву, Лене Ламму, Варшамову и др. Я знаю, что за ним бегали люди с большими деньгами, умоляли, но он не соглашался. Для него главное было – доверие к человеку, симпатия к нему. Он был настоящий подпольный художник. У него сложная и мучительная биография, он был в ссылке, работал строителем в Сибири, в общем, адская, страшная жизнь, поэтому он помогал таким же бедолагам, людям на краю жизни. На моих глазах он отказывал крупным начальникам, официальным художникам, которые ему сулили и деньги, и защиту. Но он их боялся в принципе. По периметру нашего дома он построил 10 или 12 мастерских.

Он был своеобразный гений, прекрасно понимал стихию советской стройки, оформлял ее как „ремонт с переоборудованием“, договаривался, что доски привезут именно тогда, когда придут рабочие, что досок будет ровно столько, сколько они могут поднять, иначе все будет разворовано за ночь и т.д., то есть он умел соединять в одно: привоз гвоздей, досок, пьяных рабочих, которые стремятся его надуть, и он знал, подобно великому Баху, как соединить все это в единый контрапункт. Это была одновременно смешная и страшная ситуация, в которой он прекрасно ориентировался. Ничего классического, вменяемого под названием „стройка“ тут не было, и никто, кроме него, в этом сплошном безумии не мог бы разобраться. И поразительно, что из этого хаоса – сумасшедшие художники, пьяные рабочие, левые деньги, ворованные стройматериалы и общий бардак – двигались прекрасные мастерские.

Подобно ему были и другие люди, которые добровольно опекали, кормили этих безумных, вечно голодных, волосатых и бездомных подпольных художников. Об одном таком доме – Штернов – я говорил. Было много и других. Куда они девались? Почему исчезают бесследно? Люди получают новые квартиры, уезжают, и дух их прежнего дома уже не воскреснет.

Как прекрасно было, например, в доме Генриха Сапгира на 2-й Мещанской! Каких только людей там ни бывало! Это было родное, живое гнездо, где висели все наши картины, где пили и говорили. Дух 60-х годов, дух злачного, густого настоя витал в этом доме. Но вот Генрих уехал на Новослободскую, потом на Ленинский проспект, и все исчезло.

Не могу сейчас вспомнить домов, куда можно было бы прийти „на экскурсию“ и почувствовать тот дух. Мы сами уже изменились, поезд не пойдет обратно...

Впрочем один такой дом назвать можно – там ничего не изменилось. Это дом Лиды Соостер. Ничего, ни на йоту там не изменилось, весь аромат свободы, открытости, теплоты там присутствует. В любой момент можно открыть дверь и почувствовать этот дух – тот, который был в том времени, о котором я вспоминаю.

9

Кажется, этот монолог приближается к концу. Когда поднимается с земли вертолет, теряются очертания предметов, роц, домов, дорог, автомобилей, зато возникает с большого расстояния общий вид. Если принять такую метафору, то хочется, в заключение, подойти к двум крупным, как мне сейчас представляется, видам суждения по поводу 60-х годов, к двум

каким-то образом, концепциям, к которым сводятся, стягиваются мои представления об этом времени в целом.

Первое – это то, как я вижу все изделия, все результаты всех художников этого времени, всего огромного конгломерата творческих личностей, и что можно сказать об этих творческих личностях в целом, хотя это, может быть, не совсем правомочно с моей стороны. Так вот, весь объем результатов мне представляется в виде какого-то необозримого поля, какой-то огромной свалки – неисчерпаемой, разнообразной, но именно свалки мусора. Образ мусорной кучи как визуального результата всего изготовленного никак не уходит из моего воображения. Я имею в виду не что-то отдельно, не чьи-то индивидуальные и различающиеся между собой изделия, а единый, общий продукт, с разными, конечно, оттенками, но связанность и цельность которого для меня несомненны.

Откуда этот образ, это странное представление, в известном смысле уничижительное, конечно, и обесценивающее результаты? На это есть несколько оснований.

Вчера я был на одной выставке группы молодежи уже 80-х годов, которая представляет собой, по моему впечатлению, очень важный и чрезвычайно живой ток, что ли, художественного импульса, который сейчас существует. Они находятся в том же русле, что и мы, я узнал их как родных и по духу, и по поведению, и по той атмосфере, что царит в этом развалившемся помещении каких-то заброшенных детских яслей. Я узнал их просто как продолжателей (как пышно говорится в подобных случаях) художников 60-х и 70-х годов. И первое мощное впечатление от этой выставки: я увидел гигантскую помойку, которую представляет собой и их выставочное помещение, и расположение экспонатов, и сами картины носят полупомоечный характер, то есть: все в целом являло собой какую-то огромную мусорную кучу. Но какую кучу? Это не была куча чего-то погибшего, высохшего, сморщенного. Это была огнедышащая куча, полная витальности, энергии. Это была как бы сама жизнь, и эта жизнь продолжала ту живую, шевелящуюся и чрезвычайно наполненную какими-то вспышками мусорную кучу 60-х годов, и такое впечатление, что она продолжится куда-то за 80-е годы, в неизвестное будущее, появятся новые люди, но в том же русле.

Так вот, мир, который я увидел уже взглядом „назад“, представился мне гигантской свалкой. Я был на нескольких настоящих свалках – под Москвой и в Киеве, – это какие-то до горизонта дымящиеся холмы самых разнообразных вещей. В целом это дрянь, рвань, отбросы огромного города, но ты видишь, проходя как бы в ущелье между этих гор, что она вся как бы могущественно дышит, она дышит как бы всей своей прошлой жизнью, эта свалка полна вспышек мерцаний наподобие звезд, звезд культурного

ранга: ты видишь то какие-то книги, то море каких-то журналов, в которых спрятаны и фотографии, и тексты, и мысли, то вещи, которыми пользовались какие-то люди. То есть, огромное прошлое встает за этими ящиками, пузырьками, мешками, всеми формами упаковок, которые требовались когда-то человеку; многие не утратили своих форм, не стали чем-то мертвым, когда их выбросили, они как бы вопиют о „той“ жизни, они хранят ее в себе. Вот это ощущение единства всей „той“ жизни, которую не утратили еще предметы, и в то же время все же разделенность компонентов этой жизни, и бывшая „живость“ этих компонентов рождает образ... трудно определить, что это за образ... ну, может быть, каких-то лагерей, где все обречено на гибель, но все еще пытается жить; может быть образ каких-то цивилизаций, которые под ударами каких-то катаклизмов уходят на дно, но в них все еще совершаются какие-то события; ощущение огромного, космического характера реального бытия охватывает тебя на этих свалках; отнюдь не чувство заброшенности, гибельности жизни, а наоборот, возврата, круговорота жизни, потому что, доколе существует память, дотоле будет жить все, причастное к жизни; память „помнит“ все отжившее, все отбросы в их, еще не отброшенном, а первоначальном состоянии: может быть, эти предметы только что принесли из магазина, или это чьи-то подарки, или это сделано руками хозяев, то есть, все, что здесь оказалось, кто-то все это знал, имел, все прошло через человеческие руки. Это не свалка железной техники, а именно то, что прошло через руки человека, через душу человека, через его поступки, воображение и т.д., то, что поучаствовало в индивидуальной человеческой истории, и вот эта индивидуальная история сквозит и вопиет о себе через мириады этих вещей.

Сама свалка состоит именно из человеческих вещей, там нет продуктов природы, и потому ты присутствуешь как бы при шуме толпы, где каждый кричит о самом себе, как на стадионе, в кинотеатре или, я думаю, в лагерях смерти было вот это ощущение слипшейся, смешавшейся толпы, со своими жизнями, втолкнутой в какое-то странное состояние. Вот этот образ совместного, слипшегося состояния, бесконечно нервного, полного энергии, становления, и в то же время обреченного на какую-то непонятную отброшенность – отброшенность кем? – вот этот образ мне чрезвычайно хочется приложить, напаять на все содеянное в 60-е годы.

У меня нет чувства какой-то невероятной ценности, значительности того, что было сделано, какого-то предмета, который должен быть огранен, как драгоценный алмаз, или храниться в музее как редкий ковер, скорее это были какие-то полупродукты или субпродукты, которые являлись с одной стороны, результатом усилий жизни, ее надежд, а с другой стороны, – чем-то жалким, слабым, чем-то „полу...“ Есть такая известная сказка, как человек хотел сделать подкову, не вышло, тогда хотя бы гвоздь, опять не

вышло, ну тогда иголку, но и это у него не вышло. Вот об этом состоянии как бы мерцания, об этом промежутке между каким-то замыслом, неизвестно каким, и делом, которое как-то не соответствует замыслу, я и говорю.

Есть масса причин находиться в этом состоянии. Недавно у нас зашел разговор, не являются ли наши изделия чуть ли религиозными объектами: может быть, на них можно как-то возвышенно смотреть, может быть, они излучают какие-то высшие импульсы, и автор имел основание впасть в соответствующее состояние, что он сподобился увидеть высшие миры, что он чуть ли не „слуга“ чей-то. Один из собеседников на это заметил, что в других краях между художественным продуктом и высшими инстанциями существует промежуточная область, называемая „культурой“. Это промежуточный слой между высшими материями, проблемами и повседневными поступками, изделиями людей. Художник там прекрасно знает, что, встраиваясь в этот промежуточный слой культуры, он завязывает отношения и с высшими мирами, с высшими проблемами, не только мистическими, религиозными, но со всеми проблемами обществоведения, нравственными, в частности и т.д. В наших же краях, где такого слова „культура“, к которой можно апеллировать, вообще нет, возникают такие бредовые предположения, что, рисуя загогулину, ты сразу служишь высшим силам. То есть, у нас нет среднего звена, промежуточной инстанции, поэтому каждый может воображать, что он прикасается к любым проблемам непосредственно. На самом деле он ни к чему не прикасается, это есть только его надежда, воля, бред. Может быть, в результате этих усилий и возникает что-то оригинальное, странное, но место этого продукта, с моей точки зрения, все-таки на... – я бы поостерегся сказать где. Почему? Потому что это полу-продукт, в котором много желаний, много надежд, но очень мало того, что можно назвать культурным результатом. Вот почему образ огромной свалки мне кажется здесь уместным.

Эти результаты, изделия, вещи неизвестно к чему соотносимые, как их употреблять, кому после изготовления они нужны. Это, как рисунки возле телефона, в них много интересного, там и абстракции бывают, и женские головки, и другие замечательные комбинации, и какие-то мечты, и надежды, и математические, и оккультные росчерки, но когда хозяйка убирает дом, она все это выбрасывает.

Когда я смотрю на изделия тех лет, этот образ пыли, грязи, чепухи и вообще вздора сразу всплывает. Самое сильное ощущение от нашей жизни – это ощущение невероятной замусоренности, нечистоты. Я не имею в виду нравственную нечистоту, а именно физическую, то есть, ощущение буквально неподметенности. Это напоминает человека, который чуть умылся, надел галстук и думает, что все будут смотреть на его помытое лицо и гал-

стук, но ведь обычно видно-то как раз все остальное. Так и в комнате обычно виден как раз неподметенный угол, а не вымытая середина, виден невытертый предмет, а не те места, по которым прошлись тряпкой. Когда я был в Чехословакии, меня до боли поражало, помню, что все углы комнаты обнаруживали ту же промытость, почищенность и идеальность, что и центр, куда полагается бросать взгляд. У нас же существует большая разница между тем, куда „бросать взгляд“ и куда не надо. Причем наша тренировка состоит в том, что мы и не „бросаем взгляд“ куда не надо. Хотя для нормального взгляда естественно как раз падать туда, куда хозяин и не предполагал. Гость отлично видит, где он оказался, как бы хозяева ни старались отвлечь его.

Так вот, все картины 60-х годов похожи на гоголевских дам, которые, собираясь на бал, пребывают в уверенности, что гости увидят их брови или подбородок, а шею, нос и прочие невыгодные детали не заметят. Глядя на картину, я ясно вижу, что „хотел сказать“ мой товарищ, но все огромное „остальное“ он не учел, он как бы не знает, что с ним делать, и надеется, что я тоже не буду туда смотреть. Но ведь „это“ присутствует на картине, даже если автор „не показывает“ этого. И вот оно-то сильно давит и сильно действует на зрителя. Автор не видит этого „остального“, но оно облепляет картину и оставляет впечатление той самой пыли, того мусора, чепухи и вздора, той серости, которые являются непреодолимым элементом всех этих картин. Это и есть то роковое, что плавно и методично тащит все эти картины в мусорную кучу. Конечно, я говорю это в образном смысле, а не в том, что эти картины следует отнести и поставить возле мусоропровода.

Образ свалки я бы отнес ко всей нашей жизни. Мне кажется, что основные замыслы художников 60-х годов – в том, чтобы создать картины, которые противостояли бы нашей действительности. Надо сказать, что подобные концепции вообще являются традицией нашего мира. Каждый живущий воспринимает наш мир как гнетущий, недолжный, страшный, опасный и т.д. и старается сделать нечто, противостоящее этой опасности. Тем же, в частности, озабочены и художники. Но если посмотреть пристально, можно увидеть, что их картины как раз и совпадают с реальным окружением, и являются не столько выпадением из него, сколько частью и выражением этого огромного житейского месива, который облепляет художника. То есть, деваться от него, по моему пессимистическому ощущению, некуда. И эти картины возвращаются, так сказать, задним ходом все в ту же серую, мышиную, пыльную действительность.

Почему она серая, пыльная и такая цельная, почему являет собой непреодолимый материал для любого художественного усердия или надежды? Дело в том, что 60-е годы есть годы возвращения всей этой огромной

страны в первоначальное состояние нерасчлененного, скучного, скудного горе-бытия.

Я уже говорил, что воспринимаю 17-й год как импульс, начало, огромную попытку вытащить себя за волосы, огромный прыжок из вечно неподвижного, едва пульсирующего морока тягостного, именно неподвижного, бытия в какую-то иную перспективу, пуститься в иную дорогу, иную даль. Вот эта безоглядная надежда на ожидаемую перемену, которая нас вырвет из безнадежной реальной действительности, и мы обретем какие-то невероятные измерения и, может быть, даже получим новую действительность – на этом пафосе, на этой иступленной надежде были прожиты 20-е годы, может быть, и 30-е, потом была война, но 60-е годы характерны одной особенностью – это глубокий темный пессимизм возвращения на круги своя, возвращения в тот же дом, лучше сказать, в тот же сарай, из которого с такой невероятной надеждой, музыкой и, так казалось, удачно отправились в путешествие. Так герои „Голубой чашки“ Гайдара отправляются „вдаль“ и неожиданно возвращаются туда, откуда вышли. И 60-е годы – это не просто возвращение, а вот как бы они шли-шли по лесам и полям, и все новые и новые виды открывались их взору, и – хлоп! – оказались перед дверью, из которой вышли. Вот это ощущение встречи с сараем, из которого очень давно вышли с другими соображениями, составляет психологический воздух 60-х годов, этот тот маятник, который качнулся, но вернулся в позицию, которую он когда-то нарушил. И вот это возвращение на круги своя дает этот образ глубочайшей резиньянции, пессимизма и разочарования, которыми пронизаны 60-е годы.

Но может быть, я немножко проецирую в прошлое время и описываю сегодняшнюю ситуацию, она выглядит точно так, как я описал. Но и в 60-е годы мы бы застали точно такое же состояние, когда мы вышли из леса и остановились перед старой дверью. Это было ощущение конца долгого путешествия в неведомую, только нами изобретенную, страну, ощущение усталости, досады, злобы на все эти предприятия, на сапоги, на лишения, наказания и т.д., досада на то, что это было зря. И уверения, что мы достигли чертогов, не действовали, так как все увидели ту же дверь и старые ботинки перед ней. Это очень важное ощущение пессимизма и дает силу образу возвращения. Возвращения к старой, настырной, никуда не девшейся куче мусора.

Еще есть образ – непроветриваемого помещения, неподвижности, ничто никуда не девается, все остается на том же месте. Человек задыхается среди мусора, так как некуда вынести, вымести его. Теряется граница между мусорным и немусорным пространством. Все завалено, замусорено – наши дома, улицы, города, и буквально ничего никуда нельзя убрать, вынести, все остается с нами. Если быть фантастом, можно увидеть планету, со-

стоящую из одного мусора. От того, что он перемещается с места на место, он не исчезает. Ну как в моем подъезде человек идет вниз по лестнице с ведром и половину мусора теряет по дороге, и не совсем ясно куда и зачем он его попер, да он и бросил это ведро в конце концов, так как оно ему надоело. Вот это смешение двух пространств – места, откуда надо вынести мусор, и места, куда надо его отнести, – это полное „единство противоположностей“, как мы когда-то учили в школе и институте, это наша диалектика, здесь демонстрируется в самом наглядном виде. Чем, например, отличается наша стройка от нашей помойки? Вон дом напротив моей мастерской строится уже 18 лет и, как и раньше, это огромный ржавый остов, вокруг помойка, свалка, чертежи давно устарели, много раз менялись, и вообще, как оказалось, потеряны, все давно залито водой, какие-то панели сломались, и строить нельзя вообще, одним словом, проблем уйма, но дом все же будет построен, хотя это заведомо уже руины. Известно, что еду надо есть сразу, как ее приготовили, нельзя разогревать котлету, которая лежит два месяца. У нас же все смешано в каких-то диких неритмических циклах, все забыто, порвано и связано заново; еще Пушкин говорил: „и устарела новизна, и новым бредит старина“. Вот это взаимопроникновение всего во все, этот пыльный смог из всего – и есть главное ощущение.

Хотя, конечно, можно на все это „единство“ посмотреть с оптимистической точки зрения. Я уже говорил, что на выставке молодых все полно силы, огня, дыма и невероятной энергии, все это сильно, содержательно, напряжено. Да, это напряжено, но только потому, что помойка, вечно вращаясь вокруг себя самой, что-то свое производит, там что-то гниет, от туда выскакивают новые какие-то ростки, что-то там распускается. Помойка крайне потентна, она „плодоносит“. Или это какое-то загадочное неопознанное полурастение, полуживотное, оно погубило, но все еще выбрасывает новые побеги – куда, зачем, какие побеги, это совершенно неясно, ведь их удел – быть засыпанными новыми слоями мусора. То есть, это какой-то кошмар, но не мистический, не биологический, где все пожирает друг друга, а кошмар культурный.

Кто был на настоящих свалках, знает, что это одно из самых увлекательных путешествий, не надо ехать в Танзанию, Индию, можно и здесь испытать сильные эмоции: вот мы видим мешки местных газет, а вот залетел иностранный журнал с видом Эйфелевой башни или портретами австралийских аборигенов. Вот так и наше культурное сознание напичкано этими обрывками и осколками разнообразных знаний и представлений, ветром занесенных из разных мест: из нашего прошлого и настоящего, из западного прошлого и настоящего, то есть, нанесенное с разных сторон, не образуя никакие цепи, связи, а представляя собой просто огромную разношерстную кучу, стоящую перед нашим умственным горизонтом. Выби-

рая себе из этой кучи все, что заблагорассудится, один интересуется западным искусством 20-х годов, другой – древневосточным, и всякий, нашедший свою нишу, с воплем зовет: „Скорее сюда, вот что я нашел, это обломок восточного кувшина, смотрите, какая пластика, какой изгиб, орнамент!“ – другой воеет из своего угла: „А я подобрал обломок автомобиля Форда, смотрите, какой тонкий провод...“ Каждый с энтузиазмом открывателя вопит о своем, и он – действительно открыватель, так как где не сделаешь таких открытий, как на свалке! И ощущение возникает, что это вовсе не гибель, а почти Возрождение. Тут мы подходим к каким-то концепциям чуть ли не Федорова: возрождение жизни в самом точном значении этого слова. Приятель посмотрел мою работу, где к каждому предмету из мусорной кучи привязана бирка, на которой написаны какие-то воспоминания, связанные с этой дрянью, и сказал, что я даю новую жизнь этой дряни. Действительно, когда человек поднимает предмет со свалки, то происходит вспышка ассоциаций, которыми облеплена эта вещь, и его память, его неизвестно откуда возникшие знания об этой вещи восстанавливают утраченную жизнь этого осколка. Это как бы археолог, но не ученый археолог, который досконально знает ту зону, тот курган, который копает, а просто обыкновенный, живущий на свете человек берет вещь, о которой он почему-то обязательно слышал и знает.

Вот такой образ сухой свалки возник у меня, причем я хочу отделить био-помойку, где все киснет, гниет и разлагается, превращаясь в новый продукт, от сухой свалки, состоящей из культурных обломков.

Почему я все время повторяю слово „культура“ в связи со словом „обломки“? Почему возникает энтузиазм испытателей, бродящих по этой свалке, именно при встрече с обломками культуры? Вот тут мне кажется, можно дать правдоподобное описание наших мест. Цитируя в начале моего приятеля, я хотел сказать, что мы лишены культуры; культура у нас не представляет собой тот твердый слой, к которому обращаются и в котором работают все деятели культуры, художники, поэты, писатели, ученые. Мы не имеем этого твердого слоя, он у нас давно уничтожен. Так вот, брожение по помойке, вопли, энтузиазм при встрече с культурными обломками и есть, мне кажется, вопль о потерянном, отнятом, отрезанном члене нашем. Это вопль о том, что мы хотели бы иметь при себе, а не вне себя, иметь в виде связи времен, в виде истории, в виде непрерывных каких-то законов, установлений, в виде чего-то такого, что формально всегда связано со всяким человеческим обществом. И надежды, радость, трогательное удивление, которые мы обнаруживаем при встрече с обломками культуры, прошлой отечественной или иностранной, и являются нашей как бы утопией, как у ребенка, по поводу игрушки, которой он никогда не имел, но которую видел у соседа.

Если предположить, что образ этой огромной свалки приложим к изделиям художников 60-х годов, то возникает вопрос, напоминают ли они чем-нибудь изделия 20-х или 10-х годов. Могут сказать, что да, напоминают чем-то. С моей точки зрения – нет, ничего подобного. Искусство 60-х годов, мне кажется, является скорее искусством угасающих надежд, энергии, идущей на убыль, потому что это энергия больших надежд, зародившихся в другие времена. Вот 20-е годы – это как раз энергия восходящих токов, а 60-е годы – это нисходящие токи, теряющие свою силу. Те восходят к более тонким и сильным, что ли, прочищенным слоям космоса, 60-е годы уходят к низшим, энтропическим слоям, слоям хаоса. 60-е годы – это движение к хаосу. Это воспоминание, очень слабое, о восходящих токах, о восходящих векторах бытия, но это движение угасания, падения. А 20-е годы – это движение к новым мирам, движение очищенное, недаром же новые направления – супрематизм, конструктивизм – это движения аскетические, сухощавые, прочищенные, отбрасывающие все лишнее, выявляющие суть, какие-то вечные, архитектурные построения. В то время, как картины 60-х годов – чрезвычайно обильные, многоречевые, многодельные, наполненные кучей каких-то структур, подробностей, деталей, мелочей, это скорее всего мохнатые какие-то, обросшие деталями поверхности, с очень слабо выраженной конструктивностью. Скорее это аморфные, бесформенные, кучеобразные какие-то изделия. Это движение вниз, что-то падающее. Поэтому я думаю, что движение к хаосу, к расплыванию, вниз характерно для искусства 60-х годов, а не 20-х. Но это уже частное замечание, и общего характера не имеет.

Я часто употребляю слово „результаты“, но что оно означает? С течением времени это понятие претерпевает большие изменения, и все сделанное в 60-е годы участвует в коловращениях разного рода, отправляется в новые времена, ну как пластинка, записанная в свое время, затем куда-то едет в пакете, где-то хранится, ее будут слушать люди иного времени, она обтекается посторонними мирами, обтачивается или уничтожается, или приобретает иной блеск, вид и т.д.

Мои сегодняшние соображения, конечно, исходят из новых спекуляций. Пока я рассматривал 60-е годы, находясь в них самих, в концепции близких мне художников, их психологию, я исходил как бы из принципа эмпатии, то есть, сопереживания, со-мыслия. Но сегодняшний комментарий связан с попыткой посмотреть, что же это за явление было в ряду других явлений местной истории. Тем более что этот период закончился, и при „отлете“ из этой „страны 60-х“ уже виден новый рельеф, уже видны другие горы, острова, растительность, пустыни, камни и т.д.

И если образ огромной свалки является произвольным, уничижительным, нигилистическим аспектом рассмотрения 60-х годов, то есть еще

один взгляд – не на результаты 60-х годов, а на проблемы взаимоотношений художника и его места в жизни, его роли в обществе, его миссии, что ли, в жизни, как он понимал эту роль и чем она была в 60-е годы. Можно ли взять что-либо обобщающее, интегрирующее, характерное для них, нас всех. Я говорил, что в 20-е годы были сделаны попытки восходящих утопий, необыкновенных открывшихся горизонтов, все жили надвигающимся будущим, уже близко стоящим, и поэтому художники того времени как бы таскали из будущего камни и уже возводили здание, они были архитекторами, и строителями, и каменотесами этого будущего. Можно ли сделать какое-то единое, обобщающее представление о художнике 60-х годов? Ни о каком строительстве будущего у этих художников, конечно, речи быть не могло. Образ этого художника, единого, слитого из всех персоналий, мне представляется существом, которое отрицает существующую действительность, не видит ни прошлого, ни будущего, ни настоящего; человеком, который совершенно не включен в эту действительность, тяготится ею, и в то же время надсадно ее переживает и ею мучается; это какое-то особое состояние, особая боль – находиться все время за пределами этой жизни. Так можно сказать обо всех художниках 60-х годов. Это особое ощущение себя в роли исследователей, путешественников, что ли, в какие-то другие пространства. Это какие-то дети, сидящие взаперти, наказанные в детском саду, и мечтающие о других комнатах, играх, путешествиях – в мечтах, конечно, не в действительности. Это полное их одиночество, изоляция от всего окружающего, их полное неучастие в нем, незнание этого мира и страх, конечно, приводили к определенной какой-то электризации, наэлектризованности своей фантазии. Каждый из них представлял собой вероятно напряженный шар каких-то миражей, которые им открылись и которые ярко и отчетливо сияли в воображении каждого. И приходит грустная, но отчетливая мысль о той или иной форме душевного заболевания, которым был охвачен каждый из действующих лиц. Почему я говорю о заболевании? Во-первых, налицо разрушение самой личности, развал ее на три-четыре или больше частей, отделение личности действующей, реально живущей на этом свете – а я повторяю, что реально действовать и жить было невозможно в 60-е годы – от бесконечно возбужденного, наэлектризованного, нервически напряженного воображения, отделенность сознания от бытия – общехарактерно для всех этих авторов, и на уровне личностном все они представляют собой душевный надрыв, заболевание в какой-то степени.

Их художественная деятельность выступает в виде киноленты каких-то фантазий, открытий, визий, что ли, которые были порождены как раз этим расщеплением, отделением сознания от тела, от действительности. Вообще такое присутствие в жизни наподобие каких-то фантомов, призраков, при-

зрачного существования очень характерно для нашего „подполья“, нашего „подвала“.

В то же время никогда так много не говорилось таких слов, как „истинность“, „подлинность“, „энергичность“, „художественность“, то есть, слов, которые говорят об истинном, реальном существовании, то есть, попытка к онтологизации была чрезвычайно велика. Что это значит? Это также естественно, потому что в разрушенном существе, с расщепленным, отделенным от действительности сознанием, самой художественной деятельности придавались очень важные функции – функции обретения реальности, основания, истины, земли, существования. Искусство в эти годы абсолютно фетишизировалось, оно и было тем кристаллом, той волшебной палочкой, которая в разрушенном существе, разрушенной жизни давала зрелище подлинности.

Таким образом, взаимоотношения художника и его продукта было следующим: сам художник неизвестно для чего жил, неизвестно кто он такой, неизвестен его путь, его место в жизни и неизвестно его самочувствие в этом мире, но как только он берется за кисть и оказывается перед чистым холстом, белой бумагой, какие-то новые силы из миров ирреальных и важных сходят к нему в этот момент, и он творит реальность, он присутствует в действительности, и он осуществляет какое-то реальное действие. Эта миссия искусства как лечебного средства, а с мистической точки зрения – давания смысла и реальности существования этому человеку, является, как кажется, самым главным и фундаментальным определением отношения между художником и его искусством в 60-е годы. Это глубокая вера всех, что изготовленный продукт по-настоящему истинен, прекрасен и важен. Поэтому самое страшное, что можно было сказать художнику 60-х годов – это что его продукт не красив, не важен, не художественный, не истинный. Потому что это была последняя надежда, картина была этой последней реальностью, предельным краем существования этих людей. Если же он оказывается несуществующим, то жизнь вообще теряет всякий смысл. Если бы мы были встроены в какие-то порядки, ритуалы, художественные, культурные традиции, действия, то существовала бы некоторая вера, что, занимаясь этим делом, ты опосредованно включаешься в какие-то, свойственные всему обществу в целом, известные реальные обязанности и сущности. Но для искусства, для самочувствия художников 60-х годов была полностью отрезана всякая включенность в реальные формы. И поэтому само дело было единственной реальностью. Отсюда невероятный фетишизм по отношению к художественному продукту. Некоторые художники до беспамятства любили свои произведения, ценили их, тряслись над ними, и показы, демонстрации были самыми важными событиями их жизни. Поэтому наши обсуждения, хотя и напоминают большие культурные соб-

рания, конференции, поскольку иногда доходили до серьезных форм – докладов, чтений и т.д., на самом деле были чем-то вроде особой формы радений, что ли, вокруг художественных произведений, единственной формой реальности в нашей нереальной жизни. Поэтому крик „я написал картину!“ мог быть услышан в самых отдаленных районах Москвы, и все летели туда, как бабочки на огонь, во-первых, посмотреть картину, а вторых, и это главное, приобщиться к той реальности, которая у всех только была одна и единственная. Быть на обсуждении стихов, слушать какие-то чтения означало быть в центре реальных событий, в самой точке становления бытия. Вот так я бы определил подлинное отношение между художником, его произведениями и действительностью в 60-е годы.

Я уже не говорю о чисто медицинском аспекте этого дела, как в случае с Вейсбергом, Плавинским и др., когда изготовление картин просто было медицинской терапией, которая человека из жуткого, невменяемого состояния раздрязанности, шизоидности выводила в состояние нормального житейского цикла, то есть, давала ей просто биологический ритм существования. Поэтому шизоидность (в ужасной окраске этого слова) очень точно и характерно определяет общую ауру, общую атмосферу, которая окружала художников в 60-е годы. И надо сказать, безо всякого изменения, что эта атмосфера затекает, тянется и в 70-е, и в 80-е годы. Шизоидность – в понимании полной призрачности и деструктивности всех компонентов, которые человек встречает в обычной жизни и других, которые он может обрести внутри себя, которыми он может управлять. (Не откажу себе в удовольствии привести слова Кречмера, которые часто цитировал Ганнушкин: „многие шизоиды подобны лишенным украшений римским домам, виллам, ставни которых закрыты от яркого солнца; однако в сумерках их внутренних покоев справляются пиры“.)

Вспоминая ту жизнь, если снять с нее экзальтированность, энтузиазм, большую дозу, что ли, самообольщения, честолюбия, тщеславия, то она представляет собой, конечно, вполне шизоидное образование, калейдоскоп суждений, мнений, невероятный ажиотаж, повторяемость одного и того же, невероятную агрессивность внушения своей правоты, полное отсутствие спокойствия, относительности, паритетности, вообще всяких релятивистских форм; „только то, что мне кажется в этот момент, и есть на самом деле, и я готов всучить кому угодно насильно свое суждение“. Наши беседы, помню, носили характер кратких, или некратких, монологов, которые каждый по очереди произносил. Так как мы все были одинаково психически невменяемы, то с трудом, но терпеливо, не вникая, выслушивали монолог каждого, чтобы затем, желательно без помех, выступить самому. Это были внутренние вопли, предельно заряженные энергетически, наполненные какой-то необыкновенной силой убеждения и атаки. Надо сказать,

что не все художники были „озвучены“ в полной мере, и большинство, конечно, излагало свои намерения, концепции в изобразительной, профессиональной форме. Но в то же время не было недостатка в вербальных концепциях, которые излагались по всяким поводам, в форме непрерывного потока речи.

Вообще атмосфера 60-х годов была заряжена таким огромным шизофреническим сообщением; все невероятно были уверены, что излагается какая-то истинная правда, но в действительности излагали свои представления о мире и о разных проблемах с абсолютной уверенностью, что это истина чуть ли не в последней инстанции, каждый пылал огнем своей истины. Конечно, обо всем этом можно говорить как о чем-то творческом, позитивном, строительном, но я думаю, что все это носило скорее характер болезненный, невротический, шизоидный, аффективный и т.д. Поэтому, так же, как в описании мусорной кучи, я должен сказать, что концептуальная ценность высказываний и в работах, и в суждениях художников носила весьма проблематичный характер.

Говоря о шизоидности, я отдаю себе отчет, что она свойственна всякой творческой личности: это некоторая бессознательность, немотивированность, исходящая из каких-либо скрытых для нее глубин, мотивов ее поступков. Но я хотел бы еще раз напомнить известное изречение, что не всякий сифилитик способен написать книгу „Так говорил Заратустра“. То есть, это состояние могло бы быть очень плодотворным, но в наших условиях – условиях разрушенных культурных связей – большинство результатов подобного шизоидного поведения не реализовались или были произвольными, неинтересными, случайными или неважными. Это были продукты чистого сумасшествия.

Неадекватность результатов намерениям – вот что характерно для 60-х годов. То есть, серьезность, напряженность и важность самого сообщения чрезвычайно были высоки, но результаты не соответствовали намерениям. Вот эта разведенность умысла и продукта очень характерна для этих лет. Я бы сказал, это даже не шизоидность, а уже шизофрения: автору „казалось“ что он создал невероятное – один построил почти Вавилонскую башню, другой родил идею, которая повернет земной шар вокруг оси, третий сегодня призвал к себе в гости ангела и обедал с ним. То есть, „кажимости“ было очень много, а очевидность, результативность – ничтожны. Хотя каждый призывал поверить ему, „войти в его положение“. Это напоминает известную сцену у Свифта, где героя водили по ученым, каждый из которых делал какую-то странность, но мог бы за пять минут доказать, что его открытие имеет невероятную ценность. Вот так и художники – они верили в открытые ими миры и могли заморозить и увлечь любого, кто входил в их мастерские. Я уже говорил, какая сила внушения была у Шварцмана.

Вообще шизоида можно узнать по тому, какую ужасающую силу внушения, вовлечения в свое поле он демонстрирует. И каждый художник 60-х годов буквально излучал свою идею, и я не могу до сих пор отделить это излучение от результатов, что тоже, мне кажется, характерно для шизофренических симптомов. И дело плохо, если последующие эпохи не будут „входить в положение“ больного, который гонялся за кенгуро по своей палате.

Этот ужас витает и над моей головой: я боюсь, что та большая „каляка-малаяка“, которая с таким энтузиазмом делалась многие годы тридцатью-сорока художниками, не оказалась бы буквально „мазней“. Хотя история искусств изобилует как раз такими примерами, когда Ван Гог и Гоген „мазали“ что хотели, а потом были оценены.

Но – мне хочется еще раз пессимистически сказать „но“ – малевать можно и нужно в культурном, разработанном, перенасыщенном поле, тогда „мазня“ затащит в себя все же немало культурных элементов, знаков и представлений, а то, что сделал дикарь, сумасшедший или дилетант в пустоте, на помойке, останется простой мазней. Вот, мне кажется, разница между Ван Гогом и, скажем, Кулаковым. Ташизм, изобретенный в культурной среде, это не тот ташизм, который сделан в среде, полностью бескультурной. На этом основан мой пессимизм. Классический пример – со Зверевым. Известный коллекционер Костаки был увлечен им, скупал и собирал его рисунки и всячески его пропагандировал, но за границей (еще раньше часть рисунков вывез Маркевич) его искусство не произвело впечатления, „русский гений“ не состоялся. Хотя рисунки других ташистов вошли в пантеон культурных ценностей, художественных направлений.

Сделаю небольшое отступление. Мне был задан вопрос, не делают ли „гениев“ критики. „Такое явление имеет место“. История по отношению к художнику иногда действует в качестве массового невменяемого хора, то есть, кто-то „впадает“ в художника и вопит благим матом, заходясь от восторга. Природа такого выбора иррациональна. Но я боюсь, что все же существует индукция, особая форма заражения. Искусство – это некая форма заражения, впадания в ту волну, которая притягивает. Малевич испускал такой силы резонансный луч, который не мог не возбудить большое количество сумасшедших. Мы – единое племя людское, резонатор и резонируемый ищут и находят друг друга.

В классицизме поиски формы фетишизировались: надо сделать такую форму, которая действовала бы на всех, включая козла в огороде. Сейчас такого фетиша нет. Поллок находит большую группу людей, которые резонируют на его позывные, а другой точно так же поливает холст краской, а отклика нет. Возникают резонансные группы вокруг личности, которая

сводит в единое все те звуки, идеи, которые есть у каждого, но они разведены или ослаблены, факультативны или фрагментарны; цельное из них создает только лидер. Поллок стал лидером ташистского направления не потому, что он изобрел его, а потому, что свел воедино его идеи. Когда направление только возникает, еще неясно, что оно такое, и лидер может появиться позже, в оптимальный момент.

Почему наше искусство такое несчастное? Потому что оно не дает развиваться естественным группам и направлениям, а они ведь возникают спонтанно, как пузыри после дождя. И в нужное время в каждой группе появляется свой художественный репрезентант. Так мне кажется. И Поллок не то, чтобы внушает, что он лидер, а он является реальным и объективным представителем своего времени, своего региона, своего клана. Так все совпало, и он „зажужжал“. Иначе он не может набрать силу, у него нет силы, чтобы издать резонансный сигнал. Он собирает в резонанс все, что имеет: время, место действия, культуру.

Вот почему я сомневаюсь в наших результатах. У нас очень сильные личности, вот эти самые шизоидные люди, способные к сильной аккумуляции, к сильной атаке. Но когда атакует один, а сзади и сбоку никого нет, то это шизофреническая атака, просто кто-то один бежит и машет палкой.

Еще я хочу добавить, что все деятели 60-х годов несвободны, они не сами выбрали ситуацию, в которой живут. Некоторые из них потом уехали, чтобы испытать себя на более широком полигоне, посмотреть, чего они стоят. Остальные жили и живут в предлагаемых условиях. И свобода их художественного выбора была ничтожна. По этому поводу в 60-е годы высказывались иначе, что это и хорошо. Как говорится, тем лучше, „душа отлетает“. То есть, чем хуже, тем лучше. Чем кошмарнее, противоестественнее, тяжелее, безысходнее человеческое существование, тем напряженнее душевные творческие полеты, тем они истиннее, возвышеннее и т.д. И всегда приводят в пример западный мир, где художник рабски зависит от маршанов и вынужден делать не искусство, а коммерческие работы, то, что продается. А у нас, дескать, парадоксальным образом свобода цветет, и художник, не связанный деньгами, создает неслыханные, невиданные плоды. Но это все палка о двух концах. И наша свобода внутри рабства, наши результаты весьма подозрительны, я смотрю на все это очень скептически.

Конечно, ситуация у нас уникальная: никто не делает ничего ради денег, никто не диктует снаружи, все делают что-то „из себя“, но я сомневаюсь, действительно ли хороша такая необусловленность, хотя бы даже и коммерческая.

Иногда напрашивается образ, может быть, чрезмерно сильный: не договорились ли между собой все пациенты и сотрудники желтого дома 60-х годов о режиме и всех формах лечения. Допустим, с 4-х до 5 у нас

„рисование“, потом – сон, потом – обсуждение рисунков, аплодисменты, раздача призов и т.д. Впрочем, будущее покажет. Но чем, собственно, отличается безумец, рисующий черный квадрат на белом фоне, от Шварцмана, рисующего лики? Вопрос по-прежнему остается неясным. И с нашей позиции, из нашего времени, вот с этого чердака, где я нахожусь сейчас, трудно разглядеть ответ.

Продукты этого малого желтого дома со временем должны попасть, уже в виде небольшого флигеля Большого желтого дома, на испытательный операционный стол и местной русской истории, и истории европейской, должны оказаться на каких-то других полках, и тогда только будет дан окончательный приговор, будет найдено им место. Это естественно и неизбежно. Так что результаты будут видны нескоро.

Если весь предыдущий текст, (разумеется, до последней заключительной его части) был апологетический, то в этом сквозит такая же шизоидная решимость, к которой я склонен, как и все остальные, и готов трижды повторить „мне все нравится, мне нравится, мне нравится“, как советуют в одном английском журнале начинать свой день, повторяя 8 максимум, типа „жизнь удалась“, „я нравлюсь сам себе, следовательно, нравлюсь и остальным“ и прочее.

А сегодня день окрашен в иные тона (может быть, под впечатлением вчерашней выставки?), как будто закрыли горячую воду и открыли холодную. И все сказанное раньше под флагом восхищения, удовлетворенности и значительности вдруг стало проблематичным. И я как бы с чувством пессимизма и нигилизма обращаюсь сегодня к 60-м годам. Но возможно, это – та же шизоидная реакция, которая столь же мало имеет под собой реальности, как и апологетика. То есть, восторг и развенчание – это маятник или чашка весов, которые качаются. Поэтому попытка создать образ всего, сделанного в 60-е годы, в виде мусорной кучи, как и попытка слепить из всех персонажей образ одного художника, талантливого и вдохновенного – действия одного порядка...

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПОВЕРХНОСТЬ – СВЕТ

Для начала несколько слов с целью избежать путаницы в дальнейшем.

Тут часто будут попадаться такие слова, как „реальность“, „реальный мир“ и т.д. Так вот, дело в том, что для искусства, в отличие от науки, исходной реальностью всегда был не сам предметный реальный мир, а его восприятие нашим сознанием.

В самом деле, вполне возможно, что предметы окружающего нас мира, учитывая вращение земли и всякие там космические влияния должны выглядеть на самом деле совсем не так, как мы их видим. Какое нам до этого дело?

Наша реальность та, которую удостоверяют наши органы чувств и жизненный опыт. А что касается попытки заменить реальность сознания некоей научной объективной реальностью, то она достаточно основательно рассмотрена Ильей Кабаковым в альбоме „Универсальный способ изображения всего“, и мне остается только отослать к нему.

Так что, говоря о мире, предметном мире, реальном мире и т.д. я имею в виду не его самого, а этот мир в нашем сознании.

1. Предмет-пространство

По-видимому перед изобразительным искусством с самого начала возник вопрос: как ориентироваться в бесконечном разнообразии форм и явлений видимого, чувственно воспринимаемого нами мира.

Тут естественно возникла необходимость классификации, а стало быть, прежде всего утверждение крайних точек, пределов мира.

Самым очевидным и простым оказалось установить в качестве полюсов понятия предмета с одной стороны, и его полного отсутствия, т.е. пространства – с другой.

Действительно, что может быть дальше друг от друга, чем предмет и его отсутствие? Ничего. Таким образом оказываются установленными полюса в этом видимом мире. Все остальное занимает место между ними, являясь грациями и переходами из одного полюса в другой.

Эта пространственно-предметная система ориентирования служила искусству верой и правдой до самого начала нашего века, а в сознании нашем остается единственной по сей день.

Она открывала огромные возможности для самовыражения художника.

Ведь понятие „пространства“, заполнившего собой место отсутствующего предмета, отнюдь не означает чего-то аморфного, напротив, оно может быть чрезвычайно разнообразно по отношению к предмету.

Оно может быть агрессивным, деформируя предмет, и тогда их борьба создает картину драматического, напряженного действия (Эль Греко), предмет может быть смыслом, центром пространства (классицизм) или жертвой его (экспрессионизм) и т.д.

Предмет так стоит в пространстве, как сам художник в мире.

Поэтому понятно, что работа с предметом была для художника прямой необходимостью. Ведь определение характера отношений между предметом и пространством было выражением отношений художника с миром, т.е. его мировоззрением.

Когда в результате работы импрессионистов, Сезанна и кубистов было доказано, что предмет и пространство могут переходить друг в друга, оказалось, что противостояние их условно.

Весь мир, прежде спокойно располагавшийся между ними, потерял ориентиры. Они стали условными, и условным стал весь мир. Он превратился в структуру. Все стало степенью, но неизвестно чего.

Правда, этой ценой он сохранил свое единство, свою цельность.

Сначала это вызвало прямо-таки восторг, потому что художник оказался как бы свободен от мира. Еще бы! Ведь из всего, что угодно, стало возможным сделать все что угодно. Мир потерял способность сопротивляться, и казалось, что искусство победило.

Однако сейчас становится ясным, что радоваться особенно нечему.

Мир тоже стал свободен от художника.

Предмету нет дела до того, что с ним делает художник: принимая любую форму, он остался безучастным.

А если предмету все равно, что с ним делает художник, то зачем с ним вообще что-нибудь делать? Какую свою позицию может определить художник в этом условном мире? Условную, т.е. любую. Она может меняться произвольно и как угодно, не отменяя противоположной.

Это уже чисто игровая ситуация, и, в сущности, она и оказывается единственно возможной в этом условном пространственно-предметном мире.

Однако она таит в себе тот казус, что предмет игры моментально оказывается в сфере искусства. Так что весь мир стал искусством.

Но если нет не-искусства, что же тогда искусство? Само понятие искусства теряет смысл.

Если реальность окружающего, чувственно воспринимаемого нами мира – непрерывное искусство, то все наши поступки – художественные акции. Тогда политик неотличим от художника и прав Сальвадор Дали, на-

званный Гитлера великим концептуалистом, а его лагеря смерти бессмертными хеппенингами.

Может быть не-искусство победило мир, а мир проглотил искусство?

Ситуация парадоксальная: искусство и мир слились в одно, но потеряли друг друга из вида. Пока искусство занималось своими играми, мир куда-то ушел.

Пора его искать хотя бы для того, чтобы от него отделиться.

То есть речь идет о новых пределах, полюсах нового мира.

Пространство и предмет потому, в сущности, перестали служить полюсами, пределами, что мир их перерос.

Значит надо попытаться установить полярные понятия в новом мире, которые были бы убедительны, надежны для современного сознания.

* * *

Итак вернемся к классической предметно-пространственной картине мира.

Почему она рухнула?

В результате работы импрессионистов, Сезанна, кубистов и целого поколения художников начала века было доказано, что видимые нами предметы не есть нечто изначальное, укорененное в бытии, что все они вторичны, т.е. какими бы различными они нам ни казались, все они – и деревья, и люди, и облака состоят из тех же самых геометрических частиц, т.е. представляют из себя подобие атомов, состоящих из простейших элементов. Из этих простейших геометрических элементов можно сложить любой, самый сложный предмет.

Таким образом, в картине видимого нами мира предмет видимый нами передал свое основополагающее значение новым предметам – простейшим геометрическим частицам.

А что случилось с пространством?

Прежде всего, пространство было рассмотрено как среда, среда существования предмета.

А раз это среда, т.е. некая толща, то она может быть фиксирована на любом уровне. То есть если небо это слой воздуха, его можно фиксировать не обязательно как глубину, а на расстоянии предмета от нас, или даже ближе предмета, и тогда среда будет обволакивать предмет, окутывать его.

Таким образом граница между предметом и пространством стерлась. Оказалось, что те же самые элементарные частицы, которые складывают предмет, складывают и пространство, естественно переходя на него с предмета и через него на другой предмет.

На этой картине крыша дома переходит в небо, которое прямо является продолжением крыши. Оно не дальше от нас, чем крыша, и не менее объемно и предметно.

Таким образом пространство:

во-первых, лишилось глубины,

во-вторых, оказалось существующим только на уровне предметных связей и, *в-третьих*, пространство перестало отличаться от предмета. Оно само стало предметом, состоящим из тех же элементарных частиц.

Эта непрерывная структурность обеспечила единство нового, лишнего полюсов мира.

В искусстве она реализуется как непрерывная структурная поверхность картины-предмета, т.е. некая метрическая сетка, которую искусство (или даже непосредственно сам артист) набрасывает на хаотическую картину видимого нами мира, внося в него строй и цельность.

Итак, предмет чувственно воспринимаемого нами мира перестал быть опорой, новый же предмет оказался опорой на уровне непрерывной структуры, лишенной полюсов и каких бы то ни было объективных ориентиров. То есть он все склеивает, скрепляет, но остается неизвестным, что он склеивает. Важно как бы только само склеивание.

Однако это справедливо только тогда, когда пространство понято как среда существования предмета, т.е. осмыслено на предметном уровне.

Но ведь это не единственный уровень, на котором может быть рассмотрено пространство. Пространство – понятие, имеющее много уровней, и, если исчерпан этот уровень, само понятие это отнюдь не колеблет, ведь есть другие высшие и большие уровни, которые включают понятие среды лишь как частность.

Боясь впасть в отвлеченное философствование, где я тут же теряю почву под ногами, я хотел бы отослать хотя бы к кантовскому определению пространства как понятия трансцендентного нашему сознанию, т.е. данного нам в ощущении, но неопределимого.

А раз оно изначально дано нашему сознанию, то о том, чтобы расчленил его, подобно предмету, на составные части, разумеется, не может быть и речи.

Но об этом потом, а пока попытаемся рассмотреть попристальнее, что такое предмет.

Представляет ли само понятие предмета для современного сознания нечто изначально целостное, неделимое или это некое сложное единство?

Во-первых, всякий предмет есть нечто ограниченное, замкнутое поверхностью. Уже это предполагает существование внешнего по отношению к предмету пространства, т.е. того, что осталось по ту сторону поверхности, за границей.

Во-вторых, эта замкнутость предполагает наличие внутреннего пространства, т.е. того, что находится внутри поверхности. Даже в том случае, если предмет практически не имеет объема и тяготеет к абсолютной поверхности (лист бумаги, занавеска), он все равно разделяет пространство надвое, и эти два пространства будут попеременно внутренним и внешним.

Значит, всякий предмет состоит из поверхности и внутреннего пространства, поэтому представляет из себя сложное соединение, которое можно разложить на эти два элемента. Один из составных элементов это пространство (внутреннее), которое естественно пространству противопоставлено быть не может.

Вторым составным элементом предмета является поверхность. Что же это такое?

Это есть то, что именно и отделяет предмет от пространства (т.е. внутреннее пространство от внешнего).

Тогда, может быть, это и есть то, что нам нужно?

Что если заменить альтернативу предмет-пространство на другую: поверхность-пространство?

Что это нам может дать?

* * *

Представим себе картину мира, которая открывается нам изнутри едущей по шоссе машины.

В боковое окно мы видим мир в профиль. Все движется хотя и с разной скоростью, навстречу или вместе с нами, но обязательно параллельно нам.

Этот мир настолько категорически отделен от нас стеклом машины, что все происходящее в нем не имеет к нам отношения. Он весь воспринимается нами как бы в одной плоскости, хотя мы, конечно, ясно видим, что одни предметы близко, а другие очень далеко от нас.

Что бы там ни случилось, в этом надежно отделенном от нас, рядом с нами движущемся мире, это не опасно для нас, и мы можем спокойно рассматривать эту картину эстетически.

Это и есть та картина мира, которую предлагает поверхность.

Эта картина разматывается как кинолента перед нашим сознанием. Единственным недостатком этого фильма оказывается то, что постепенно делается скучно, и мы начинаем смотреть в переднее окно.

Здесь открывается совсем иная картина. Прежде всего это дорога, по которой едет не кто-нибудь, а мы сами. Это дорога рассекает все видимое пространство, стремясь к горизонту, и даже как бы за горизонт. Все, что движется в этом мире, и в особенности все, что движется по дороге, направлено на нас или от нас, но всегда с нами связано.

Это мир en face.

Здесь нет ничего безразличного, все касается нас непосредственно, и ветровое стекло отнюдь не кажется гарантией безопасности.

Очень скоро оказывается, что мы уже не видим ничего из окружающего нас мира. Наше внимание сосредоточено на дороге, а точнее на нашем собственном движении по дороге, которое таит в себе непосредственную и непрерывную опасность для нашей жизни.

Тут уже не до эстетики, однако оторваться от этой картины нельзя, скучной она быть не может.

В сущности, это та картина мира, которую предлагает пространство.

Вернее, это даже не картина мира, а стремление за его пределы, направление пути. В конце концов это, как бы собственное движение сквозь мир.

* * *

После этой картинки, мне кажется, можно подробнее рассмотреть, что такое мир поверхности и что такое мир пространства, в моем понимании.

Поверхность

Прежде всего я должен снять шляпу и поклониться Рильке, который спел истинный гимн поверхности в „Письмах о Родене“, доказав, что мир, в котором мы живем, состоит из одних поверхностей, вполне ими исчерпывается и описывается.

Действительно, вокруг себя мы видим поверхности предметов. Вскрыв одну поверхность, мы увидим следующую, но это неизбежно будет поверхность.

Наша комната ограничена поверхностью стен или потолка, мы стоим на поверхности пола или земли. Даже небо мы воспринимаем как купол, т.е. поверхность.

Далее, все наши контакты с внешним миром осуществляются через поверхность нашего тела: кожей мы чувствуем тепло, холод и боль.

То есть чувственные контакты с миром происходят через поверхность и на уровне поверхности. Стало быть, все наше физическое существование может быть описано как жизнь поверхности.

А значит и наши социальные связи, поступки и вся деятельность, направленная на поддержание этого нашего поверхностного существования, тоже представляет из себя форму существования поверхности, так сказать ее социальный уровень.

Таким образом наш жизненный опыт ничего не предлагает нам, кроме поверхности.

Весь мир – это поверхность.

Она все описывает, очерчивает и оканчивает. За ее пределами нет ничего.

Поверхность есть жизнь.

Однако эта характеристика мира, выданная и заверенная нашими органами чувств, имеет один недостаток: она годится только для мгновения. В следующее мгновение потребуется новая справка, потому что картина мира станет иной. Оказывается, поверхность абсолютно не имеет запаса прочности во времени. Она прямо-таки ползет под руками. Все стареет, дряхлеет и остановить этот процесс нельзя.

Он ведет к смерти. А дальше?

Наши органы чувств фиксируют границу здесь.

Здесь кончается мир поверхности. Дальше – заграница. Оттуда через наши органы чувств не могут поступить достоверные сведения. А раз там нет ничего достоверного, значит нет ничего. Это пустота, небытие.

Поверхность, по природе своей стремящаяся все описывать, оканчивать, не может допустить существования чего-либо за своими пределами, т.е. не описанного, не охваченного. Иначе она распишется в своей неоконченности.

Поэтому она не может признать временность, ограниченность своего существования. И вот она вырабатывает особое понятие бесконечности.

Это временная и пространственная бесконечность, состоящая из бесконечного количества отрезков, такая составная бесконечность: вечность – бесконечная смена поколений, бесконечность – бесконечное расстояние, т.е. как бы бесконечное количество отрезков пространства.

Я говорю „как бы“, потому что на самом деле пространство, как я уже говорил, целостно, неделимо на отрезки. Вот поверхность и переводит понятие пространства в понятие расстояния, т.е. ставит его в свой ряд. Теперь все в порядке: расстояние делится на отрезки, и они становятся отрезками поверхности.

Любопытно, что поверхность оказывается вынужденной обратиться к понятиям времени и пространства.

Ну, что касается времени, то это не по моей части – это дело Олега Васильева, так что об этом у него, а я буду продолжать о пространстве.

Так вот, пусть под видом расстояния, а все же поверхность, оказывается не может обойтись без пространства.

В самом деле, ведь идеал поверхности – плоскость, и она естественно стремится к своему идеалу. Так что сама она неизбежно расплющит и уничтожит мир и, чтобы этого не произошло, нуждается в пространстве, пусть даже под видом расстояния, но в пространстве.

Что же получается?

Только что выходило, что поверхность это жизнь, и вдруг оказывается, что поверхность это смерть.

Значит в картине благополучия, гармонии и оконченности поверхностного мира, которая только что казалась такой безукоризненной, что-то не так, не получается.

Посмотрим теперь, что предлагает пространство, тем более, что и так уже пришлось к нему обратиться.

Пространство

Мы уже видели, что пространство делает возможным существование мира поверхности, который без него слился бы и превратился в плоскость.

Оно раздвигает предметы и наполняет их. Оно внутри и снаружи нас. Оно везде. Это – возможность дышать, это простор, в конце концов, это свобода.

Если возможно дать определение пространства, то я попытался бы определить его как возможность движения сквозь мир.

Тут уместно, мне кажется, вернуться к той картинке в машине, к тому, что было видно через ветровое стекло.

Так вот, я хотел бы сказать, что пространство, в сущности, само не имеет картин мира. Но оно ставит под сомнение все, что по эту сторону горизонта, и верит в то, что по ту сторону есть нечто, и это нечто и есть подлинная реальность. В силу своей природы пространство отрицает все оконченное, ограниченное. Его идеал – бесконечность, и оно стремится к нему.

Но что такое бесконечность? Это бесформенность, хаос. А стремление за пределы – это прорыв поверхности, разрыв ткани, т.е. смерть.

Нам страшно в машине, потому что наше движение сквозь мир и есть, в сущности, движение к смерти.

Так что пространство, как и поверхность, само по себе есть смерть. Лишь одновременно существуя, хотя и отрицая друг друга везде, пространство и поверхность образуют жизнь, т.е. ту форму существования, которая единственно доступна нашему человеческому сознанию.

* * *

Итак, обе системы оказались несостоятельными. Обе живут не сами по себе.

Поверхность не может жить без посторонней помощи, пока не понятно чьей, а пространство представляет из себя что-то вроде указателя пути, но неизвестно куда.

Тут я хотел бы еще раз вернуться к тому, что не собираюсь писать трактата о мире. Моя задача – наше восприятие мира, речь идет о сознании, современном сознании. Мне важно одно, какой мир в этом сознании.

И вот тут, мне кажется, есть пункт, который для искусства любой эпохи, вообще, вероятно, для человека любой эпохи был неподвижной точкой отсчета, исходной точкой – это свет.

Я хочу сказать, что представление о предмете, пространстве меняется, и даже настолько, что сейчас предмет и вовсе оказался не у дел, а вот свет, хотя и к нему, безусловно, у разных эпох разное отношение, по существу неподвижен.

В сущности, искусство всегда стояло на нем. Правда, пока осваивался конкретный, предметный мир, свет был далеко и даже как бы не нужен, вроде бы и без него дел хватало. А вот, выходит, без него не получается.

Действительно, весь видимый нами мир жив светом, а пространство – ведь это путь света, без света не может быть пространства.

Поверхность, хотя она и жива светом, его энергией, всегда преграда на его пути, идеальная поверхность не пропускает, а отражает или поглощает свет.

Так что поверхность естественно противостоит свету.

Итак, на одном полюсе мира, по-видимому, должна быть поверхность, т.е. весь наш предметный мир вместе с пространством, понятым как среда, вместе со всей нашей социальностью, словом, все.

А на другом полюсе – свет.

Пространство – посредник между ними, через пространство свет проникает в этот мир поверхностей.

Что значит, „свет проникает в мир через пространство“? Разве не может источник света быть внутри мира, скажем, лампа, солнце?

Тут, по-видимому, самый важный пункт, и мне бы хотелось в связи с этим рассмотреть отдельно один аспект этого дела.

Свет

Останавливаться на том, что понятие света тоже иерархично, я не буду, это и так ясно.

Важно тут, мне кажется, взглянуть с профессиональной точки зрения, а именно через картину. Свет и картина, каковы их взаимоотношения?

Естественно, всякая картина должна быть освещена наружным светом, т.е. тем же светом, который освещает нас, зрителей, стоящих перед этой картиной, скажем, в музее, иначе ее вообще видно не будет.

Тут важно, что источник этого света – у нас за спиной, мы его не видим. Это неперемное условие, потому что видеть одновременно солнце или

электрическую лампочку, которая освещает картину, и изображение на картине нельзя, видно будет либо то, либо другое.

Это, так сказать, *первый свет*, свет, который нас с картиной как бы объединяет, ставя ее в ряд освещенных предметов.

Однако, на картине есть изображение, и, очень может быть, что это изображение подразумевает определенный источник света, т.е. свет может быть изображен. Правда, может этого изображенного света и не быть (например, в картине Малевича и т.д.), но очень часто он бывает.

Это уже *второй свет*, свет изображений. Тут могут быть изображены и свеча, и электрическая лампа, и солнце – любой источник света, и они будут рассматриваться наряду с освещенными ими предметами, т.е. будут в числе действующих лиц, в общей среде.

Однако, для того, чтобы картина получилась, чтобы она стала жить собственной жизнью, мало того, чтобы она изображала источник света и была хорошо освещена снаружи.

Надо, чтобы картина располагала своим собственным светом, чтобы светила сама краска, иначе она будет лежать на поверхности картины как мертвая, и ничего, кроме краски, не будет видно, она не сможет превратиться ни во что.

Чтобы краска ожила, чтобы картина из крашеной поверхности превратилась в пространство, надо, чтобы она имела свой свет, который должен быть как бы свойственен ей самой, а не тому изображению, которое на нее нанесено. То есть картина должна светиться в каждом сантиметре, независимо от того, освещен ли он изображением в картине светом или находится в тени.

Это знали все художники во все времена. И все картины стояли на этом. Возникновение этого *третьего света* и есть момент оживания изображения, та иллюзия, которая есть подлинная реальность искусства.

Другое дело, что характер этого света менялся в разные эпохи, в зависимости от того, как сознание той или иной эпохи понимало себя в мире.

Для византийского искусства – это свет, источник которого находится далеко за изображением, по ту сторону, а краска всегда помеха на его пути. Свет поступает как бы сквозь краску. Иллюзия плоского мира получается именно из-за того, что свет чрезвычайно пространственен по отношению ко всему изображению. Это и понятно, потому что пространство реального предметного мира для византийца ничтожно мало по сравнению с подлинным пространством животворящего света.

Затем эта дистанция между источником света и самим изображением все сокращается и, наконец, у импрессионистов начинает светиться сама красочная ткань.

Живая краска это и есть как бы ткань жизни, мгновение подлинной реальности.

Однако, хотя в этой конструкции источник света пространственно находится прямо в красочной поверхности, он оказывается в нашем сознании разведенным с изображением. Мы не можем одновременно видеть и изображение, и светящуюся красочную ткань. Мы видим их поочередно, и переключателем является наше расстояние от картины, т.е. нужную пространственность по отношению к изобразительно-световой поверхности создаем мы сами: на определенном расстоянии мы увидим красочную поверхность, на определенном – изображение. Эта картина подразумевает челночное движение зрителя по отношению к ней, как конструктивный момент.

К чему все это?

К тому, чтобы сказать совершенно определенно, что источник света всегда находится вне того, что он освещает.

Если источник света оказывается внутри, то он тем самым становится в ряд предметов, как фонари, витрины и т.д., и освещает, в сущности себя. Но для того, чтобы осветить все, он должен быть больше того, что он освещает.

Стало быть, тот свет, который я назвал третьим, должен иметь источник за пределами нашего мира и быть больше этого мира.

В сущности это и есть та подлинная, неизменная, хотя и невидимая реальность, с которой искусство имеет дело, и на которую невольно опирается наше сознание.

Это та опора, которая находится за пределами любой социальности.

Но сам по себе этот свет недоступен искусству.

Иные, высшие уровни нашего сознания способны вступить с ним в прямой контакт.

Искусство же – дело земное.

Оно может вступить в контакт со светом только через поверхность, т.е. через конкретную жизненную ситуацию, или, как сейчас говорят, через конкретную социальную реальность.

Я бы хотел тут сослаться на Аполлона Григорьева, лучше него не скажешь. Там, у меня „свет“, у него „идеал“, но это, я думаю, одно и то же.

Допустим, это так, но ведь, если источник света всегда за пределами мира, какое отношение он имеет к нашей проблеме?

Ведь речь шла о полюсах, пределах мира, а не о том, что за его пределами.

Дело, как мне представляется, в том, что мир нашего сознания вырос.

Его границы переросли предметный мир.

Действительно, ничто в этом предметно-социальном мире не может служить опорой нашему сознанию, ничто не оправдывает доверия. Однако, из этого следует не то, что в мире нет ничего, на что можно опереться, а то, что это еще не весь мир.

Открытость, распахнутость современного мировосприятия, в отличие от завершенности, замкнутости мировосприятия прошлого, уже отметил Матисс, говоря о космичности сознания художника нашего века.

Я хочу сказать, что свет, находящийся за пределами предметного мира, находится в пределах мира нашего сознания, вернее он и составляет его предел, полюс, противоположным которому является поверхность.

1981 г.

ПАМЯТЬ В ОБЛАСТИ КОНТАКТА С ОКРУЖАЮЩИМ (Вступление к ненаписанной статье о пространстве картины)

Настоящее наполнено прошлым, как живая губка водой.

Речь не о том прошлом, которое действительно прошло, а о том, которое постоянно живо, чей свет помогает преобразовать изменчивое, постоянно бегущее „сейчас“ в явление навсегда закрепленное в обозримом пространстве остановленного мгновения.

Память капризна в выборе сюжетов.

Помнится часто что-то неважное, и непонятым кажется, на первый взгляд, то, почему память сохраняет одно и пропускает другое.

Видимо, тут дело не в событии или предмете.

Скорее всего они уцелели попутно, погруженными в поток света, которым пронизано прошлое.

Этот свет – есть самая суть воспоминания.

Чем глубже в прошлое, тем поток мощнее.

И уже где-то там, за чертой различного – это целая река золотого света.

В этой реке тонет моя жизнь и живет все, что было раньше.

* * *

Поток времени уносит меня все дальше и дальше, а на берегу остаются, погружаясь в золотой свет яркие мгновения, прожитые только что, в юности, в детстве...

Жалко отпускать эти видения. Я как бы растягиваюсь во времени, совершая одновременно два противоположно направленных движения.

С первым, наперекор естественному ходу событий, я все дальше и дальше погружаюсь в „сияние прошлых дней“.

Со вторым, как и полагается, плыву „вперед“ в безмолвную бездну будущего, о которой ничего не знаю и которую ощущаю как черный провал, как пустоту, лишённую вещества. Провал, который наполняется для меня жизнью в той мере, в какой становится прошлым.

* * *

Через работу памяти свет идет из прошлого и выделяет, я бы сказал, высвечивает из мрака то, что не принадлежит минуте, что будет жить вне времени и расстояния, всегда близкое, стоит только протянуть руку.

Событие совершается так внезапно и быстро, что часто можно не обратить внимания на то, как екнуло сердце и замерло душа.

А между тем, момент отмечен как „контактный“ и память потом не раз возвратится к нему.

* * *

В сфере живого непосредственного восприятия, живого „контакта“ с миром, – так бы я обозначил это явление, – обязательно присутствует элемент творчества.

Таким творчеством пронизана вся наша жизнь и память здесь играет роль катализатора, побуждающего через видения прошлого узнавать настоящее.

* * *

Воспринятое сознанием, как свет на дороге, прошлое как бы меняется с будущим местами. Оно видится впереди, а будущее нагоняет сзади, суля всему конец.

Я не могу сказать, есть ли предел обращенному в прошлое взгляду. Любая граница кажется искусственной. Как километровые столбы, нет, пожалуй, как раньше церкви у дороги, стоят неподвижные окаменевшие мгновения.

Я без конца готов ловить свет прошлого на сегодняшних лицах.

Это поиски устойчивости в мире непрерывного становления, вызывающего недоверие к предмету и тоску по всему уходящему, ускользающему между пальцев, не позволяющему дотронуться до себя, разрушающемуся от самого неназойливого прикосновения.

* * *

Мир видимый и осязаемый скорее помнится, чем воспринимается существующим на самом деле.

Как я могу опереться на него, сколько бы ни любил и ни сострадал ему.

Если сейчас все же мне видится какая-то опора, то за пределами этого предметного мира.

Пришла она из картины с потоком света, который сообщает всему, с чем соприкасается: иной „МЕТР“ и иной УРОВЕНЬ СУЩЕСТВОВАНИЯ.

* * *

Я написал о том, что постоянно занимает мои мысли.

О памяти, о свете прошлых дней.

Мне хотелось с этого начать свои заметки о работе, но разросшееся вступление исчерпало мои силы.

Поле заросло цветами памяти и места для рассуждений не осталось.

* * *

Несколько слов о моих словах, об их особом, в известной мере, связанном с памятью пространстве.

Чужая строчка приходит на память, называя то, что хочет быть названным, что просит имени.

Я выговариваю слова как-то так же, если бы вспоминал то, что где-то уже существует связанное с другим голосом. Оправданное живой интонацией другого, более полного существования.

Это условие, при котором у меня возникает необходимое доверие к слову.

8/V-1980 г.

„ОСЕННИЙ ПОРТРЕТ“ 1981 г.

Настоящее не может быть воспринято без того, чтобы сначала стать прошлым.

„Сейчас“ существует только в зоне невнимания.

Взгляд, обращенный к происходящему, неминуемо провожает мгновение в прошлое. Оно возвратится как свет и память, но с довольно заметным для меня ностальгическим оттенком.

Соприкосновение с призрачным настоящим через прошлое, ностальгия по сейчас совершающемуся, собственно, по тому, о чем, казалось бы, по сути дела, не могу знать – являются темой картины „ОСЕННИЙ ПОРТРЕТ“.

Миросозерцание общества прошлого века, отразившееся в картинах Третьяковской галереи, фотография, документально подтверждающая подлинность запечатленного на ней события, – были опорным моментом в работе над картиной, точкой отсчета, откуда я попытался двинуться не в глубину времени, как то полагается в стиле изящного „ретро“, а в происходящее сейчас.

Я хотел бы с потоком света преодолеть замкнутость, свойственную четырехугольнику изоповерхности, то есть хотел бы не отделять так категорически картину от того помещения, где находится зритель.

В своей работе я исходил из представления, что световая волна, в принципе, больше ритмической волны предметного ряда.

Говоря здесь о световой волне, я не имею в виду тех определений, которые существуют сейчас в науке по этому вопросу.

Речь идет о восприятии светового потока, в который погружен весь мир, иначе – о запечатленном в моем сознании образе этого потока.

Волна родилась из ощущения единства световой материи, ее непрерывности. В своем движении эта материя как бы обволакивает и пронизывает все вокруг.

Как единое она больше всего того раздробленного, что погружено в нее, что в ней только и способно обрести какую-то цельность; это все тот же окружающий нас предметный мир, которому движение световой материи несет жизнь. Собственно, оно и есть эта жизнь, ее воплощенный принцип.

Вызывая из мрака предметы, свет дает им меру существования.

Для меня, вероятно, мрак пуст. Рождение происходит на границе.

Жизнь светового потока, его пульсация, волнение имеет относительно предметного мира иной, несоизмеримо больший, размах.

Кроме того, этот поток – иное в рассуждении всего, что составляет поверхность, противостоящую свету.

Если представить себе, что свет отделяется от предмета картины и существует как бы самостоятельно, тогда допустимо говорить об установлении иного по отношению к картине светового пространства, с опорой и точкой отсчета вне картины.

Что касается рабочей конструкции картины, то можно назвать три ее основные элемента, соответствующие трем разным областям воспринимаемой нами жизни, трем разнопространственным ситуациям.

1 – это пространство совершающегося мгновения.

2 – пространство времени.

3 – пространство света.

Я исходил из предположения, что свет может преодолеть время, как бы плывя против течения.

Образ этот основан на субъективном ощущении, возникшем благодаря всматриванию в характер движения светового потока. Никакой иной базы под ним нет. Тем не менее я держусь за это свое представление, как за факт жизни моего сознания.

Через посредство этих трех компонентов я хотел сиюминутную неприкаянность происходящего адресовать в прошлое, проследить, как оттуда в потоке света возвратится то, что уцелело в этом путешествии и, наконец, попытаться этому уцелевшему расчистить путь, минуя край картины, прямо в то помещение, где находится зритель.

Мне казалось важным: поместить основное действие на край картины, придать изображению, хотя бы в какой-то степени, вид старой фотографии, не упуская при том из вида нашей традиционной „третьяковской картины XIX века“ (подходящим к случаю примером может служить „Бабушкин сад“ Поленова или „Все в прошлом“ Максимова), постараться, насколько можно, без пропусков установить диагональ движения светового потока (из правого верхнего угла картины в левый нижний).

В этих заметках я старался не столько охарактеризовать результат работы, сколько назвать ее общую тенденцию. В какой-то мере – это рефлексия по поводу сделанного, попытка выговорить то, что хотелось бы видеть изображенным.

30/XI-1981 г.

И. Кабаков

АЛЬБОМЫ

Сделанные альбомы (на 21 апреля 1980 г.)

Цикл из десяти альбомов „Десять персонажей“ (1972–1975)

1. В'шкафусидящий Примаков
2. Шутник Горохов
3. Щедрый Бармин
4. Мучительный Суриков
5. Анна Петровна видит сон
6. Полетевший Комаров
7. Математический Горский
8. Украшатель Малыгин
9. Отпущенный Гаврилов
10. В'окноглядящий Архипов.

Цикл из тринадцати и десяти альбомов
„На серой и белой бумаге“ (1977–1980)

На серой бумаге

1. Не так называю
2. Серая бумага
3. В память приятных воспоминаний
4. Ничего не делаю
5. Мария Васильевна вышла за дровами
6. Эпос I
7. Эпос II
8. Начало
9. Универсальная система изображения всего
10. Четыре альбома. I альбом
11. Четыре альбома. II альбом
12. Четыре альбома. III альбом
13. Четыре альбома. IV альбом

На белой бумаге

1. Рамки для рисунков
2. Поездка в Синельниково на дне телеги I
3. Поездка в Синельниково на дне телеги II
4. Поездка в Синельниково на дне телеги III
5. Поездка в Синельниково на дне телеги IV
6. Что я видел I
7. Что я видел II
8. Соборы, церкви, часовни
9. Стертые рисунки
10. Стихи Вики
11. До свиданья!
12. Заяц

Отдельные альбомы

- Шесть маленьких альбомов (1971–1972)
Шесть пьес для театра одного актера (6 альбомов) (1967–1971)
Три маленьких альбома (1978)
Где они? (1978)
Далеко (1978)
Рассказ Юло (1976)
Говорит Певзнер... (1978)
Перед потопом (1977)
Пирамида I (1978)
Пирамида II (1978)
„Цветы“ (1980)

АВТОР ДВА РАЗА СМОТРИТ НА СВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Приступая к работе, автор бессознательно или сознательно имеет в виду какого-то иного зрителя, именно „иного“, с которым он общается этим произведением, к которому это произведение обращено. Если принять определение, что произведения искусства возникают между картиной, сделанной автором и зрителем, именно „между“ для этого контакта, то понятно, что приступая, изготавливая и заканчивая работу, автор держит постоянно в голове этого видимого ему „иного“ зрителя, говорит ему что-то, показывает, беседует с ним и пр. Особенно это показательно в периоды, когда заказчик-зритель не воображаем, гипотетичен, а конкретен, полностью известен автору. Тогда этот контакт, беседа, встреча особенно жестки, конкретны. В известной степени это и сужение диапазона сообщения. При гипотетическом зрителе широта захвата сообщения куда больше.

Но дело не в этом.

Вся эта ситуация „автор-зритель“ возможна в счастливые эпохи, когда „выход“ произведения „наружу“, в „мир“ происходил постоянно, так сказать естественно и работа – пьеса, картина, рисунок – выходила наружу от автора и искала встречи со зрителем, ждала принятия или тумачив.

Но посмотрим на другую ситуацию. Что если у пьесы, литературного произведения, музыкального произведения, картины, рисунка нет никакой надежды добраться до зрителя, войти с ним в общение, в контакт?

Именно сейчас мы переживаем эту ситуацию: она была у нас, есть и, видимо, будет бесконечно долго. Что может произойти в этом случае? Происходит то, что зритель „иной“ подменяется, замещается зрителем, *которым становится сам художник*, сам изготовитель. И тут наступает нечувствительно второй этап работы, в каком-то смысле совсем иной по содержанию, и даже противоположный первому.

При этом втором начинается общение между автором-изготовителем и самим произведением, общение, которого, в сущности не должно быть. Происходит подмена зрителя. Невозможно посмотреть со стороны и воспринять, как постороннее то, что сам автор предлагал в первом случае как свое обращение к другому. Это, по существу, два разнонаправленных движения, езда на полном ходу в обратную сторону. Но это несчастное состояние целиком представлено в нашей сегодняшней ситуации.

Произведение, созданное автором, становится предметом медитации для самого же автора. Он бесконечно в тишине и уединении созерцает, глядит на свой предмет и, как ему кажется, улучшает его, доводит до кондиции. Но в основе этого занятия лежит не ясность, выраженность произ-

ведения, а погружение в самый процесс общения между автором и картиной.

Но и это не самое еще худшее. Худшее в этой несчастной запертой ситуации то, что возникает своеобразная концепция изготовления произведения, где с самого начала автор, уже зная свое будущее одинокое общение с картиной методологически строит, формирует его как результат такого взаимодействия с ней. Уже с самого начала возникает „метод“ изготовления картины, заранее рассчитанный на такую одинокую медитацию, общение с картиной. Сама картина, ее текст уже сам возникает в процессе такого „радения“.

Экзальтация, которая неизбежно возникает при долгом одиноком торчании автора перед своим холстом, непременно истолковывается им как высшее, предельно духовное состояние, воспринимается им, как запретное, истинное, в конце концов, как „откровение“. Мастерская становится храмом, случайные удостоенные посетители, сподобившиеся приобщению – прихожанами, сами картины – туманным отпечатком чего-то иного, чего сами они случайные, спонтанные, но достоверные следы.

И тут один шаг до отношения к собственным изделиям как к священному.

И вот наш проклятый удел – пыль, грязь, мутные, темные разводы на натянутых подрамниках и ощущение экстаза, прозрения, пойманной священной птицы в болезненно натянутых нервах.

1982 г.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

- Абрамцево 138
Айги, Геннадий 20
Акимов, Николай 176
Альтдорфер, Альбрехт 194, 195
Андиенков, Владимир 29
Андраш 88
Андронов, Николай 12, 48
Архипов, Абрам 142
Арчимбольди, Джузеппе 48
Ахматова, Анна 212, 214
Ащеулов, В. 66, 85
- Бакст, Лев 142
Бакштейн, Иосиф 85
Бар-Кохба 25
Барлах, Эрнст 171
Бархин, Сергей 30
Басмаджян, Гарик 30
Бах, Иоганн Себастиан 78, 219
Бахтин, Михаил 77
Бачурин, Евгений 87
Беленок, Петр 199
Белютин, Элий 19, 126, 132, 186, 199
Бердяев, Николай 66
Бернштейн, Леонард 209
Бжехва, Ян 118
Блок, Александр 215
Блях, Леопольд 218
Борисов-Мусатов, Виктор 130
Борух (Штейнберг, Борис) 126
Браз, Осип 143
Болтайка 46
Босх, Хиеронимус 164
Бродаты, Лев 144
Бродская, Лидия 12, 125
Бруни, Лев А. 143
Брусиловский, Анатолий 19
Брюсов, Валерий 215
Бубнов, Александр 112
Бубновый валет 123-125, 135, 140, 142, 175
- Булатов, Эрик 11, 12, 14, 19, 20, 22,
27, 28, 30, 54, 68, 71, 72, 74-76,
79, 81-83, 85, 109, 111, 113, 170,
186, 199, 203, 218, 239
Булгаков, Сергей 66
- Ван Гог, Винцент 81, 175, 232
Варшамов, Рубен 218
Васильев, Олег 11, 14, 27, 28, 54,
68, 70, 71, 85, 134, 203, 218, 245,
251, 255
Вашенко, Юрий 126, 166
Вейсберг, Владимир 48, 50, 67, 68,
123, 124, 154, 230
Верещагин, Василий 142
Вернадский, Владимир 148, 162
Верни, Дина 21, 22, 27, 28, 30, 84,
88
Вийрайт, Эдуард 201
Вильямс, Петр 144
Винт, Тыннис 201
Война, Владимир 22, 29
Ворошилов, Игорь 32, 46, 126, 157-
160, 169
Врубель, Михаил 11, 130
- Гаврилов, Владимир 12
Гагарин, Юрий 15
Гайдар, Аркадий 224
Галич, Александр 87, 176
Гамсун, Кнут 182
Ганелин, Вячеслав 86
Ганнушкин, Петр 230
Гастев, Алексей 139
Генисаретский, Олег 87, 117
Герасимов, Александр 12, 81, 131,
143
Герасимов, Сергей 143
Герловин, Валерий 74
Герловина, Римма 74
Гитлер, Адольф 241
Глазунов, Илья 148
Глезер, Александр 16, 18, 85, 86,
154-156
Гмуржинская [Гмуржинска] 22, 28-
30
Гоген, Поль 232
Гоголь, Николай 213, 223

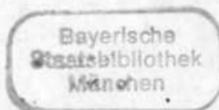
* отмечены фамилии лиц, упомянутых в тексте только по имени

- Голомшток, Игорь 139
 Голубкина, Анна 39
 Гольбейн, Ханс 194
 Гончаров, Андрей 194
 Горки, Аршил 59
 Гороховская, * Нина 85
 Гороховский, Эдуард 74, 85, 203
 Григорьев, Аполлон 249
 Григорьев, Сергей 143
 Грицай, Алексей 125, 142
 Гробман, Михаил 16, 19, 46, 54, 86, 126, 157, 159, 205
 Гройс, Борис 66, 85-88
 Губайдулина, София 86
- Дали, Сальвадор 240
 Данильцев, Леонард 15, 179
 Дейнека, Александр 144
 Денисов, Эдисон 86
 Дмитриук, Валерий 22
 Дорон, Кирилл 84, 86, 126, 168
 Дубинский, Давид 144
 Дуниковский, Ксаверий 171
 Дюрер, Альбрехт 194
 Дюшан, Марсель 22, 115, 168
 Дягилев, Сергей 138
- Егоршина, Наталья 12, 48
 Есенин, Сергей 214
 Ефанов, Василий 12, 143
- Ждан, Владимир 46, 205
 Жданов, Александр 46, 205
 Жигалов, Анатолий 54
- Заболоцкий, Николай 214
 Зверев, Анатолий 46, 157, 158, 160, 163, 232
 Зеленин, Эдуард 86
 Злотников, Юрий 175
 Зошенко, Михаил 212
- Иванов, Владимир 32
 Игнатъев, Юрий 13
 Инфантэ, Франциско 86
 Иогансон, Борис 12, 125, 142, 143
- Калинин, Вячеслав 49, 53, 187
- Каллас, Мария 149
 Кандинский, Василий 129
 Каневский, Аминадав 144
 Кантор, Карл 85
 Картер, Хауард 80
 Карузо, Эрико 128, 149
 Кернер, Ева 30
 Ким Ир Сен 164
 Клайн, Франц 10, 59
 Клее, Пауль 173
 Коган, Давид 26, 27, 216-218
 Козлов, Алексей 159
 Коллективные действия 68, 74
 Комар, Виталий 20, 74-76, 78, 111, 199
 Конечный [Конечны], Душан 17, 18
 Кончаловский, Петр 12, 123, 124, 141
 Корвалан, Луис 76, 77
 Корин, Павел 52
 Корвин, Константин 143, 176
 Косолапов, Александр 74
 Костаки, Георгий 17, 110, 187, 232
 Котов, Петр 12, 144
 Крамской, Иван 133
 Краснопевцев, Дмитрий 46, 54, 189, 190, 192
 Кремер, Фриц 171
 Кречмер, Эрнст 230
 Кривулин, Виктор 86, 87
 Кропивницкая, Валентина 140, 157
 Кропивницкий, Евгений 46, 140, 152
 Кропивницкий, Лев 153, 156
 Крылов, Иван 150
 Кузьмин, Николай 160
 Кулаков, Михаил 205, 232
 Куперман (Купер), Юрий 19, 29, 86, 126, 206
 Купряянов, Николай 143
 Курдов, Валентин 144
 Курочкин, Эдуард 32, 46, 157-159
 Курчатова, Игорь 192
- Лавров, Борис 16, 48
 Ламм, Леонид 47, 218
 Лапин, Лео 201
 Лебедев, Ростислав 74

- Лебек, Роберт 17
 Лейс, Мале 201
 Лентулов, Аристарх 141
 Леонардо да Винчи 131, 139, 160
 Леонтьев, Константин 213
 Лианозово 16, 19, 46, 140, 152, 153, 156-158,
 160, 169
 Лимонов, Эдуард 86, 87
 Лион, Дмитрий 48, 126, 132
 Лисицкий, Лазарь (Эль) 77
- Маковский, Константин 80
 Максимов, Василий 256
 Малевич, Казимир 20, 55, 129, 186, 232, 248
 Малютин, Сергей 142
 Малявин, Филипп 142
 Мамонтов, Савва 138
 Манделъштам, Осип 214
 Маркевич, Игорь 232
 Маршак, Самуил 27
 Мастеркова, Лидия 46, 156, 214
 Масютин, В.Н. 160
 Матисс, Анри 69, 250
 Матье, Жорж 10
 Матюшин, Михаил 128, 129
 Машков, Илья 123, 141
 Маяковский, Владимир 128, 145
 Меель, Рауль 201
 Межанинов, Михаил 11, 14, 22, 28
 Меламид, Александр 20, 74-76, 78, 111, 199
 Микеланджело 139
 Мир искусства 79, 138, 155, 160
 Миро, Джоан 173
 Митурич, Петр В. 143
 Михайлова, Елена 14, 15, 28, 84
 Модильяни, Амедео 130
 Молок, Юрий 139
 Монастырский, Андрей 85
 Моне, Клод 130
 Мороз, Владимир 16-18, 21, 28
 Моцарт, Вольфганг Амадей 175
 Мочалова, * Виктория 84, 85
 Мясоедов, Григорий 80
- Назаренко, Татьяна 134
 Неизвестный, Эрнст 16, 18, 19, 26, 47, 48,
 86, 132, 139, 161, 164-166, 168-171
 Некрасов, Всеволод 86, 87
- Неменский, Аркадий 125
 Немухин, Владимир 46, 123, 124,
 140, 153, 154, 156, 204, 205
 Нестерова, Наталья 134
 Никитина, * Наталья 85, 86
 Никонов, Михаил 12
 Нисский, Георгий 125, 144
 Ницше, Фридрих 182, 184
 Носик, * Антон 84
 Нутович, Евгений 27, 28, 88, 110
- Обросов, Игорь 148
 Обэриу 214
 Овчинников, Владимир 187
 Окуджава, Булат 87, 176
 Орлов, Борис 74
 Осмеркин, Александр 123, 141
- Падрта, Йиржи 22, 28
 Пастернак, Борис 212, 214
 Пацкоков, Виталий 88
 Пепперштейн (Пивоваров), * Павел
 85
 Передвижники 79, 80, 83, 116
 Перкель, Григорий 85
 Перкель, * Наталья 85
 Пивоваров, Виктор 27, 74, 85, 170,
 203, 218
 Пивоварова, * Софья 85
 Пикассо, Пабло 130
 Пименов, Юрий 144
 Плавинский, Дмитрий 46, 50, 123,
 154, 156, 189, 191-193, 205, 230
 Покаржевский, П. 125, 142
 Поленов, Василий 256
 Поллок, Джексон 59, 232, 233
 Пономарёв, Николай 134
 Попов, Евгений 87
 Попов, Николай 16, 48, 161, 166,
 218
 Пригов, Дмитрий 74, 75, 85, 87, 111
 Пройслер, Отфрид 118
 Пруст, Марсель 37
 Пукирев, Василий 80
 Пушкин, Александр 214, 225
 Пятигорский, Александр 87
 Пятницкий, Владимир 46, 126, 157,
 158, 160

- Рабин,* Александр 140
 Рабин, Оскар 18, 19, 46, 49, 53, 62, 64, 85,
 86, 123, 127, 132, 133, 135-137, 139, 140,
 153, 155, 157, 169, 179, 198, 204, 205, 208-
 210, 214
 Райков, Владимир 186-188
 Рауд, Кристьян 201
 Рафаэль 9, 131, 133, 160
 Рёйсдаль, Якоб ван 20, 21, 24
 Рембрандт 9, 131
 Ренуар, Огюст 81
 Репин, Илья 142, 143, 188
 Рёрих, Николай 182
 Решетников, Федор 12
 Рильке, Райнер Мария 244
 Рогинский, Михаил 74
 Роден, Огюст 39, 244
 Ромадин, Николай 12
 Ротов, Константин 144
 Рубинштейн, Лев 86
 Рухин, Евгений 46, 49, 126, 204
- Сабо, Юлия 88
 Салахов, Таир 134
 Самохвалов, Александр 144
 Сапгир, Генрих 19, 86, 87, 140, 153, 219
 Сарабьянов, Дмитрий 139
 Сахаров, Андрей 171
 Свешников, Борис 53, 67-70, 189, 191, 194,
 196, 204
 Свифт, Джонатан 231
 Сезанн, Поль 11, 124, 125, 142, 210, 240, 241
 Семерка 12, 48
 Сёра, Жорж 53
 Серов, Валентин 142, 143
 Серов, Владимир 143
 Сидур, Вадим 47, 171
 Ситников, Василий 46, 53, 132, 186-188
 Слепян, Владимир 175
 Слуцкий, Борис 212
 Соболев, Юрий 16, 19, 47, 48, 160, 161-170,
 197
 Соков, Леонид 74-77, 79, 111
 Соколов-Скаля, Павел 112, 125, 142
 Солженицын, Александр 62, 214
 Соостер, Лидия 197, 199, 201, 219
- Соостер, Юло 15-20, 25-27, 47, 49,
 54, 59, 84, 161, 164-167, 184, 196,
 197, 203, 217, 218
 Сталин, Иосиф 115, 207
 Стацинский, Виталий 84, 86
 Стесин, Виталий 19, 46, 86, 157,
 159, 205
 Сулаж, Пьер 10, 59
 Суриков, Василий 155
- Талашкино 138
 Татлин, Владимир 129, 186
 Тенишева, Мария 138
 Ткачёв, Алексей 125, 142, 218
 Ткачёв, Сергей 125, 142, 218
 Третьяков, Павел 155
 Тромбадори, Антонелло 15
 Тутанхамон 80
- Уварова, Ирина 197
 Утамаро Китагава 89
- Фаворский, Владимир 72, 125
 Фальк,* Ангелина 14
 Фальк, Роберт 11-14, 123-125, 141
 Федоров, Николай 226
 Флоренский, Павел 66
 Фонвизин, Артур 125, 160
- Харитонов, Александр 32, 46, 50,
 53, 210
 Хармс, Даниил 38, 197, 214
 Хвостенко, Алексей 158
 Хлебников, Велимир 214, 215
 Холин, Игорь 86, 153, 211, 215
 Холина, Мария 88
 Хрущев, Никита 115, 199
 Хюттель, Мартин 88
- Цветаева, Марина 214
 Целков, Олег 49, 86, 127, 132, 162,
 173-177, 204, 205, 209
 Циглер 22, 30
 Цорн, Андерс 143
 Цыплаков, В. 125, 142
 Цыферов, Геннадий 140, 153

- Чаадаев, Петр 213
Чайковский, Петр 188
Чекрыгин, Василий 129
Чернышев, Николай 52
Черторыльская [Чарторыска], Урсула 17
Чистяков, Павел 125
Чуйков, Иван 74, 85
Чуйкова,* Галина 85
- Шагал, Марк 139
Шапиро, Георгий 17
Шварц, Елена 86, 87
Шварцман, Михаил 46, 48, 53, 54, 57, 59, 61,
86, 132, 157, 173-175, 179, 180, 182, 183,
185, 188, 189, 231, 234
Шевченко, Александр 123, 141
Шемякин, Михаил 22, 28, 32, 86, 214
Шестов, Лев 66
Шилов, Александр 148
Шифферс, Евгений 22, 28, 29, 59, 66, 67, 87,
88, 180
Шнитке, Альфред 85
Шолом-Алейхем 12
Штейнберг,* Галина 87
Штейнберг, Эдуард 32, 48, 53-57, 68, 85-87,
96, 97, 126, 204
Штерны 19, 206, 219
- Эль Греко 240
Эльская, Надежда 140
Эпштейн, Михаил 85, 88
Эшер, Мауриц Корнелиус 181
- Юон, Константин 125, 143
Юрский, Сергей 148
- Яковлев, Василий 143
Яковлев, Владимир 32, 68, 69, 157, 159, 204,
210
Янкилевский, Владимир 16, 18, 19, 22, 26,
27, 47, 48, 85, 86, 139, 161, 167, 173-175,
177-179, 204, 218
Ярошенко, Николай 142



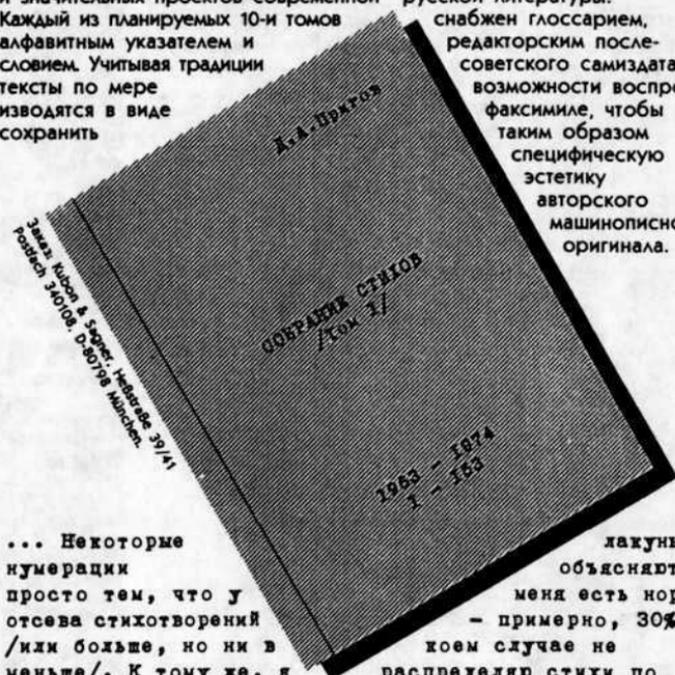
ИСЧИСЛЕННЫЕ СТИХИ...

В январе 1996г. спецвыпуском венского журнала "Wiener Slawistischer Almanach" (Sonderband 42) вышел из печати первый том "Собрания стихов" знаменитого московского поэта-концептуалиста Д.А.Пригова, содержащий 153 стихотворения раннего периода (1963-1974гг.). Под редакцией Б.Обермайер готовятся к изданию еще в 1996 году также второй (1975-76гг.) и третий том (1977г.).

Настоящее издание является полным собранием поэтического творчества Д.А.Пригова, опубликованного до сих пор лишь в выдержках, чаще всего разбросанных по страницам труднодоступных журналов и альманахов. Теперь оно представлено целиком, в хронологически-алфавитном и пронумерованном порядке, что впервые дает читателю не только общее представление об объеме и развитии Приговской (мета)поэзии, но и открывает доступ к одному из наиболее "усердных" и значительных проектов современной русской литературы.

Каждый из планируемых 10-и томов снабжен глоссарием, редакторским послесловием, указателем и словом. Учитывая традиции тексты по мере изводятся в виде сохранить

возможности воспр-факсимиле, чтобы таким образом специфическую эстетику авторского машиннописного оригинала.



... Некоторые нумерации просто тем, что у отсева стихотворений /или больше, но ни в меньше/. К тому же, в разных сборниках, и внутри сборников могут быть перестановки, диктуемые композиционными и сюжетными соображениями. Так что - будем следить

лакуны в объяснятся меня есть норма - примерно, 30% коем случае не распределив стихи по разным сборникам, и внутри сборников могут быть перестановки, диктуемые композиционными и сюжетными соображениями.

Д.А.Пригов, 1983
(из Предупреждения к сборнику "Исчисленные стихи")

Д.А. ПРИГОВ
СОБРАНИЕ
СТИХОВ

ИСЧИСЛЕННЫЕ СТИХИ...

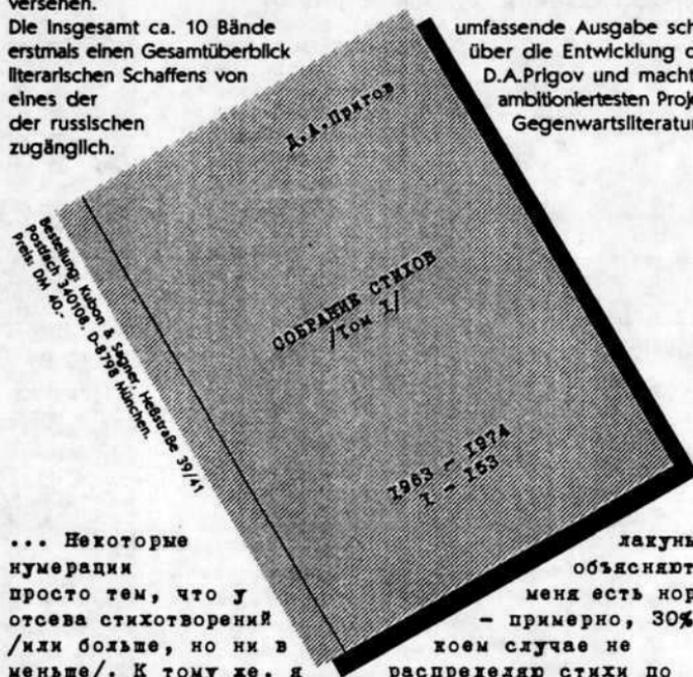
Der erste Band der Gesamtausgabe der Gedichte des bekannten Moskauer Konzeptualisten Dmitrij Aleksandrovič Prigov erschien im Jänner 1996 als Sonderband 42 des Wiener Slawistischen Almanachs mit den 153 Gedichten der ersten Schaffensdekade (1963-1974).

Band 2 (1975-1976) und 3 (1977) folgen im Sommer bzw. Herbst 1996. Diese russischsprachige Gesamtausgabe bringt das bisher nur auszugsweise veröffentlichte lyrische Werk Prigovs vollständig gesammelt, numeriert und in chronologisch-alphabetischer Reihenfolge sowie - der Tradition des sowjetischen Samizdat folgend - überwiegend als Faksimiledruck der maschinschriftlichen Originaltexte.

Jeder Band der von Brigitte Obermayr herausgegebenen Gesamtausgabe ist mit einem Glossar, einem alphabetischen Register und einem Nachwort versehen.

Die insgesamt ca. 10 Bände erstmals einen Gesamtüberblick literarischen Schaffens von eines der russischen zugänglich.

umfassende Ausgabe schafft über die Entwicklung des D.A.Prigov und macht ambitioniertesten Projekte Gegenwartsliteratur



... Некоторые нумерации просто тем, что у отсева стихотворений /или больше, но ни в меньше/. К тому же, в разных сборниках, и внутри сборников могут быть перестановки, диктуемые композиционными и сюжетными соображениями. Так что - будем следить

лакуны в объёдняются меня есть норма - примерно, 30% коем случае не распределён стихи по

D.A.Prigov, 1983
(aus der Vorbekundung zum Zyklus "Isčislennye stichi")

Д.А. Пригов СОБРАНИЕ СТИХОВ

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBÄNDE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND
TILMANN REUTHER

14. **I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY**, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., öS 630.-, DM 90.- (vergriffen)
16. **I.A. MEL'ČUK**, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij, 1985, 509 S., öS 350.-, DM 50.-
19. **G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL**, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, 1986, XLVII+315 S., öS 200.-, DM 28,50.
20. **Mythos in der slawischen Moderne**. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., öS 300.-, DM 42.- (vergriffen)
21. **Zabytyj avangard**. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očereťjanskij, 1988, 335 S., öS 300, DM 42.- (vergriffen)
22. **J. FARYNO**, Poëtika Pasternaka ("Putevyje zapiski", "Ochrannaja gramota"), 1989, 316 S., DM 58.-
23. **Marina Cvetaeva**. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A. Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**. Edited by John E. Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. **G. NEWEKLOWSKY**, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
- 26.1. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I.II'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yy tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, 1990, 377 S., DM 48.-
- 26.2. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I.II'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., DM 48.-
27. **B.M. GASPAROV**, Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, 1992, 396 S., DM 65.-
28. **I.P. SMIRNOV**, O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikje i logike istorii, 1991, 296 S., DM 42.-
29. **V.N. TOPOROV**, A.S. Puškin i Goldsmith, 1992, 222 S., DM 58.-
30. **S. EL'NICKAJA**, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., DM 65.-
31. **Psychopoetik**. Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., DM 75.-
32. **Marina Cvetaeva**. Stat'i i teksty. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. **Festschrift für V.Ju. Rozencvejk** zum 80. Geburtstag, 1992, 294 S., DM 65.-
34. **W. KOSCHMAL**, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, 1992, 218 S., DM 58.-
35. **Andrej NIKOLEV**, Sobranie proizvedenij, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstaussgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Morev und V. Šomsikov, 1993, 364 S., DM 60.-
36. **Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII-XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII-XIX siècles**, Einleitende Artikel von Ju.M. Lotman, V.Ju. Rozencvejk, herausgegeben von V.Ju. Rozencvejk, Wien-Moskau 1994, 454 S., DM 70.-
37. **Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich**, (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Herausgegeben von Uwe Junghanns, 1995, 295 S., DM 60.-
38. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau, Ca. 560 S., DM 98.-

39. **I.A. MEL'ČUK**, Russkij jazyk v modeli "Smysl / Tekst". Sbornik statej, Wien-Moskau, 1995, 716 S.,
40. **N.N. PERCOVA**, Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova, Eingeleitet von H. Baran, Wien-Moskau, 1995, 560S., DM 80.-
41. **Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen**, Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.-9. Sept. 1994 in Fribourg, Herausgegeben von Rolf Fieguth, 1996, 411 S., DM 70.-
42. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom pervyj, Gedichte No. 1-153, 1963-1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, 1996, 230 S., DM 50.-
43. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom vtoroj, Gedichte No. 154-401, 1975-1976, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, 1997, 334 S., DM 50.-
44. **„MEIN RUSSLAND“**, Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.-6. März 1996 in München, 1997, 526 S., DM 80.-
45. **V.V. DUBICINSKIJ**, Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikologija, Wien-Charkov, 1998, 160 S., DM 40,-
46. **G.M. ZEL'DOVIČ**, Russkie vremennye kvatintifikatory, Wien, 1998, 190 S., DM 45,-

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,
D-80328 München**