Шлявщиеся в прибое

Эпоха не дремала, не гнила, не рассыпалась на части, она просто с солнечной невозмутимостью приближалась к окончательному ничтожеству. Однако ощутить это приближение, эту невозмутимость и это ничтожество как место своей собственной судьбы, свободы – здесь и сейчас, не лучше и не хуже любого другого места в истории человечества – таково было гордое и молодое бытие нашей компании, вот в этой Одессе, в этом 1981, 1982, 1983 году. Не было нам разницы – то ли мы провалимся в Советский Союз, то ли Советский Союз провалится в нас, были дела и повеселее. Не то что в Москве, где концептуалисты так завзято рефлексировали советский дискурс, что решили в конце концов, будто именно они съели Союз, и купили себе перестроечные квартиры, и так сидели в них, преисполнившись гордости, пока Советский Союз, несъеденный, не воспрянул и не поглотил их самих, для лучшего самообслуживания.

Отсутствие имперской субординации – в Одессе, в Украине – так мне видится из сегодняшнего дня. В Москве и Ленинграде неофициальное искусство находилось в каких-то специальных отношениях с властью – флирт, заигрывание, диссидентское противостояние или, напротив, бегство на края. Московская концептуальная традиция, скажем, состоялась именно как уход на края коммунального, однако сама рефлексия этого ухода превратила его адептов во все тех же послушников коммунального и повседневного.

Для нас же система – на эстетическом уровне, как контрагент – казалось, не существовала. "Ну можно подумать, что у вас там в Одессе прямо пальмы растут!" – с возмущением бросил Кабаков на каком-то квартирном показе относительно (показавшейся ему) безмятежности работ "Перцев". Никаких пальм и ничего особо эдемского в них, конечно, не было. Однако они были сделаны будто без учета советской повседневности. То же самое у Ануфриева, Войцехова. Нечто подобное, кстати, мне видится сейчас и в работах львовянина Сагайдаковского. Ориентировавшегося в отличие от нас не на Москву, а, скорее, на какую-то уплывшую Польшу учителей своих учителей. Пресловутое украинское горизонтальное сродство, неиерархические связи. Мы – провинциальная страна. В самом позитивном смысле этого слова, поскольку состоим из ряда культурных провинций – Киев, Одесса, Львов, Харьков, не нуждающихся в центре, просто располагающихся плечом к плечу. Отсюда великолепное провинциальное безразличие, бесчувственность, лишенная всякой скорби. Никаких коммуналок, никакого сидения в шкафу – зачем, если ты живешь в одном из лучших городов мира. Анекдот – который, в отличие от "интерпретации", ни к чему не ведет, остается всегда лишь блаженной частностью, "возможностью не "не быть", как сказал бы Агамбен.

Разная топография. В Москве – центрально-радиальная схема метро с провалами темноты между станций. В Одессе – имманентная протяженность побережья, ты можешь пройти его извилами хоть до Румынии. Фрактальная линия, прикол, прибор. И соответственно, разная оптика. Для них – постоянный зуд имперского центра, неважно, заполненного или "пустого", как у Кабакова. Большие, кроющие интерпретации. А наша судьба – шляться по огибающей, по арабеске, наступая на гальку, вдоль кромки волны. Мы не сильны в обобщениях, зато не боимся петлять, перечеркивать уже сделанное, путать архив. [Или закрашивать, как Сагайдаковский].

Для плеяды великих одесских писателей 20-х годов – Бабеля, Багрицкого, Катаева – символом города был порт, где происходит конвертация усилий в товарно-денежный оборот. Их собственный товар, во многом состоящий из местной, южноукраинской экзотики, экспортировался, естественно, в Москву. В наше время Одесский порт уже не играл существенной роли в жизни города. И нас не очень интересовала одесская экзотика, поскольку мы не видели в ней ничего заслуживающего экспорта. Главным топосом города для нас стал пляж. Стоит лишь помнить, что пляж – это не только место, где загорают расслабленно. Это никому не принадлежащая, никчемная, грозная полоса раздела. Место самых отчаянных приключений, находок, схваток. Чудовищный гул "Илиады", битва за корабли, Робинзон Крузо со своим дурацким зонтиком с ужасом вдруг видящий на песке отпечаток босой ноги – это все тоже происходит на пляже.

В отличие от москвичей, у нас не было пиетета к пустому имперскому центру. Мы даже не считали, что он должен оставаться пустым. Наоборот, там могла быть написана любая ерунда, первое, что придет в голову или на что ляжет взор в очередном галлюцинаторном трипе: "Татарбунары", "Унгены", "Без", "Я рубль Игорь Чацкин", "Гренландия, поделенная на точечные поля для плясок". [1]

Недаром никто из нас так и не смог окончательно закрепиться, конвертироваться в Москве, хотя в какой-то момент казались там чуть ли не самыми успешными. Все равно остались ни с чем, вернулись на пляжи, продолжать свое извилистое утверждение частностей. Ну и прекрасно.

И все-таки мы были их учениками. Особенно в эстетике рамирования – той, что превращает лишь "странный" до поры жест в произведение искусства. Однако москвичи все равно строили эстетическую раму через традицию и культуру. Для нас же рамирование понималось, скорее, как блаженная скукоженность, чудесная случайность встречи, немотивированная избранность. Что-то вроде дзен-буддистского коана. И свой творческий круг мы мыслили не "сектой", не "артелью шизоидов" (московские определения), но взаимным допингом, милым компанейским негодяйством.

Самыми близкими нам в Москве были художники группы "Коллективные Действия", особенно их лидер, и наш наставник, Андрей Монастырский. Поскольку они занимались не прослеживанием споров на коммунальной кухне, но терапией восприятия. Вопреки названию и несмотря на огромный объем интерпретирующих текстов, их перформансы оставались асоциальным событием. Бездомностью художественного жеста в полях культуры. До поры до времени. Пока "московский концептуализм" не стал вырождаться в архив, далее – в товар для внутреннего пользования, и наконец – в конформный государственный экспортный товар сродни русскому балету.

Однако в 80-е годы московский концептуализм являл для нас, пожалуй, единственный проработанный, автономный язык художественной самоидентификации. С этим была связана его сакраментальная привлекательность – в Москву, в Москву, где оценят, рассудят и сохранят. И все-таки, при заимствовании внешней формы, наш путь был, кажется, иным. Вот, скажем, бесконечные графические серии Ануфриева, внешне напоминающие альбомы Кабакова, однако построенные не на интерпретировании, но на анекдоте, "приколе". Сама идея иллюстрирования чего-то отслаивается и абсурдизируется в них – не "Вшафусидящий Примаков", окруженный уютно вырисованным советским коммунальным бытом, но какие-то нелепые древнекритские девушки с банками варения в руках. И поблизости нет никаких историй и никаких интерпретаций, долженствующих оправдать их появление. Это искусство – при всей своей кажущейся несерьезности и этаким детском эскапизме – вступает в весьма деликатные отношения со своей собственной ненужностью, с провалом и возвеличиванием повтора, серии, творческого пути. Земля – как квартира, умудрившаяся равным образом освободиться и от порядка, и от беспорядка. Девочка, поворачивающая курс корабля. Щебет, в который воткнута булавка, шпилька, бирюза. Изображение – его выморочная, механическая, донжуановская аккуратность – впархивает в свою никчемность. Подобно строгой прямоугольной планировке одесских улиц, которые все равно обрываются к балке, морю, зною. Так или иначе, но такому искусству не грозит опасность стать интерпретационным товаром или декорацией с претензией на притчу.

[Здесь, кстати, можно вспомнить и альбомы Бориса Михайлова ("Неоконченная диссертация" и др.), который тоже отчасти заимствовал альбомную форму у Кабакова, однако в экзистенциальном смысле продвинулся гораздо дальше. Михайлов не разыгрывает интерпретационных пьес и у него нет целокупных персонажей. Непонятно, кто говорит и кому принадлежат все эти заметки карандашиком на полях: человеку на фотографии, его окружению, автору альбома? Актуализируется и трепещет сам акт говорения, проговаривания, нашей заброшенности в обрывочную связность речи и невыносимую сплошность исторического поля. Их всегдашнюю несводимость. Точно так же, как в "Бомжах" Михайлова речь идет не о социальных язвах, но о нашей заброшенности в людское сочувствие – при том что мы изматывающим образом сами не можем до конца определить степень собственной готовности сочувствовать].

Так что, говоря о нашей одесской группе, следует брать в расчет не только Москву, но все эти смутные, тогда еще неведомые нам самим, только сейчас начинающие ощущаться горизонтальные связи. Эту самую *країну*, совершенно разные, но при том соприкасающиеся явления. Другая Одесса – Валика Хруща. Львов Сагайдаковского. Харьков Михайлова или, скажем, Мильштейна. Киев Тетянича. Винница ранних стихов Драгомощенко, с ее рушащимся и вновь обретающим себя летом. И так далее, и так далее.

Мне, например, хочется помнить, что любимым художником нашей группы – на первых, самых первых порах – был "средиземноморец" Миро. Его мир разлетающихся фенечек и при том стоящих нерушимо, подобно бровастому Брежневу. Нечто утратившее разницу между революцией и дружеской сварой – всюду голова, засунутая между ног короля. Она же луна, она же собачка. Она же над морем. Какая-то клякса, деревяшка, неудобосказуемая волосня – всегда восходит над морем. Порой мне кажется уместным говорить не об "одесском концептуализме" (понятии, чья эстетическая оперативность близка к нулю), но о каком-то позднем и дальнем, северо-восточном изводе средиземноморского сюрреализма. Склеротическом и инфантильном одновременно, негостеприимном, как понт эвксинский. Но, во-первых, не позволяет скромность. А во-вторых, для этого надо еще очистить понятие "сюрреализма", низведенное ныне к какому-то болванскому "сюру", нагромождению эротических aberrаций. Когда на самом деле речь идет о чистой возможности, вбирающей в себя реальность, возможности удара в темечко и танца, в любой момент и от любой печки. Или "пички".

Что такое "московский концептуализм"? Концептуализм ли это? Как насчет "одесского концептуализма"? Вопросы, не имеющие уже никакого значения. Перестройка давно закончилась, Россия под санкциями, терминал конвертации закрыт. Однако опять-таки, как оправдание, можно сказать – тогда, в начале 80-х, выбирать нам было особо не из чего. Казалось, что за исключением московского концептуализма все прочие "-измы" существуют только в книжках Лившица, на уровне его марксистско-прихлебательской оперетты. Ну да, оставались еще мутная пьяная "духовка" по мастерским или бесхитрое диссидентство. Вот и приходилось стремиться в концептуалисты, если хотел числиться хоть кем-то, а не безымянным провинциалом. Черт возьми! Только теперь понимаешь, что надо было как раз без имени.

Работы "Перцев" из огромного цикла "Научно-популярное искусство" – чистая длительность, пульсация всевозможных таблиц: элементарных частиц, магических квадратов, гинекологических выделений. И все это "натянутое" на случайный рельеф – кастрюля, рукомыльник, платье, дощечка с дырками. Нечто изначально плоское, репрезентируемое трехмерно, да и вообще репрезентируемое (как и у Ануфриева) непонятно зачем, просто потому, что "так надо" ("для искусства"? "для Москвы"?). Но на самом деле не нуждающееся ни в чем, кроме своей извилистой продолженности. Подобно тому, как море, "натянутое", натыкающееся на случайный рельеф побережья, его бухточек и мысов, не нуждается в нем, для того чтобы быть морем. Подобно тому, как анекдот не нуждается в морали и "смысле", для того чтобы быть анекдотом. Он в общем-то даже не нуждается в том, чтобы быть "смешным". (Так что оставим обывателям от искусствоведения все эти разговоры про специфический "одесский юмор").

Я помню, как зимой 1987 года на съемной даче в Немчиновке под Москвой Перец и Милка начали выклеивать свою первую таблицу, Периодическую систему Менделеева – из крашенных спичечных коробков, с буквами элементов, аккуратно вырезанными из бумаги. А день за днем тонны снега все падали сверху на эту безответную Немчиновку. Где, кстати, похоронен Казимир Малевич. От могилы которого, впрочем, не осталось никаких следов. Будто клеили они модель какого-то освобождающего устройства, шизоидного подкопа. Будто пытались добраться до черного квадрата Малевича, до конца Советской власти. Через белый жирный русский снег. Но по квадратикам Периодической системы. Через всю ее, власти, биохимию. Через весь ее кислород, серу, кремний, фосфор, уран и так далее.

Или эскапады Войцехова – разнообразные и неуклонные, как смена дней. Прикол, становящийся системным. Но что это значит, как отличить его тогда от не-прикола, от жалкой повседневности? Безусловно нечто сродни дадаизму, однако лишенное институции, которая будет лелеять его в качестве эксцесса. Лишенное основания, своего собственного фона. Проекты, существующие для красного словца. "Программа возрождения бездуховности", под девизом "Все хорошее закончилось, а плохое началось". Впрочем, всегда можно сказать и наоборот. Там, где все вот-вот может рухнуть в большое и "настоящее", стиснув зубы, оставаться под парусами "[тысячи и одного сна](#)", маленьких событий – относительно которых никогда нельзя сказать с уверенностью, то ли они уже закончились, то ли еще не начались.

Хождения по Одессе наши бесконечные, пешком. По загадочной инвективе Чацкина, что нельзя, дескать, "округлять" пространство колесами городского транспорта. Докуда бы мы могли пойти с таким запретом в Москве?! А так, снова и снова выходили к морю. То ли жаждали горизонта, то ли хотели убедиться, что горизонта никогда не будет. Модернизм, история искусств завораживали нас как революция, и в то же время вроде какой-то чудесной гарантии, "кушать подано". Мы вообще не очень любили смотреть вдаль. Скорее, вбок, в разрыв. Подобно перспективе милых улиц, всегда расходящихся перпендикулярно. Мы не интерпретировали, мы даже не "практиковали", мы просто шлялись. Перешагнули бортик корабля. Дошли до Киева.

1.

[1] Первые три – работы Ануфриева, далее – Чацкина и Лейдермана.