

Прищур музея

Диалог о Федоре (Феодосии) Тетяниче начал записываться Никитой Каданом и Юрием Лейдерманом по следам выставки *Откуда наблюдать затмение. Никита Кадан - Федор Тетянич (Фрипуля)* в Музее Михаила Булгакова в рамках программы *Альянса 22* (22.12.15-22.01.16). Впоследствии работы Тетянича экспонировались на выставке *В темноту* под кураторством Худосвета в Kunsthalle Exnergasse в Вене (19.05.16-29.05.16) и 32 Vozdvizhenka Arts House в Киеве (24.11.16-15.01.17). Этим диалогом Prostory начинают серию публикаций, связанных с наследием Федора Тетянича.



Ю.Л.: Как-то в детстве, в альманахе “Мир Приключений” мне попала одна научно-фантастическая повесть. Был в ней свет, отблеск закатывающегося модернизма, так соответствующий позднехрущевскому-раннебрежневскому миру, в котором я жил: бедняцкому паркету хрущевской квартиры, раскладушке, псевдоматиссовскому лику на стене, папе воскресным утром за чертежным кульманом. Модернизм, переходящий в быт,

бред, шорох самого себя.

Запомнилась сцена проводов звездолета, отправляющегося в другую галактику – если экипажу и посчастливится вернуться, на Земле уже пройдут тысячи лет. Список имен, космический професий – этот геопозэтический интернационал, пресветлый зал ООН. Командир – славянин и даже украинец, его заместитель – англосакс, далее – китайское имя, индусское, романское... Были там и неунывающие, компанейские, рыжеволосые братья-близнецы. Много друзей пришло проводить их, так что “их рыжие головы мелькают в вихре дружеских объятий”. Как всем неунывающим компанейским героям, им суждено погибнуть первыми... Может, поэтому – окрашенная грядущей горечью – эта фраза показалась мне столь трогательной и врезалась в память.

Много позже, на рубеже 2000-х годов, уже отринув московский концептуализм, я несколько раз красил волосы в рыжий цвет и на открытиях своих выставок повторял все тот же перформанс: просил зрителей теснее сгрудиться вокруг и обнимать меня, как бы прощаясь, чтобы моя, хоть и единственная, но рыжая голова мелькала в вихре их дружеских объятий. Работа входила в серию “Геопозэтика”, и, наверное, была в ней какая-то инфантильная проективность, горечь прощания – когда выпадаешь из контекста и уходишь на край.

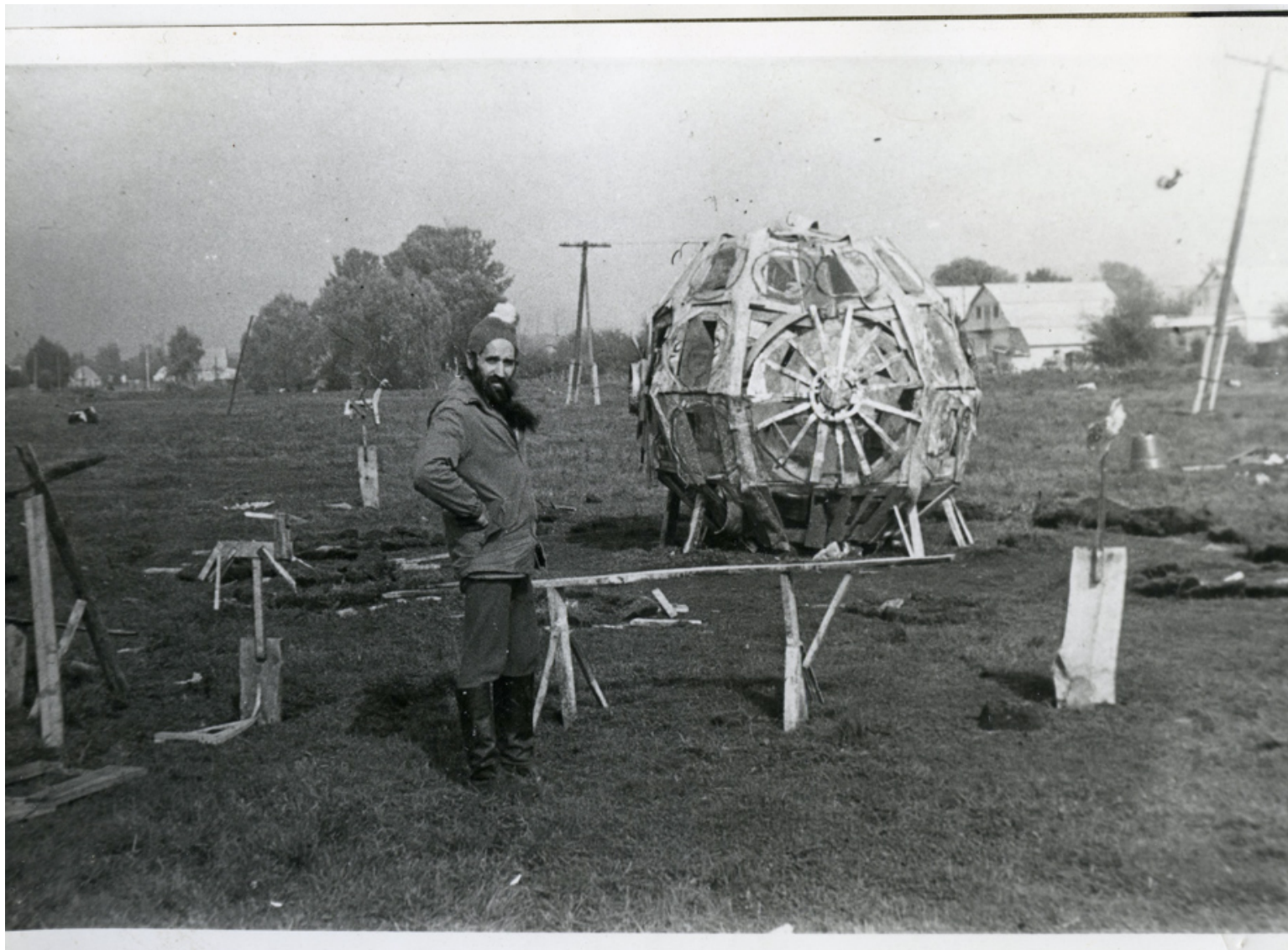
В какой-то момент я узнал, что автором той самой повести – в оригинале она называлась “Шляхи титанів” – был известный украинский фантаст, диссидент и космист Олесь Бердник, основатель вселенской Украинской Духовной Республики.

Когда Никита начал рассказывать мне о Федоре Тетяниче (Фрипулье), я сразу же вспомнил Бердника. И там, и там был какой-то отблеск уже исчезающих, скукоживающихся космических пространств, их цветастые списки, непритязательный уют автохтонного национального модернизма, прямо отсюда, от круч Днепра – во Вселенную. Мерцающий здесь и сейчас, в украинских советских 60-70х. И в самом деле, как оказалось, Тетянич и Бердник были близкими друзьями.

Итак, некий вариант “украинского космизма” – полвека спустя после того, “русского”, “федоровского”. Опять-таки – соединение модернизма со стихийной народной архаикой, однако в эпоху, когда сам модернистский проект проваливается в поздний социализм, оставаясь лишь отблеском, лепетом, списком экипажа. Подобно тому, как хрущевское градостроительство, скажем, было каким-то лепетом от исчезающего Корбюзье.

Фрипулья – как “лучистое человечество” Федорова и Циолковского. Визуальные переключки с Филоновым...

Но его свет – крестьянский, “рослинный”, украинский простор плюс техносвет 60-х (физики/лирики, Дарницкий мост, “Девочка и птицелет”).



Космизм – это весь самый длинный день, вся самая острая ночь и широкая полоса между ними. Но Тетянич будто не замечает этой полосы – там, где следует предпринимать расчетливые общие усилия, он сразу идет к свету. Он, по сути, ничего не собирает для хранения – все подобранное сразу навешивает на себя. Пусть звучит, покачивается. “Зодиак, чтоб победить, ему вы думать не давайте, толкайте, развлекайте, задуматься всерьез мешайте”. Истории с ее травмами для Фрипульи не существует, он весь в пресветлой эйфории.

Тут он подобен Берднику, над технической безграмотностью которого так потешалась бр. Стругацкие. Техника ему не нужна, он сразу идет поверх техники к чистому истончающемуся фурьеризму, интернациональному списку профессий. Фрипулья и Бердник – как тип украинского космизма, “хохломания в космосе”. В чем его отличие от русского, федоровского? Украинский – в основе своей селянский, федоровский – городской. Одна из центральных идей Федорова – собирание, накопление памяти, музей. Но Фрипулья автохтонен. Земля, покрытая почвой, грунтом – как живописным грунтом – со всем

произрастающим на нем, подобна гигантскому холсту, несущемуся в космос. Там нечего собирать, систематизировать. Скорее, подбирать, заставляя звучать, двигать к горизонту. Всеобщее воскрешение уже состоялось, смерти уже нет, следует просто осознать это. Федоров – напротив, городской житель, библиотекарь, архивист. Для воскрешения отцов ему нужен музей – собрание бумажек, лоскутов, пыли. Но ведь “пыль” как таковая существует только в городе. Это всего лишь остатки загородной земли, занесенные ветром на улицы. В полях нет пыли.

При этом Федорову, который требовал всемирного Музея праха величиной с Памир и Кремль, никакого музея на самом деле было не нужно. Ему, библиотекарю и архивисту, не нужно было даже библиотеки – он прекрасно обходился библиографическими карточками с названиями никогда не прочитанных им книг. Рассуждал о том, что, дескать, шопенгауэровское заглавие “Мир как Воля и Представление” следует поменять на “Мир как Общее Дело”, но самой книги явно не читал. Такова судьба любого архива – стиснутое падение в свою собственную архивность.

Напротив, работам Тетянича, который ничего не архивировал, но просто подбирал с земли, – нужен музей. Иначе все развалится, сгниет, аннигилируется с той же землей.



Однако мы должны помнить, что музей – это всегда свет на свет, двойная экспозиция. Грозная той же осцилляцией и темнотой. В Украине, где все всегда начинают заново, с этим, положим, проще. Архивация нам пока не грозит. Однако я вижу, скажем, как в России федоровский космизм, став полуофициальной идеологией, “духовной скрепой”, превратился во что-то совсем уж мертвенное. Вроде позднего окостевшего Солженицына с его бороздой поперек лба. Я помню большую выставку Филонова в Москве лет пять назад. Работы, рисунки были, конечно, великолепны. Но их лучезарность на фоне общего умонастроения казалась уже какой-то застывшей, скелетной. Подобно свету, выродившемуся в абрис тени.

И еще помпезная, бессмысленная работа Захарова у входа: огромный лев из сказки про Изумрудный город, ворочающий ногами и изрекающий из себя автобиографию Филонова. Если по мысли автора эта констелляция должна была продемонстрировать поражение авангарда, то на самом деле она демонстрировала лишь поражение, слепоту и невменяемость архива. Поскольку Архив и Авангард – вещи несовместимые.



Общий вопрос: как заниматься музеефикацией и при этом не уйти в культурное строительство? Как высветить грань между хохломанией в космосе и хохломанией в Раде, между Бердником и Фарион? Ту самую пресветлую грань великого Ничто, как сказал бы Хайдеггер – сам бывший отчасти “Бердником” и отчасти “Фарион”. На последнее, правда, почему-то кивают гораздо чаще.

Некоторые тексты Фрипульи напомнили мне Платонова. У которого тоже часто встречается образ пыли, суховейных полей – как нищеты и одновременно предельной родительской близости. Я взял с полки томик Платонова, чтобы перечитать несколько вещей, в частности “Родину электричества”. Не знаю, как так получилось, но именно в эту книгу оказались вложены мои выписки из “Алмазной сутры”, основополагающего дзен-буддистского текста. Я делал их с машинописного самиздатовского перевода в московской общаге в 1981 году. В перерывах между курением плана и первыми робкими живописными попытками а la Джексон Поллок на маленьких кусочках оргалита. И в этой сутре Будда Татхагата (“таковой”, “так приходящий”, “такой как есть”) говорит, что ни единой малости он не приобрел благодаря абсолютному совершенному просветлению – поэтому оно и называется “абсолютное

совершенное просветление”.

Покрашенная лампа в инсталляции Никиты. Дескать, так красят лампы в подъездах, чтобы не украли. Но странным образом пятна краски на ее цилиндре начинают закручиваться в какой-то сецессионный вихрь. Это красиво. Это неожиданная щедрость музея. Или точнее, щедрость события – в котором, по словам Ницше, все самое лучшее боги дают даром. Я помню, Монастырский рассказывал о “Поездках за город”, что сами акции были в конечном счете лишь поводом выпить на даче Паниткова или вдруг что-то неожиданное увидеть в лесу. Пробежавшую коосулю... Сецессионная коосуля, тень косули, промелькнувшая по Фрипулье... Квантовое перемножение событий, касаний. Во времени Эона, а не в причинно-следственном, историческом времени Хроноса. И в то же время в прелести витрин – понимая “прелесть” в мистическом, искусительном, опасливом смысле.



С детства я обожал музеи, но при этом не знал толком, что в них делать. Как этим “воспользоваться”, унести впрок? Взрослые посоветовали мне записывать имя художника и названия понравившихся картин в специальный блокнотик. И в Эрмитаже я замучил маму: “Можно мне записать эту картину? А эту?!” – потому что я был готов переписать почти все. В том-то и дело, что начиная записывать и сохранять, мы быстро теряем прелесть события и записываем все. Как это делает тот же Вадим Захаров, у которого хранятся видео чуть ли не всех открытий выставок Московского Концептуализма за последние двадцать лет. Без всякой рефлексии относительно качества этих выставок, и все ли они так уж заслуживают быть запечатлены. Вопрос, однако, онтологичен – если мы записываем все, то в чем его

разница с ничто? Сецессионная косуля никогда не промелькнет, если все вокруг будет семантический лес. Стоящий стеной.

В Одесском Археологическом Музее мною овладела еще большая “прелесть” – стремление перерисовать росписи всех греческих ваз коллекции. Перерисовывать должен был Дима Булычев – он единственный из нашей подростковой компании умел рисовать. Но к моему заказу он так и не приступил, вместо этого мы увлеклись писанием научно-фантастического романа, из которого, впрочем, были написаны только первая глава и эпилог. А спустя 5 лет Дима погиб от передоза мака, отмечая свое поступление в институт. В украинский праздник “Маковей”. Много позже я посвятил Диме Булычеву одноименный текст, в нем он оказывается роботом-андроидом, воскрешенным в США, этой всемирной воскресительной музей-помойке, спустя 15 лет после своей смерти. По тексту, он работает учителем искусства в нью-йоркском муниципальном колледже, в каком-то черном, неблагополучном районе – все пришпиливает к классной доске репродукции греческих ваз. Нас, нас, греческих ваз.

Я написал этот абзац, и тут мне привиделся некто Харщев, герой Украины. С детства он занимался одним и тем же – завидев какого-нибудь директора музея, ставал перед ним на одно колено. Насколько бы понял его жест Фрипуля?



Н.К.: Похоже, что все шло к тому, чтобы метропольный, центральный музей превратил почву полей в архивную пыль, чтобы Фрипуля вошел в музей и стал частью архива. Но вот, мы видим, он не вошел. И сегодня все эти ассамбляжи, костюмы, биотехносферы на глазах истлевают, рассыпаются. “Мусорные” материалы, из которых они были сделаны, возвращаются в свое дохудожественное состояние. Отнимешь руку, которая удерживала все это вместе, – и нет ничего, да может и не было.

Действительно, и Филонов, и Платонов как будто становятся рядом с Тетяничем. И вроде бы авангардная воля к переустройству мира оказывается у него в неповрежденном виде перенесенной в Киев 1970-80-х, то есть, очевидно, в самое неподходящее место и время. За Филоновым и Платоновым стоит “большой проект” (в итоге обманывающий, предающий их). За Тетяничем – одно только “как скажу, так и будет”. Тетянич побеждает не проектированием и волей, а сменой оптики. Отойди мол, прищурься – видишь теперь, как на самом деле все обстоит?

Музей – это компенсация за нереализованный авангардный проект. Не осуществили сюрреалистическую революцию? Не отправили человечество в космос? Ничего, зато будете главными художниками века. А Тетянич и не предлагает какого-то гигантского угрожающего проекта, с которым тем или иным властям нужно было бы находить подобные компромиссы и “договариваться”. Но при этом пишет вполне официально оформленные обращения в администрацию Подольского района (о превращении мусорных свалок в тотальные произведения искусства) или заводскому руководству (о превращении работающего завода в театр посредством установки в цехах кресел для зрителей). Пишет не авангардным политикам, не условному “Луначарскому”, а мешковатым, запыленным поздне- или постсоветским бюрократам (та же пыль!).

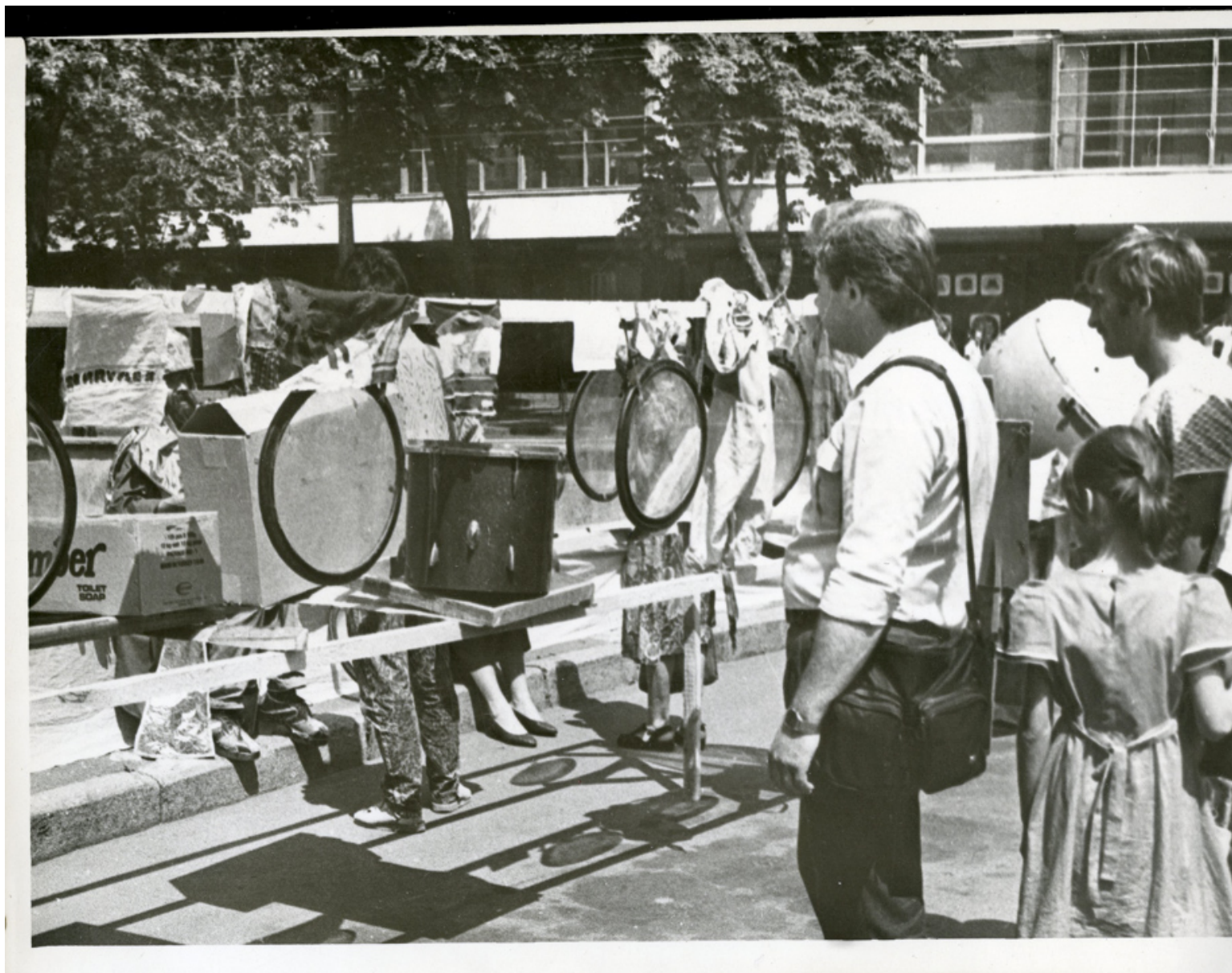
Работа Тетянича становится еще одним случаем балансирования между слишком далеко друг от друга отстоящими предметами, нитью, натянутой между космическим проектом и ничтожностью мусорного объекта. Но “ничтожность” и “мусорность” проявляются только когда от объекта отнята рука автора, что-то все время переделывающего, дополняющего, проращивающего вещь в “безмежжя”, в “бесконечное тело”. Противоречие могло бы быть снято той самой музеефикацией (в музее есть место и “отбросам”, и “космосу”), но снятия не происходит – и все останавливается, зависает. И единственным продолжающимся процессом, единственным неостановленным движением остается рассыпание, распад, какое-то постепенное безвольное саморазматывание того, что намотал художник. Здесь появляется соблазн: остаться просто созерцателем этого распада, наблюдать хотя бы возвратное движение авторского намерения. Спасибо, мол, не понадобилось, мир забирает материал назад.

“Космизм” и “почвенничество” вроде бы также должны создавать между собой напряженное противоречие. Но вот его Фрипуля снимает одним махом:

“Я ще не вмів тримати олівця в руках, а вже малював. Малював по землі, піску. Малював по землі всім і землею по всьому. Взагалі усе, що на моєму шляху зустрічав, землею присипаючи, – довершував: чи то невеличкі малюнки дітей, чи граціозні твори дорослих. Пізніше, коли сам став дорослим, точніше – зрілим митцем, спостерігаючи потяг, який на своїх платформах віз землю. Тоді уявляв майбутнє, у якому ракети на всі планети сонячної системи ось так доставлятимуть землю. И розвантажуючи виставлятимуть там не картини, а землю як щось естетично неперевершене, Отож цими рядками поспішаю засвідчити свою причетність, ба навіть авторство такого масштабного виду мистецтва як “оземлення”...

Титани живопису вкривали свої полотна якимось ґрунтом з піском. Чутки про ґрунтоване полотно мене, необізнаного, дивували. Полотно і на ньому ґрунт!? Звісно, якщо це ґрунт, та до того ж чорнозем, то на ньому обов’язково щось росте (ну, там і ставок, і млинок, ще й вишневенький садок...) Поставив я собі питання, якої товщі землю можна прикріпити до полотна, й вирішив, а чому б не прикріпити полотно до всієї планети. Я так і зробив. Маю й зберігаю твір: “Планета Земля прикріплена до мого полотна”.

Тетянич снимает это противоречие сменой оптики, в которой есть “почва” как данное в ощущениях и есть “космос” как размыкание, перешагивание горизонта. Разного рода опосредующих структур, вроде политического устройства или государственных границ, не то чтобы нет, но ни в какое сравнение с почвой и космосом они не идут.



Ю.Л.: Важно еще не путать музей с хранилищем. Современный музей, все больше клонящийся в сторону интеллектуальной развлекухи, лунапарка, не склонен хранить версии, но, скорее, обрезает их в пользу одной – самой актуальной, интерактивной и безликой. (В “развивающихся” странах – в пользу политически приемлемой на данный момент). Более того, попытка личного пробивного жеста – по образцу Бренера или Павленского – будет тут же вписана в эту безликую актуальную коммунитарность.

Хранилище, архив в свою очередь тоже предпочитает отсутствие версий, но по другой причине – потому что любая версия и ангажированность нарушит дистанцированную объективность хранения. Вроде паранойи Федорова “собирать все”. Или “Архивов Московского Коцептуализма”, совершенно игнорирующих вопрос о потребности своего архивирования.

И здесь возникает возможность личного жеста – как смены оптики, прищур. Фрипуля прищуривается. Есть искушение сопоставить это слово с какими-то “пращурами”, т.е. опять-таки с федоровским пребыванием “при предках”. Однако “щурить” изначально означало прикрывать уши коню. Возможно, и прикрывать ему глаза с боков, дабы животное не пугалось внешних раздражителей. Это ближе к одержимости, к шаренью в темноте.

Прищур – это улыбка, отметание судьбы. Перемена участи. Прищуриваются живописцы, чтобы лучше увидеть тоновые соотношения. Прищуривается галлюцинирующий человек, чтобы удержать образ, несмотря на всю его фантомность. Прищуриваются, когда свет солнца, свет истории становится чрезмерным, и нет солнцезащитных очков – в виде идеологии, доксы, “референтного круга” – которые так удобно в любой момент нацепить на нос. Это отказ от “общего дела”, вхождение в какие-то свои собственные, неverified обстоятельства. Как в том анекдоте про бедного еврея, который нашел на улице бумажник. Однако была суббота, когда нельзя совершать никаких действий. Тем не менее он помолился Богу и нагнулся за бумажником, потому что “это у всех была суббота, а мне Бог таки сделал четверг”.



Н.К.: Федоровское собирание всего без разбору, бред тотального архивирования – это эгалитарный проект (да, именно бред как проект). У Фрипульи – эгалитарность без проекта. То есть он может фонтанировать самым запредельным прожектерством, всегда связанным с

тотализацией, устранением разграничений, но тотальность ведь и так завоевана той самой сменой оптики. Победа уже одержана, земной шар уже прикреплен к холсту, но люди, в силу своей инертности и предрассудков, еще не поняли. Отсюда и поведенческое, показ на собственном примере того, что жить и видеть можно иначе. Диоген? Но по отношению к поздне- и постсоветской Украине “диогеном” получается быть примерно так же, как и “проектирующим авангардистом”. Не греческий полис и не революционная республика вокруг. Другая сцепка с окружением, другое сопротивление материала, другая среда – рыхлая, рассыпчатая. Но Фрипулья отсчитывает всегда от самого себя. Вот уж у кого не было “референтного круга”! Можно схватиться за общение с Бердником – но “круга” тут еще нет. Можно вспомнить “учеников” и участников хеппенингов. Можно удивляться тому, что Тетянич как-то существовал в окружении членов Союза художников. Но тут многое объясняет практика монументалиста, работающего на Худфонд, то есть “своего человека” – и общее пьяноватое благодушие, помогающее принять иного, пока он не нарушает безопасных пределов (судьбы многих шестидесятников и семидесятников ясно указывают на то, где эти пределы находились). А можно домысливать, как во времени – Тетянич и Филонов, или Малевич, или Татлин, так и в пространстве (с небольшой временной задержкой, которая имеет место почти в каждом случае “македонского кубизма”*) – Тетянич и Иона Фридман, или Констант. Все могло бы быть, но всего этого нет. А ведь Тетянич смыкается с этими отсутствовавшими собеседниками еще и разными своими сторонами. Жизнью микроскопических частиц на огромных картинах – с Филоновым, “биотехносферами” – с “планидами” Малевича или “Летатлиным”, городами будущего – с Константом и Фридманом.

Архив, даже самый всеохватный, антииерархический, все равно тяготеет к расчленению, рассечению того, что в него попадает. Порой создает новую полочку для сложного феномена, но чаще разделяет этот феномен на части, для которых полочки уже заготовлены. Хеппенинги – сюда, города будущего – вот туда, поведенческие стратегии – на эту, миростроительное прожекторство – вон на ту. Тетянич, по счастливому неведению или по осознанному выбору, прошел мимо этих полочек. Расплата – угроза полной утери наследия. К этому придется постоянно возвращаться, это такой выбор, отложенный самим художником, задача для следующих поколений, какая-то проверка, болезненно-стыдный ритуал, который надо проделать в соответствии с завещанием. Отдать всю эту практику, в ее целостности, забвению, или расчленив ее, подогнав под имеющиеся музейные категории? Или переделать сам музей? Тут удержаться бы от бездумной востроженности в ответе. Конечно же, изменить музей, этого мы и ждали, но ведь это и есть самое неподъемное!

Прищур музеифицировать возможно ли? А Земной шар, прикрепленный к холсту? А множество нереализованных проектов? А шлейф из крестьянских, худфондовских, научно-фантастических, почвеннических и универсалистских дел?

Не-разделенность, не-расчлененность, равная освещенность мира – принцип Фрипульи. А разделенность, разграниченность – принцип музея. Куда тут вместе? И чтобы подогнать одно под другое (если представить это возможным), то либо к одному, либо к другому нужно

быть совершенно равнодушным. Но за пределами дилеммы “рассечь и сохранить или оставить в целостности и так дать истлеть” так или иначе остаются следы, касания, предметики с забытой функцией. Их в музей можно – хоть бы и ставя под вопрос его способ рассказа. Предметики-разрывы, предметики-размыкания музейного нарратива. Так в музей заходит “безмежжя”.

Ю.Л.: Получается, что мы выходим к “музею” как к сугубо личному делу. В противовес “общему делу” Федорова. “Мой музей” – его прищур, улыбка, щель. В противовес пыльной ощеренности общего музея.

Паркет нашей хрущевской квартиры был чист, хоть и весь в щелях. Отдыхая от чтения “Путей титанов”, я втыкал между половицами какие-то щепки. Получалось вроде инопланетного геометрического леса. Папа чертил за кульманом. За окном строились новые хрущевки. И было утро, все еще утро.



Приложение.

Экипаж звездолета "Любовь" из романа Олесь Бердника "Зоряний Корсар":

Капітан корабля Богдан Полум'яний, 32 роки, астрофізик, художник, астропілот, інженер-кібернетик.

Його подруга Леся, 25 років, композитор, співачка, лікар, агроном, кравчиня, фізіолог.

Помічник капітана, космоштурман крейсера Іван Гора, 28 років, фізик-теоретик, філософ, кіберконструктор, хірург.

Його подруга Софія, 20 років, біолог, кухарка, садівниця, балерина.

Головний кібернетик крейсера Джон Стіл, 30 років, механік, слюсар, музикант-скрипаль.

Його подруга Любослава Добрана, 18 років, пасічниця, гінеколог-акушерка, художник-модельєр.

Головний психолог Деваианда Крішна, 31 рік, ботанік, педагог, поет, фольклорист, танцюрист.

Його подруга Рея Анті, 17 років, вихователька дітей дошкільного віку, кіноінженер, співачка, спортсменка вищого класу.

Головний енергетик Алессандро Реальо, 28 років, радіоінженер, вакуумотехнік, пейзажист, кінооператор.

Його подруга Марія, 19 років, масажистка, гігієніст-педагог, теплотехнік.

Завідуючий сектором транспорту для планетних експедицій Вано Дзоашвілі, 25 років, садівник, історик, космолінгвіст, астроном. Його подруга Тамар, 20 років, водій всюдиходів, інженер, живописець, біофізик.

Завідуючий сектором міжзоряного зв'язку Карл Свенборг, 31 рік, спортсмен, конструктор, музикант-піаніст.

Його подруга Тереза, 22 роки, інженер-будівельник, архітектор, лікар, співачка.

* “Македонский кубизм” – термин из переписки Н.Кадана и Ю. Лейдермана. Обозначает различные практики переноса универсальных модернистских языков на почву провинций и окраин. Такой перенос порой создает не только местные диалекты этих языков, но может привести к полному их пересмотру и обновлению.