

## Разговор с А.Монастырским о "художественной ситуации"

*В разговоре с Андреем меня интересовало, что же вообще такое "художественная ситуация", "художественный контекст" – на отсутствие которого мы так сетуем в Киеве. Насколько он возникает объективно, "атмосферически" и насколько может быть создан неким усилием. Ведь тот же контекст "московского концептуализма" (хоть его тогда так никто не называл) возник внутри сравнительно небольшого, замкнутого круга людей – составлявших самиздатовские сборники, писавших рецензии на выставки друга друга и т.п. В общем, бывших сами себе и художниками, и критиками, и кураторами. Нечто подобное тому, что пытаемся делать здесь и сейчас мы – при всей разнице исторической ситуации.*

*Интересно и то, что московские "концептуалисты" смогли состояться, жестко размежевав эстетику и политику – то, что они презрительно именовали "диссидентурой", "диссидой". Хотя все были, конечно, противниками режима, а тот же Монастырский прошел через диссидентское движение. С другой стороны, это размежевание сыграло с ними и злую шутку. Когда после периода относительного спокойствия ситуация вновь потребовала диссидентской решимости, они оказались на нее не способны. И мне кажется, что их этическая нерешительность соприродна их эстетическому коллапсу.*

*В этой беседе каждый из нас говорит в общем-то о своем, но мне это не видится недостатком. Наоборот, мне нравится, как Андрей с присущим ему артистизмом переключает внимание, уходит от "серьезных" вопросов к своим фантазмам, ко всем этим динозаврам и розенблюмам. Получается даже некий треугольник: ситуация как "историческая атмосфера", ситуация как групповое усилие, ситуация как личный проект – и мы блуждаем в этих трех соснах. Зато вместо занудства "проблемы" мы остаемся и дышим в разрыве – ну вроде разрыва между двумя экземплярами одной и той же "Палеонтологии", которые Андрей купил в 1967 и 2016. И только в этом разрыве можно продолжать не понимать и продолжать спрашивать.*

**Ю.** Я часто обсуждаю с друзьями в Киеве украинскую "художественную ситуацию". Точнее сказать, отсутствие этой самой вменяемой внутренней ситуации. Отсутствие контекста, референтного круга. Отсюда мой первый вопрос: что такое вообще "художественная ситуация"? Ведь мы понимаем, что это не просто наличие выставочных пространств и художников вокруг них, но нечто другое. Как бы вы могли это определить?

**А.** Два вектора здесь можно рассмотреть. Художественная ситуация может быть в том смысле, как раньше были направления – сюрреализм, дадаизм, какой-нибудь абстракционизм. Участники этих направлений создавали художественную ситуацию. Прежде

всего, для себя, и, во-вторых, для тех, кто заинтересовывался этим. Так это двигалось в истории – через интерес, будто какая-то команда спортивная, забег какой-нибудь. Марафон. И второй вариант – что нам с тобой прекрасно известно – связан с политической ситуацией в стране, с системой, т.е. противостоянием некоторой господствующей идеологии. Как это и было в нашем кругу. Потому что, как говорил Холин, печататься ни в коем случае ни в каких советских изданиях нельзя, это будет халтура. Нельзя даже о весне, о птичках. И это спланивало и делало художественную ситуацию в нашей истории.

**Ю. Т.е. во-первых, круг авторов, и во-вторых, противостояние господствующей идеологии? Эстетическая позиция и этическая позиция?**

**А.** Да, потому что это было на самом деле противостояние той идеологической художественной системе, которая обслуживала власть. Обслуживала господствующую структуру общественно-политическую. Какая она – неважно. Она могла быть капиталистической, коммунистической, деспотической. Важно, что это было противостояние службе. Художественной службе системы. И поскольку в Украине все нормальные интересные художники заодно с нынешней властью, им, возможно, нечего противопоставить...

**Ю.** Нет, это совершенно не так. Нормальный художник априори не может быть “заодно с властью”. Он вообще ни с чем не может быть “заодно”, поскольку он всегда “за другое”. Проблема, мне думается, в невычленности этической позиции. В отсутствии ее преемственности. Поскольку непонятно, а порой и намеренно забалтывается, кого считать властью, а кого – своим. Относиться к президенту Порошенко как к “власти” труда не составляет. Но вот если речь идет, скажем, о директоре Мистецького Арсенала или о прикормленном арт-критике, тогда начинаются всякие суетливые пассы... Однако ведь в России сейчас примерно то же самое происходит? Непонятно, где, собственно, находится режим, в каком поле, и где вектор этического противостояния.

**А.** Важно не упускать уровень идеологии. Не уровень просто художественности, а уровень идеологии, обслуживающей власть.

**Ю.** Что такое “уровень идеологии”?

**А.** Коммунистическая идеология была очень ярко выявлена. Помню, что когда я первый раз на первом курсе МГУ в 74 г. попал в большую аудиторию, и там был этот исторический материализм и марксизм-ленинизм, я просто обалдел. Потому что это было как служба в какой-нибудь церкви на церковно-славянском. Такие фразы обтекаемые, что я ничего не понимал и не мог понять. С реальностью это не было связано точно. Это был замкнутый языковой клубок. Шар, который они катили. Это и есть идеология, в ней обязательно присутствует вертикаль. Т.е. это шар не на нашем уровне, а выше или ниже. И сейчас действительно этого шара идеологии нет нигде. В России его тоже нет, это ясно. То, что РПЦ пытается – ну это смешно. Это просто смешно.

**Ю. Ну, а в чем сейчас можно найти объединяющее этическое усилие наперекор - то самое, которое создает ситуацию, круг авторов?**

**А.** Сейчас нет этого единого большого навозного шара. Как, знаешь, жуки-навозники такие шары делают. Сейчас каждый жук катит свой шар, но они маленькие. А тогда, в советское время, был большой шар. И вот целая группа жуков, нас было человек 50, пыталась этот шар выкатить нафиг куда-то.

**Ю. Шар идеологии? Он же огромный, куда его можно выкатить?!**

**А.** Так Кабаков сказал однажды. Дескать, нам удалось проломить. Мы все навалились на дверь и вышибли...

**Ю. На самом деле, вы ничего, конечно, не проломили. Вы просто стали использовать этот шар немножко не по назначению. Пристроили к нему квартирники, в которых одной стеной служит поверхность самого шара. Это и есть московский концептуализм.**

**А.** Ну может быть. Когда Кабаков это говорил, речь шла не о московском концептуализме, а вообще о всей ситуации. Включая Солженицына, Сахарова. Это был 88–89-й год.

А сейчас видны только мелкие шарики разных идеологий, и как бы каждый навозный жук, художник там или литератор, имеет свой шарик. Он куда-то его катит, и это шарик есть то, с чем (и чему) он сопротивляется. Он его толкает, но это и есть одновременно жест сопротивления.

**Ю. Мне думается, никто ничего никуда не толкает. Все просто носятся со своими шарами как с писаными торбами. Как, скажем, Толик Осмоловский или группа “Что делать” – стоят со своими шарами и спорят: “Это у меня правильный левый шар!” “Нет, это у нас правильный левый шар!” В общем, чей шар самый шаристый.**

**А.** Они не сумасшедшие, все эти группы “Что делать”. А мы были сумасшедшие, искренние безумцы, у которых этот шар был экзистенциальным. А не карьерный какой-то шар. И это было важно. Поэтому что говорить, если сейчас есть талантливые люди, настоящие сумасшедшие как бы, у них и настоящие шары экзистенциальные. Шары бывают ложные,

надутые просто, резиновые, которые ничего не весят. А бывают настоящие, из говна. Это двусмысленная ситуация все-таки. И пока не сформировалось само, зачем думать о каком-то новом огромном шаре.

**Ю. Вы считаете, это нечто атмосферическое и не достигается усилием?**

**А.** Да, абсолютно. Это на скрещении очень мощных тенденций музыки, философии, литературы, изобразительного искусства, химии какой-нибудь, рекламы, всякого экономического развития, промышленного. Это настолько огромно, что не может быть просчитано.

**Ю. Но ведь энергия сопротивления присутствует всегда.**

**А.** Конечно, потом ты начинаешь сопротивляться этому. Но оно сначала возникает, вот этот шар. Потом ты к нему прилепляешься и начинаешь его толкать.

**Ю. Однако наши российские левые коллеги утверждают, что такой враждебный шар господствующей посткапиталистической идеологии для них уже наличествует. При этом они не делают различий между “империалистическими” сущностями западного либерализма и путинской России. Что дает им, конечно, хорошие карьерные возможности выхода на интернациональный художественный рынок.**

**А.** А как же сменяемость власти?

**Ю. Это вы у них спросите.**

**А.** Нет, ну это смешно. Что бы левые ни говорили, ведь раньше, в середине и в конце 19 века, когда были настоящие махровые капиталисты и настоящие рабочие, все-таки между ними была какая-то экзистенциальная связь. Капиталисты часто заботились о рабочих, я просто сам это видел в городе Собинка под Владимиром – там фабрика была и роскошные дома для жительства рабочих, комнаты с высоченными потолками. Т.е. какое-то взаимодействие было житейское, экзистенциальное. Но когда пришли такие фигуры, как Ленин, Сталин, Мао, они вместо этого взаимодействия экзистенциального с рабочими, пусть тягостного, тяжелого, стали просто кровавые орнаменты из миллионных масс пролетариата выкладывать и созерцать их с собственных мавзолеев. А левые все равно отстаивают некую правду и за Лениным, и за Сталиным, и за Мао. Это просто невозможно.

**Ю. Я готов согласиться, хотя нас подвергнут остракизму. Однако хотелось бы сейчас свернуть в другую сторону. У вас была работа, инсталляция, которая так и называлась - “Ситуация искусства”. Как бы вы могли ее прокомментировать в связи с нашим разговором?**



**А.** Это был, наверное, год 93-й, и я просто заимствовал название одного частного музея в Бохуме.

Там экспонируются работы Ричарда Серра, и вообще минималистская струна отчетливо выражена в их коллекции. Я использовал фотографии из этого музея. Мне казалось, что это отвечает моим собственным установкам эстетическим, как камертон какой-то, как настраивающая волна, для меня тогда важная.

**Ю.** Это была личная ситуация?

**А.** Абсолютно. Потому что я любил минимализм слушать – Райха, Гласса, Райлли. Ричард Серра мне тоже очень нравился. В общем, минималистские эстетики. Но дело в том, что тогда минималистская эстетика ушла уже, и как раз, помнишь, только двое зрителей приехали на эту выставку у Паниткова на даче – ты и Катя Бобринская.

**Ю. Как раз вопреки сказанному раньше мне интересно здесь претворение ситуации в ракурсе личной одержимости: “Минимализм прошел, а для меня - не прошел!” Как в том еврейском анекдоте: “У всех - суббота, а у меня - четверг!” Это возможно?**

**А.** Ты же помнишь, как в 83 г. ты вошел в этот круг московский (он не назывался тогда “московский концептуализм”, а просто “художники” или “круг МАНИ”) – свои ощущения, какие-то переживания и мысли по этому поводу: куда ты вошел, почему тебя это привлекло, откуда возник отзвук в тебе и почему ты стал полноценным членом...

**Ю.** Ну здесь понятно. Этот круг уже был, причем он был настолько интеллектуально, эстетически состоятелен, что я мог только мечтать, чтобы взяли в него, записали. Однако вспоминается другое - я бы никогда не вышел на этот круг, если бы Сережа Ануфриев не создал нечто подобное в Одессе. Как результат своего очень личного предприятия.

**А.** Сережа создал это в Одессе до того, как он познакомился с нашим кругом московским?

**Ю.** Нет, конечно, после. Именно тогда он решил, что нечто подобное должно быть в Одессе, и он стал ходить по городу – и говорить, говорить, и разыскивать людей, и знакомить их, и относиться к еще не ставшей ситуации как будто она уже налицо.

**А.** Да, это важно. Т.е. ты хочешь сказать, что нельзя ли повернуть в Киеве, в Украине такую же...

**Ю.** Я говорю сейчас даже не про Киев и Украину, а более общо рассуждаю. Ситуация искусства как атмосферическое явление или как личная одержимость?...

**А.** В этом вопросе как бы тактическая политика, или вернее, политическая тактика просматривается как определяющая, не эстетика...

**Ю.** Мне кажется, само понимание художественного жеста как некоего этического, морального решения уже является эстетикой. Подобно фразе Роберта Мазервелла, которую я последние годы беспрестанно цитирую: “Живопись - это эстетический ответ на моральные вопросы”. Причем необходимо какое-то общее поле, ситуация, где подобное решение может быть транслировано и разделено с другими. Хотя сугубо эстетические предпочтения могут быть различными.

**А.** А неморальный поступок – это только какое-нибудь предательство?

**Ю.** Вопрос даже не в этом, потому что каждый может определять это субъективно. Пусть даже основываясь на собственном неведении, исступлении, фантазме. Красная черта может быть для каждого своя. Но важна разделяемая несомненность самого принципа красной черты - неангажированной, неоперативной, не подчиненной вполне себе резонным и деловым соображениям. Без прибавочной стоимости.

**А.** Здесь я понимаю твой экспрессионистский мазок, в том смысле, что ты и раньше выступал против контекстов. Ведь компромиссы возможны только когда принимаются во внимание контексты разные? А ты был за один-единственный мазок, правильно? Вот как бы удар кисти по холсту и ничего другого, никаких брызг вокруг. Вот это и есть твоя эстетика как прямое восприятие?

**Ю.** Да, пожалуй. Понятно, что мы живем в конкретном мире, где компромиссы неизбежны, но всегда присутствует понимание, что есть вещи, которые не контекстуализируются.

**А.** Да, это можно. Но есть опасность, что у каждого свой мазок на уровне единого. Моно. Что вы можете разругаться каждую секунду.

**Ю.** У нас есть Украина.

**А.** Украина вас объединяет как поле? Это ведь поле? Тот холст белый, на который вы наносите мазки.

**Ю.** Скорее, наоборот. Это чудовищно заезженный, многократно проигрывавший холст, на котором пытаешься все-таки найти возможность неангажированного жеста. Возможность чистоты и ответственности.

**А.** В эстетическом смысле... Где границы этой ответственности? Ответственность не распространяется за пределы границ Украины, правильно?

**Ю.** Против нас идет война. Нам, дай Бог, хоть свои границы удержать...

**А.** И с этой точки зрения речь может идти об эстетике тоже. Что такой тип эстетики отвечает вот этому текущему моменту. Т.е. это искусство исключительно текущего момента. Как бы отсекается прошлое. В вашем дискурсе моральном и эстетическом нет прошлого, т.е. у вас нет романтизма. Романтики были обращены к тому, что было хорошо в прошлом. Вам некуда обращаться – там в прошлом было плохо. Т.е. хорошо может быть только в настоящем. И в будущем, но не в прошлом.

**Ю.** Это не так. Есть знаменитая фраза Беньямина о “тигрином прыжке в прошлое”. И потом, средневековые воспевали “консервативные романтики”, а были “революционные романтики” – Делакруа, Гейне... Ну что хорошего мог видеть Гейне в прошлом?

**А.** Ничего, ничего. Но в принципе, в романтизме все-таки, и у Шлегелей, и в “Волшебном роге мальчика” Арнима и Brentano, они все время в прошлом...

**Ю.** У них речь идет, скорее, о народности...

**А.** Ну народ всегда есть прошлое. Его корни-то где?

**Ю.** Нет, так только консерваторы полагают. Что народ - это нерушимая групповая данность, чьи корни где-то в прошлом. На самом же деле, народ –это ракурс, проброс. Можно говорить о кистях акации или фестонах волны как о ракурсах народного. Или как, скажем, Бела Тарр, вслед за Петефи, говорит не о “венграх”, а о великой дурманящей венгерской равнине.

Я вам рассказывал свое переживание на открытии выставки в Пинчук-центре? Там был фуршет, я сидел с бокалом вина, ждал друзей. От нечего делать начал листать альбом Марка Ротко. А вокруг дети в вышиванках бегают. Многие в Киеве приходят на открытия с детьми, и многие сейчас одевают детей в вышиванки. И вот это наложение народной архаики с модернизмом мне как-то очень тронуло. Я подумал, что я шел к этому всю жизнь - Марк Ротко и вышиванки, ракеты с народным орнаментом...

**А.** Ну это твоя геопэтика. Оно само образовалось, но в результате твоих манипуляций многолетних..

**Ю.** Я и говорю, что закончил с геопэтикой, потому что для меня появилась Украина, и уже не надо никаких придуманных геопэтик... Или вот другая важная романтическая тема - несвоевременность, неписанность в общий контекст. То, что было у Филонова. Или, скажем, Федор Тетянич (Фрипуля) - украинский художник-космист 60-80х годов. Вообще то, что мы с Никитой Каданом условно называем “македонский кубизм”. Нечто, на первый взгляд, проигравшее, но при этом рушащее тиранию самой контекстуальной уместности.

**А.** Но главное, что это все не должно быть таким “искусством ГДР”... Я вчера говорил с Наховой по скайпу. Они с Джоником, ее мужем, смотрели коллекцию Нортон Доджа в Музее Циммерли. И Джонник сказал: “Это - “искусство ГДР”, невыносимый провинциализм”... Причем включая Булатова, Пивоварова, Комара и Меламида. Ну как бы восточно-европейское искусство. И только единственно, там три вещи были, которые на другом уровне. Это кабаковская лопата, еще какая-то работа, я забыл, и деревянная рубашка Сокова.

**Ю.** Это просто выдает контекстуальный обскурантизм и верхоглядство самого Джоника. Во-первых, я думаю, он не имеет никакого представления об искусстве ГДР. Например, пару лет назад я видел в Берлине выставку ГДР-овской фотографии, и там были дьявольски интересные работы. Во-вторых, непонятно, зачем такие как Джоник вообще ходят в музеи. Чтобы выставлять оценки и располагать все по ранжиру “шедевров” и “полушедевров” в парадигме ДюшанПоллокУорхол? Но для этого вообще не надо идти в музей, об этом можно узнать сидя дома, потому что главенствующая парадигма и так уже создана. Конечно, в коллекции Доджа очень много вторичных работ, но дело же не в этом. Дело в том, как ты можешь с этим взаимодействовать. Созерцание искусства - это всегда усилие, приключение. Точно так же как, скажем, в Киеве в Национальном Музее проходит сейчас выставка украинских шестидесятников. Если смотреть в общем, это тоже может показаться вторичным, но если начать работать с этим, вытаскивать конкретных художников, их судьбы...

**А.** С этим я согласен как раз более чем. Мы хотели еще вот о чем поговорить. Помнишь, я тебе показывал фотографии Сольвеевских конференций химиков и физиков. Тут у меня фотография 1933 г. Тема была, по-моему, элементарные частицы. Они все сидят, большая группа, нобелевские лауреаты, больше 20 человек, но в самом центре странный такой человек-мужичок. Я смотрю список всех, кто присутствует. И там Дирак, Резерфорд, Планк, а про этого написано вдруг: М. С. Розенблюм. Я пытался искать о нем в сети – ноль, вообще ноль упоминаний! И он среди всех этих нобелевских лауреатов, в самом центре... Попросил Марину Гербер, чтобы она узнала и написала, кто такой М. С. Розенблюм. Это тоже как ГДР какое-то...



*Сидят (слева направо): Эрвин Шрёдингер, Ирен Жолио-Кюри, Нильс Бор, А. Ф. Иоффе, М. Кюри, П. Ланжевен, Оуэн Ричардсон, Эрнест Резерфорд, Теофил де Донде, Морис де Бройль, Луи де Бройль, Л. Мейтнер, Дже. Чедвик. Стоят (слева направо): Эмиль Анрио, Франсис Перрен, Фредерик Жолио-Кюри, Вернер Гейзенберг, Х.А. Крамерс, Эрнст Штаэль, Энрико Ферми, Эрнест Уолтон, Поль Дирак, Петер Дебай, Невилл Франсис Мотт, Брас Кабрера, Г. А. Гамов, Вальтер Боте, П. М. С. Блэккетт, М. С. Розенблум, Жак Эррера, Эдмонд Бауэр, Вольфганг Паули, Жюль Э. Вершафельт, Макс Козинс, Эдуард Герцен, Джон Кокрофт, Чарльз Эллис, Рудольф Пайерлс, Огюст Пикар, Эрнест Лоуренс, Леон Розенфельд. Нет участников конференции А.Эйнштейна и Чарльза Гуи.* 1933



**Ю. Ситуация в искусстве, если она настоящая, - это всегда несвоевременность, всегда какой-нибудь Розенблюм неизвестный. Но такие как Джоник, ищут доксы сложившуюся. Если бы его привели, скажем, в мастерскую Филонова в Ленинграде, он бы тоже сказал, что это провинциально и вторично, символизм какой-то...**

**А.** Однако если Ира Нахова отметила рубашку Сокова и лопату Кабакова, значит для нее, в ее сознании эти работы продолжают что-то излучать. Это же не просто так она сказала, по старой привычке. Что-то там они излучают, как-то действуют в современности. А вот ГДР или этот Розенблюм, они в том регистре излучают, который она не воспринимает. Важно что человек воспринимает, а не что есть на самом деле.

**Ю. Да, это еще вопрос к музею. Который может все убить, вырубить и покрыть пылью.**

**А.** Да-да, это, наверное, в Зиммерли и произошло. Вот это покрывание пылью. Видимо, действительно большой процент каких-то работ подозрительных..

**Ю. В большинстве случаев музей - а уж в Зиммерли точно – ситуация не нужна, им важно то, с чем можно манипулировать. Архив. А с ситуацией ты манипулировать не можешь. Это горячо, как печка, и если к ней приблизишься, обжечься можно.**

**А.** Вообще все музеи так построены, без ситуации. Они уже с отработанным материалом работают. Когда этот навозный шар обрел полноту, закруглился симметрично. Полностью симметрично. Там нет жизни, вот этой десимметричности.

**Ю. Возможны какие-то интервенции в музей...**

**А.** Да, но это уже как временные выставки, интервенции в постоянную экспозицию. А вот постоянные – это, конечно, совсем неживые дела. Но музей, собственно, это и есть, он отражает смерть.

**Ю. Еще один вопрос, чтобы закончить наш разговор. Ситуация в искусстве - как вы ее чувствуете через свою жизнь? Были ли какие-то сломы: одна ситуация, другая, третья?**

**А.** Конечно. Тяжелые были сломы. Сначала был интерес к естественным наукам, к астрономии, даже к ядерной физике. Я помню какие-то журналы 30-х годов... Потом видишь вот эту книгу, я ее позавчера купил на Рождественке, это 62-й год, “Палеонтология”. Тут цена стоит: один рубль ноль пять копеек. В 62 г., когда мне было 12 лет, на Каланчевке, на развале книжном, я увидел эту книгу и мне дико ее захотелось. А денег нет, рубль ноль пять это были очень большие деньги. Я тогда учился в каком-то там 6-м или 7-м классе и я стал у бабушки канючить. Страшно канючить. А она была иждивенка, т.е. даже пенсию не получала. Да и пенсии тогда были маленькие. Дня два я пытался... В итоге она наскребла какую-то мелочь, этот рубль ноль пять, я побежал туда, книга еще там была, и я купил. Потом она куда-то делась, и теперь я купил такую же “Палеонтологию”. Это для меня

важный и серьезный этап того периода. Тогда же была и астрономия и все остальное.

**Ю. Это все-таки ваша личная ситуация. Но если мы говорим, что ситуация искусства - это контекст, пребывание вместе с другими людьми, чувствуете ли вы здесь какие-то сломы, или это одна и та же ситуация для вас, поступательно длящаяся?**

**А.** Нет, конечно, ничего не длится. Сейчас просто, я бы сказал, отсутствие ситуации. По сравнению с тем временем, когда был общий интерес. Вспомни 83-й год, когда ты попал впервые на акцию КД или в мастерскую к Кабакову. Все эти обсуждения... Это были именно групповые ситуации, когда были общие интересы, и все знали, кто о чем говорит, просто расширяли этот контекст.

Но потом, конечно, энтропия началась. Ты как раз существенно обратил внимание на эту энтропию, когда ближе к концу 90-х стал говорить, что все современное искусство закончилось. Это говорил и Никита Алексеев, еще раньше, в 80-е, но ты это выразил четче: "Все, нет никакого концептуализма, никакого современного искусства". Ты критиковал инсталляции Кабакова. И действительно, так и случилось на самом деле. Вся группа была как бы размыта водой, ее не осталось. Остались отдельные жуки, каждый со своим шаром.

**Ю. Но это размывание не связано с перестройкой, Сотбисом, коммерциализацией и тому подобным?**

**А.** Нет, конечно, связано. Мы же говорили, что художественная ситуация находится на скрещении множества разных видов деятельности... И возрастное, безусловно, сказывается.

**Ю. Т.е. по жизни вы все-таки чувствуете одну ситуацию, которая как-то угасала, скукоживалась?**

**А.** Только групповую. В личной ситуации я совершенно не чувствую никакого угасания, потому что присутствует вопросительность к миру. Как с той же палеонтологией. Вот это вопрошание, кантовские какие-то дела, оно по-прежнему почему-то крутится, как белка в колесе, с такой же интенсивностью и силой, как было в 62-м году. Почему это так происходит, я не понимаю. Я постоянно веду записи, у меня вон там полка есть, где стоят толстые тома записей за каждый год, и там все время это крутится и обсуждается мной самим. Некоторые люди, я знаю, из знакомых моих, им как бы все ясно – а чего говорить? "Все ясно". У меня такого нет. Я не знаю почему, но мне как-то ничего не ясно.

**Ю. Замечательно. Мне кажется, это то, что нас с вами объединяет.**

**А.** Да, вот этот постоянный вопрос.

4. Действие предметов на способность представлять есть ощущение. Содержание, относящееся к предмету посредством ощущения, называю чувственною. Кантовский Кант различает содержание из внешнего.
5. Ощущение в высшей степени инертно, оно должно быть многократно в явлении многократно определенными органами, есть форма внешнего.
6. Чувство (в трансцендент смысле) представляется - в котором нет ничего, что бы было объектом ощущения.
7. Чувство форма чувственности содержания вообще - форма в которой содержание при определении становится все чувственною. Содержание внешнего берет начало в чувстве и в ощущениях. Чувство форма чувственности есть чистое содержание. (пример: слух).
8. Трансцендентальная эстетика - наука о всех априорных принципах чувственности. В трансцендент. эстет. мы изучаем чувственность, т.е. инертность содержания. Из последнего следует то, что относится к ощущению. Содержание чистое содержание и форма внешнего - то, что можно нам давать чувственности априори.
9. Представляет два формы чувственности: пространство и время.

Трансцендентальной эстетики

О пространстве ГЛАВА ПЕРВАЯ. О пространстве.

§ 2. Метафизическое исследование этого понятия.

1. Исследование есть отрицательное представление о том, что невозможно и понятие. Метафизическое исследование - если оно содержит то, что должно быть частью понятия, показывается как данное априори.
1. Пространство по априорному понятию, выходящее из внешнего опыта.
2. Пространство есть единственное априорное представление внешнего в смысле всех возможных содержания.
3. Пространство есть не дискурсивное, т.е. общее, понятие об объективной вещи вообще, а чистое содержание.
4. Пространство представляет как единичная данность единичная. Первоначальное представление о пространстве есть априорное содержание, а не понятие.

§ 3. Трансцендентальное исследование понятия о пространстве.

Трансцендентальное исследование есть дальнейшее понятие как принципа, и которое можно рассмотреть по отношению других априорных синтетических знаний. Для этой цели требуется: 1) чтобы такое знание действительно вытекало из данного понятия; 2) чтобы эти знания были выведены только при действительном чувственном данном способом представления этого понятия.

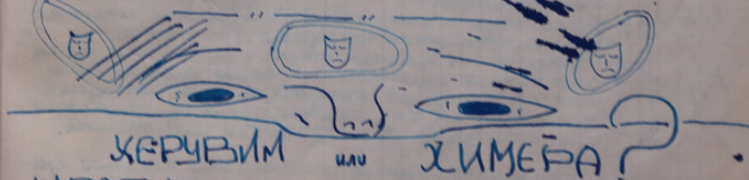
1. Пространство и есть представление, которое приод-

1 июля 1965.

Бунинская сценка. Почему Бунинская? Кто она? И какому изданию книги прилагается? Людям же не И. Бунина? Кто мог оставить родом с Буниными? Надеин, Тарихин, ОПАЧКИ. Уа-а-а-а!!!

Вместо Дидекаля бискупом 2\* там же И. Бунина, там же Д. Верга (вероятно прохитен) и А. Гомака. Будь прокляты ВЕРХИТЫ! А. Пуранделево - тварь поганая! (На слово поганат?)

- Кап... Кап... Кап... Ежи Дим.
- Кровь... жидкая и красная. ОН уже проснулся!
- Да, да, да. проснулось от сна Жень - красивый сон Мир слов пошлун ои.
- И ми, И ми, И ми. Просыпаясь. выскочил по сну прохитенся.
- Димон, Димон, Димон. Из шурка лезут вадяки.
- Димон... Димон... Димон... Женьки летят изглавения.
- Димон: БЬЕТ КОЛОКОЛО!



ХЕРУВИМ или ХИМЕРА? СЕРВАН ХИНАМИТ. СТАВРИНСКИЙ. МИЙО. ОНЕПЕРПУДЕНК. САРКИ. БУЛЕЗ. ШЕНБЕРГ. ВЕБЕРН. БЕРГ.

2. ИЮЛЯ. 1965.

Свои стоны в Ставрополе я направил  
Купил Арсенова и Спиркина купил... (84 коп. + 5 коп.!!!)

Попрошавши гитаты - молчи не вправил  
Читай Спиркина, над Кантаем я парил.

Глуно. Глуно. Глуно. Глуно. Глуно. Глуно. Глуно....  
Отрекаюсь. Отрекаюсь. Отрекаюсь. Отрекаюсь.  
Поцеди мя, господи!!  
Amen!

Ужона... Чёрная. Обдита золотая. Висит в урну сверкал  
огонь и движит хемодом и думат иблами и всёкими стра-  
жами прошими.

Ха-ха-ха-ха!  
Какая чудная пелуха!

Вуноу стелит Кетто в Серали

Съела горит Девони-Девони  
(Ке-е-е, сказан Л. Андруев, дуно-переводки-хер-сими.)

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ.

Ну и что?

J. M. SING. Божеество!!!  
МОДУДУДУДУ.

A  
SKIRA.

ИЮЛЬСКАЯ ВЫСТАВКА.

Х.

СЕРСДВРАКОВА.

ИЮЛЬСКАЯ ВЫСТАВКА.

A. Skriabine

op. 72.

op. 73.

op. 74. № 3.

op. 60.

Prometé.

ГЕНАЛЪНО  
ЕДИНСТВЕННО  
СРЕДСТВО



Воспоминания, послоником, поклолицом...

P.S. Закончил Введение критике.