



ВСЕВОЛОД
НЕКРАСОВ

**ПО-
ЧЕСТНОМУ
ИЛИ
ПО-
ДРУГОМУ**

(ПОРТРЕТ
ИНФАНТЭ)

Всеволод Некрасов

**ПО-ЧЕСТНОМУ
ИЛИ ПО-ДРУГОМУ**
(Портрет Инфантэ)

"ЛИБР"
Москва
1996

Графика на обложке Франциско Инфанте
Художественный редактор Елена Пахомова
Оригинал-макет Сергея Пушкина

ISBN 5-86280-123-5

*Издатель не всегда разделяет точку зрения автора
на затрагиваемые в книге проблемы.
Книга напечатана с сохранением
авторской пунктуации и орфографии.*

© Всеволод Некрасов, 1996.

Заказ 1029 Тираж 500

ОАО Типография "Нефтяник"

По честному или по другому

Не вылезавший (и слава Богу) последнее время из зарубежных гастролей Франциско Инфантэ – художник очень русский. (Это не ему нужно, художнику из самых лучших, чтоб доказывали, что он еще и русский – это нужно мне, русскому человеку и автору, барахтающемуся здесь, в этом русском искусстве сорок лет без малого).

Так вот, очень русский он потому, что – попробуйте определить его терминологически. Скажем мягче – словесно. Он кинетист? Еще какой кинетист, и был кинетист 30 лет назад с гаком сам так себя называл. Подавно, наверно, конструктивист: кинетизм, некоторым образом, частность, да и одно “Рождение вертикали” чего стоит Концептуалист – ну, это уже говорилось, и весьма настоятельно. Лэндартист – особенно в последнее время. Тут, правда, я не уверен: а есть такой термин? Вообще? А разве нет? Жаль, я не коллекционирую терминов. Потому что не люблю их и вполне сознательно, а любой поднаторевший в этом народном спорте наверняка без труда накидал бы их тут применительно к Инфантэ еще с полдюжины. Да и вообще сн почти что скульптор, а фотограф – уж и подавно.

Не укладываться в термин, жанр, в программу для художника более чем естественно, и за 30 лет с лишним любой художник меняется, эволюционирует. Это понятно, но есть тут, думаю, и еще кое-что. Еще одно, и именно как раз наше, русское. Наша всеядность. Уж каким значком ни меть – плюсом или минусом. А, может, никаким лучше? “Нам внятно все: и галльский острый смысл, и сумрачный германский гений” .. Как там еще-то: “Да от ланкарточных взаимных обучений” Или я тут что-то путаю? Или не я, а Александр Александрович, попавшийся-таки одному из Александров Сергеевичей... Да хоть бы и Виктору-Велимиру Владимировичу: “Новаторы до Вержболово! Что ново здесь, то там не ново” Действительно, что чужой смысл хотя бы внятен (показался) – и то уже какие успехи.

И тем не менее так оно и было, и все это помнят, кто помнит времена, когда в заднем зальчике Изобразилки вывесили чуть-чуть импрессионистов — как бы в отклонение, примечание к настоящей живописи Рокуэлла Кента, висевшей тут же. Кстати, и Моне-Писарро, помню, неплохо там смотрелись — как что-то домашнее, обиходное, действительно неожиданно просто родственное. Было это после Дрезденской выставки и водил меня туда перед своей флотской службой тот же Алик Русанов, который через четыре годика, со службы вернувшись, повезет в Лианозово, и который познакомил и с Олейниковым и с Мандельштамом и с Глазковым. С последним даже лично... И со всеми-то знакомился я с тем же, помню, ощущением — не так даже знакомства с новым, сколько встречи со знакомым. Необходимым.

Я писал уже — если нас что выручало, так это, не хочу хвалиться, скромность осмотрительность. И если получалось что-то, получалось постольку, поскольку, ощущая себя все-таки отсталой, хоть и поневоле, провинцией, мы и подавали соответственно голос именно оттуда, с того места, где мы. Не пытаюсь буквально исполнять задания, не стараясь непременно воспроизводить нечто вчера еще неведомое и запретное, а сегодня на нас обрушившееся и все еще неразрешенное. В силу чего и требовавшее освоения. Неизбежное — что там тогда произносилось — сюрреализм, экспрессионизм, ташизм.

А реагировали, подавая свои реплики по поводу и того и другого и третьего. И попарта. Своим голосом, в меру своего понимания и своих возможностей. Определить собственное отношение к методу — и будет, собственно, метод — и это я тоже писал.

И думаю, что здесь впечатления и воспоминания мои и Инфантэ могут и разойтись — и потому, что он человек с натурой определенной моей, и потому, что он, как-никак, с академической профессиональной подготовкой, и главное, он младше. В шестидесятые барахтались уже меньше, шли больше по-зрячему, во многом, конечно, от этого выигрывая. Хоть и навряд ли во всем. Я, например, как сторонился терминов, так и сторонюсь.

Считаю, что термин в искусстве в принципе окказионален, не точен. Инфантэ к этому относится иначе. Но, думаю, различие это скорее субъективное. Мне так кажется, а ему по-другому. По существу же и в основном у нас, по-моему, один и тот же общий практический опыт, а он, опыт — он не то что в 60-х, он, думаю, и в 90-х в основном тот же, что и с самого начала, считая это начало с после Сталина.

Почему оттуда я тоже писал не раз. Невозможно говорить об искусстве всерьез в условиях 30-летнего отсутствия — вполне буквального! — всякой информации и свободы выбора. При снятии такой тотальной блокады самые уродские условия уже дают какой-то шанс искусству — и так оно и вышло. А уродств и сейчас хватает

40 лет назад ничего не оставалось как кидаться наверх и кому покажется, что это его не касается только потому, что он родился еще 20, а то и 30 лет спустя — думаю, скорее всего ошибется. Наверстка просто поглуше и похитрей, ближе к той, что при Хлебникове — но только как если бы Россия примерно с 840-х по 870-е сидела за Занавесом в самой глухой культурной — да и всякой иной — изоляции...

Короче, вертеться приходилось отнюдь не в силу только генетической знаменитой русской якобы бойкости-расторопности-переимчивости — как известно, впрочем, традиционно уравниваемых не менее знаменитой "русской недвижимостью". А приходилось в силу простых и очевидных причин, общих что для русского, что для украинца, что для русского испанца.

Суть же была в том, очевидно, что и вертеться можно по-разному. И следовать чему-то и реагировать и перенимать можно сбиваясь, а можно не сбиваясь с панталыку, а как раз напротив того, по мере нарастания энергии движений все больше на этом панталыке и утверждаясь — как та мышка на куске масла, которая сама и сбила его из сметаны — и не потонула.

Так вот о панталыке. Русский панталык второй очевидный фактор, вторая и наверно главная русская черта испанца (по отцу) Франциско Инфантэ. Опять же, не в том дело, что такой уж русский сам панталык — т.е.

упертость на своем — у Франциско она и не русская — испанская = т.е. упертостей русских две — две с половиной. В спортивном плавании выдох — в воду Вдох — как и во всяком, естественно, — в воздухе. Франциско с юных лет запомнил твердо, что сам научился хорошо плавать, именно освоив этот самый выдох в воду. И потому именно с выдоха в воду и стал учить плавать собственного малолетнего сына — на моих глазах. Подряд лета два или три. Убеждать, что плавание и начинается с уменя, находясь в воде, делать вдох, именно ВДОХ над водой, а куда выдох — это уже деталь, дело второе, было бесполезно. Отец с сына требовал начинать с неуклонного подводного выдоха, после которого, понятно, следовал такой же неукоснительный естественный вдох — тоже подводный или полуподводный. Небольшой перерыв на спасение ребенка, после чего обучение возобновлялось по той же программе. И выучился ребенок плавать не раньше, чем перестал быть ребенком, уже помимо папы.

По-моему, это уже что-то сверхнаше, сверхрусское. Но суть все-таки не в упертости. Суть в том, на чем упереться. И тут случай как раз обратный — тут Инфантэ упорно желает дышать воздухом и только воздухом — да еще и посвежее — уже больше 30 лет. Чем и отличается от многих и многих своих коллег по авангарду. Года три назад мне приходилось писать примерно то же об Олеге Васильеве в книжечке "Три взгляда" и озаглавлено было это написанное "Упрямство лирики". Так вот почти теми же словами я готов написать об Инфантэ. Он лирик потому что русский художник и русский художник потому что лирик — в неразрывной связи. Не надо только на этом месте швырять этот текст в дальний угол — вовсе я не об особой якобы русской духовности да душевности да плюс к тому гордости — я просто о том самом русском — а точнее здешнем панталыке или как там его — менталитете — который, хоть стыдись, хоть гордись, а получился вот таким, каким получился. Так же как и перимчивость-переменчивость — поневоле, в силу особых и всем известных исторических обстоятельств. Возможно, это гордость, а, возможно, конфуз. Достижение ли, отсталость — но это здеш-

няя специфика, реальность, и мы все, в общем, здесь это знаем. Я повторял и повторять буду — мне совсем не нравится немецкая власть в русском искусстве на месте советской власти. Я совсем не уверен, что Илья Кабаков — главный герой, главная фигура русского — здешнего — искусства последних 20–30 лет. Его гордость и основной результат. И я вполне уверен, что Боря Гройс — уж и совсем не фигура. С Борей я имел дело и лично, так что целиком за свои слова отвечаю. И странно же выглядит это самое новое русское искусство, подгоняемое под борины рассуждения и умопостроения около 10 лет с германской неукоснительностью, притом что борины построения абсолютны и непререкаемы — я-то знаю, о чем говорю — мне в Германии не дают возразить Боре больше 5 лет — только почему-то для русского искусства. Никакое другое искусство в Германии Боря практически, насколько известно, не судит. Все это настолько смехотворно, настолько искусственно, что поневоле наводит на мысль о некой железной воле. Само собой так вряд ли бы вышло. Не то чтобы конкретной злой воле, коварных планах — эти темы мы оставим любителям. Любители найдутся.

А просто о рынке, спросе, некоторой массивированной коллективной воле, желающей непременно видеть в русском искусстве Кабакова с кабачками как главного русского Бойса.

(Иозеф Б.= Бакштейн
плюс Б. Борис Гройс
ист ниht Иозеф Бойс
найн найн найн
ни ни ни ни
в коем разе)

Однако у Бойса в основе, фундаменте — знаменитые сущности. Бойс утверждает металл как металл, жир как жир, войлок как войлок и т.д., а потом уже, утвердившись на фундаменте мира сущностей, выходит в мир отношений и взаимодействий этих сущностей. Как сущность краски охры переходит через сущность расплющенной на картонке кисти в сущность этой картонки, поверхности, кляксы, пятна, изображения и наконец сущность самой изображенной динамичной фигуры вро-

де мустьерских — это я видал в музее Людвига. И если в мире связей и отношений что-то не ладится (а такой разлад и был опытом не только Бойса всего поколения Бойса — военного поколения Германии) или вызывает сомнения — сущности всегда подправят, не подведут. Потому что они — сущности собственного изготовления. А не сфабрикованные, сфальсифицированные в каком-нибудь министерстве какой-нибудь пропаганды — в этом, как я думаю, и сущность бойсовских сущностей. И сущность очень и очень нам знакомая — и по собственному опыту, и по опыту таких наших непревзойденных предшественников, как немецкие поэты-конкретисты, соотечественники Бойса.

Да и то бывали и с Бойсом, когда экскурс в сторону от сущностей затягивался, радикалистские, идеологемные приключения. Видимо, как и многим, Бойсу, опять же, после столь ахового правого крена левый крен показался не только безопасным, но как бы и обязательным — как будто не все равно, каким бортом накрыться. И если крен и правда оказался безопасным — спасибо кораблю, а не радикалам.

Да еще, ощущая себя — и справедливо — художником самого первого ряда, пожелал, поди, Бойс почудить как Пикассо — действительно, почему Бойс должен быть хуже? Но не тем же взял Пикассо, что содержал, как говорят, компартию Франции, в самом-то деле. Так или иначе, а увековеченная в одном из музеев лекция Бойса по марксизму на фоне, как говорят, отличного Энгра — не совсем же то, что знаменитый “жировой угол” — судя по слухам: не видел я ни того, ни другого. (Но ведь способность впечатлять по слухам, заочно — и входит в программу концепта). Похоже, сущности тут подвляли и подвели, перепутались; а если марксизм следует воспринимать как-то совсем отстраненно, академически или иронически простенький вопрос: а чего ж бы кому-нибудь из учеников не сотворить чего-нибудь симметричного, только с лекцией по расовой теории? Почему так не поступил сам маэстро?

Да, кстати, и вся лекция, вся выходка Бойса рассчитана ли она была на такое музейное увековеченное существование? Способна ли его выдержать? Не

меняется ли в корне контекст, интонация, весь смысл и резон, первоначальный импульс?

И одно дело — идея о взаимодействии, отношениях зрителя и картины как главного места, главного поля событий в искусстве. И несколько другое — механическое развертывание этой идеи в радикальное рассуждение о том, что теперь де картина теряет свое значение и теперь произведение искусства должно располагаться, реализовываться вполне буквально, физически именно на этом материально понимаемом поле — т. е. представлять из себя непременно инсталляцию.

Эрик Булатов сказал, что при всем к инсталляции уважении ничего не остается, как признать, что картина — просто-напросто самая удобная инсталляция. И для автора и для зрителя. Что и проверено тысячелетней практикой.

И уж совсем поперек всяких сущностей знаменитая идея о слиянии искусства с жизнью, при малейшем шаге в сторону буквального понимания неизменно сразу обрывается типичнейшей радикалистской ловушкой, утопической идеологемой. Об этом писать уже приходилось, скажу только, что едва ли не самым ценным опытом наших перформансов конца 70-х — начала 80-х годов, перформансов, проходивших, с одной стороны, в более чем нервных, обостренных тогдашних условиях а с другой стороны, проверявшихся на предельно чутком материале, т. е. реализовывавшихся такими "инструментами" (участниками) как те же Булатов и Васильев, Инфанте, Кабаков, Чуйков и т.п. — самым интересным результатом лучших из "Коллективных действий" кажется мне именно эта доказанность, несомненность принципиальной разницы между перформансом как искусством жизни, повседневности и самой повседневной жизнью в прямом буквальном смысле.

Больше того — думаю, именно этот результат и делает-то наши перформансы, "Московский концептуализм" не просто повторением этапа, пройденного Западом за одно-два десятилетия перед тем, а дает этому нашему этапу собственные серьезные резоны и основания. Достаточно простые и очевидные: пришедшее с Запада в ореоле буйного радикалистского новаторства

искусство действия при внимательном рассмотрении и уточненном исполнении (чем и бывал силен Монастырский) оказалось просто искусством. Вовсе не чреватым какими-то неизбежными крайностями, катастрофами и самоубийствами — искусство как искусство. Концептуализм здесь избавился от радикализма и, думается, не потому, что был он тут какой-то Московский-особый — ненастоящий, словом, — а потому что точнее смог выяснить собственную свою природу в здешних действительно нелегких, повышенно жестких условиях.

Дело в том, что граница действительной, реальной жизни у нас сама была куда реальней и жестче, чем на Западе и весьма настоятельно требовала от искусства выяснить, определить с ней свои отношения. За баловство, нарушение этой границы просто-напросто нетрудно было загреметь под стражу или в психушку или в армию (как Мухоморы) или — в мягком варианте — лишиться работы.

Нет, в принципе — как говорил когда-то Райкин. И вот это, думаю, самое важное. Именно что в принципе. А не в частном случае. Помню собственное идиотское самочувствие, какими-то улыбочками перекошенные физиономии Вики Кабаковой, Левы Рубинштейна, самого Монастырского да и всех остальных, вывалившихся гурьбой из троллейбуса на узенький-узенький тротуар, на угол Пушкинской и Петровского бульвара. Год 83 или 4-й, времена самые мутные только что неподалеку прошла первая в Москве сходка нацистов, слухи самые жуткие. На улицах однако никого не хватало и вроде бы не измордовывали так вот, сразу и запросто — не в том дело, не в реальной угрозе, риске.

Почти любой из участников акции (не помню уже, как она называлась) имел стаж зарубежных публикаций и за одно это мог ожидать для себя вполне несомненных угроз и неприятностей, к которым, однако, более или менее внутренне приготовился. Будь дело в буквальном страхе перед ГБ-милицией, можно бы сказать, что перформенс просто де проходил в каких-то искусственных и дефектных, нетипичных условиях и потому ничего не показывает и не доказывает. Но не в том дело, что боялись буквально каких-то приводов и задержаний —

ничем особенным бы они не грозили в этом случае. А в том, что пустое баловство с той самой границей ставило в положение ощутительно фальшивое, лишало чувства правоты и достоинства – вот это было непривычно и неприятно. Притом, что как раз сам Монастырский предыдущими “Коллективными Действиями”, работая точно и тонко, и приучал относиться к нюансам социального самочувствия как эстетическим категориям, художественному материалу

Кто был бойчей, кто робчей, но за 20-25 лет (тогда) жизни в неофициальном искусстве что-то, а тот самый вопрос об юрисдикции этой границы с реальной жизнью, отношениях с этой реальной жизнью каждый должен был проработать на совесть сам и решить для себя так или иначе. Собственно, да и решать каждый день. Уж тут как у диссидентов – накопился солидный опыт, выработалась этика, целый кодекс и поневоле обостренное ощущение границы и определенное о ней понятие. Это у тех, кто постарше. У тех помладше, кому хотелось отличиться, хотелось задорности, бывало, что выходила топорность.

Отчетливо неудачной затеей были, по-моему, акция “демонстрация” с пешим походом от дома Монастырского к Рижскому вокзалу и квартирное действо с какими-то докладами именно на эти щекотливые темы – как, дескать, собравшиеся лойяльны к властям. Понятно, тут и была попытка работать как с материалом перформенса именно с этим самым опытом и понятием о границе – утрируя ощущение этой опасной границы, надеясь перевести как бы эту общую тогда опаску в шутку. Но шутка не получилась. Получилось топорно, бестактно. В комнате человек 25-30, вовсе не все всех знают, однако понятно, что тут же и иностранцы – отчего степень риска в принципе повышается. И хозяин помещения возглашает между прочим “Нет, мы не диссиденты”, как бы желая разом снять страх и риск. Ну и плохо, что снять. Если снять. Так “снять” – так же плохо, как риску подвергнуть.

Опять же, всё не сводится к буквальному риску – всё дело в отношении к риску. А ну, как кто-то из собравшихся считает себя как раз и диссидентом? Или

ГБ считает. Еще бы сказать. — Диссиденты, изыдите. И недаром не нашлось тона, формы, верной интонации. Это не была яркая в неоднозначности формула вроде знаменитого "ВАМ ХОРОШО" тех же колдеев — это было что-то вроде декларации как бы и в позитивном плане и заслушивавшие ее как-то избегали глядеть друг на дружку Я бочком пробрался к двери, выбрался, и, кажется, испортил отношения. Что поделаешь. И, кажется, испортил навсегда.

И испортил их окончательно, как показывает теперь уже ясно та же франкфуртская фальшивка МАНИ, та же деятельность "Галереи L" ("Галерея L", Л.Романова и Н.Панитков в городе Сочи не темные устроили ночи, а темный фестиваль русской поэзии в составе Пригова-Рубинштейна, и потом сразу Холина. Я сам первый всегда везде был за Холина. Случалось мне. Не против я и Рубинштейна. Да и Пригова — я против русской и любой поэзии, которую открыто устраивают по своему капризу и благу¹

1 Вот капризы-то природы, прорезавшись так некстати в предгорбачевские времена, и издали неожиданно такую фальшивую ноту, резко не в звук со всей предыдущей работой "Коллективных действий" Работой, в каждой акции точно и тонко неизменно выявлявшей эту рамку — т.е. границу акции, границу между искусством и действительностью — и с этой рамкой работавшего. (И не зря, опять же, так наворачивались этим колдеям на язык сами слова: та же рамка.. Поле неразличения.. Поле неразличения не только для развлечения. Или еще: Приманочная арка... Конечно, не зря — такого зря не случается).

Пока материалом была действительность самая простая, обиходная, повседневная — всё получалось как бы само собой. Иногда вроде бы и вопреки заявленным намерениям авторов. (Впрочем, и сами заявления, бывало, звучали так же вскользь и точненько, как приманочная арка — входя в состав акции...) Но всегда благодаря их явной талантливости и чувству рамки и меры — о чем я, опять же, не раз уже писал. Хорошо дискутировать о слиянии искусства с реальностью, пока реальность не может обернуться реальной и уже неуправляемой неприятностью — хотя бы возможностью таких неприятностей. Тогда искусство, несущее такие перспективы, мгновенно примет привкус принуждения, если не насилия — привкус отвратительной искусственности. И дискуссиям приходит конец...

"Коллективные действия", принципиально старавшиеся работать именно что с общими, коллективными действиями и, поведением и самочувствием, по возможности избегая разделять участников акции

Как-никак, а это не Холина зазывали на "Коллективные действия" Монастырский с Панитковым, не Холин о них писал и печатал, и в архиве МАНИ — настоящем МАНИ, а не липовом, панитковского изделия — с Приговым и Рубинштейном не Холин был, а Всеволод Некрасов).

(Вообще интересно: в какой-то момент — около середины 80-х — я вдруг испытал гадкое ощущение. Ощу-

на зрителей и актеров, умели очень чутко и тонко предвидеть эти коллективные ощущения, последовательно, точно избегая фальши и искусственности. Когда же материал чуть-чуть поменяли и к обиходности стала подмешиваться и поитика, как бы предошущение "соц-арта", с чувством материала стало уходить чувство меры и рамки. Рамки и мерки. Наверно потому, что за политику схватились уже чуть второпях, она все-таки не была ребятам таким изначально знакомым предметом, обстоятельством и постоянным ингредиентом самой работы как нам, "оттепельным", которые с нее-то и начинали. Вроде того же Булатова. Да и Инфантэ.

Уж конечно, кто-то поспешил тут же рассудить, что старое поколение просто де не в состоянии понять и оценить новых шуток, будучи от рождения запугано, затуркано, сковано, закомплексовано, забито-пришиблено и т.д. И с тех пор, надо сказать, песни эти на разные лады заводятся снова и снова каждый раз, когда ребята садятся в лужу — а в свои лужи ребятам с тех пор садиться, что греха таить, случалось. Не раз и не два. Ну как же — это не они в лужу, это просто устаревшее поколение не в силах, неспособно оценить новейший стиль плавания. Свободный, вольный стиль.

Извините. Кто свободной — кто, умея ездить, ведет себя и ведет себе велосипед через железнодорожный переезд, или кто, не так давно впервые усевшись, пыгается неуклюже и не к месту лихачить, виляя рулем и спотыкаясь об рельсы?

Так или иначе, и отрицательный опыт "Коллективных действий" (положительный — само собой), по-моему куда, как убедительно показывает несомненность рамок, отграничивающих ЖИЗНЬ от ИСКУССТВА при всем взаимном их тяготении. Убедительно, поскольку "Коллективные действия" "Прогулки за город" и были чменно "искусством жизни" — т.е. искусством, берущим своим языком и материалом произведения именно обычную повседневную жизнь — искусством, как бы и стремящимся, таким образом, слиться, отождествиться с жизнью, все для этого сделавшим. И в результате и показывающим: такое слияние возможно в языке и в материале, но никак не в полном, буквальном смысле, не на самом деле.

Рамки — в общем-то, там же. Просто наши рамки пожестче, поощутительней, и звонко прикладываясь лбом об эти рамки, продолжать и продолжать, невзирая, радикалистские рассуждения о слиянии искусства с жизнью потому только, что к этим рассуждениям склонен бывал и Бойс... Это надо...Надо быть...

Быть как Гройс.

щение, что молодое красивое и отважное поколение просто жалеет меня за мою жалкую и отсталую трусливость. Имея в виду гражданскую трусливость, в политике. Это было неприятно и непривычно: трусливостью такой я вроде до тех пор на общем фоне не выделялся, так же как и отвагой. И всего года там три четыре назад ни о чем таком и речи не было и отставать бывало просто не от кого: никого из этой отважной молодежи рядышком со мной в "Ковчеге", скажем, ни с чем подобным не виднелось. Я вроде тот же. Что за .?

Но что делать. Все когда-нибудь стареют душевно и отстают Н-да. А дело было в том, что совсем мне не нравились ситуации, которые как раз и входили в моду — вот вроде подобных акций Монастырского — в принципе не нравились, по природе. Эстетически. Я со времен "Синтаксиса" и Лианозово, процессов Гинзбурга и Амальрика, когда случалось и попадать в фальшивое положение, и пускать петуха, и самому потрухивать — по-всякому бывало — твердо усвоил кое-какие вещи: например: ты храбрый? А меня не храбри. Мне надо будет, я и сам похрабрюсь.

И не видел причин скрывать свое отношение к разным играм: с этими проблемами — играм всегда, по моему, фальшивым. Не получалось это ни у кого. Хуже всех — у Шелковского (см. мою "Справку"), заложившем "Мухоморов" Мало чем лучше и у самих "Мухоморов" с их песенкой про молодого заключенного диссидента. Никого не заложили — себя заложили, сфальшивили. Плохо у Монастырского. И плохо у Кибирова, позвавшего на публичное чтение в частности строк про "мудацкого, уродского" свежее тогда упокоившегося генсека. Я отказался, и объяснил, почему: неудобно. Генсеков мы никто не любим, но этот вроде и не лучше других и не хуже, плохого ничего не успел натворить настолько, чтоб клясть его, очертя голову и нарываясь на элементарную плюс сверх всякой политики ответственность за оскорбление.

Да в ситуации коллективного прослушивания: ведь если потянут, так станут тебя сбивать путать вопросами то не о тебе, чтоб ты отделался храбрением, а о других. Пускай все это в теории — все равно сбивает с тона и не

только в отношениях с властью, но и в отношении к власти.

Кибилова этот жареный петух просто не клевал, и он тогда не имел опыта. Но активностью уже обзавелся. И с какой стати даже и символически рисковать ответственностью за такую чужую выходку — не лучше ли лишний разок рискнуть публикацией собственного текста, и попробуйте тогда сбить нас с нашей позиции — тут мы давно готовы.

В том же роде прошли тогда недоразумения с Сорокиным и не помню, с кем-то еще).

И позволю себе, пожалуй, еще одно отступление. Не только в том дело, что никуда, живя здесь, не деться было от политики, от отношений с властью — они требовали выяснения.

Всякому, кто занимался искусством, некуда податься было от тех же проблем и внутри самого же искусства: устраивать какие-то шуточные коллективные декларации благонамеренности не только бестактно было, но и бессмысленно: комфорта устраненности все равно не могло получиться — и в шутку. А приходилось выбирать так или иначе: решать для себя — как тебе понимать ситуацию, сводимую все к той же власти власти.

При всех исключениях, власть в принципе делает неискусство, поскольку делает искусственное искусство, ненастоящее. Блатное искусство. Это известно, и ты выбрал — с этим блатным искусством ты не хочешь иметь ничего общего. А почему, собственно? Потому, что общего не хочешь иметь именно с этим искусством, или с блатным искусством?

И тут-то и проходит граница — думаю, что именно тут — не по возрастам, не по школам и направлениям, а по существу дела. Потому она такая и резкая, эта граница. Понимаете, мы-то делали тут искусство какое-никакое, но свое, не блатное (понятно, потому и делали тут, у себя, не в казенном доме — в казенном доме делают только казенный блат пожиже или погуще), старались, по крайней мере (вот не поручусь, правда насчет "Толика" Кабакова — человек был талантливый, но очень уж сложный). А эти подросли, прибежали, и с

разбегу поняли все немножко не так: поняли, что тут собрались делать именно что-то свое блатное. И в дальнейшем действовали уже как бы с учетом этого. И в своем искусстве, и далеко не только в своем — в основном же под водительством Толика. Толик им подмигнул.

Потому-то сразу так и отстали мы от этой всей молодежи: смотри, люди как теперь живут быстро — Володя-то уже сегодня не в той группе, а в этой и уже теорию пишет, почему в этой — или это Иося там пишет — а Иося и там пишет? — где-пишет-то? А — ну как же: эта группа отхватила у них поездку, перебила выставку, выставка пока будет, а каталог уже есть — вот группа, вот Володя: Володя уже в этой группе. И т.д.

Еще не началась перестройка, а пошла уже такая жизнь в искусстве, от которой отставать только и оставалось. Либо в жизни ты, либо в искусстве. В принципе как и в соцреализме.

И лозунги, разные школы и измы приобрели вдруг сумасшедшее проворство и поворотливость, все в динамике по мере надобности употребления в зависимости от расстановки обстановки и выпивки. Искусство на глазах загнивало с головы — с авангарда. Проблатнение шло по нарастающей, и ребятки чхнуть не успели, как оказались повязанными в системе липче прежнего, по рукам-ногам как мухи на бумажке блатным говном собственного производства.

Под руководством науки. Разумеется, уж как полагается. И надо сразу сказать с теми, кто всерьез принимает, принимал или делал вид, что принимает всерьез всю эту куролесицу, толкотню и круговое мелкое рвачество под музыку самых убогих "научных" спекуляций — тех, в свою очередь, всерьез принимать не приходится.

Не о чем всерьез разговаривать с авторами выставки "Русское искусство около 90 года", устроившими в Центральном Доме Художника на два месяца экспозицию с таким названием и с парочкой, например, вполне позорных мамаяевых шатров — один с приговской, другой с кабаковской начинкой. Очень, очень жаль, что этот

Революционный Метод Искусства Специфического Концептуализма как бы включает в себя искусство во-время смяться, не оставляя следов деятельности.

Впрочем, и тут дело не вполне чисто — это акция не оставляет, а инсталляция — почему же. Искусство материальное, когда оно не понимается как простейшая пустейшая и полнейшая каша вроде той самой, какую не постеснялись вывалить Пригов с Кабаковым на той самой выставке. Конечно кашу вряд ли повторишь, восстановишь — да кабаковская, ввиду разлуки маэстро с родной, и представляла, помнится, как раз чьи-то попытки повторить, восстановить какое-то из достижений автора — и если так, то достижение поистине да, неповторимое.

Приговское же остроумие (бывало, что такое встечалось раньше) и вовсе взяло явный тайм-аут. Остроумие, видимо, предполагалось в слове сантехник поскольку сваленные кой-как инструменты и аксессуары этой сантехники не давали никаких возможностей предполагать чего бы то ни было еще. Разве что концепт на тему сверхславы: — А фиг вам — от меня и это сожрете. Уголок приговской славы.

И та же тема — а вот вам, и это скушаете — явственно звучала итогом. Причем не в изящном и остроумном исполнении — когда приходится с чем-то и соглашаться: вот дескать свистуны — но что-то в них есть, ничего не скажешь — а, вежливо выражаясь, в силовом. Плевать, сожрут, Еще стараться для них. Важен принцип. Сказано вам — такое вот у вас русское искусство около 90 года. И привыкайте нас слушаться.

Не то чтобы на этой выставке было так уж все только плохо. Но как первая подобных масштабов выставка нового русского искусства прозвучала она именно так вот — знайте ваше место.

Инфанте на этой выставке нового русского искусства не было. Как и Булатова. И Васильева. И Рабина. И Рогинского.

Так что оказался Инфанте в не самой плохой компании. Явно не хуже той, что собрали в Центральном Доме Художника.

Инфанте он какой-то надежный, из своих — которых распознаешь по верной интонации — не кривой, не блатной. Не кривляется но и не надувается. Не дает себя ни унижить, ни спровоцировать. Не холуйствует, но и не бунтует. А такую надежность и устойчивость, верность тона тут вырабатывало первым делом верное отношение к власти. Что-то не знаю ни одного из авторов, которых ценю по-настоящему, кто бы в душевных беседах, которые принято теперь называть кухонными¹ принимался бы разводить расхожую брехню по типу -- да брось ты эту политику, системы все одним миром мазаны, будем выше суеты и т.п., чего невозможно было разводить, не фальшивя.

Кто фальшивить не хотел, не мог не понимать, что нельзя, невозможно не возражать власти, которая никаких возражений не допускает в принципе. В том числе не допускает и тебя, твоего искусства. И ощущая себя одним из возражений, заботился и о том, чтобы было, что возразить. Не декларативно, а по сути.

Ей-богу, это научный базис понадежней теории комплексов по Фрейду — да и не так теория, как

1 При мне Степанцов загнул весной 91 с трибуны что-то насчет "кухонного авангарда, буйной плесенью расцветшего в 70-е годы". Слушайте, ну кто давал им дипломы? Литературного, как-никак, института... И так коряво выражать свои мысли. Да и мысли-то не свои — во всяком случае, мысли счастливо совпадающие. Совпадающие с помыслами партии, неустанно помышлявшей еще когда, как бы искоренить зловредную для партии ПЛЕСЕНЬ. И само словечко-то "плесень" куртуазного маньериста Степанцова — словечко газеты "Правда" 50-х годов.

И "кухонный" слово не его, употреблено тут образцово бесмысленно. Это Ким Юлий вспоминал теплые кухни 70-х, в авангардные же 50-60-е кухня как раз была не место: кухни соответственно были коммунальные.

После этого особенно занятно читать в 95-м, как отважно куртуазно, оказывается разговаривал в 87-м с КГБ Дидуров, как самый куртуазнейший из куртуазных маньеристов. В 87-м чего ж бы; и не поговорить с КГБ куртуазно.

Мне же эти степанцовские маньеры действительно живьем напмнили еще в 91-м все аббревиатуры разом. Маньеры там были те же. С другой стороны, уже в 91-м давненько не слышать было такой классики, таких чистых нот. Такой уверенности: кухонный — фу как позорно. Союзписательский, питинститутский — вот это звучит. Гордо.

И куртуазно. Мерси бьен за ясность.

достаточно проверенный практикой подход, и основа совсем другая мать, мать родная-партия-тире-советская власть. Вот эти комплексы — да, у нас тут действительно обнаруживают универсальность.

И это не вопрос поколений — таких вот, учащенных или учащаемых — что ни год выпуска, то и поколение — новенькое, и какое надо. Тогда уж вопрос того, что скорей бы называлось эпохой-эпохой жизни при советском режиме, но после Сталина.

В этот промежуток — лет сорок — вполне укладывается: Кабаков, и Рабин, скажем, и Владимир Полицкий, и Владимир Калинин, и Сергей Калинин. С разницей в возрасте иногда если не по сорок, то лет по тридцать с гаком. И Франциско Инфантэ — сейчас ни старший, ни младший — как раз типичнейший случай.

И условия — в принципе, в основном, не менялись для всех все это время. Нет, наверно это не мы молодцы, а нам повезло — как повезло и искусству. Имело место совпадение момента и ряда, будем говорить, благоприятных факторов. Условно благоприятных. Сильно условно. Благоприятных скорей в конечном итоге — в тех немногих случаях, когда такой итог удастся усмотреть. Но таких случаев нигде и никогда не бывает много — таких, скажем, как Франциско Инфанте.

Совпадения? А вот смотрите. Нас не баловали. Нас прижимали. Прижимали, и мы ощетинились, не позволяя себя раздавливать — роскошь, недоступная предыдущему поколению — увы, лишь героическим единицам. А нас тем более прижимали, а мы подавно упирались упорней, все больше привыкая к тому, что мы можем быть, мы есть, привыкая отстаивать свое искусство, его и свое достоинство. Так мы и воспитывались, хоть речь отнюдь не о питании — питание шло авторам лонжюмо.

Нас если угощали, то иначе, и если угощение все-таки пошло нам на пользу, то едва ли в соответствии с желаниями воспитателей. Нас прижимали, но не уничтожали потому, что уже практически и никого не уничтожали за искусство. Повезло искусству именно в этом. Когда сажают-уничтожают, тут какой спрос, какое ис-

кусство. Нас не баловали, но и не убивали: спасибо за внимание.

Этим вниманием нас поддерживали в уверенности — скажем так — в подозрении, что мы все-таки занимаемся не пустяками — в каковом подозрении мы имеем честь наше искусство, нас и оставить. Чего еще надо.

На этом закругляется первоначальный, основополагающий сюжет с нашим братом. И начинает разворачиваться другой, следующий, актуальный, в котором варимся в настоящее время. Хотя есть мнение, что концу подходит и он.

Инфантэ последовательно нетрадиционен в отношении к материалу, в выборе материала — только это не совсем та нетрадиционность, какой нас угощает скоро 10 лет КЛАВА и клавины дети. У него материал такой, какой есть, не для смеху и не потому, что такого нет у соседей или предшественников, — не чтобы отличиться новизной, не чтобы отличиться от кого-то. По-моему, он вообще не знает, что такое отрицательная зависимость. Какая-то не та натура¹

А материал у него именно тот, какой нужен ему самому И правда нужен. Это словечко “И правда” в пору прибавлять как артикль чуть не к каждой о нем фразе. Тем он и отличается.

1 Вот моя, например, — наверно, иная. Хоть и не могу сказать, что горжусь этим. Но если и так, не хотелось бы создать впечатление, будто статья эта пишется вокруг да около Инфантэ, а не про Инфантэ. Художническая позиция Инфантэ — ценность такая же, как художественная продукция Инфантэ — во всяком случае, для меня это так.

И во всяком случае позиция так же не случайна, как не случайно творчество. И значима, существенна. И приятно, нет ли, но совсем не вредно — если не сказать необходимо — сопоставить Инфантэ с кое-какими явлениями окружающей и окружавшей его среды: вот Инфантэ. А вот отнюдь не Инфантэ. А вот эти — это уже такой не Инфантэ... И представляете себе, что было бы, если бы Инфантэ бы не было? Вообще знать-то он пусть и не знает, но не испытывать так или иначе эту зависимость едва ли может, как и каждый автор.

Автор что колобок, а кругом такие дедушки и бабушки, такие братишки и сестрички, что всё и все, от чего и от кого ты ушел, все закоулки и колдобины, куда всё-таки не залетел — всё это

“Было ли начало и будет ли конец света.” Конец общества “Знание” по крайней мере, кажись, уже случился. Будет ли конец, не будет ли конец — смотрите кино “Репетиция оркестра”

Наше дело маленькое, но оно все то же. И на случай, если будет конец, но будет и кому после конца откапывать (а на этот-то случай в основном мы и целились, делая в прежней жизни наше искусство 30 лет — не скажешь “рассчитывали” — не сильно рассчитывали мы ни на какие перестройки и этого-то и не в состоянии уразуметь сережи-коли-оси-бори лени и лены это наш опыт, наш, а не их) — на этот случай, если будет кому оценить остроту сюжета, пусть и это будет ясно известно.

В результате “перестройки”, “постперестройки”, рыночных отношений, ухода Советской Власти, “Демок-

никак не менее интересно и значимо, чем сам, как любили выражаться в прежние времена, магистральный путь.

Так что пусть не покажется никому, что это не про Инфантэ. Про Инфантэ и очень даже про Инфантэ. И про самое интересное. Потому что кому как, а мне переживаемый сюжет кажется куда каким интересным и занимательным. А Инфантэ — явно одна из самых центральных фигур сюжета. Сюжет захватывающий, прямо-таки детективный. Более захватывающий, чем предыдущий: предыдущий был уж очень эпический. И там от нас если что зависело, то “в высшем смысле” как говорил Достоевский, а на самом-то деле нет. Так что можно было как бы и не беспокоиться: ну посадят — посадят. И всех посадят. Кинут Бомбу, так кинут. Тогда на всех кинут Прокукарекано, а там хоть не рассветай. Классика, русский эпос.

В том сюжете мы участвовали пассивно — верней, страдательно. Тут иное дело — не эпос, а драматический детектив. Не какая-то власть, которая раньше нас родилась и не от нас, и выше нас и от нас не зависит. А та, которая с нами, а отчасти и через нас во всяком случае здесь, где мы, в искусстве. Леня Б. Бажанов, а не Брежнев. Не Демичев и не Ильичев, мы тут Леню наблюдали в угор годочков, не соврать, с двадцать. Подавно Иося Бакштейн, и множества, которые с Иосей и после Иоси. Это сюжет бурный, напряженный — просто, наконец, криминальный — и даже не обязательно в переносном смысле.

В такой уж мы стране — тут искусство отродясь было не пустяки, а образец, чувствительный индикатор, пример, а кто его знает может, другой раз и причина. Это во-вторых. А во-первых важное ли, нет дело искусство — именно оно наше дело.

Ходят слухи, что как раз сейчас оно и перестает быть таким важным. Все может быть. Но если и перестает то не для нас. И

ратии", Августа, и Октября и т.д. к публике вышло не то искусство, которое созрело здесь, упираясь и бодаясь, по солженицынскому выражению, с Советской Властью тридцать лет, вскормленное традициями демократического диссидентства.

Переменами воспользовалось не то неофициальное, "подпольное" искусство, которое эти перемены готовило, по мере сил участвуя в общем оппозиционном режиму движению.

Отпихнуть его, отодвинуть озаботились с одной стороны, официозные системы типа МОСХовской и совпсовской, с другой же — спешно-наскоро и в значительной мере искусственно устроенное искусство, устраивавшееся уже в виду "перестройки" в непосредственном расчете на новые времена. Искусство как правило с даже так — для нас оно становится еще важней, потому что мы становимся важней для него. И тут вряд ли смогут что изменить любые иоси и димы, лени — имя им легион.

Мы не только родились под подлым полновластием — властью власти, властью подлости. Мы видели ее, жили под ней, ей не поддавались, и дожили, и могли видеть как нарождается новая подлость новой власти. Не с неба сваливается, а рождается вот отсюда, из нас. Во всяком случае, отсюда, где мы. Где мы все-таки могли и еще можем что-то. И хоть что-то там делаем.

Все же так вот и сказать безо всяких уже идеологических околичностей прямо в физиономию этому новейшему благу и воровству, что оно — блат и воровство в искусстве, что его отлично видно, оно известно и никуда не денется: пусть и не думает, как могло думать предыдущее... Сказать все это — не совсем то же, что бубнить себе под нос в каких-нибудь "Архивах МАНИ" начала 80-х и тоже, кстати, благополучно уворованных и подмененных новыми начальниками архивах... Инфантэ — один из тех, с кого Архив МАНИ начинался. Инфантэ — один из тех, кого помину нет ни во франкфуртском издании МАНИ работы Иоси Бакштейна, Коли Паниткова и Сережи Ромашко, ни в телепередачах о МАНИ работы Коли Паниткова, Лены Романовой и Лены Курляндцевой...

И при всех международных связях Иоси Бакштейна и Бори Гройса, Димы Пригова или Сережи Ромашко иоси-бори-сережи и иже все-таки остаются пониже, досягаемей демичевых-ильичевых. Борзости у них стольчо же, если не больше. А вот танков нету.

Мы можем хоть на этом кусочке, но действительно участвовать, и в самом деле возразить, помешать, и вправду что-нибудь изменить в этой подлой и наглой блатной властной механике, куда мы попали. Раз мы тут, внутри механики, можем что-то портить, мы и должны портить. Портить блатные дела. Раньше позже разбираться придется. Пусть не говорят потом, что такая блатная клоака получилась из

характерными чертами намеренной утрировки и спекулятивности, облегченности и удешевленности.

Успевшее даже в каких-то случаях заглянуть в последние "подполья" и подвергнуться последнему риску, больше уже символическому, но прежде всего во всех случаях первыми поспевшее захватить места на транспорт на экспорт и экспозиционные витрины и площади.

Точней сказать, все происходило как раз не с "одной" и "другой" стороны, а при явном тесном встречном взаимодействии и взаимопонимании сторон. Систем.

Системы официозной и новой борзой. Поскольку "новые" стремительно и эффективно слиплись в собственную достаточно жесткую системку внутри аморфных "А-Я", "МАНИ", шуточных и неопределенных "Чистых прудов", "Сретенского Бульвара" и т.п. Системы отлично поняли друг дружку. Официоз устраивает именно видимая радикальность, аховость и диковинность приготы-кабаковины, оравы-КЛАВЫ, группы ЕПС и т.п.

Тут МОСХу и Союзу Советских Приятелей куда легче удержать позу "Настоящей" литературы, "Большого" искусства и т.п. — ту самую позу рожи, которую Советское Искусство и тужилось удерживать и показывать нам все эти десятилетия. Получалось у него все хуже и хуже, и когда вплотную подошло к полному

нашего искусства: получилась она вопреки нашему искусству и нам — и пусть тут все будет ясно.

Да, нам опять так повезло — прежде ожидался конец света коммунистически-ядерный, теперь кто их знает какой — но повидимому с нацистским вступлением. Прежде концу света мы пытались помешать символически, теперь хотя бы видя в упор, как машина действует, и рассказывая об этом всему свету — пока еще ему не полный конец. Вот она, механика-электроника, контакты и шестереночки, одна цепляется за другую. Как наглое всервство провоцирует репрессивный режим, так в искусстве откровенные блатные дела, сплошная непролазная пригота и кабаковина, ускоренного изготовления облегченка-удешевленка, диктатурка "научности" гройс-бакштейнского пошиба не может не провоцировать самое оголтелое ретроидраство и мракобесие.

Искусство так или иначе сстается образом и подобием, и это вот наглое, вопиющее безобразие дел в искусстве — разворозывание нашего искусства — образом и подобием Большого Безобразия и Разворозывания... Примером ему — а кто знает — в чем-то может быть и причиной.

конфузу, тут и вышел случай, тут-то и подоспел Дима Пригов и Иося Бакштейн со товарищи. Они и пособили провести подмену Взамен всего неофициального искусства подsunуть его часть пошустрей и раздуть сверх всех пределов.

Подмену, удобную для искусства КЛАВЫ как и для Софьи Власовны. Обе системы просто боялись тех авторов, которые давно заслужили неоспоримое, казалось бы, право первыми выйти на публику при любых подвижках демократического толка. И система с системой, снюхавшись и объединившись, попросту украли это право у этих авторов. У этих авторов персонально и у этого искусства вообще.

И начнись искусство "свободы" как давно должно бы было начаться, не с КЛАВЫ, а с выставок Рабина и Рогинского, того же Краснопевцева, Немухина и Шварцмана, Булатова и Васильева, Яковлева куда бы лучше было это и для искусства, и для свободы. Полезней. Нет, вряд ли вся публика кинулась бы принимать это искусство в распростертые объятия как родное и давно чаемое. Да так и не бывает. С "КЛАВОЙ" -то уж подавно ничего подобного не было. Но в любом случае в глазах публики долгожданное "подпольное" свободное искусство не выглядело бы из клетки выпущенным обезьянником и просто очевидным разгулом блата, каким не жалея сил представляли его этой публике фигуры: вроде Бажанова с Бакштейном.

Искусство хотя бы не конфузило бы эту свободу, не говоря обо всем прочем. И шараханье под сень глазунских крестов, и откат публики от искусства вообще в любом случае был бы поменьше. Искусство, вчерашний пример свободы, стало примером блатных дел, коррупции (для начала по бартеру: ты мне — я тебе), фактического разворозывания и разложения. И очевиднейшей провокацией. Для кого-то может быть и невольной, а вообще-то явной, явственной просто нередкость.

Мы покамест не знаем точно, чем кончится, к чему приведет крутой отчетливый сюжет с провокацией, открытой подменой неофициального, параллельного, оппозиционного, "ДРУГОГО" русского искусства БЛАТНЫМ

искусством. Это сюжет интересного кино, но мы-то не зрители этого кино, а персонажи.

Но мимо фигуры Франциско Инфантэ никак не пройдет ни один будущий читатель, зритель и ценитель сюжета. Инфантэ, кажется, всего на год-два младше Пригова. И по возрасту и по связям, пожалуй, скорее бы он должен быть ближе к людям КЛАВЫ — или будущей КЛАВЫ — в альянсе с лидерами молодого МОСХа впервые сплоченными рядами двинувшимися на Кузнецком в 86-м.

Кому-кому, а Инфантэ, казалось бы, готов и стол и дом и роль и место в сюжете просто-таки как никому Инфантэ — одна из основных фигур в "А-Я" и "МАНИ", да и без этого Инфантэ отлично знали как "кинетиста", знали как участника группы "Движение" и просто, наконец, знали Инфантэ как Инфантэ.

Я, например, скажу, представлял себе демократические перемены так: первым делом по радио с утра до вечера песни Окуджавы, по телевизору каждый вечер — слайды Инфантэ. Казалось, что телевидение, да цветное просто и рождено для его слайд-фильмов — а для чего же еще. Шевелились даже и опасения — знаете ведь, как у нас умеют — не заиграли бы, не надоел бы Инфантэ нашей публике. Уж очень, конечно, выигрышно.

Ну и как — видел кто Инфантэ по телевизору?

"Семидесятник" по возрасту, Франциско Инфантэ разделил, в общем-то, судьбу "шестидесятников" в искусстве. Он как-то не успел набраться ума достаточно, чтоб во всем известный момент середины 60-х смекнуть заодно со многими ровесниками, что "авангард" теперь дело не хлебное и, можно считать, отсталое — надо это понять как следует и заняться чем-нибудь действительно серьезным. Вследствие чего ему и не понадобилось через пару десятилетий бешено суетиться, отпихивать и распихивать кого-то и повязываться в блатных командах. Отчего ему и нет полной веры: он все-таки какой-то не свой. Не такой. От этого и не такой классик.

А вообще интересно: "шестидесятники", "шестидесятники" А слышал кто-нибудь про семидесятников? А

они-то ведь и делают все дела. Сказать, что это такое — семидесятники? Семидесятнички. А это вот что такое.

Семидесятнички же — это было вот что. Когда с оттепели повернуло на другие погоды, “абстракционизм” — хоть с ним и боролся архитектор оттепели лично — остался четким знаком эпохи, поскольку до оттепельной эпохи вообще никаких таких абстракционизмов и духу не было. Модернизмов, формализмов, авангардизмов. Понятное дело, это все одно. И с этим повели борьбу фронтом от МОСХа до Лифшица-Палиевского, от ЦККПСС до Нового (не тем будь помянут) Мира¹, определив тем этот формализм-авангардизм отчетливо и окончательно в диссиденты. Самое естественное органическое, натуральное диссидентство искусства — не преднамеренное даже, а попросту неизбежное. И определив, как дело для всех, кто им занят и пожелал бы заняться, на ближайшие десятилетия вполне бесперспективное. Без нюансов. В житейском, практическом, карьерном смысле.

Тут-то и прошел раздел между поколениями. Художниками-практиками с одной стороны, и практиками-умниками — по профессии же как раз больше теоретиками, публикой, в какой-то момент привлеченной шумом и борзо ринувшейся в искусство, но прихваченной отменой “оттепели” — с другой. Это не был какой-то эксцесс, эпизод. Глухой общий зажим, серьезное дело, фундамент того самого застоя. Припасено было всего — и кнутиков для художников, и пряников для умников. Жить-есть было надо, но жить в искусстве как-то почестному, и минуя проблематику всех этих “измов” было невозможно — ими, измами, искусство непрерывно и выясняет себя, свою природу — какое оно сейчас на самом деле, каким оно хочет быть и может быть. А что значит “какое на самом деле”, когда ясно велено, какое нам надо?..

1 Там многовато собралось твардовских. Сам Твардовский был из смоленских крестьян и написал военного “Василия Теркина”. Твардовские же были из московской интеллигенции, и тужась всячески быть большими твардовскими, чем сам Твардовский, и породили сами позднего Василия Белова и всю сермяжную правду “Нашего Современника” и т.п. Молодой Гвардии”.

Коллизия была вполне отчетливая. И совсем уж от души не разуместь этого могли только умники совсем уж тупые. Остальные устраивались, кто как мог, так и эдак елозя-ерзая, выискивая внутренне комфортную по отношению к нашему брату — с головой уже ушедшим в нелюбезные начальству практические проблемы искусства “шестидесятникам” — позицию; но позиции такой, естественно, не находилось... Учесть и то, что открыто полностью солидаризироваться с начальством умники, однако, стеснялись. Лавры борцов с модернизмом Лифшица-Палиевского и, скажем, примкнувшего к ним внезапно Игоря Виноградова все-таки привлекали не всех.

Отсюда происходит масса телодвижений, нюансов и комплексов, вывихов и загибов легких и не очень. Так, отсюда и берет начало Самая Большая Наука, наш НАУЧНЫЙ ВЗРЫВ 70-х.

Оспорить коллизии не удавалось, оставалось ее превзойти. Позиции не находилось, приходилось принимать позу — ту самую позу умников, позу рожи, по лесковскому выражению. Рожи умудренности и снисходительности. В лучшем случае.

Поза и есть поза. А вот что за позой... Хотя бы умники наши прибились к какой-нибудь абстрактной дисциплине. Но они уже прилипли к искусству. Делу живому, но по-своему строгому, которое любит ставить ребром вопрос: творчество или паразитство? И кому пришлось удариться в классику, чтоб в упор не видеть ничтожную современность в ее презренных конкретностях. Кто заделался специалистом по буржуазному-зарубежному-заочному-бумажному искусству, когда те же самые процессы шли у него под носом, на глазах — только поострей шли, в условиях пожестче. Кто взмыл в теоретические выси, подалее от грешной земли, раздуваясь и раздуваясь пузырем, согласно законам физики, пока не...

Нет. Пока не лопнул. Пока никто как будто не лопнул, но пораньше-позже лопаться-то ведь придется. И потом ведь это КАК БУДТО. Никто не лопнул как будто, поскольку на самом деле лопнули все.

Когда станут разбираться с интересным сюжетом — так как же все-таки подсунули БЛАТНОЕ вместо ДРУГОГО искусства — а разбираться ведь станут: пока что не было вроде, чтобы не разбирались и не разобрались; когда — это особый вопрос — а что к объеханному по кривой возвращаться приходится, уж кто-кто, а мы назубок знаем! — так вот, когда разбираться станут, тогда живо доберутся и до наших умников. Весь ум которых партия по сути и направила в свое время именно на такие старания: как бы это им бы это искусство ерзя да егозя да по кривой и объехать. А было вот как.

Искусство, ощетенное, внутренне сориентированное на упертость против притеснений извне, оказалось поразительно беззащитно перед наглостью собственной блатной бездари изнутри самого же искусства — оказалось, это не тот аквариум, который способен к самоочищению. Всякое борзое недоискусство, облегченка с удешевленкой, рутинка мигом прижали это искусство так, что его и видно не стало. Но не сама же бездарь, не одними своими силами. Зарезвились, заиграли возможностями новые власти, властеныши, пресса, денежные качки, московские комсомольцы, черт те что и кто. Ну, и Наука. Большая Наука Как Не знать. Как не знать научно.

Позы позами, а за позами — стойкие фобии, страх перед живым реальным искусством, инстинкты. Мне уже приходилось писать: ни на кого так не ярится дворняжка на цепи и за изгородью, как на другую дворняжку, дворняжку-вольняшку, которая нахально и вольно себе мимо изгороди бежит и бежит.. Вот мы-то и были такие вольняшки в искусстве с нашим авангардизмом, и в глубине измаянных советской наукой душ наши большие ученые умы это понимали — и не прощали нам.

И когда подошел момент, как могли, рассчитались за свои комплексы благо за все мучения кусочек советской власти над искусством они таки урвали. К тому времени это же была система, именно умненькие семидесятнички и расселись уже по большинству местечек, там и сям мелькали знакомые фамилии и строилась тебе та самая типовая поза рожи. И слышались звуки науки — Большой науки. Ребятки ну прямо-таки рвались делать

погоду, и когда дорвались, дружно сделали вот то, что сделали.

Горбачев Пугачева
так

а так
Кабаков Седакова

— ?

— ..

И хоть Сергей
Хоть Дмитрий Сергеич

Эти расположения слов я отметил, помнится, в 86 году И не ошибся. Франциско Инфантэ, как видим, места тут не находится. И это плохо.

Плохое предзнаменование — только не для художника Инфантэ. Его место, слава Богу, в других расположениях.

(Нет, ну черт же знает что — именно что как черт ладана чурались 20, 30 лет корифеи нашей Большой Науки презренных конкретностей скромного самостоятельного "другого" искусства, явно опасаясь начальства — и вдруг и вмиг очутились на коне, во главе этого искусства, едва начальство ушло. Или сделало вид. И сходу, не слезая с коней, принялись раздавать слонов, публикации, рекомендации устанавливать тут приоритеты и вообще наводить порядки. Что за черт? Ну?

Прости Господи, но ведь такого и у Булгакова нету Видимо, Наука еще не была такая развитая, как и Социализм. Я понимаю, чертыхаться неудобно, среди корифеев есть даже исполняющие обязанности иереев. Но что эти святые люди творят с кое-какими основами собственной мирской профессии — взять в толк невоз-

можно. Они что ж, всерьез так и думают, что все то вздор, чего они не знали, знать не желали и чего знать им было свыше не рекомендовано?

Или что тут и знать-то нечего и понимать не в чем? И что для наведения в нашем деле порядка-ранжира с избытком за глаза хватит багажа античника или медиевиста? Поистине: так, значит, свято и поверили, что тут 30 лет ерундой занимаются. Аминь, что же. Подзалетел, видно, тот же Александр Раппопорт. Возьми и брякни как-то про наши эти мелкие конкретности "поэтика профессионализма". Видно, что не испрося благословения.

Ну ну В смысле ох, греки наши. В смысле грехи. Хотя необязательно, конечно, греки или медиевисты. Есть и более конкретные(кстати о конкретностях) специалисты – вот как раз о поэзии конкретизма ученый стиховед с именем авторитетно пишет в учебнике: "До нашей страны такая поэзия не дошла" Учебник года издания 93. Первая публикация переводов русских поэтов, названных конкретистами – переводчиком названных, не ими самими – Вена, 73 год. Публикация на русском языке – Цюрих, 75. Публикация их же как "группы КОНКРЕТ" – Париж, "Аполлон77". За 16, за 18, за 20 лет до научного закрытия...

Что же это за научные имена, что за времена, что за нравы, что за наука? Вот такая наука – наука как не знать. Вот так и не знать. Кого надо и сколько надо.

Не обременяясь, как видим, знаниями, наука давно не затрудняется, не обинуется в утверждении своих вкусов и мнений. Вкусы, правду сказать, аховенькие. Густо, откровенно эпигонские вкусы¹. Понятно: аван-

1 (Вообще ведь, с этим вкусом... Что такое вкус – то же умение, только встречающее. Его, извините, тоже ведь и нажать надо. А можно и не нажать. Особенно, если кто весь был занят – скажем, Большой Наукой. Можно вкус испортить, отбить, сбить – мало ли чего можно. А не могло выйти такого – по мере того, как одни взмывали все высь выше, подальше от мелких дряг, в свои свободные полеты, другие симметрично удалялись от таких прекрасно контролируемых полетов, глубже с головой уходя в конкретные презренные проблемы? И теперь у тех и тех как бы разная среда обитания, как у рыбок и птичек. Естественно, и разные вкусы. Некоторые птички, правда, склонны питаться рыбой. Но значит ли это, что им и сам Бог велел

гарт -- ну этот самый, поэтика профессионализма -- это здесь, иначе говоря, как дело требует а не как начальство велит.

Вы что же, серьезно хотите, чтобы свеженькое начальство приветствовало подобную поэтику вниканий в какое-то там дело, которое запросто ведь может себе позволить повести себя и с ним, свеженьким, подобным же образом? Как и с брежневским. Стиховист оно или медиевед. Есть же наивные люди.

Ну где, когда, в какой еще науке-искусстве вкусы-мнения и все материальные из них выводы базировались на таком истинно научном основании = принципиальном незнании? Кроме советской, конечно. Почему кроме? Потому что. Тавтология -- скучно, а это и было бы ничто иное, как тавтология).

Что, или это не имеет отношения к Инфантэ? Как не имеет? Этот-то анекдот не имеет? История о том, как у искусства крадут не что-нибудь -- на глазах средь бела дня крадут историю его, искусства, противостояния системе; крадет не кто-нибудь, система и крадет. И берет и награждает система краденой историей борьбы с собой, с системой, того, кто ей, системе, почему-то не неприятен...

Это-то типичное черт те что -- и не про Инфантэ? Не про одного только Инфантэ, конечно. Так тем более. Тем более про Инфантэ, если не про одного только Инфантэ.

Искусство Инфантэ -- оно ведь тоже не только одного Инфантэ, не только про одного Инфантэ. Тем-то он и Инфантэ.

Кажется, немало общего с Инфантэ в свободе выбора материала и в самом к нему подходе, отношении у Германа Виноградова -- человека КЛАВЫ, на людей КЛАВЫ вообще-то мало похожего. Но он совершенно другой. Не конструктивный, а интуитивный. И сверхразносторонний -- он просто в разных родах искусства и

наводить порядки и диктовать свои вкусы в рыбьем хозяйстве)?

чуть не во всех сразу И автор совсем другой складки не так созидатель, как гений-импровизатор. На этом слове — гений — я бы здесь настаивал. У него ведь есть не только оценочное, но и техническое значение. И кого так называть, как не Виноградова с его сверходаренностью и классически ее дополняющей безалаберностью. (Я почти не знаю его лично — говорю об искусстве — он может сделать чудеса с чем ему вздумается — с водой и свечкой, железочкой, набором железок, кусочком текста и с кусочком картонки, на котором картинка. А может и ничего не сделать — не получится).

Но общее у них (и отличие от подавляющего большинства коллег) — поэтичное отношение к своему материалу, а дальше пути расходятся. Чудеса Инфантэ менее неожиданны, но более надежны. Это естественные чудеса, хотя и фантастические. Поэтому они, собственно говоря, чудесами и не называются: не назовем же мы чудом явление духа, если дух в человеческом теле — зашел, проще скажем, в гости знакомый. Хотя естественное явление отнюдь не значит незначительное явление. Впрочем, работы Инфантэ менее всего обиходны — тут аналогия кончается. Просто он понимает реализованность прежде всего как воплощенность в конструкцию. Не обязательно в буквальном смысле — хотя есть у Инфантэ, скажем, "Рождение вертикали", есть листы четких графических формул.

Но речь прежде всего об органической конструктивности мышления. Когда здоровый дух — импульс находит — или создает себе здоровое тело. Всегда красивое — в самом простом и понятном смысле. И тут в ход может идти нормальный, обычный, действительно обиходный художественный опыт и набор средств — художественный язык — только в ход он идет не "нормально", "обычно", а так, как надо Инфантэ, чтоб создать мир Инфантэ. Ледяной замок — красиво? Красиво. Да еще этот замок горит каким-то огнем и плавится. Кинетическая вертушка — очень красиво: пожалуй, так красиво и интересно, как только можно сделать руками. Это вот открыто провозглашаемое: ТАК ХОРОШО КАК ТОЛЬКО МОЖНО и кажется мне, пожалуй,

принципом, эстетическим кредо Инфантэ. Тут две стороны — действительно делать хорошо, очень хорошо, честно, так хорошо как только можно — и делать то, что самому хочется и интересно — вот та самая искренность.

И НЕ делать так хорошо, как уже нельзя... Мало ли народу врет искреннее, увлеченно и убежденно. Тем более в искусстве. Искренность и честность куда легче выговариваются парой, чем парой ходят. Но есть люди, которые об этом и знать не знают, просто не догадываются — они как-то не так устроены.

Искусство Инфантэ с самого начала, по природе устроено НЕ ТАК — оно таких проблем не ведает — на то и конструкция. Ведь что такое КОНСТРУКТИВНО — это как НА САМОМ ДЕЛЕ. Без обманов и заблуждений. "Бездушная конструкция" — не только стертый штамп, но и малопонятное выражение. Все-таки отделять уш от души — занятие на любителя. Такие есть, но есть и не такие — отделять, например: душу от тела... Что такое конструкция — это как природа захотела, по окуджавиному выражению, природа захотела, а автор понял. А чего ж природе быть без души?

Конструктивность Инфантэ — именно с этой вот стороны, этой природы. Я же говорю — органическая конструктивность.

Сверх русское упрямство (сына-то родного топить!) — переходящее уже в не русскую честность.

Искусство честности — с честности оно и начиналось. Инфанте сумел из честности сделать эстетический принцип — один секрет. Одна сторона натуры. Что такое конструктивность, как не честность мышления. Конструктор бывает художником, и очень даже бывает: пример — хоть ближайший коллега и соперник Инфантэ Колейчук. Но Инфантэ не конструктор художник, а просто художник. Конструктивность — это скорее подготовка, фундамент, воспитание.

Другая сторона — он органически конструктивен в смысле начисто не деструктивен. Такой вот у него дар, особенность.. Ему интересно только создавать и только создавать он и умеет. Односторонний художник, одно

слово. И честен он — самое важное — как в самой конструкции, так и в отношении к этой конструкции — что он с ней будет делать, для чего она, конструкция. Как приложит он ее к миру, поставит в мире — где в мире, в каком месте и в каком ракурсе.

Так конструктивная честность прямо приводит к художнической честности, так чистота мышления оказывается чистотой взгляда и переживания.

Такой уж автор Инфанте он, может быть, как никто умеет делать то, что он действительно хочет, и как он хочет

И с удивительной прямоотой прямизной луча или водной поверхности или зеркального стекла сверхобработки.

Иногда думаешь — а умеет ли он вообще ошибаться в своем творчестве? Он как-то так поставил его, понаставил своих зеркал и конструкций, что и не подойдешь и не влезешь и ведь правильно, в общем-то, не твое депо. Не ты же автор. Зато гляди, сколько душе угодно. Получается опять какая-то классика на новейшей основе — какие-то верные, прямые подзабытые отношения автора со зрителем: нравится? Очень рад. Неинтересно? До свиданья. Но не в эту дверь — нет, там кухня.

Притом что никакого жречества он на дух не выносит — какое жречество: инженерство. Как оно звучало лет сто назад.

И что-то не припоминается, кто бы еще так прошел по краешку — а Франциско, кажется, и не заметил, что тут колодец этажей в семь — так уж он устроен, такой вестибулярный аппарат, верней, наверно, так уж он его себе сам устроил. Другим край крыши, а ему — линия. Как клинок. Как не пройти по такой. Собственно, Франциско Инфантэ лет на двадцать, больше с головой ушел в утопии — и ни на чих не подхватил утопизма, так и не заразился. В утопии его захватила поэзия утопии — и ничего больше.

Зеркала, зеркальные конструкции или пузыри среди пейзажа все-таки кажутся мне самой-самой классикой Инфантэ, но не потому, что ему необходим какой-то

инопланетный, научно-фантастический антураж. Нет Дело не в этом.

И теперь это уже совершенно очевидно. Работы последних двух-трех лет, по-моему, лишены и следов фантастики и утопии — они совсем другие по тону, по интонации. Не знаю, можно ли их назвать "романтическими" (в свое время Гройс изобрел "московский романтический концептуализм", среагировав, думаю, первым делом именно на характерную таинственность Инфантэ), но на мой взгляд они для подобных определений прежде всего слишком простые. И потому уходят от определений, сохраняя качества, этими определениями означаемые — но словно бы все качества сразу. Может быть, это даже самые бесспорные работы Инфантэ — они если таинственны, фантастичны, то загадочностью и таинственностью очевидного и известного, а не неведомого.

И все-таки эмблема, фирменный знак Инфантэ — его зеркальные треугольник, круг, квадрат, полукруг. На фантастику 50 — 70-х сейчас навряд ли кто клкнет голько за то, что она именно фантастика, как бывало раньше. Но "Марсианские хроники" или "Понедельник начинается в субботу" остаются тем же, чем были — литературой первого, как говорят, ряда.

Собственно, такой же случай с Инфантэ, только, наверно, более счастливый: что-то не припоминается писатель, плавно и без потерь перешедший с острых сюжетов фантастики или, скажем, детектива на что-то другое. Художнику легче: он, вообще-то говоря, по-настоящему и не был сюжетен. Он и не раскрывал, не рассказывал никаких сюжетов. В сюжете ему нужно было лишь качество максимальной обостренности ситуации встречи, столкновения, с одной стороны, АРТЕФАКТА — т.е. предмета собственного изготовления, предмета искусства, художественного произведения со специфическим обликом некоего изделия из мира сверхтехнологии и суперцивилизации — а верней, изделия провоцирующего или даже лишь допускающего подобные ассоциации, тем более, что достигаются ассоциации ни в коем случае не какой-то туфтой, имитацией усложненности — наоборот, предельным лаконизмом конст-

рукции — какая фигура может быть минимальной, лаконичней треугольника? —

А с другой стороны — с другой стороны мира самого что ни на есть обычного нашего земного — лесного или лугового пейзажа, посреди которого в кадре слайда и сверкал, отражая, отображая этот пейзаж и этот мир этот артефакт.

И я знаю, что меня уже всегда будет завораживать именно этот вот самый яркий солнечный зайчик, какой только может пустить пленка-зеркало (а ведь и правда фантастический, инопланетный материал еще для людей пару поколений назад), что меня навсегда впечатлил именно этот максимально резкий контраст природы и технологии, помноженной на геометрию, на отвлеченность и общечеловечность — где треугольник в природе?..

Но я же знаю и другое — и давно знаю. Знаю, что дело тут по меньшей мере настолько же в пейзаже, насколько и в артефакте — не то артефакт был бы не артефакт, а объект и предлагался бы нам, публике, выставлялся бы именно как таковой — как конструкция или скульптура. К чему, кстати, Инфантэ и подталкивали неустанно и давно поборники чистоты идеи — но идеи какой-то ихней, а не его. Не автора. Не Инфантэ.

Тогда как Инфантэ учить чистоте идеи — это учить плавать даже не просто рыбку, а летучую — ту, что разгоняется до сотни км/ч и больше. А верней — это учить рыбку не тонуть, когда рыбка, в отличие от всех учителей, тонуть от природы просто не умеет.

В слове “романтический” явственно различим оттенок снисходительной иронии — романтический ты, вот что я тебе скажу. А мы видали виды. Снисходительность со стороны науки вроде гройсовской по отношению к искусству такому, как искусство Инфантэ — это что-то забавное. Скорей всего, автоматический рефлекс на внешнюю фантастическую атрибутику без малейшей догадки о том, что не в атрибутике дело.

Я бы скорей употребил слова менее научные, но — как нередко, на мой взгляд, бывает — более точные. По крайней мере в нашем случае. Не романтическое, а

поэтическое, лирическое качество в природе искусства Инфантэ.

Я говорю — Инфантэ просто как никто другой делает с самого начала именно то, что он хочет и только то, что он хочет, что ему и правда интересно. Потому и не ошибается — или кажется, что не ошибется — что точно знает, что делает — потому знает, что просто чувствует, живет этим, с этого начинается. Делает свое искусство как дышит. Нет, он его придумывает, он его строит, но только честно — то, что самому интересно, и только так. А кому не интересно, кому некрасиво, кому не захочется взглянуть на то, что в кадре Инфантэ? Вообще что такое ФОТОГРАФИЯ?

По-моему фотография — это просто. Это оклик: — Смотри, смотри! Импульс и рефлекс на импульс — глянул — не взглянуть нельзя — остальное потом. Потом разберемся, почему нельзя не взглянуть, невозможно не обернуться, не обратить внимание. Этим импульсом, очевидно, без остатка исчерпывается едва ли не самая основа фотографии — фотография репортажная, вообще фотография как документация интересного сюжета.

Но так или иначе тот же импульс оклика, обращенного к тебе, остается, наверно, в природе всякого фотоизображения в отличие от, скажем, изображения живописного — живописное независимей, существует само, наряду с тобой, оно, скажем так, солиднее. Оно меньше окошко, оно больше предмет. Оно бывает активно, очень активно, но все-таки возглас — Ух ты! Глянь, глянь!.. не есть его первый жанровый признак. Если живопись — изобразительная живопись — мир, то фотография — взгляд, которым с нами поделился автор.

Этот-то взгляд, этот импульс, оклик — Глянь-глянь! и есть по-моему то самое, чем занят Инфантэ. Во всяком случае занят главным образом лет уже двадцать. Потому-то он и занят фотографией -- к ней он обратился самым естественным и что ни на есть свободным образом: она лучше всего служит, передает тот самый импульс, которым он живет и делится с нами. И эта свобода, эта естественность остаются в природе фотографий и слайд-фильмов Инфантэ — что по-моему иногда подспудно возмущает больших фотографов, академи-

ков камеры и кадра. Возмущает как бы именно свободное, вольное отношение к фотографии как делу для каких-то надобностей, служебная, подчиненная роль, которую исполняет фотография, хотя давно доказано, завоевано и известно, право фотографии быть суверенным Большим Искусством.

Но тут, кажется, недоразумение, поскольку у Инфантэ фотография действительно служит, но служит именно своей же природе, своей первооснове — импульсу — смотри-смотри — и потому наилучшим образом себя как искусство и реализует. Отсюда у него с фотографией и такие завидные для многих отношения: стабильно свободные. Он не следует канонам, каноны не устанавливает, а просто занят тем, чего фотографии хочется больше всего. Инфантэ остается классным фотографом, снимая, согласно своему девизу, так хорошо, как только можно, и на передовом уровне техники — по возможности инопланетном. Это для него эстетически принципиально. Но никогда Инфантэ не бывал только фотографом, поскольку самое-то интересное, самая первооснова, тот самый импульс фотографии: ух ты! — он его собственного авторского производства.

— Как, как это называется? АРТЕФАКТ? Пускай артефакт

Каждый раз прежде, чем удивить нас — верней, чтобы удивить нас, он должен удивиться сам, для чего сам и извлечь, создать, соорудить это собственное удивление. Дать тело, форму этому импульсу оклика "посмотри-посмотри" и организовать ситуацию. Поставить это "посмотри", как в театре. Если угодно, эти работы Инфантэ и можно назвать фотопостановками, фототеатром — театром того самого импульса — ГЛЯНЬ, которым, по сути, и жива ФОТОГРАФИЯ ВООБЩЕ.

И я что-то не могу подыскать примера, кто бы еще так честно, точно и конструктивно занимался именно этим самым первоимпульсом фото, при том, что Инфантэ, думаю, подобных спецзадач перед собой и не ставит — для него это опять как бы частность. Как частность феерия и даже феерическая кинетика, как частность гуаши псевдоутопических проектов или ква-

зи(а, может, и не квази?) математические чертежи (где вот, кстати, там АРТЕФАКТ? Чего не знаю, того не знаю. Но что уже там стопроцентный Франциско Инфантэ — знаю, чувствую ясно: тут и математика, и натура автора под обликом математики).

Ну, а что НЕ частность? А не частность — ЧЕСТНОСТЬ.

Он просто очень точно и честно делает свое; то, что ему интересно. Честно интересно. И точно то — и в этом все дело.

Что до фото — да, фотографии идет блеснуть — это ей интересно. Опять-таки первоосновное фото, главное — глянцевое фото разве нет? Глянцевое или под стеклом. Фотографии не хочется расставаться со светом, бликом после того, как свет сделал свою работу, создал самую фотографию. И пленка-зеркало артефактов Инфантэ, и сверканье лампочек и водяные пузыри в полиэтилене — полиэтилен надоел, только не такой, да и давно ли? — вся эта игра света и со светом просто открыто, честно следует этой природе ФОТО как СВЕТОПИСИ; а если фото — слайд, та же природа еще и перемножается на луч проектора.

Игра света = работа света.

Но блик как оклик — все-таки только один случай, один облик оклика ГЛЯНЬ, пусть и основополагающий, но никак не единственный, не единственно возможный из окликов. Человек не фотоэлемент — он оглянется не только на то, что блеснуло. Оглянется и взглянется. — Посмотри! -Нет, ты только посмотри.

Посмотри на свет.

Посмотри на свет = посмотри на просвет, против света. Что мы и делаем, когда глядим на экран слайдпроектора, кино, ТВ или компьютерный — делаем то и дело. И посмотри на свет — ну просто посмотри, глянь на него, на белый свет, какой он. Белый-черный, всякий, яркий, темный, монотонный, смягченный, пестрый, радужный, цветной. Весь сияет

Что мы делаем уже просто-напросто все время, пока держим глаза открытыми. Против света или по свету, Но как-то по большей части забываем об этом.

А посмотреть есть на что. Бывает на что. Франциско Инфантэ — один из тех, кто напоминает нам об этом особенно удачно и убедительно. Когда напоминая, показывая, а когда и доказывая, создавая какое-то из чудес света.

Интересные у него отношения с лэндартом — искусством, которое занимается преобразованием природы и вообще действительности по советскому выражению, хоть и не по советскому образцу; если не в корне и навсегда преобразуя видимый свет-мир, то по крайней мере на вид и на какое-то время. Но непременно впечатляюще.

Лэндарт, конечно, ему сродни, и очень. У него есть работы вроде бы совсем лэндартистские здоровенный хвост той же блестящей пленки стелется сияющим путем не то стремительным потоком до видимого горизонта в ночном освещении. Горизонт, правда, не самый дальний, зато ступенчатый. Во всяком случае полоса в перспективе успевает сузиться по-настоящему. Т.е. хвост и правда большой, так что если не настоящий масштаб лэндарта, склонного по возможности к грандиозности, то идея такого масштаба налицо. Но что, собственно, значит "настоящий"?

Что может значить "настоящий масштаб" для Инфантэ, лет двадцать если не тридцать назад создавшего, в частности, серию гуашей "проектов реконструкции звездного неба"?..

Нет, "наука" явно поспешила ощутить себя умней "романтического" и "утопического" Инфантэ. На самом деле то не были утопии, да вряд ли и могли быть утопии — какие утопии при Никите Сергеевиче!.. Как не был, скажем, и Малевич — хоть Малевичем Инфантэ и клялся, кажется, добрых лет десять да, может, может и сейчас поклясться под горячую испанскую руку.

Но и Малевич был не Малевич, и супрематизм не супрематизм. И утопии были не утопии, доктрины не доктрины. Так же, как не были и не могли быть "футуризм", скажем, стихи Я.А. Сатуновского, причем не были и не могли еще лет за двадцать пять до того, уже в конце 30-х — при всем преклонении Я.А. и перед

Хлебниковым, и перед Маяковским, и перед футуризмом. Что уж говорить о наших шестидесятих.

Эпигонов всегда хватает, но такие как Сатуновский или Инфантэ эпигонами никогда не были — по крайней мере, насколько я знаю, с эпигонским ни с чем не выступали. Ученики — это другое. Ученик не копирует и следует учителю в том числе именно в этом — учителю, но никогда не буквально тому, что называется школой — или методом, или направлением.

В нашем деле все-таки не школа учит и не программа. Другое дело — сверхавторитет эпохи 10-х — 20-х, Малевича или раннего Маяковского, сверхавторитет вообще и сверх-сверхавторитет именно для нас, нашего поколения. "Сверхпоколения" — если принять его протяженность лет в 30 если не 40 — о чем выше уже сказано. Поколения Инфантэ.

Помимо всего прочего, мы чувствовали себя просто-таки обязанными воспринять традиции авангардного искусства, как инакомыслящего, нагло задавленного, прекращенного всеобщей насильственной унификацией советского псевдоакадемизма¹ так же, как и все общество стало осознавать невыносимость и катастрофичность унификации в целом.

Как осуществлять такую преемственность — в этом и был вопрос, практическая задача. Видимо, если насильственно, искусственно прекращать, прерывать искусство, то раньше-позже, продолжаясь, искусство свое возьмет. Заставит возвратиться к точке перелома,

¹ И без толку было приводить справки и давать уточнения — как беспардонно комиссарить случалось когда-то самому Малевичу или Мейерхольду или хоть тому же Маяковскому. Ничьему личному комиссарству как и декретности манифестов из нас никто сочувствовать и не думал: в том-то и разница эпох.

Но смешно же было, вдаваясь в нюансы истории, агитировать в пользу бедных классиков совакадемизма-соцреализма нас, авторов, которые живой практикой собственного искусства каждодневно на своей шкуре так или иначе испытывали действие начальственных вкусов и выросли в условиях, когда этот вектор был постоянным четвертое десятилетие: "авангардизм-модернизм-формализм" мягче ли, жестче преследовался всегда. Он был "буржуазное искусство", что и значило нормальное искусство. Такое, каким искусство само хочет, может и должно быть, когда не лезет им командовать никакой жданов и хрущев.

месту увечья, заставит залечивать, отбивать, чему не дали быть в свое время. Придется входить в ту же речку дважды или сколькихжды нужно, чтоб самому изведать, какова река — та же, не та же, что значит не та же, как, почему не та же и в чем, каким именно образом.

Так барахтались все наше сверхпоколение — исключений я, всерьез говоря, не знаю. Многим могло казаться все дело в том, чтоб попасть в струю¹ В струю искусства, которое было тогда или тому, которое там. На самом деле научиться плавать. И если барахтались все вместе, то учились как всегда все в отдельности и каждый по своему И, кстати, не уразумев толком этих черт — а верней, основ искусства сверхпоколения, искусства сопротивления расправе над искусством, думаю, вряд ли есть смысл и подходить ко всему этому русскому неофициальному искусству послесталинского времени вообще.

Снова и снова будут недоуменные метания от неуверенной апологии до уверенного нигилизма — когда все это наше искусство кажется сплошным провинциальным подражательством — к которому, однако, нет-нет, да и возвращаются снова и снова — почему-то. По какому-то недоразумению. И на этом поле недоумений и недоразумений будут досыта пастись те или иные деятели и поле удобрять чем-то типа экспресс-афишек **“РУССКОЕ ИСКУССТВО ОТ МАЛЕВИЧА ДО КАБАКОВА”** С подтекстом, хочешь-не хочешь: **“Русское искусство от искусства до пустого места”**

(Нет, отнюдь я не утверждаю, что искусство Кабакова — пустое место всегда и во всех случаях. Художник Кабаков — не то же самое, что кабаковина и пригота, бешеная и успешная экспансия пустоты, хоть и имеет к ней прямое отношение. .

Но об этих делах мне уже приходилось писать подробно, в том числе писать, обращаясь непосредственно к **НЕМЕЦКОЙ ВЛАСТИ**, спокойно заместившей

1 Наверно уж Кабаков с войском кабачков, Гройс-Бакштейн и вся КЛАВА заспорили бы — как же: они ли не попали в струю. Но тут другое, тут и не было никаких обольщений, изначально одни договоренности и организация, и струя — не та струя: струя — нарочно, преднамеренная струя, и собственного производства.

советскую власть в русском искусстве, и я просто процитирую некоторые места своего письма в эссенский журнал "Shreibheft"

" .Будучи благодарен за свою публикацию, в то же время не могу быть согласен с общей линией журнала в русском искусстве, какой она мне представляется.

И то же самое относится не только к "Шрайбефту", а и к моему положению и ситуации с русским искусством в целом. Я хочу заявить и я, думаю, не меньше других вправе заявить свое мнение о ней в Германии, но мне не удастся этого сделать уже больше пяти лет. И мне остается сделать вывод: я столкнулся с немецкой властью в русском искусстве, г-н Вир. Немецкой властью почти в точности на месте советской власти. Только с другим знаком.

Если советская власть требовала в конечном итоге, чтоб ей изображали вместо реальной страны страну героев-страну мечтателей-страну ученых, то в стойком, явно преобладающем немецком интересе к русскому искусству Революционного Метода Специфического Концептуализма – вполне соответственно Искусству Революционного Метода Социалистического Реализма¹ – и неизменном пресечении попыток как-то оспорить преобладание такого искусства трудно в конце концов не увидеть тенденции представлять страну страной дураков.

Стране дураков подобает искусство-уродство.

Будем справедливы, г-н Вир. Такой взгляд имеет основания. Но будем справедливы и еще раз. Во-первых, еще никто не пробовал прожить в стране дураков – одних дураков – семьдесят, шестьдесят, пятьдесят лет. Чтобы прожить и не свихнуться, самому не стать из

1 О том, что концептуализм вовсе не представляется мне флюсом, каким его удобно подавать Кабакову-Гройсу-Пригову, я писал и даже печатал не однажды. Другой разговор, что это написанное волшебным образом остается неведомо немецкой аудитории. Этот другой разговор мы немного продолжим ниже, а пока только скажу что концептуализм у нас здесь проявил себя прежде всего не как специфическое явление, а как общая фундаментальная тенденция, и позволю себе сослаться хоть на свою статью "Как было дело с концептуализмом" ЛГ 90г № 31

дураков дураком. Немцы, во всяком случае, не пробовали. 12 лет — не срок. Это, извините, несерьезно. А позднее уже было две страны и был выбор.

Ну а во-вторых — бывает же и обратная связь. Одно дело доказывать человеку, что он делает глупость, когда он делает действительно глупость. И другое дело его уговаривать, что он дурак. Вообще дурак. Вот дурак и дурак. Уговаривать его, уговаривать... Так ведь и уговорить можно. Как Вы думаете?

И как вы думаете — зачем вам уже не только Вам лично, г-н Вир — под боком страна дураков? Большая-большая страна больших-больших дураков. . Стоит ли желать себе такого соседства и себе по мере сил его создавать? .

Никто не лезет в слишком умные и хорошие, не лезет по обычаю соцреализма направо в классики — во всяком случае не лезут Булатов и Васильев, которых я имею в виду в первую очередь; не лезут Инфанте или Шаблавин. Надеюсь, что не лезу и я. Все перечисленные получали десятки лет непрерывно лошадиные дозы прививок именно таких устремлений. И уж если не захворали, так должны иметь серьезный иммунитет.

Дело не в каких-то русских претензиях — скорее уж в скромности. И в том, что называют национальной спецификой — а как Вы думаете, г-н Вир, рассуждая чисто априорно: может ли не быть такой специфики в искусстве страны с такой специфичной историей — страны, в которой шло такое беспрецедентное оболванивание — о чем мы говорили?

Очевидно, могут быть два подхода. Либо нас интересуют именно успехи этого одурачивания-оболванивания, колоссальные залежи, напластования дури за три четверти века, дури в разных модификациях и бесконечных отражениях — но дури и только дури. Ничего кроме дури. Grimасы тоталитаризма, grimасы тоталитаризму, из-за тоталитаризма, по поводу тоталитаризма, вслед ему и т. д. Поскольку, дескать, ничего кроме дури там за 70 лет заведомо не могло и остаться. Нашей дури, такой похожей на вашу — однако, к счастью для вас, как известно, уже достаточно давнюю.

Вполне возможный подход, но, во-первых, не очень на мой взгляд интересный уже потому, что более чем разработанный. А во-вторых в этом случае, к сожалению, у нас с вами не остается общей почвы. Г-н Вир, для жителя России Германия может показаться сушим раем — на вид по крайней мере. С обитателями, вкушающими, как полагается, заслуженное справедливо блаженство. Во всяком случае у меня, например, от немецкой публики остались близкие к таким впечатлениям.

Но уверяю Вас — ни за какие марки не согласился бы я выступать в этой райской стране перед такой чудесной публикой, знай я, что чудесная публика пришла поглядеть, как я буду изображать дурака — и только... Предположение, впрочем, чисто умозрительное ни разу ни на момент подобных ощущений в Германии у меня и близко не возникало.

И, наконец, в третьих самое существенное — мы же говорили о национальной специфике — верно? Так где же ее нам искать — бесконечно наслаждаясь максимальным сходством, или приглядываясь и к некоторым различиям внутри этого сходства?

И остается другой подход, с другой стороны: дурь дурью, ее не обойдешь, и обходить ее и не надо, но интересна нам не так сама дурь, как точка вне дури — не только успехи дури, но и ее неудачи. как превращалась, понятно, а вот как все-таки не превратилась страна окончательно в страну сплошных дураков. Разве не любопытно?

Понимаете, между нами простая разница — у нас не было Западной России и Восточной России. Эмиграция — это другое. И податься нам было некуда — ни буквально податься, физически, ни на чем передохнуть глазу и отвести душу. А приходилось не то что там перетерпеть, напрягшись, судорожное лихолетье — военное, предвоенное, а жить здесь и жить — от начала и до конца.

И просто не оставалось ничего другого, как наживать, наработывать какую-то свою точку жизни. Не сразу, может быть, как получится. Однако, не бросая это занятие. Точку, но живую вполне. В этом все дело — точку жизни все-таки полноценной и полнокровной.

Мы не только не умели — мы не могли уметь делать такое же великое специализированное авангардное искусство, какое делали когда-то, какое делают во всем мире. И не только по судорожному ходу нашей истории с ямами, провалами и вечной необходимостью догонять кого-то в суматохе — действительно, еще никто никого не догонял в авангарде — догоняют авангард.

Но у нас вряд ли и могла получаться подобная специализированность по-настоящему — действительно лучше всех. Большое спасибо, уже если Запад и в частности немецкая художественная среда соглашается иногда признать, что довольно многое у наших маститых и молодых вышло и выходит НЕ ХУЖЕ. Вопреки, дескать, всему соцреализму, всем трудностям. Спасибо, Но, г-н Вир, согласитесь: НЕ ХУЖЕ — в этом случае не разговор. Авангард — то, что впереди = то, что ЛУЧШЕ.

Существует, насколько знаю, мнение, что Германия вышла на "солнечную сторону истории", сумев преодолеть целый комплекс стереотипов, оспорить слишком расхожие о себе представления. Думаю, что-то подобное можно сказать и о русском искусстве — история учит волей-неволей. Жизнь подавно.

И всем, кому так или иначе хотелось знаменитой удали, воли и демонстрации свободы движений в искусстве приходилось слишком уж трудно. Трудно внутренне, не говоря о прочем. Какая уж удаля в жизни под начальством: только и следи, чтоб не пустить петуха, совсем фальшивую ноту (я не имею в виду официоз, с ним все ясно — а общий жизненный тонус и модус).

С другой стороны, что же такое АВАНГАРД, как не максимум именно освобожденности движения, чтоб оно смогло выяснить до конца свою природу — какое оно на самом деле. Авангард если не русский (якобы) размах и удаля, то безусловно освобожденность — русская или какая. Но как раз у русских с освобожденностью и были сложности.

В итоге лучше у нас получился немножко другой авангард. Скажем так не прорыв, а плацдарм. Площадочка или та же точка. Не так размах, как собран-

ность — для выживания. Согласитесь, что выживание не бывает претензией. < .. >

И несколько, возможно, классичное на чей-нибудь западный взгляд — особенно на первый взгляд — обличие работ Булатова или Васильева, их традиционная и глубоко органичная изобразительность и в конечном счете преданность целостному образу мира — меньше всего претензия. Это просто необходимость. Необходимость нормальной живой жизни в недеформированном виде.

Деформация, эксцесс, заведомо уравнивающий общий контекст — вообще не эксцесс, а максимальное выявление одной, скажем, возможности. Но у нас такой уравнивающий разные возможности контекст приходилось именно создавать самому и этот находимый контекст, ощущение среды и нормы, общая интонация, может быть, и есть самое ценное.

Скажем так — всего лучше получилось у тех, кто сумел выступить не за одну партию, а за парламентаризм в целом. И на мой взгляд получилось искусство и не классичное, а именно что классическое. Не на вид, а на самом деле.

На самом деле — потому, что получилось оно естественно, как бы даже непреднамеренно — об этом я могу сказать и как зритель, свидетель искусства тех же Булатова и Васильева еще с середины 60-х годов, и как практик — о своем самочувствии.

Тогда мы просто не могли не пытаться быть авангардистами, не ощущать себя авангардом — уже в силу необходимости сопротивления расправе над авангардизмом = расправе над искусством как свободным исследованием. Расправе в формах советского шовинизма, изоляционизма и ретроградства. Расправе постоянной, устойчивой и отбивавшей самый вкус к таким словам как Русское искусство или даже Третьяковская галерея. И тем не менее, когда получалось тут у кого искусство, искусство получалось, естественно, русское — так же, как в Германии немецкое и т.д. Да и Третьяковская галерея сидела с детства, что называется, в печенках.

Но думать об этом, в общем, не думали. Больше думали все о том же — а что же делается там. Там, у

людей, у вас, г-н Вир, где искусству никто и ничего не мешает. Т. е. какое сейчас искусство на самом деле. И как бы нам умудриться не поддаться расправе ни с какой стороны, чтоб и у нас тоже получилось что-то не хуже, чем у людей, что-то на самом деле.

Это-то посильное но истовое, напряженное даже участие в общемировом текущем опыте искусства вопреки официальной установке, и при глубинной, не всегда даже осознаваемой соприродности национальным изобразительным традициям (тут, очевидно, сказались еще и солидное художественное образование Булатова и Васильева) и даго, думаю, свои результаты.

Глазунов, Шилов и многие другие декларируют верность русской художественной школе, по сути понимая ее как приверженность изображению, пейзажу и портрету вопреки всему — и прежде всего вопреки опыту мирового искусства, начиная с импрессионизма. Получился, нет князь — неважно. Главное, князь.

Булатов или Васильев доказывают возможность пейзажа, портрета вообще изображения в той полноте образа, к которой и стремилась давняя русская художественная традиция — да, разумеется, и не только русская — но возможность не вопреки, а именно благодаря этому мировому опыту.

Тому самому опыту, от которого нас пытались тут оторвать предшественники Глазунова и который именно в силу этого пришлось усваивать и осваивать самим активно и заново — чуть не с импрессионизма и до концептуализма и далее..

И именно по ходу этого усвоения в рабочем порядке, отнюдь не в порядке выполнения какой-то задаваемой программы приходя все ближе и ближе к себе, протирая и протирая окошки в целостный живой мир. Поскольку одна из главных забот и была — чтоб освоение никак не означало подражания: освоение шло постепенно только по мере выяснения собственных реальных возможностей освоения. А они оказались вот такими."

Это написано в конкретный адрес да и по конкретным обстоятельствам, связанным прежде всего со странностями судьбы Слега Васильева: будучи всю жизнь

со школьной скамьи до тамиздатского А-Я и самиздатского МАНИ как художник в одной компании с Булатовым и Кабаковым, он вдруг оказывается в перестрелочные времена в Германии усилиями Бори Гройса, а в Москве — Иоси Бакштейна и всей иосикой КЛАВЫ ("КЛУб АВАНгардистов") плотно блокированным и полностью отсеченным от коллег — да практически вообще от искусства. Все это, при всей хитрости, очевидно до убожества. Тройка Булатов-Васильев-Кабаков выглядела бы принципиально иначе, чем искусственно оставленная пара Кабаков+Булатов. Стало бы ясно видно, что Булатов отнюдь не недокабаков, которому нехватило де концептуалистской революционности полностью расплеваться с изобразительностью и картиной. Булатов к этому отродясь и не склонялся, наоборот, всегда стремился создавать полноценные картины с тем опытом, который позже назовут концептуалистским. Работая, как и Васильев, с пространством и изображением, а в итоге — с целостным образом мира.

И сюжет с Васильевым — сюжет попросту уже криминальный, детективный. С Инфантэ сюжет на первый взгляд не столь отчетлив, но чуть взглядевшись, видишь те же характерные очертания, только слегка затуманенные, припудренные сверху.

Да, Инфантэ как-то выставили даже в Третьяковке. Нет. Инфантэ не обошла наглухо, как Васильева, вниманием наука и критика. Вообще он время от времени, что называется, вроде бы попадает, может попасться зрителю на глаза или на слух. В том числе и зарубежному все-таки чаще того же Васильева.

Но выставка была совмещенная и вполне скромная по рангу (а что и есть первая задача Третьяковки, которая на Крымском, как не ранжир?), налево сбоку, а, самое главное, на выставке не было не то что проектора — не было ни одного стационарного экрана — т.е. нельзя было увидеть ни одного слайда Инфантэ — без чего Инфантэ все-таки не Инфантэ — и скоро уже 20 лет...

Словом, выставка прошла как-то так. Не совсем так. Кто знал, тот увидел, а кто не знал, тем и не сказали.

С наукой же и совсем странно: смотрите – не обойден вниманием, но какое-то это не то внимание – так, что ли, надо понимать. Не судьбоносное. Внимание со стороны не тех людей. Не вот тех, которые крутят И раскручивают. Или не раскручивают. И без разницы, кого – певицу поп, художника. Интересно, правда?

Или, скажете, чего же сетовать на публику – последнее, дескать, дело. Публика – стихия, публика всегда права, а виноват всегда автор? Ну, вряд ли уж так уж и всегда права публика, и глазуновская публика, думаете, умней жириновской?..

А главное – тут и не в публике фокус, и ни в какой не в стихии. Не в стихии, а в повелителях стихий – не старайтесь только так удивляться. Простите, где вы, собственно, были?

Где вы были, когда тут как хотела, гуляла КЛАВА, по всем выставочным площадкам, всячески вбивая в головы публике, что она-то, КЛАВА, и есть то самое новое неофициальное-свободное и т.д. искусство, о котором столько разговоров?.. Всерьез полагаете, что явления так вот и происходили тут сами собой, по странному недоразумению, щучьему произволению? Что годиков с пять-семь странное явление так и обходилось без управления?

Или отсутствие того же Инфантэ и многих других на "Русском искусстве около 90 года" и в сборнике "МАНИ" игра случая? Игра-то игра.. Ну что мы, дети?

Об этих играх случаев и стихий я писал полтора года назад в тот же адрес, что цитированное выше.

"Я действительно не верю ни в какие "заговоры" против русского искусства (а меня так и спросили: это что же – заговор? Спросили на лекции в Бохумском университете). Не верю, хотя и понимаю, что спорить с теми, кто такие заговоры подозревает, становится все сложнее. Не верю уже потому, что знаю: если бы и были какие-то заговоры, они бы не имели значения. Зато значение имеет заговор, который есть всегда: заговор шариков на доске. Стол покосился – и они все в одну сторону, на нижний уровень. Как сговорились. Всегда есть или может быть заговор недоискусства против

искусства. Доработаться до искусства, до себя — надо труд и время. А есть пути легче: договориться. Что недоискусство — оно искусство и есть. И наоборот. И при каких-то условиях такой потенциальный перманентный заговор действительно реализуется в сговор. Когда молчаливый, когда под фанфары “науки” .”

А несколько выше в том же тексте

“. Итак, понятно, откуда взялось это странное, монотонно резвое новое русское искусство: это все наследие проклятого тоталитаризма. Началось с “концептуализма”, котсрый ребятам захотелось выделить в цельном, чистом виде. Получилось — в куцем. Так как его упорно старались сделать новым, небывалым искусством не уметь. Иначе — блатом. Что и получилось. Тут помогла и наука как не знать — вместе они вышли на начальство, и старая большая блатная система быстро договорилась с маленькой (тогда) новенькой. Маленькой помогли отпихнуть нашего брата (невыйгрышное соседство: я умею, как Дима Пригов, и умел лет за 20 до Димы, но Дима не умеет, как я, хоть и пытался) и пустили ее в ход по всем каналам большой. А маленькая за это с начальством будет вести себя хорошо (мы уже наряд бы сумели) и будет неплохо изображать бяку, что тоже приятно начальству: видите, какой обезьянник это “подпольное” искусство, спасибо скажите, что придерживали, сколько могли. ”

Как бы ни было, Инфантэ с его слайдпрограммами и “Артефактами” без малого лет двадцать назад как-то сразу в наших волнах стал резко виднее. Если не оторвался от всех, то во всяком случае стал особняком. вы барахтайтесь тут, а я, может, — пришелец. И, с одной стороны, так оно как бы и было — тогда. С другой стороны, если тогда и было так, то не сказать, чтоб совсем уж так и осталось. Значит, как бы было.

Тогда АРТЕФАКТ — наверно, было то что надо. Но я не уверен, что сумею распознать этот артефакт в тех же “проектах реконструкции звездного неба”, зато уверен, что “проекты” — из самых лучших и самых характерных работ Инфантэ. Сомневаюсь, и что разгляжу ясно артефакт во всех работах последних лет. Но не

скажу, чтоб это сильно меня беспокоило: сами работы мне очень и очень нравятся. Если тут и есть проблемы для артефакта, то не для автора, Франциско Инфантэ. Возможно, артефакт — то, что было надо тогда, но едва ли то что надо обязательно. Как до того, так и после

Может быть, дело все-таки не в артефактах, хоть само слово и очень хорошее?. Само слово говорит, что дело не в слове. Не в слове, а в факте. Артефакте = факте искусства... Придумать слово для факта, явления искусства легче, чем создать самый факт. Вот еще, может быть, слово, одно из слов, подходящих для искусства Инфантэ — люк-арт. Look Art Look at! Look at Look Art — вот то самое "Глянь, глянь!" по-английски. Или по-американски, раз слово "арт" после поп-арта превратилось уже чуть не в частицу.

А, может быть, "Аспект-Арт"? Искусство точки зрения. Во всяком случае, для работ вроде куста с фольгой, собирающейся в серебряную фигуру только на строго определенном луче взгляда, такое слово точно годилось бы. Думаю, и не только для них — собственно, тут-то и видна разница с лэндартом при всей общности: Инфантэ категорически, принципиально не допускает никаких фототрюков с негативом, отпечатком и т.п. — он предлагает только то, что было, что удалось сделать на самом деле. Фото, но это фото — документация природы. Работы с натурой. Как и лэндарт. Лэндарт — тоже работа с натурой.

Другое дело — что понимать под натурой. Инфантэ последовательно утверждает именно природу угла зрения, аспекта, природу человеческого взгляда. Взгляд строит мир — или, что здесь то же самое, тот участок мира, что в кадре. И что бы удивительное в кадре ни было — это так и правда было в природе, на самом деле, если стать на предлагаемую точку зрения. Точку съемки — точку зрения автора.

И с моей, например, точки зрения при всей иностранности-инопланетности по-испански открытый и прямодушный, а, может, и по-русски (как это ни странно) все же не до конца как бы определившийся Инфантэ оказывается, пожалуй, умудреннее лэндарта — по крайней мере, той тенденции лэндарта, которая норовит

убить одним ударом, техническим масштабом акта и непреложностью факта, одним объемом работ преобразованный ландшафт есть преобразованный ландшафт и никаких вопросов быть уже просто не может ..

Грандиозность самих по себе реальных масштабов и грандиозность замыслов самих по себе, обращающая те и те в факт сознания, забойный анекдот, обреченный на успех — где-то здесь встречаются лэндарт и концептуализм. Встречаются и между собой, и с чем-то третьим, и очень, очень знакомым.

А вот насколько такой факт сознания будет и фактом искусства — уже другой вопрос. Понятно, что искусство хотело бы достичь степени бесспорности факта, предания, анекдота. Но вот останется ли оно искусством, попробовав начать сразу с другого конца с заведомой, обеспеченной бесспорности? Т.е. наперед выводя себя из области соревнования и сравнения области, вне которой искусства по определению просто нету? Причем делая это средствами, лежащими целиком вне искусства.

Если упаковать, предположим, Васильевский остров в овощную сетку — вопрос финансово-технических возможностей, и только, — то что решит, что докажет, если аховые возможности вдруг отыщутся и реализуются? И что же будет значить такая несравненная и неповторимая акция — категорическую доказанность или решительную невозможность такого произведения искусства (ничего третьего же не остается)? И чьего, собственно, искусства? Спонсоров? Пилотов вертолетов?

Какой ни западный, какой он ни иностранный, Инфантэ вырос как художник в условиях, где подобные соблазны и не грозили просто по техническим и — именно что! — финансово-техническим причинам. И, думаю, тут тот самый случай, когда нужда оборачивается-таки добродетелью. Поскольку та часть акции, которая от искусства — собственно искусства, а не косного факта — абсолютно не пластичного — целиком останется и в кадре, в аспекте.

Отнюдь не только замысел, анекдот, концепт при всей его значимости — останется и реальная часть,

практика, натура, способная корректировать замысел, и иной раз весьма жестко. Я видел, как Франциск с семейством из кожи лезли, по целым дням добиваясь нужного кадра. Но все-таки та натура, что в компетенции художника. Автора. О смерти же автора да, мы все много слышали интересного, я и сам слышал, но пока как-то не видал и не слышал ничего, исполненного посмертно. По крайней мере ничего путного. Кажется, уже гуляют слова рецептуализм, перцептуализм — я боюсь что-нибудь с ними напутать, но вообще ведь та же фотография испокон рецептивна (или перцептивна?) — короче, она искусство *восприятия*.

И едва ли права, когда стесняется своей этой природы, всячески культивируя искусственное, артифицированное изображение — для этого существует живопись. Просто дело в том, что искусство восприятия — полноправное, во всяком случае такое же АВТОРСКОЕ искусство как любое другое.

У снимка всегда есть автор, права которого, кстати четко защищены юридически — и слава Богу. А если поднапрячься и придумать специальные условия, чтоб у снимка автора не было — напрягаться и выдумывать придется все равно автору... Да, призывов "делайте как мы, делайте с нами, делайте лучше нас" от картины маслом мы не услышим. А фотография с них и начинается. Так **ДЕЛАЙТЕ** же. Когда сделаете лучше — тогда и посмотрим. Тогда и поговорим, — кто автор, а кто не автор.

И что ей богу за манера такая — задирать нос за то, что с тобой поздоровались. Искусство устает, в конце концов, изживать свое важничанье, жреческую рутину, постоянно приглядывать за ней и воевать с ней. И в каких-то случаях пробует обойтись без нее изначально. Фотография — как раз один из таких случаев. Получить изображение, освоив ее технику, можно, наверно, в сотни раз быстрее, чем осваивая технику живописи и рисунка. В тысячи. Т.е. фото — приглашение к творчеству, обращенное ко всем и ко всякому. Академиев кончать не нужно. Демократическое, не сословное искусство.

(Другой разговор, что все равно нету искусства без искусности, а значит без техники — она только меняет обличия. Творчество, осознавая себя, само нарабатывает свое искусство. Демократия постоянно сама выделяет из себя свою аристократию и сама осмеивает ее. Процессы идут в естественном динамическом равновесии, но сословная закоснелость — не процесс, а его кризис. И дворянские собрания в результате партийной перестройки собирали людей вероятно, хороших, но невероятно наивных. В лучшем случае).

Но демократическое никак не значит — хамское. Искусство — соревнование, и если оно честное и открытое, в итоге хамством в нем все равно не возьмешь. И в той же фотографии есть и свои академии, и сказка про белого бычка в самом разгаре.

Хамство вылезает с другой стороны, совсем уж неожиданной — наш-то читатель, зритель-то, передовой-то наш и, главное, ученый — он, оказывается, кивал-кивал головой в ответ на все о себе заботы, а в голове-то вон что варилось — *смерть автора*. Вот так вот. А следующим ходом — естественно, и *смерть искусства*. Это есть такие люди — поздоровайся с ним первым, и он перестанет тебя уважать. Шаг ему навстречу ученый зритель понял как верный признак ничтожества — ну какое же искусство будет себя вести так несолидно. Искусство — это то, что недостижимо высоко, сакрально, герметично. Нет, он все читал, все слышал, все понимает. Но в глубине-то души он все равно думал: тут храм, тут не подойдешь. А раз зовут, приглашают — эээ... Это не то.

Понимаете, ну не может, не может если он так устроен — всерьез принимать компанию, если в компанию принимают и его... Может быть, оттого, что хорошо себя знает?

— Так и я могу — какое же тогда это искусство?

Во-первых, смочи. Во вторых, сможешь — очень хорошо. Хорошо сможешь — будет именно что искусство. Представь себе. Буквальное всеобщее авторство — утопия, оно заведомо нереально. Но идея всеобщего авторства — отнюдь не идея смерти автора в расхожем

приговско-кабаковском значении. А как раз и напротив. Идея весьма, можно сказать, витальная — просто попытка реализовать основу основ искусства — принципиальную обращенность ко всем и каждому всеобщность — т.е., отодвинув искусственное в искусстве, оставить самое что ни на есть естественное и необходимое. Свободнее развернув, выявив при этом как раз авторское, личностное начало.

Собственно, я всё это к тому, что авторство как открывание форм и принципов, в жесткие рамки которого поставил себя Инфантэ заодно с подавляющим большинством из сверхпоколения — уж такая ему судьба вышла, выправлять кривую советской истории, вывихи борьбы с формализмом — авторство, как и специфика фотографии, как видим, недостаточно защищенное от нелепых спекуляций смертью автора — такое авторство в конце-то концов начинает выглядеть если не маской, то именно формой. Пусть не маской, лицом — и лицом отлично слепленным, слепленным как надо — но все-таки природой как скульптором. А из-под него проступает другое, и от скульптора оно уходит — в нем главное не пластика лица, а жизнь. Она просвечивает, ее не больно-то слепишь. Как взгляд.

Из-под сверкающей брони артефактов и фотофактов, авторства во всеоружии все больше просвечивает авторство самое непосредственное, авторство-творчество. Авторская интонация, авторское — именно вот этого автора, Франциско Инфантэ, — отношение к миру. Жизнь автора, которая гонит всякую смерть и бездарь. Индивидуальные и естественно неповторимые папиллярные изгибы души. Извините за выражение.

Действительно, изгибы — малоподходящее для Инфантэ слово. Он человек с даром внутренней осанки — даром держаться прямо. Притом что держаться естественно. Эта-то завидная способность — испанская она, конструктивистская, или какая-то еще по происхождению — поддается она описанию и толкованию в терминах науки об искусстве или не поддается — и кажется мне know how Инфантэ, стержнем, основным качеством его творчества, секретом притягательности и секретом кух-

ни — хотя слово секрет к прямизне опять-таки не очень подходит.

Секретный-не секретный, но какой-то особый, даже неожиданный, загадочный отчасти характер этой честной прямой думаю. может придавать как раз еще и ощущение несоответствия её природе окружающего — чересчур извилистого, а за последние годы откровенно, просто нагло кривого. Окружающего, явно искривляемого в чьих-то вкусах и интересах. Может быть, и бараньему шашлыку тоже кажется, что это он прям, как стрела, а вот шампур ведет себя непонятно. Эта линия — линия идеала, идеи неофициального, "другого" искусства, искусства без подлости — линия тенденции, а не реальности: в реальности оно с поразительной шустростью оборотилось искусством другой подлости. И пуще брежнего, поскольку вполне собственной подлости не за страх, а за, так сказать, совесть.

Но тем, значит, нужней нам Инфантэ, тем сильнее тянет к творчеству автора, который сумел с ранней юности ничем не поступиться в своем понимании авангарда как неприятия косности и произвола в искусстве в любых видах, авангарда как живой сердцевины искусства и концентрата всего актуального и принципиального. (Да, конструкция — но все-таки не сама конструкция как таковая, а её социальное, если угодно, поведение — только не в социуме, а в мире. Целостном зидимом мире. Её с ним отношения, их контекст, их диалог Интонация конструкции, её живой взгляд и голос, смысл и душа.

Путь Инфантэ выглядит как цепь доказательств искусства как искусства, а не как неодолимого бедствия — во всяком случае неизбежной досадной неприятности. Да, сверхпоколению пришлось-таки дсказывать это заново, пришлось отбивать у "соцреализма" узурпированное им право.)

(Но это доказательства искусства искусством же — оно не уходит в какой-то невидимый фундамент, не ложится под ноги грядущим цветущим и победоносным поколениям. Тут все не так. И грядущим цветущим в их цветущем грядущем так или иначе всегда приходится решать те же задачи — будем надеяться, что в более

нормальных условиях. Попытки заскочить куда-то вперед и запрыгнуть выше, чтоб оттула взглянуть на романтические наивные и бедные заведомо превзойденные следующими старания Инфантэ — попытки наивные только в лучшем для них случае. Видали мы такую наивность. Инфантэ же они должны потешать: убедил-таки значит, что он марсианин, и следующими уже ждут уранилов... Прогресс техники — прогрессом техники, а Инфантэ все-таки делает не технику, а искусство.)

Искусство не деформированное, не поврежденное, не придавленное формальными обязательствами, унаследованными от советских расправ именно потому, что Инфантэ эти формальные и необходимые обязательства и не обходил по кривой, а выполнял, отбывал честно, как никто. Еще и потому честно, что ему и самому интересно. Они были для него не "формальные", а они и были самое интересное — связанные с той самой магией огня и движения нераздельной для него как нераздельна магия солнца и звезд с упорядоченностью небесной механики. Или с поэзией индустрии освещения, с впечатлениями иллюминации, с поэзией конструкции. Дар естественности, дар порядка, естественной упорядоченности и порядочности Он делает то, чего ему хочется. Но хочется ему только хорошего.

Начиная с игры с огнем — только не в том смысле. Никак не пироман — а наверно тогда фотофил, уж если пытаться выразаться по-гречески.

Не с открытым пламенем — огнем — хотя пламя не исключается — помните ледяной замок? Но главное — с огнем-светом. Игры с огнями, огоньками и звездочками. Естественно, неизбежно ведущие к ясному ощущению того, что под нашим солнцем любая искра, огонек, огонь — отблеск, частный случай. А самый-самый свет, источник всякого света — естественно, свет солнечный. Чтоб насытившись и его игрой, ощутить: свет все-таки не только — а, может, и не столько для того, чтобы смотреть на сам свет, — свет в общем-то, чтоб смотреть на все остальное. Чтобы освещать. Так же естественно как и раньше от мира искусственного света к миру

солнечного, перейдя теперь от мира света к освещенному миру.

В старину ведь словом "Подсолнечная" называлась не только станция на СПб бывш. Октябрьской железной дороге, но и все остальное. Повсюду на всех остальных дорогах как и по бездорожью и в промежутках — сплошь без исключения. Все, что под солнцем. По-моему, Инфантэ возвращает нас к этому слову.

И по-моему, это третий свет Инфантэ, третий этап. Первый свет — свет, который включают. Зажигают. Второй свет — который зажигает. Освещает, согревает, дает всякую жизнь. И третий свет. Который включает в себя. В смысле белый свет

От взгляда против света к взгляду по свету.

Артефакт теперь может быть и минимален, редуцирован, намечен, буквально сведен к пунктиру. Даже как бы случаен, "Осторожно: за мной тигры стоят!" — говорит кошка у Пришвина. За Инфантэ теперь стоит само солнце. За ним, там, за плечами. Прямой его лучей не бывает. Весь видимый мир творят прямые лучи. Любимый конструктив, собственно говоря, оказывается обеспечен, обнаруживается в самой природе. Именно что в самой природе сущего. Знакомый и наработанный. И рад бывает подтверждению, напоминанию, ловит намек вроде подчеркивания прямизны горизонта или классического обобщения тремя-четырьмя черточками-палочками контура скалы. Только не рисунка, изображения скалы на бумаге, которая, как известно, все терпит — а натуральной бретонской приморской скалы с самделишными прямыми со вкусом выструганными планочками, отлично освещенными и четко задокументированными на слайде. Который не то что "терпит" прямо-таки расцветает на глазах от таких совмещений. А что сказать о круге, кольце круглей солнечного, круглей кольцевого горизонта? Именно круглей, но не округлей — как геометрическая фигура (а смысл конструкции — геометричность) круглей реального всегда чуть овального небесного светила — луны, солнца у горизонта, а чуть повыше — и мы сами нещадно плющим его так и эдак, зажмуривая глаза.

Интересно сопоставить, как к этому извечному сюжету несовпадения и взаимодействия подходят каждый по-своему Шаблавин и Инфантэ — один с квадратным кадром (кадр, ведь, кажется, и значит *quadre*, а для Инфантэ его кадр-*quadre* уже, по-моему, больше, чем просто наличная реальность фототехники, обеспечивающей съемку так хорошо, как только можно при формате 6 на 6 — даже и сам *gio* себе, помимо реминисценций из Малевича этот квадрат зыглядит знаком твердого конструктивного принципа, привносимого в натуру изначально) другой — с диаметрально противоположной стороны. Если не меняя изначально прямоугольный формат масляной картины на круглый, исходящий прежде всего из естественного формата нашего поля зрения, то привнося в картину обычного формата все навыки, ритмы и философию изображения — чаще всего пейзажа — строящегося как овал с центром. И каждый, как можно видеть, бывает прав по-своему.

“Флейта позвоночник” замечательная поэма, что ни пиши Карабчиевский, но на флейту, на трубку с дырками может быть похож позвоночник скелета. У живого же человека позвоночник если похож на инструмент, то скорей на струнный.

Наверно, есть позвоночник и у души, и Инфантэ как-то никогда и не пробовал дать слабину, завернуть струну загогулиной той или иной — а зачем? Он артист, художник, человек, слава Богу, практический: прямая струна = натянутая струна = звучит только прямая струна. Ему же только это и интересно.)

Этот спор реальной линии и формы с олицетворенной, воплощенной в рукотворной конструкции геометрической идеей этой же линии, спор-тяготение нигде, наверно, так не выразился как в серии “Дыхание моря”, где вещественная линия планки постепенно, покадрово реальнейшим образом тонет, покрываясь линией уровня грилива — т.е. вполне реальной линией поверхности моря. Исчезает под ней, а затем так же выходит из-под слоя воды — уже в изменившемся, предвечернем освещении..

(Тоже сюжет, не лишенный некоторого напряжения — так когда же Инфантэ сделает свой пустой холст/ведь пустой холст, если художник проходит через такой опыт, у каждого художника свой: в зависимости от того, какие работы были перед “пустым” холстом и какие будут после — если будут/? Иначе говоря, когда же мы увидим слайд, где артефактом будет служить только кадровая рамка и — и весь ряд, весь контекст творчества Инфантэ? И увидим ли? Чтобы был снимок — и всё?)

Когда Инфантэ обрадует наконец таким образом академиков аристократов чистой фотографии и сдастся целиком им на съедение? И сдастся ли? Да и съедят ли?.. Я, например, не знаю. И не уверен даже, что хочу этого. Т.е. чтоб съели — не хочу, уверен, но совсем не уверен, что наметившуюся редукцию артефакта надо доводить до логического конца.

Но кажется, что в сюжете об уровне воды вполне можно себе представить работу или даже серию с каким-то аналогом СПбургского невского ординара — вертикальной шкалы, линейки, отмечающей уровень воды. Уж наверно что-то подобное нашлось бы в ближайшей пристани, раз на этом побережье такие приливы. А если такой редимейдовый, готовый артефакт считать исключенным, невозможным, то чего ж не воткнуть собственный ординарчик — всего одну, но тоже вертикальную палочку? Ведь прилив-отлив — движение именно по вертикали. Казалось бы, самый чистый случай. Если не сказать — неизбежный.

Но почему-то автору захотелось другого случая — не одну палочку, а две и поперек третью. Захотелось топить не палочку, а рамку. И почему-то смотришь больше именно на третью, поперек вертикальных. Видимо, тут не ординар. Другой, скажем так, не ординарный случай. Возможно, эти планочки уже нажили опыт и репутацию — мы успели привыкнуть, что они что-то оконтуривают, очерчивают, и что-то зрительно существенное — силуэт скалы или даже горизонт — а что может очертить палочка торчком? Подтопить ее будет наглядно практически, но отнюдь не так выразительно пластически, как утопить горизонт.

А очень может быть, главный тут сюжет даже не в приливе-отливе, не в подтоплении, а в сопоставлении. Суточные колебания морской поверхности этот сюжет естественно обостряют, но главный герой — именно поверхность моря. И планочка, параллельная ей. Планочка (плюс еще две) фирменной работы Франциско Инфантэ, очевидно несопоставимая с нерукотворной поверхностью Мирозого Океана, и наглядно с ней сопоставленная. По размеру и по форме, и по природе происхождения, и по прямизне-кривизне и ровности-неровности — и по такому важному для Инфантэ параметру, как класс чистоты поверхности. Проще сказать, как ни старайся, ни подбирай, ни совершенствуй технологию, а любому артефакту мудрено поблескивать лучше морской глади в штилевую погоду.

Пожалуй, самый-то передовой, инопланетный уровень и демонстрирует здесь изначальная природа местной планеты. Именно она умеет так хорошо, как только можно. Что-то. А чего-то уметь нет, не желает Или не может. Что может быть ровней уровня? Вопрос риторический — слово уровень именно что говорит само за себя. Во всяком случае, для метровой-двухметровой планки даже сделанной нечеловечески правильно, в ее масштабах, пределах возможностей уровень воды — конечно, эталон прямизны. Глобальный фактор шарообразности земли в расчет брать не приходится. Подавно, сравнивая просто на взгляд. И именно идеальная супертехнологичная ровность и прозрачность морской поверхности-то и выдает невозможность для нее идеальной прямизны — как раз на взгляд и в масштабах, вполне сопоставимых с прямизной планочки — высокотехнологичной планочки работы Франциско Инфантэ.

Эта вода чуть-чуть, но бликует на пологих волночках, которых иначе бы и не видел, еле-еле, но искажает параллельную ей, воде, планочку, когда планочка отражается в ней или погружается в нее. Даже совсем оцепенелая, стеклом до горизонта, вода августовского Азовского моря в седьмом часу утра хоть чуть-чуть, да полизывает кромку пляжа.. Там я был. В Бретани, в устье Ла-Манша не был, но теперь знаю, что вода в Азовском море зато далеко не такая прозрачная в

масштабом как таковым и не совратишь, и не озадачишь. Пойдя с супрематистской искорки, его искусство, собственно, и не теряло никогда космичности — в рабочем порядке. Он знает, что человек — тоже космическое явление.

Космос — дело житейское.

И на мой взгляд что-то значит в этом действе-взаимодействии реального с идеальным, живого с эталонным особый характер этой природы — она так натуральна, пронзительна еще и из-за обобщенности, а обобщена за счет очищенности, поскольку о такой очищенности вообще можно говорить в применении к фотографии. Это тонкая очистка, даже не явная. (Инфантэ, насколько знаю, сюрреализм не жалуется и даже полностью не произносит: сюр — и весь разговор. Думаю, тому есть свои резоны. С его точки зрения сюрреализм не так себя понял: поторопился с самоотражками, поспешил понять обостренное изображение как превысокомногозначительное, и обостренность обернулась оцепенелостью, а его и ощутимым надумыванием спецсюжетки — но это уже сюр наш, горкомский.)

Однако сама такая обостренность самому фотоизображению Инфантэ не чужда очень и очень — и вовсе не продиктована техническими условиями, требованием сделать снимок так хорошо, как только можно, если его понимать как требование механической четкости изображения такими условиями Инфантэ так или иначе давно управляет. Мне кажется, он против именно произвольной многозначности за счет естественной многозначности усовершенствованного изображения — иначе сказать, за супрематизм против символизма, за авангард и конструктив против декаданса. Само же такое максимизированное слайдовое изображение — такое же объективированное и совершенное в своей природе явление, как, скажем, супрематистские треугольники-фигуры или вещественные зеркальные треугольники-артефакты самого Инфантэ: задача — чтоб ни убавить, ни прибавить; и вот эта задача решена.)

А работает он с этим явлением, между прочим, так. При столь сочном, насыщенном сюжете, таких возможностях слайда — какой фотограф, макнув в море такие

любой штиль, и что в Азовском море близко не бывает таких приливов — потому что теперь я сам видел, испытал, какой прилив, какая вода, какое море в устье Ла-Манша. Видел все равно что своими глазами.

Планка, море — каждый делает свое дело. А, главное — оба делают общее — благодаря автору Море живет, планка же отмечает, показывает это, пожалуй, лучше, чем показало бы зеркало — зеркало бы стало с ним состязаться. Зеркало пусть показывает небо. Или сосны. Или мало ли что. А такая палочка, наверно, как никто покажет, как живет и дышит море, а работа, серия Инфантэ так и называется — ДЫХАНИЕ МОРЯ.

Это лэндарт так лэндарт. Или си-арт? А если СИ, то в каком смысле? SEA или SEE — море, или смотреть, смотрите?... SEA-ART или опять же SEE-ART? А может задно и SI-ART — по-испански? В смысле Куба си, янки йес... Шутки шутками, но пожалуй что оклик "смотри" или во всяком случае "глянь" к этой серии отнесешь все-же меньше, чем к другим — тут все-таки не миг, который не упустить, не ракурс, мгновенное невероятное совпадение, неповторимая точка во времени и пространстве. Тут действие в натуре, театр природы, космоса и рукоделия. И правда вроде лэндарт, но все-таки не лэндарт

Не потому что не Land, а Sea, Water, а потому, что через проблемы, которыми лэндарт и живет и мучается — вот те самые проблемы масштаба -- Инфантэ тут просто перешагнул, и не заметив. Тут изначально, органически масштаб японского садика (вот не знаю есть морские японские садика? Кроме плантаций съедобного? А, может, такой садик называется просто аквариум?) воедино сведен с не то что LAND, а уже GLOBE-масштабом. Если не COSM — морским приливом, как известно, управляет луна. Глоб-арт, если не косм-арт. Космарт Кошмар какой-то...

И ничего подобного. Никаких кошмаров.

Кому может, и кошмар, а ему, Франциско Инфантэ -- давно освоенная нормальная тема и наработанный опыт В том числе и опыт техники безопасности, обезвреживания утопии искусством — кого-кого, а Инфантэ

вот рамки-планки, не соблазнился бы фактурой мокрого блеска, каплями, стекающими с этой рамки? Инфантэ не соблазнился. Воздержался. Инфантэ все-таки не фотограф как бывают фотографы. Кто-то другой.

По-моему такое понятие о различии между конкретностью, которая острее передает общее, и частностью — самой яркой, но которая может заслонить это общее, общий образ — одно из различий между работами Инфантэ и художественной фотографией в обычном смысле слова.

Не фотограф-художник, а просто художник, использующий фотографию. Натуре он предан не меньше кого угодно, но раскрытие природы понимает не как конкретизацию, а наоборот, как обобщенность. И, думаю, остался бы таким, каков он есть, если даже где-то бы и отказался вдруг от обозначаемых следов артефакта — в виде хотя бы отчеркиваний или подчеркиваний изображения в кадре — тех или иных, как водится у Инфантэ, предметных помет, действительных, сразу придающих характерную авторскую интонацию, сразу убедительно заявляющих о ПРИСУТСТВИИ (название одной из персональных выставок Инфантэ — и очень, по-моему, удачное) автора в изображаемом мире.

Или так кажется оттого, что сам так этой интонацией захвачен, что и не представляешь, как это и куда бы она могла вдруг подеваться? По старой притче о глупце, который из луны и солнца выбрал луну — днем, дескать, и без солнца светло..

Вот так и Инфантэ и без артефакта Инфантэ... Ладно, неважно — слава Богу, Инфантэ, кажется, еще никто не сбивал с толку. Так что рассуждать-толковать можно так или эдак. Тем более задним числом. Почему так идет эта косая штриховка, совершенно непонятно как (планки? ленты?), но очень точно сделанная, с небольшим надломом по горизонту под каким хочется ей углом и какого ей надо цвета — вот отчего она так годится этому именно морскому горизонту? Отчего? А я знаю?..

А эта вот, цветастая, как бы матюшинская по каменной башне, а над морем она же — радужная. А где камень — уже камень скалы — естественно встречается

с морским горизонтом, там те же полосы — опять не знаю, как сказать — какие, но почему-то там они ярче всего, и одно ясно: ВОТ ТАК, так как у Инфантэ, эта скала с этим горизонтом не встречались с Сотворения Мира. Не буквально ТАК — это понятно — а в подобном тоне. Ну, и так далее..

Чем проще, минимальней сделано, тем непонятней, как это работает и тем понятней, что работает ого как. Понятней, что и должно быть непонятно — как всегда, всякая поддающаяся объяснению сложность в искусстве или несущественна, или маска не поддающейся объяснению простоты. Не поддающейся в основе, в принципе — а если бы поддавалась до конца вправду, буквально — зачем был бы и автор?

За автора. И за смерть тех, кто болтает о его смерти — нет, конечно, конечно не физическую смерть — за кого вы нас, авторов, принимаете? За смерть точно такую же, какую сулят и автору, и уже и искусству. За смерть кураторства, переразвитой паразитуры, блатной системы под любыми соусами, обозначениями и без. Просто вот чтобы не было их — и всё.

Так что вот За здоровье искусства и автора вообще и конкретно — за Франциско Инфантэ, автора из таких авторов, чьим искусством и выздоровело наше искусство вообще — когда маячила перед ним, искусством, вполне серьезная советская смерть — без болтовни.

Опыт концептуализма и постмодернизма — действительный опыт сверхпоколения — преодоления советского, коснеющего, мертвеющего в псевдоакадемических формах искусства — в том, что само произведение искусства в принципе относительно: оно форма, способ общения, за ним отношения автора с миром, и способы могут меняться. Что отнюдь не значит — меняться и мелькать как попало, по произволу автора. А именно в таком удешевленном, наплевательском и удобном для всяческих спекуляций виде шума-бума взрыва приготы и кабаковины этот наш опыт — опыт спасшегося от советской смерти искусства — первым делом и предстал всему свету и всей почтенной публике.

Обезьянье заболевание типа тика. Действительно, что за шум по случаю одоления чумы спидом в зрелой стадии.

Франциско же Инфантэ автор мало сказать здоровый — с необыкновенно *заразительным здоровьем*. Секрет Инфантэ, секрет его притягательности, наверно, можно попытаться объяснить и так. Нет, речь не о биографии, совсем о другом. В самом деле — электрические вертушки, гуаши, проекты-прожекты, идеи, иллюминация, фото, слайды, зеркала на рамках, солнечные зайчики, пузыри с водой, игра в песочек и костюмировка, акции — например, со стрельбой из лука по пузырям (немецкой, и вполне, кстати, не меткой стрельбой) и теперь вообще что угодно, дырки, нарисованные тени, палочки, камушки и дико декоративные лоскутки в кадре — вот как воспринимать все это? Может кто-нибудь назвать, описать, объяснить, определить общий этому всему знаменатель? Я — нет

По-моему, как это все объяснять, непонятно. И так же непонятно, кому, как, что тут может быть непонятно, если на все на это просто смотреть. Что значит непонятно, когда так интересно? И для чего объяснять? Одно дело, если это помогает смотреть. А если мешает?.. Объяснять — и значит переключаться с самого общения на сами по себе способы общения. Отвлекаться. Отвлекаться от общения с такой вот на зависть здоровой авторской натурой. От заражения здоровьем.

Общение не доходит до буквальной непосредственности — это был бы концептуализм как идиотизм — хуже — как блатные делишки. Тогда искусство уже не искусство, и автор не автор, а просто знакомый дядя. Попробуйте заразиться здоровьем от просто знакомого. Но выбор способов общения есть смысл спокойно передоверить автору — на то он и автор, он это доказал. Способы неожиданные — для нас — и правильно, еще бы: не мы же авторы, это он автор. Ему и книги в руки, и бумаги, и кисточки и лампочки, и пейзажи, и камушки, песок и т.д. — т.е. в руки ему весь белый свет как художественное средство. Набор таких средств.

Он знает, посредством которого из средств достигается самая непосредственная непосредственность. Так скажем.

Самый непосредственный с нами контакт для передачи нам здоровья... Шутка. Здоровье наше не его забота: его ремесло — полней поделиться с нами своей авторской натурой. И правда же, редко кто цельной: удалось, не удалось нам рассудить, но мы глядим, разинув рот, и не можем не видеть — все эти вроде бы разнообразно разбросанные арте-факты и факты арта с определенной точки зрения точнее точного, как фольга на кусте — помните? — собираются на одном луче, натянутой струне, линии полета стрелы. Прямой-ясней-понятней и проще некуда.

С точки зрения существа, которое странно даже хвалить за здоровье — в этом возрасте здоровье как бы само собой разумеется. С точки зрения всем нам знакомой — той самой, с которой все мы до одного когда-то в первый раз завораживались, заглядываясь на свет. На огонь, на огонек. На огни — и так далее. Но вот далее, видимо, уже шло по-разному.

В том, думаю, и дар Франциско Инфантэ, что не дал он поколебать эту свою точку зрения. Так и не дал с самого начала и за всю жизнь. И весь мир, весь белый свет в подробностях, конструкциях и артефактах развешивался, разворачивался, расцветал как из зерна уже весь из этой одной яркой точки. Весьма, вежливо скажем так, разный мир. Да и сам Франциско Инфантэ, насколько я его знаю и если кому-то интересно — человек как человек, в общем-то, человек как мы.

Тоже разный — например, упрямый до анекдота. Но это же диковатое упрямство переходит в упорное прямохождение. Ту самую честность, которая и вытаскивала сверхпоколение из советского болота, и предав, продав которую сейчас тут и пропадает. На кого-кого, но на блаженного-зачарованного Инфантэ уж никак не походит. Ему приходится отгрызаться от мрази, и он отгрызается. Иллюзиям он не подвержен, а просто твердо знает и помнит, что прямая, ось между его точкой зрения и точкой взгляда, той, исходной точкой откуда

есть пошло всё никакая не иллюзия, а самая реальность и есть.

Конструктивная реальность, и её-то он и оставляет, и утверждает. Но это упрямое отстаивание — факт чисто внешний, внешней жизни; для того же, чтобы стоять ему и стоять на его точке зрения упрямства не требуется. Или упрямство тут начинает называться иначе — скажем, дар божий. Тут дело творческое, куда как живое и разнообразное до того, что может ставить, как видели мы, в тупик — только не автора. Сам же он не старается, не напрягается, а просто он сумел, может быть, как никто последовательно по-честному и только по-честному отнестись к себе, к тому, что ему интересно на самом деле. Как по-честному отнестись и ко многому другому.

Что это за случай когда так естественно сами собой сходятся знание и непосредственность, радость и мудрость, озорство и исследование? Дисциплина конструкции, на которой все стоит, держится — и творчество, свобода, с которой все начинается, без которой просто ничего не бывает?

Что-то всем знакомое, и почти от всех ускользающее. Что там говорил Мандельштам-то? Об играх Отца с детьми..

Инфантэ сам уже отец двоих детей, один из которых, кстати, сам уже заявил себя как автор явно даровитый, да и другой не потонул не напрасно. Но и сама фамилия Инфантэ что-нибудь да значит. Подсказывает. Намекает, что в тех играх, в которых знает толк Мандельштам, Франциско Инфантэ, похоже, из детей самых-самых любимых.

В том-то и дело. В том и дело, что Франциско Инфантэ оказался одним из тех, кто особенно мешает свободным играм могучей стихии антипрофессиональной солидарности. Шарик-то они шарик, да шарик-то они тоже с мозгами. Хотя с мозгами вот такими вот Советской природы. Что случилось, когда ушла советская власть? Из-под нее просто вылезла ее суть — блатная

наглость, уже без лишней идеологии. И любая мразь со связями, с возможностями и с претензиями спокойно-уверенно действуя по образцам — да и по тем же каналам — пезет, как лезла бывшая Партия, устраивать себе здесь такое искусство, какое ее устраивает. Какого ей почему-либо пожелается. И смотрите: при всем народе устраивает-таки любую приготу.

И такой художник Инфантэ новой блатной системе так же некстати, как был старой. У старой художника Инфантэ не было наглухо — был Инфантэ дизайнер, член декоративной секции. Новая так круто брать все-таки еще не может. Васильев — да и Булатов — уехали, и с концами — пока что. Инфантэ уезжает и приезжает, он тут, под боком, его "забыть" посложнее. Его отодвигают культурненько, не отпихивают, а оттирают — как бы невзначай. Пусть все выпядит само собой, стихийно-природно.

Главная причина: его искусство — несомненно современное искусство, и при этом совершенно не кривое. Вот не уродство, — и всё. Хоть ты тресни. Лет 12 назад я, признаться, слегка веселился, когда многоопытный Раппопорт на вечере Инфантэ вдруг процитировал "Красота спасет мир"... Казалось, что цитата не в тон. Не в цвет, не в контекст. Теперь вижу — веселился я зря. Раппопорт, думаю, лучше моего знал своих соседей по науке и ясней чуял, чем пахнет дело. И поставил акцент по существу точно. А уж в тон-не в тон — дело третье.

Еще раньше, еще при начале "А-Я" — "первого журнала русского неофициального искусства" (так значилось на его обложке) к Инфантэ с его тогдашним обликом можно было попытаться отнестись как к некоторому эксцессу юности, возрастному отклонению "московского концептуализма" в "романтическую" сторону. На самом деле чего-чего, но отклонений не было с самого начала. Были прямизна и упрямство.

Да, Инфантэ, в общем, все-таки разделил участь "сверхпоколения" — у всех, у каждого при начале нормальная, неизбежная авторская дебютантская зажатость не могла не перемножаться на сложности-осторожности общей ситуации, когда всем миром, поколением выправляли уродский советский насильственный

вывих, кривую генеральскую линию. Когда дебютантом чувствовал себя каждый дважды — и за себя, и за все современное русское искусство. Оно ведь тоже дебютировало тогда заново приходя в себя, вспоминая себя, дебютировало нами по ускоренной поневоле программе, сдавая сразу и зады, и азы.

Словом, русское новаторство до Вержболово вряд ли могло стороной обойти Инфантэ оттого только, что ему оно было — до Гибралтара. Или до Пиренеев.

Но сейчас, обращаясь к гуашам псевдоутопических феерий, к "рождению вертикали", "Проектам реконструкции звездного неба", первым кинетическим вертушкам, видишь никак не зажатость — та "зажатость" теперь ощущается собранностью. Видишь точность. Ответственность и ту цельность интонации, авторской природы, которая все и решает. А чего нет и не было, так это эксцессов. Возрастных, романтических — каких угодно.

Была изначальная преданность целостному образу мира и вот той самой красоте — действительно, слово дико... А что делать? Категория да, малоупотребительная, поскольку и явление довольно диковинное. Нетипичный автор. Что не значит еще тем хуже для автора. Тем хуже только для тех, кого он не устраивает. Смазывать-замазывать-затирать-оттирать-кривить потихонечку всегда можно. Но очень сложно что-нибудь с ним придумать такое на самом деле. Невозможно придумать.

И не только потому, что по одному несомненному факту активного участия в тамиздатском "А-Я" и самиздатском МАНИ (реальном МАНИ начала 80-х, а не фальшивом, франкфуртском, позднейшего изготовления) ему, Инфантэ — ведись дело без элементарного жульничанья — давным-давно в новом русском искусстве честь и место из самых первых.

Но главное потому его не сдвинешь, что он об этом сумел сам позаботиться всерьез и еще тогда, с самого начала. Т.е. заботился-то он не о своем теперешнем месте — это место получилось такое нешуточное потому, что всерьез позаботился он о красоте. Очень точно,

упорно и неуклонно разрабатывая, готовя и коллекционируя, по сути дела, случаи красоты.

Сперва словно бы специфичной – фантастической, жгучей, колючей красоты, жестко конструктивной, красоты как будто полемически настроенной по отношению к нам с вами. Да хоть бы и к самому автору. Без такого заряда задора вряд ли и красота, и вообще что бы то ни было стоящее согласилось бы явиться на свет около 62 года. И тут же, с первых лампочек кинетики, стало выясняться, что жесткость не ради жесткости, а для прочности – чисто конструктивное по природе понятие. Как, скажем “ребра жесткости”, которые просто так называются.

Возможно, юный автор тогда и сам бы заспорил, даже обиделся бы, скажи ему кто, что он делает красивые вещи. Да в те времена, я думаю, этому слову прозвучать как-то спокойно было бы еще трудней, чем сейчас. Конечно, он делал не красивое что-то, а серьезное дело: делал свои фантастические конструкции. Только ничего не попишешь – как конструкции-то они и были красивы. Самым честным образом. И делал он их неизменно вкусно, искусно, как говорят, качественно, нарабатывая и выявляя то свое мироощущение, интонацию, которая и позволила лет через 15 столкнуть так вроде бы неожиданно и парадоксально мир природы и мир конструкций.

Опять же, “столкнуть” – это тогда так казалось. Пожалуй, встреча артефакта с пейзажем – встреча острая и многозначная. Едва ли идилличная. Но уж давно не сводимая к какой-то стычке и столкновению. Собственно, эта встреча одной красоты с другой красотой разворачивается уже не только в пространстве кадра или ряда кадров слайд-фильма. Она имеет уже свою историю – почти двадцатилетнюю историю по сути дела именно выяснения и развития отношений между кадром и артефактом, красотой и красотой. Красотой бесспорной, идеальной – именно таков ее смысл и интенция – конструкции, и красотой совсем по-другому, но столь же очевидно бесспорной, задокументированной слайдом красотой живой природы. Когда-то при мне Фран-

циско Инфантэ спросили — а не собирается ли он включить в какой-нибудь слайд, например, фабричную трубу.

Честно говоря, не помню в точности, что он тогда ответил. Да ответ ведь и не в ответе, ответ в самих работах. И ответ, по-моему, тоже движется, уточняется по ходу работы. Тогда, еще лет семь назад, я бы, например, вряд ли бы представил себе в кадре Инфантэ и каменную башню — а так ли уж далеко от каменной башни до кирпичной трубы? Но возможно, и не надо трубы, и не будет трубы. Если проживем, то увидим. Увидим, как именно красота будет жить, выясняться и куда развиваться. Сами будем ее выяснять-наживать заодно с автором

Дело, собственно, ведь и не в самом слове красота. Слово, когда оно не художественно, а обозначительно, чаще относительно и условно. Дело в пережитости, которая и нас заражает, как там ее ни назови, в освоенности, увиденности, после которой видим и мы. Дело художника. Во всяком случае, художника Инфантэ. Наверное, это и есть то самое искусство *восприятия* — и именно с сугубо авторской, лирической стороны. Весьма, кстати, как можно здесь видеть, непростой и трудоемкой по-своему еще и до всех технических моментов. Явно трудоемкой душевно.

И кажется, тут и есть случай, подход, который позволяет и нам примерить кое-что на себя, активней обычного поучаствовать в деле с нашей зрительской стороны — помните? "Делай как мы, делай с нами.." — так вот, если не делая что-то как автор, то что-то делая с автором вместе — и что-то не условно, а действительно творческое... Это инопланетное-высококвалитетное и безукоризненное искусство оказывается наредкость живым и принципиально открытым в нашу сторону. Как акция, но без ее декларативности. Мы можем и не осознавать нашей работы, но мы не можем не участвовать, втягиваясь, заглядываясь на эти слайды, в одной с Инфантэ работе по освоению и расширению этого мира. Вживанию в него.

Необязательно итожить опыт путешествий артефакта по пейзажам каким-то одним словом. Да и вряд ли получится. Красота — в общем-то, говорится условно.

Любуется сосна в это зеркало? Восхищается им? Может, все же чуть и пугается? Артефакт отражает? И совсем ничем и не угрожает? Или как?.

Вопросы звучат глупо, если не понимать: их попросту не может не быть, вопросов, как не может быть на них и ответов. И путешествия артефакта, и трансформации артефакта от самых феерических до самых простых, но поразительно четких, и сама редукция артефакта — если такая происходит — не знаю, определимы ли — но это все случаи, эпизоды и свидетельства душевной жизни художника, открываемые нам с полнотой самого качественного, технически совершенного изображения. Стало быть, нашей с ним душевной жизни — достаточно напряженной и не простой — потому-то нам так и интересной, но главное отмеченной особым душевным тоном и конкретным тоном — единым — при всем растущем разнообразии этого мира. Художественным смыслом.

Вот за этим-то и идем мы к Инфантэ. Этот роскошный — не беда, если иногда по-своему даже шикарный — как елка — мир кажется совершенно неуязвимым, и дело тут не в колючках. Верней, не в колючести — ее, оказывается, и не было — она казалась. Просто колючка — это форма башни Шухова. Это конструкция. Мир красоты, замечательно доказанной, защищенной, обоснованной. Не потому, что Инфантэ такой хитрый — вот чего нет, того нет. А потому, что естественный, может быть, как никто. Его искусство само выстраивается по природным своим силовым линиям, как в той серии слайдов, где зеркала сами умножают и упорядочивают травянистую путаницу в зеленую готику — просто, кстати, возвращая природе ее естественную конструктивность — говорят, с растений и скопированы нервюры.

Реминесценции из Малевича в свое время могли показаться типичным признаком той самой зажатости и знаком ученичества. Не хватает ему слайдов, не знает, чего еще снять, настриг цветных супрематистских фигур. Что Инфантэ знает, что снять, и чего-чего, но слайдов у Инфантэ хватает — теперь это азбука для всякого, как бы он к Инфантэ ни относился. А знак — да, знак. Да, учился. Не ученический билет, а диплом в рамочке: да, учился вот у кого: у Малевича. Хотя и не

только... — Это что — школа? — Школа. А что? Примерно такой разговор. Школа, в смысле, что тут есть школа. Что — что..

И школа Татлина. И школа Габо. И Мондриана. И все эти имена, сверх обычного значения учительского коллектива, который так или иначе, но памятен каждому свой, похоже, приобретают еще какое-то. Они не хотят уходить в фундамент образования автора, притом, что этот автор этап учебы явно давно прошел. Но они тоже как-то остаются в коллекции случаев красоты — той самой, какая нужна, случаев резонанса, созвучности чистого тона, когда звучит тот же звук, необходимого совпадения художественного темперамента.

Что-то наподобие природы в кадре, или артефакта. Или вроде узловых точек одной конструкции, где все целостно и связано воедино. И глядя на цитаты из Малевича или Матюшина, начинаешь видеть, что у Инфантэ не то что, как у людей, этап работы сменил этап ученичества, но ученичество оборотилось работой задним числом и волшебным образом — он же кто по профессии: кудесник, как называл его тот же Эрик Булатов.

Были же такие какие-то люди у них, там, тогда, в Средние Века и в той же Испании. Не совсем нам понятные, но тем более нам интересные. Иной раз — позарез... Иначе сказать, с какого-то момента оказывается, что ученичества вообще не оказывается. И спохватываешься, что момент этот давно наступил, пройден. Не потому что Инфантэ как Моцарт вошел в искусство и постиг его тайны и все умел с младенчества, а потому, что Инфантэ, похоже, ничего другого и не умел — не умел неинтересного. Просто не брался.

Не он вошел, а его искусство исходит из него самым органическим образом. Не в силу гениального артистизма, артистического или, не дай Бог, жреческого жеста, священнодействия — да нет же. А как-то по натуре и по упрямству. Да еще по честности — такой, чисто практической. В своем деле — вот как был он отроду открыт в ответ открытому эффекту, так открыт он и оставался. (Инфантэ он Инфантэ и есть и был всегда — инфантэлизм — старая шуточка, но, пожалуй, со смыслом: "инфантэ-

лизмом" мы тогда назовем синдром атрофии боязни наивности благодаря аномально чистой художественной совести и натуре — только и всего)

И открытый эффект стал в свою очередь открываться еще и еще, раскрываться навстречу больше и больше, пока не оказался равен, считайте, всему белому свету и Космосу, как одна бесконечность, скажем, чисел натурального ряда, если верить математике и если ничего я не путаю, равна другой — скажем, бесконечности ряда простых чисел — в силу своей природы — сколько бы мы этому ни удивлялись.

А нам только того и надо — удивляться. Если мы зрители.

А еще бы надо, стоило наверно бы нам сказать спасибо. Во всяком случае, я скажу, что Инфантэ признателен. За естественную, органическую подтянутость, собранность и искренность, точность, нежность и надежность. Инфантэ четко и неоспоримо отмечает свое — значит и мое, зрителя — ПРИСУТСТВИЕ там и там, и у Малевича, и у той вон сосны.

Спасибо ему — я-то тоже всегда подозревал, что Малевич и сосна — одна компания, но пожалуй не скажу сейчас, кто бы еще подтвердил это так ярко и так доказательно. Во всяком случае, давненько я такого не видел.

Это точки резонанса, моменты, когда может прозвучать, скажем так, струнка Инфантэ. Именно этот настрой, интонация и выявляет и проверяет возможность присутствия в той или иной точке видимого мира. Авторского или нашего, что одно и то же.

И отмечая там, там и там конкретные, пережитые и доказанные случаи красоты, точки и моменты присутствия, раньше позже за таким накоплением конкретностей начинаешь ощущать общий случай. И это, наверно, самый общий случай, какой только возможен. Это — как сказать — это мир, приятие мира.

Концептуализм, который застал Инфантэ, ставил вопрос о приоритете концепции как кризисе материала, языка и самого произведения искусства в его осязаемой материальности, телесности. Инфантэ подошел к делу

непосредственно. В лоб, как ребенок. Но с не детскими силами.

Не стал спорить с ветром эпохи, продолжая на этом ветру и вопреки ветру, сооружать произведение. Есть в мире точки, над которыми ветер не властен: любимые, памятные всем и остающиеся неоспоримыми факты искусства, и еще будут его Инфантэ, артефакты, из них исходящие. А главное, есть в мире еще кое-что: самый мир вот как он есть, момент этого отношения этого мира к этим фактам как фактам, есть контекст И произведение искусства и будет не предмет — артефакт, а весь контекст отношений мира и артефакта, пойманный в слайд, если слайд живой, если слайд — в точку.

Близко к идеям инсталляции, но без буквализма, громоздкости и декларативности. Более конструктивно и просто. А главное — эстетически обеспечено, слайд все берет в свои рамки. "Вот это, брат, Малевич" — как писал Сатуновский.

Словно Малевич своим квадратом и вырезал из черного эту рамку, окошко для видимого светового античерного мира...

Недалеко от лэндарта, но без налета прожектерства и утопизма — через этот опыт Инфантэ уже проходил. Вообще по-моему это не очень планировалось — больше получилось как бы само собой. Фото — жестковато? Ну, в принципе не жестче конструкции; где у фотографии жестко, там у конструкции наоборот И наоборот Фотография не отсюда, ничему здесь не соприродна? Быть не может: они одной крови — Инфантэ и всякая техника, да еще когда она совершенная, передовая, приближающаяся к инопланетной. И блестит. Раз попал в руки "Хассельблат" Что и интересно, как не это?

А главное что в том-то и дело. Надо верно подойти и понять: фотография соприродна всему. Она универсальна, она и может быть образом концептуализма=контекстуализма, вот того самого, который и требуется. Образом и способом.

А в общем фотография — дело практическое, как и все в искусстве. Жизнь покажет .. Что ж — и жизнь показала.

“Концептуализм с человеческим лицом” — из лучших остроут Рубинштейна. Поэта тоже, на мой взгляд, не из худших. Но сама эта фраза к Инфантэ подходит, как никому, как на него шито. Он воспринял концептуализм как максимум свободы выбора средств языка — сам же Инфантэ из таких, кто знал, для чего свобода, с самого начала и еще до начала.

Как бы подчеркнуто нетрадиционными — на самом деле очень для себя органичными, совершенно без рывков и срывов — средствами решая, собственно говоря, те же задачи, которые средствами картины (другой вопрос, что их картину при всей принципиальной ее изобразительности вряд ли назовешь традиционной) решает Булатов или Васильев.

Отсюда и ощущение классичности от этих романтических и супрематистских авангардистских лэндартистских и каких угодно работ — авангардизм Инфантэ безусловно конструктивен — он отчетливо и последовательно отстаивает и утверждает целостный образ мира. По ходу дела основательно оспаривая претензии как бывшего официального искусства, так и возвращенных им глазуновцев именно на целостный образ мира, якобы загубленный искусством “буржуазным”

Претензии, которых оно на самом деле никогда не оправдывало, всегда так или иначе фальшивя, и приучая всячески к фальши и претензии, эпигонству и рутинерству.

И никакого искусства во вред миру

Инфантэ лирик, поэт, и никакого диктата логики имманентных форм во вред своей интонации, настрою, своему образу мира он не примет — да таких коллизий просто не возникает изначально — он и сложился здесь, в искусстве с этим своим цельным миром, и при всей логике, дисциплине форм и конструкций эти формы и конструкции просто с самого начала и рождает, и отбрасывает, и видит-то именно этот человеческий живой мир.

Если бы директором был я — как любит говорить Николай Касаткин — еще один коллега Булатова-Кабакова-Васильева по Суриковскому, самый старший, возможно, даже самый одаренный, но и самый непредска-

зубый. Непредсказуемый, к сожалению, иной раз и в МОСХовском роде имея в виду только природу картины. Если бы директором был я, я бы выставил его картины в музее — кроме самых МОСХовских, которых и так хватает

В Музее Картины. А может быть, даже Музее современного пейзажа. Вопрос назрел, по-моему, о чем мне писать уже приходилось — напр. в том же "Упрямстве лирики" И есть явный резон обратить на это внимание. Так уж вышло, что пейзаж у нас здесь — какое-то необычайно живучее и крайне насущное дело. И так уж вышло, что именно пейзажем и ставилась живопись, ставилась в первую очередь картина у Булатова и Васильева. Что, по моему глубокому убеждению, не пустяки для нас всех.

И одни они — резон более чем достаточный, чтоб завестись такому музею. Но они не одни. Честь и место бы в таком музее и Касаткину, и Шаблаину, и Николаю Полисскому, и конечно Рабину, и кое-каким работам Немухина и Кропивницкого старшего, Яковлева, Рогинского, и конечно уж Вечтомова, Харитонов, Свешникова, Калинина и другого Калинина, и Волкова и еще Волкова, Туманова и наверно Шарова, наверняка Ивановской. Затуловской и Старженецкой, Маслову, Наховой, Стерлиговой, Морковникову, Брайнину — особенно тому, что пораньше. И конечно же назвал я не всех — всех не мог бы, да и не собирался. Не в этом дело. Да и кто я такой. Если бы директором был я, приветствовали бы в таком музее и глазуновцев — в тех случаях, когда они не сфальшивят

Но хотелось бы обговорить кое-что. Понятно, что у МОСХа могут быть свои плюсы — хотя бы вследствие уклада, статуса, располагающего к большей продуктивности, а значит, иногда и к разработанности — но вот путь, весь его сюжет и логика, этапы, преткновения, и преодоления — это были наши проблемы. Мы ничего не могли обойти стороной, поскольку бы все кругом понимали, что такого Правление допустить уже никак не может... Это наши проблемы и это наши решения. А этот-то сюжет и кажется мне самым интересным.

Искусство едино, но несчастья свои у всех. Своя история, традиции, навыки. К искусству можно приступать с одной какой-то стороны — но уверенно и неотразимо. А можно как бы и со всех сразу, потихоньку и основательно, если позволит время. Времени у нас все-таки было. И мы как-то все-таки больше привыкли, когда не сразу, но со всех сразу.

Пейзаж и есть типичное все сразу. В совокупности еще называемое пространством. У нас любят изобразительность. А ругают ее словом иллюзионность. Обманка. Разная бывает "обманка", но пейзаж — он без обманки. По крайней мере в принципе — иллюзионность здесь и будет пространственность. (Если будет, конечно).

И это слово может пониматься по-разному, но лучше всего, думаю, спросить об этом Булатова. А еще лучше посмотреть его картины — если бы только директором был я...

И как я понимаю, как я вижу, пространственность — это и максимум включения, вовлечения в картину и меня, зрителя. И иллюзии тут быть вроде бы трудно. Трудней, чем где-либо еще.

Слово иллюзия теряет, собственно, смысл, если сам я здесь присутствую и свидетельствую. Свидетельствую: картина меня захватывает. Не чем-то "захватывает", а своей природой, тем, как она устроена, сделана и живет. В ней — пространство, а я где? И я в пространстве. И вот и я в ней.

Однако "пространство, которое не есть расстояние" (слова Булатова) — и подавно уж никак не есть пустота — не может обеспечиваться одной декларацией о намерениях — демонстративным построением коробки перспективы или аксонометрических осей или самим по себе выбором сюжета — скажем, морского горизонта и т.п. Понятно, что как и все в искусстве, это еще надо суметь. Суметь сделать.

Конечно, не гарантируется поимка пространства и жанром пейзажа. Оно дышит где хочет, в любом жанре. Это так, и однако 1. Пейзажу с ним обычно везет все-таки чаще.

2. Сам выбор жанра пейзажа говорит о настрое, стремлении к пространственному видению и мышлению — а это, может быть, самое важное. И тут нужно небольшое отступление.

Не надо только пытаться выискивать в этих рассуждениях тайные смыслы, шифры, знаки, эвфемистику и мистику. Если все это и имеет отношение к искусству, то искусство к этому не сводится и через это не объясняется — не больше, во всяком случае, чем через физиологию или социологию. И тут нет загадок — тут есть попытки рассказать о вещах действительно тонких, но достаточно несомненных и существенных для практика автора и практика зрителя. А если попытки рассудить о них и получаются туманными, виноваты не сами эти вещи.

Действительно, если и изображение нематериально, а его качества — нематериальное нематериального, то такое качество качеств как пространственность будет нематериально в кубе.

И однако оно во всяком случае конкретней и очевидней, чем модная ныне энергетика картины. Его можно воспринимать глазами, а не поверхностью ладоней. Господи упаси поспориться с экстрасенсами — просто всякому своё: живопись искусство все-таки скорее для глаз, чем для кожных поверхностей.

Тем не менее и правда трудным кажется толковать об этой пространственности в рамках одних чисто технических понятий. Просто надо, наверно, не бояться некоторых слов — только унимать их, слов, претензии на жречество и терминологичность — пусть остаются в привычном обиходном и поэтическом — если только это не одно и то же! — качестве. Вот душа, например.

Думаю, что пространственность картины — из самых ясных признаков душевного подъема у автора. Без него ее не бывает. И ясных для восприятия = заразительных.

И пространственность бывает соотносима не только с определенными авторами, периодами их творчества — соотносима вообще с определенными периодами и эпохами. Это хорошо знает Булатов. Просто-напросто на собственной шкуре: чего-то нехватало вокруг и нехвата-

бешено изображать-валять дурака с поразительным и подозрительным успехом и беспрепятственностью.

Искусство не дурак, как и человек не дурак; во всяком случае, его дело — чтобы так это и было.

“Господь изощрен, но не злонамерен”, и искусство на самом деле не ищет изощренных способов погибели себе и человеку. И какой-нибудь концептуализм не казнь господня при конце света, а инструмент, и эффективный, если им нормально по-человечески работать, а не размахивать по-дурацки.

Потому и эффективный, что жесткий. Жестко проверяет материал относительностью материала — принципиальной и конкретной. Ставит произведение на грань несуществования.

Я не видел лучшей картины Булатова, чем “ЖИВУ ВИЖУ” О рабинской штукатурной темпере и небе, замешанном на непогожем электричестве, писать мне приходилось. А ЖИВУ ВИЖУ самый свет, самая дневная погожесть, какую только может нести поверхность: беленая стенка. Макнула тетка веник, и махнула, постаралась как надо, в хорошую минуту Конечно, так картины не пишут. Да еще всю картину закрыли слова, буквы. Белые и белые. Известка — жестко; картины почти что нет и, гляди, вообще не будет Но сейчас она есть, и она приветствует тебя прямо-таки пиком существования, ровной вспышкой. Белым днем.

И конечно, буквы-то и несут самый свет этого пейзажного пространства именно своей видимой открытой известковостью, надпись откровенно выстраивает его в глубину перспективы, наконец, и самый смысл слов работает — дает понять, скажем, что соседние с ними, словами, участки картины с изображением тоже несут вот то самое и все время что-то еще — как несут его участки под букавами — хотя бы в виде значения слов.

В следующий же пик, миг свет в пейзаже может устояться, перейти в спокойный, послеполуденный... Вообще картины описывать — занятие на любителя. Любителя причем не картин, а занятия. Смотреть надо картины. И если бы директором был я, первым делом постарался бы заполнить в Музей Картины именно эту

ло. Мучило-мучило, делал-делал это, так, эдак; получалось то, это. Но одно, в общем-то. И постепенно стал понимать: пожалуй что, это вот что...

Смотрит: да и вокруг — то тут, то там.. И действительно.

Словом, пространственность эта вещь скорей гонкая, чем эфемерная и скорей своенравная, чем капризная. С такой жить еще можно. И работать, главное. При том, что и необходимо.

Она насущна для картины: с ней картина живет, дышит, глядит. И вообще первый признак жизни, что-то значит, когда она есть — для художника, для нас, для искусства и кто его знает, для чего еще.

И все заботы, весь путь Булатова и Васильева и состоиг, по сути, в поиске и наработке подходов к этому качеству пространственности, как поладить с его своенравием, сделать его надежней и ощутимей: тут и навыки, и свои приемы — построение, скажем, "глубокого" и "высокого" пространств по Фаворскому, только не на странице, а в станковой живописи — и техника, и все время что-то еще.

Чтоб поменьше все-таки было за непредсказуемо гениальными порывами и даже прорывами прискорбно неминуемых провалов и просто типовой эпигонской академической рутины под лозунгами, как водится, следования традициям классиков.

Следовать можно и с разбором, и отнюдь не все из классиков, кстати, лелеяли свою непредсказуемость. Настаивая же на непредсказуемости и безумности, искусство по сути дела соглашается, чтоб его держали в психушке, брали под контроль.

И уж этот свежий опыт никак не устраивал. Ни в каких формах — и самых мягких, респектабельных, научно-академических.

Искусство и само не дурак. И если разобраться, эта-то принципиальная установка и не могла не разобцать изначально и с МОСХом, и с Наукой, и с Большой Наукой, и с Передовой Наукой, и с живописью-стихописью, и с теми из коллег которые в какой-то момент — около десяти лет назад — вдруг ринулись именно что

картину Живу вижу белый свет.. С нее вообще бы сразу можно начать музей — Музей Картины для начала с музея картины, одной картины, именно этой. Такие музеи бывают

Но где-нибудь по оси здания был бы зал с минимумом белого света. Притемненный. Основной свет шел бы с экранов, Может быть, с одного, двух. Со слайдов Инфантэ. Видно было бы, до чего у них с Булатовым много общего — при встречно противоположных подходах. Даже квадратный формат "Живу вижу" и всей серии из трех картин, и "окошечные" мотивы в композиции да и весь их явно слайдовый характер отсылают прежде всего к Инфантэ, как и кое-что из более позднего Булатова. И именно к Инфантэ, а не к Эстесу или Шерстюку или фотореализму вообще. Уже потому, что вехния вообще Булатов проходил в Суриковском (понятно, сверх академической сетки) и с тех пор им мало подвержен.

Тут, думаю, если мог действовать, то не так фотореализм вообще, как слайд конкретно: а слайд — это и был прежде всего Инфантэ. Успевший, думаю, в свою очередь как и все к тому времени испытать так или иначе сильнейшее впечатление от Булатова первой половины 70-х: "ВДНХ", "Горизонта", "Улицы Красикова" И возвративший отчасти такое впечатление — Васильев с Булатовым, например — сплошная цепь, узор таких взаимных отражений..

Что естественно, наверно, при близости натур и общности проблем. А Инфантэ оказывается, по моему, просто фанатиком пейзажа, пространства, света и картины. (Если не считать, конечно, что картина — это всегда четыре угла и холст. Но таких картин очень много.. И уж в музей пытаться тащить их все дело заведомодохлое) Т.е. принимается болеть тем же, чем болеют Булатов-Васильев и выздоравливает наше искусство.

Думаю, дело тут еще и в той же честности, конструктивной жилке — взяв слайд, он не может не следовать самой природе слайда, тому, чего слайду сейчас больше всего хочется: и оказывается как бы на Чистых Прудах по другую сторону такого же светом созданного пространства в кадре.

С очень близким, как ни странно, отношением и интонацией. Правда его изображение светом создает не техника художника (чтобы именно светом — первая задача Булатова и его пароль, манифест), а просто техника, буквально: проектор. Но это как посмотреть. Опять-таки, с какой стороны. Булатов и Васильев требования жесткой ревизии языка, материала, художественных средств т. е. веления концептуализма — выполняют, острее и острее выявляя грань кризиса, отказа от традиционной живописи — ближе, ближе, совсем вплотную подводя к ней свою картину — и тем, как Пастер, вызывают ее иммунные, защитные силы и картину обновляют. Оживляют.

А Инфантэ? А Инфантэ — уже ЗА гранью этого кризиса, он за эти средства как бы и не брался (гуаши свои понимая всегда как нечто техническое, подсобное), он теперь заново начинает прямо оттуда, из пространства принципиально иных, заведомо нетрадиционных средств. И проектор его — вид, который принял этюдник, попав в запредельные области. За грань. Полотно же экрана почти и не изменилось.

Но, главное, все тем же остается главное. А верней, главное подтверждается, выявляется и набирает сил. И то что делает Инфантэ, как-то уже не знаешь, называть ли словом пейзаж, пейзажи — за этим уже какая-то сущность пейзажа, сама пейзажность, ее общий случай. И если даже не знать, как трудоемки на самом деле бывают его снимки, одно такое накопление этого качества, этой сущности с избытком перевешивало бы ускоренность и автоматизм фотографических процессов по сравнению с живописью. Действительно ведь, как ни много картин, снимков-слайдов все равно больше...

Впрочем, это — рассуждая за обывателя. А художники Инфантэ любят По-моему, понять художников можно. Ну и что же, если свет и пространство, которых живопись добивается таким потом, у слайда — исходные технические условия, общие для всех. Решает все равно все то же еще что-то. Как всегда. И общее для всех никогда не будет общим для всех одинаково, без разницы. И метод, и весь путь Инфантэ и главное, авторское существо, интонация, натура Инфантэ позволили ему,

создавая свои не просто слайды, а слайд-картины, не то чтобы жестко — совершенно четко и ясно доказать и показать конструктивные, в полном смысле слова художественные возможности концептуализма. Может быть, в принципе наиболее отчетливо и принципиально: революционными — по необходимости — средствами возвращать традиционные необходимые ценности изобразительного искусства, создавая, как автор, новые.

Кстати, еще и поэтому так смешно выглядят всякие превзошедшие, перегнавшие, переплюнувшие Инфантэ люди практики ли, теоретики. Перегонять его надо было где-нибудь года с 62. Теперь уже сам его путь — такое же неоспоримо выстроенное произведение, как “Рождение вертикали” ..

Слава автору, авторам которые берутся за лганьем загроможденный, обгаженный и околелый мир тоталитаризма, выискивая и очищая скрупулезно сущность за сущностью, чтобы было хоть за что взяться, не замаравшись, не заразившись. И воздух становится чище, и все налаживается. Вот слава таким — тем более, что им давно и гремит слава. И по заслугам.

Но рядом дела и вовсе тухлые, поскольку куда более давние. И там приходится приходиться в себя, первым делом заботясь, как бы глотнуть воздуха, света — глотнуть того самого пространства. Без этого не идет что-то никакая деятельность. Никакая очистка, ничего. Глотнуть, чтобы дышать дальше — и не поперхнуться с непривычки, и не глотнуть опять того же, привычного — тогда плохо. А то и отравленного. Тут забот, опасений и трудов никак не меньше.

И воздух-свет-простор никак не менее сущностные и насыщенные сущности, чем хоть какие другие.

Значит, так. А что делать? Значит, пока не народится на свет небывалое здесь поколение, с некоторой врожденной опаской. С понятием, что искусство делает не Андрюша Немзер и не Андрюша Ерофеев, не Сережа Бунтман и не Сережа Пархоменко, не Лена Романова и не Лена Курляндцева, не Таня Невская и не Таня Расск-

азова, не Митя, скажем, Кузьмин и даже не г-н, предположим, Гусинский, согласно своим склонностям и выдающимся возможностям. Если бы ему, допустим, вдруг захотелось. Его делает не газета "Сегодня" так же, как и не газета "Правда" Не Эхо Москвы и не Телевидение России. Его вообще делает не пресса, не организация не партия не правительство и не государство, а его делают все. Поэтому оно само делается себе, как знает — а осуществляют это такие люди, авторы. Стать автором может любой, только это надо научиться. И попробовать может любой, но только не через коллектив, не через организацию, а исключительно лично. Пускай поучится, а дальше как всегда: как получится.

Желаем успехов.

Но может ведь и не получиться. Бывает, у кого-то не получается. И на всякий случай это в виду иметь тоже не мешает. На случай, если согласно науке или иными способами, но случится-таки смерть автора в широком смысле этого слова.

Тогда не факт, что что-то бы получилось у Сережи с Андрюшей и с НТВ, РТ, и т.д. и РГУ — полностью и со всем Российским Гуманитарным Государственным Университетом, плюс к ним господы Барт, Деррида и вся передовая наука впридачу — если бы представить себе такую возможность.

Ах, да — и смерть искусства. Смерть так смерть. Какая, однако, смелость. — А чего это вы тут делаете, а? При трупе?

И при всех тиражах, всех обалденных возможностях своих ребят на своем ТВ у искусства сохраняются и кое-какие свои возможности, от тиражей, как ни странно, не зависящие. Сохранялись и при советском режиме. Тиража много, жизнь коротка. Жизнь коротка, искусство долго. Это пословица.

Бывало, бывало искусство блатным делом, но где когда оно им так и оставалось? Так что блатная беспросветность и непролазность — беспросветностью и непролазностью, но раньше-позже придется ведь разбирать-

ся, кто тут был кто, разбираться с Гройсом, и с Бакштейном, и с приготой-кабаковиной. Раньше-позже выйдет же на свет история, как подсунули вместо неофициального искусства блатное искусство — теневое взамен подпольного...

И чем было то, что называло себя наука.

Конструктивно еще не обязательно значит *практично* — вот тут не сильное место нетрадиционного изобразительного искусства. Одно, наверно, из больших мест. Эта-то нематериальность и в то же время некоторая громоздкость производимого — акция, концепт, инсталляция не так компактины и мобильны, как, скажем, живописное полотно — и заставляет искать помощи у организаций, искать вожжаков “носов” и критиков, заставляет отчасти авторов сбиваться в стада и стаи, уже почти что общественно опасные. Для самого искусства — опасные без сомнения.

Тут поведение автора и авторское поведение не всегда и разделишь, что вообще-то тоже может входить в программу нетрадиционности, но вопросы отношения к стаду и поведения в стае — это сверх программы. И тут что авторское поведение Инфантэ, что поведение автора Инфантэ одинаково безупречно профессионально. Он может затесаться и в стадо — и всякий, наверно, может, — по пути-дороге с прогулки-на прогулку за город, на зеленую травку. Почему нет в приятной компании. Но щелкни пастырь кнутиком — и окажется, что тут не только не тот случай — страна не та, не тот жанр. И пастырь не торреро.

Очутись же он посреди стаи — он попросту не поймет, что тут за публика, что они рвут и делят. Блатных инстинктов у Инфантэ просто нет — нету, и все. Такое, если угодно, увечье.

И раздели поди профессиональную художническую позицию и цеховую, просто твое положение среди других и отношения с ними. Кое-какие вещи необходимо называть точно, как они называются. Десяток лет назад с Инфантэ проделали подлую штуку — типовую подлую штуку.

Проделал бывший коллега по группе кинетистов "Движение", подбивший в свое время на участие в праздничном ноябрьском 67 года оформлении Ленинграда — туда рванулись всем "Движением", чтоб все по-своему повернуть, развернуться и всем показать, как крутить лампочки.

Понятно, что из этого должно было выйти. Оно и вышло. И понятно, что это был за народ — как и где играло в них тогда детство и иллюминация. Просто детство без советского качества. Тогда не обломилось ни творчества, ни пропитания, а через пару десятков лет инициатор всего этого, смотавшийся отсюда, мало того, что попытался сыграть на казенном, советском характере собственной тогдашней затее и уесть теперь изо всех ее участников этой казенностью именно Инфантэ — еще и оболгал его печатно.

Затаять отсюда дело о клевете в 86 году — думаю, любой понимает, насколько это было бы реально. Отвечать же Инфантэ отвечал. И не раз, что, по-моему, уже лишнее.

Речь, собственно, о политике — а тут ему беспокоиться не о чем. Тут давным-давно побеспокоились за него и за всех нас, и беспокоились всю жизнь до недавнего времени.

И попробуем давайте кое с чем тут как-нибудь разобраться. С искусством, с политикой.

1) Определяться насчет советской власти лучше было бы все-таки при советской власти. Нет, и вслед конечно — ради Бога, пожалуйста, — определяемся же мы и по отношению к крепостному праву — но, пожалуйста, без лишних шума и пыли.

(Примечание 1а) Были восприимчивые и предприимчивые но, опаздывающие люди, которые в свое время энергично принялись поспевать определяться. Наверстывать. Времени был промежуток в год-два, но насколько это время для них и правда было еще свое, ихнее — вопрос остается открытым. Все-таки. Поспевать все-таки бы наверно не стоило. Не тот случай. Это особенно видно из дальнейшего — и именно из шума, пыли и толкотни.

2) Молодец, кто тут заявил это свое отношение к власти. Отважно так прямо и высказал, не побоялся. Это очень хорошо.

3) А кто его нажил своим делом — живешь, делаешь чего-то, видишь: надо так, а власть не велит. Велит не так. А ты ни в какую — тот просто человек в рабочем порядке. И это не хуже.

И счастье этого искусства в том, что оно было тут диссидентство. Такое вот — натуральное, в силу своей природы. Власть его не любила. И чувство было взаимно. И обосновано.

А иллюминация — ее, как выяснилось, любят и не только у нас.

ПОЭТИКА ПРОФЕССИОНАЛИЗМА — сказано в самую точку. Точка идет вглубь, она не точка — она ось, вокруг которой — всё. Всё — и в неразрывной связи с поэтикой профессионализма **ЭТИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СОЛИДАРНОСТИ**. Неразрывной по природе — их не давали разорвать никакому Большому Брату, десятки лет всерьез воспитывавшему у своего персонала в такой же связи, таком же единстве с нормами сервильной поэтики и навыки солидарности **АНТИПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ**. Не давали — Большому Брату, а когда дали разорвать Большому Блату, тут оно и случилось.

Воцарение вора. Знамение. Водворение Кабакова и Пригова в СПб-ском Государственном Русском Имени Его Императорского Величества Государя Императора Александра Третьего Изящных Искусств Музее. Аминь.

Налог на вора и блат душит и душить будет еще и не так. Только не прибегайте теперь к искусству за глоточком воздуха, как прибегали от Советской Власти. Искусство первым тут и пустилось в аферы и развело блат, загнив на диво стремительно с головы — с авангарда. Вашими стараниями.

Случилось, однако, не со всеми. И с кем не случилось, тем как-то сразу стало очень видно. Их, собственно, и отличила сама орава, выделила так именно своими стараниями по оттиранию и затиранию. Но уж конечно не по своему желанию. Больше того — орава и не могла действовать по-другому, не могли не отличить лучших,

потому что боялась именно их — а не то бы она и не была орава. Да и что значит “орава”? Орава состоит на добрую долю из авторов, каждый из которых порознь чем-то да бывал интересен. Какие там у КЛАВы программы и уставы — понятия не имею, но вряд ли писанные. Кто-то в ораву влез, кто-то вроде выбыл потихоньку. Нет, опять... Так он автор, а так — он же орава. Орава текучее явление, но и самая что ни на есть жесткая реальность. Держит ее не устав, а та самая антипрофессиональная солидарность. Знаю ребяташек, врозь, в частном порядке нахваливавших и того же Олега Васильева — ну чисто по-советски: дома, а не на собрании.

А раскрой он рот на собрании, где затевается какая-то выставка или публикация — на следующее позовут вряд ли, а главное — САМОМУ НЕ ВЫГОДНО. Сам боится сравниться — это основное. Это то, что и делает ораву — оравой.

И Франциско-то Инфантэ — из самых-самых отличенных, самых видных в этой расстановке. Видна позиция и виден насштаб, и видно, что это, собственно, одно и то же.

Да, режим ставил перед серьезным выбором. В смысле серьезными были последствия выбора, но не его характер, не его природа. С ними было все ясно. Криминальная революция произошла давным-давно может, еще в 17-м, а сейчас только окончательно вылезла наружу. Давным-давно никто всерьез не принимал никакую идеологию — начиная с идеологических работников. Воровская власть вовсе не оказалась чудом каким на месте советской. Советская уже давно была воровская. Да и какой она могла быть? Она же была узурпированная, чем сама же не уставала хвалиться. Что значит уворованная. Значит уже повязанная, блатная. И выбор официоз/не официоз был жесткий, но чисто внешний.

Другое дело — выбор между оравой и искусством. Тут вопрос ПО-ЧЕСТНОМУ ИЛИ ПО-ДРУГОМУ — не от плохих властей, он изнутри тебя самого, из природы твоего искусства, если таковое оказывается. А если нет — на его месте оказывается блат, вот та самая паршивая

власть, которая, оказывается, не от партийного папы — из тебя-то и лезет. Борзая, свеженькая. Из подлости. Шкурности. Просто воровства на месте искусства.

И если придется, если будет кому нас раскапывать, как раскапывали мы 10-е — 20-е — не знаю какие — думаю, на этот раз разберутся, что к чему, как было дело с этим искусством, и кто был кто, и почему случилось то, что случилось.

И, думаю, отлично же будет смотреться Франциско Инфантэ в своем упрямом анекдотически и до конца естественном единстве поэтики и этики ПРОФЕССИОНАЛИЗМА. Все по-честному.

Может быть, как ни у кого.

Что за антология современной русской неофициальной поэзии "Голубая лагуна"? Откуда лагуна и что в ней за поэзия плавает? Я сам попал в эту лагуну, как кур во щи, и не пойму, не разберу отсюда: если оно — лагуна, то что там за гигант в ней резвится? Если это не Левиафан, а Кузьминский, то как достиг он таких супермасштабов? Лагуна его еле вмещает, а он знай себе плещется, разбрызгивая вовсю содержимое и обдавая им с ног до головы кого вздумает. И если она — лагуна — голубая, почему брызги так пахнут? Кое-какие из них долетают и сюда, и тут уже не до смеха.

Бывший художник Лев Нусберг объявляет, что московский художник Франциско Инфантэ связан с "органами". Все это — на страницах поэтической антологии "Голубая лагуна". Издается антология, как известно, Техасским университетом.

И хотелось бы спросить — не Кузьминского, тут вопросов нет — а тех кто финансирует его антологические развлечения: не думают ли они, что несут за эти игры некоторую ответственность?

Что считать современной русской неофициальной поэзией, где галльон, где лагуна, где антология и где патология — вопросы сравнительно академические.

В конце концов, университету виднее, что ему изучать и как самому распорядиться собственным научным именем.

Но провокация вольная или невольная под шум, муть, пену и ароматные брызги — другое дело. Печатная клевета под маркой поэзии, да еще и неофициальной.

Тут речь о добром имени уже не научном, а личном, не своем, а чужом. Добром имени художника, ценимого здесь очень многими и уважаемого всеми; гражданской репутации которого Нусберг может только позавидовать — художника не удравшего от не очень легких и веселых условий полупризнанности и не променявшего своего дела, своего искусства ни на официальную карьеру и торговлю этим искусством ни на торговлю собаками.

ми, как сделал Нусберг. Ни на торговлю собачьей чужью. И добившегося-таки кое-чего в этом своем искусстве. Кое-что сделавшего. И сделавшего в этих самых условиях. Что и вызвало, видно, неудовольствие Нусберга. Разделенное теперь и Кузьминским.

Вопрос — ну а как техасский университет?

Разделяет ли он такое неудовольствие? И, главное, такую позицию: валяй, лепи говном во всякого, кто тебя не достанет, не притянет элементарно к суду?

И если Техасский университет в этом случае все же не вполне солидарен с Нусбергом и Кузьминским, использовавшими таким образом печатные страницы, университетом им предоставленные, то почему бы университету не предложить Нусбергу доказать свое удивительное утверждение?

А когда Нусбергу это не удастся, пропечатать об этом — и не менее широко, чем пропечатал свою клевету Нусберг? По крайней мере было бы ясно, что злостная клевета — это злостная клевета Нусберга и Кузьминского, но все-таки не Техасского университета.

(Из не отосланного письма 86 г.: оказалось, формально техасский университет не при чем.)

Стихи про Инфантэ

* * *

представляете себе
ночь
и посреди ночи
Сочи
Поти
почти все
ГОЭЛРО
творчество
черт те что¹
Монтекарло
все на свете
блеск
и фонтан
артефакт
триумф
Франциско
Инфантэ

1 черт
 только
 бы еще тут чего *
 не испортилось бы
 и все ничего

* тоже еще
 то же фото

* * *

блеск

и если не бестолку

это ✦

здесь

Франциско

или близко к тому

**это ✦
искра такая**

* * *

Вот и год
и год и вот
и вот и год
и год и вот

и вот и год
и год и вот
и вот и год
и год и Вот

И круглый год
Ёлка

Понял как

Понял
как это он нас тут
обвел

ловко

Кажется
и крупно обвел

вокруг
солнца

* * *

то

что никакая это тут
не утопия
называется
а это
надежда

а это
разница

разница же
не жизнь/жизнь

* * *

по-моему
это прямо на пойму

не туча даже
а воздушная вода

гроза так гроза
так гроза
так береза

пыль
бывшая

кто спасает
только песок

у самого
у мокрого корня

по тропинкам
по самым разным причинкам

как
кора

как
мещёра

пора уже

еще не пора

сила
хотя и хилая сила

лопухи

ну их

* * *

ВОТ

**ВОТ ТЫ Франциско
Франциско**

**РАЗ ТЫ Франциско
ВОЗЬМИ
СОЛНЦЕ**

ЧТО ТЕБЕ СТОИТ

**РАЗ
ЕГО ТЫ**

ВОТ

И ОТРАЗИ

и наконец
открытое место

тут
и
на все четыре стороны
на все четыре лапы

красиво

Красково

Малаховка

обсохнуть можно

Франциско

Франциско

Инфантэ

Инфантэ

электричка

научно
и фантастически

СТИХИ ПРО
то же про что
ИНФАНТЭ

* * *

чик

и отлично

чик чик
и все
ничто

электричество

весело интересно

и еще
ничего
не исключено

и чего хочется
так только так

подключиться

* * *

Первое Мая
потом
Черное Море

Потом опять
Первое Мая

* * *

море
какое море

можно сказать про море

целое море: моря

полное море моря

можно сказать про море

прямо море
прямо море

прямо
море
море
море

море море море море

прямое прямое

ровное

наверно и так
можно
про него говорить

верней сказать
наверно и так
можно
на него посмотреть

только совсем
редко

