

ИРОНИЯ ПУСТОТЫ И КОЛЛЕКТИВНОЕ (БЕС)СОЗНАНИЕ:
ФИЛОСОФСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ
МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА В БЕСЕДЕ
С АНДРЕЕМ МОНАСТЫРСКИМ

THE IRONY OF EMPTINESS AND COLLECTIVE
(UN)CONSCIOUSNESS: THE PHILOSOPHICAL
AND AESTHETIC FOUNDATIONS OF MOSCOW
CONCEPTUALISM IN CONVERSATION
WITH ANDREI MONASTYRSKY

Предлагаемое вниманию читателей *Зборника Майице срѣске за славистику* интервью с Андреем Монастырским, проведённое Денисом Иоффе при участии Елены Пенской, раскрывает духовные, философские и эстетические основания московского концептуализма. Художник подробно описывает ранние поэтические опыты, переход от стихотворной материи к «элементарной поэзии» и созданию объектов, а также формирование круга, связанного с Ильёй Кабаковым, Виктором Пивоваровым и другими художниками. В беседе важные места занимают философские основания московского концептуализма, в частности категории пустоты, отстранённости и онейроидного состояния, через которые артикулируется художественный опыт «Коллективных действий». Монастырский подчёркивает экзистенциально-эстетическую природу своей практики, отличающую её от магического или ритуального понимания искусства. Важными оказываются также темы иронии, *остранения* и *посторонности*, которые определяют как внутреннюю логику работ, так и коллективный характер московского концептуализма, сопоставленный с западным антропоцентрическим акционизмом. Интервью демонстрирует, что философские импульсы — от Канта и Гуссерля до буддизма и «И Цзин» — стали структурообразующими для художественного языка Монастырского. Тем самым разговор проливает свет не только на генезис московского концептуализма, но и на его уникальную позицию в контексте Второго русского авангарда, где ирония, пустота и коллективное сознание образуют синтетический фундамент эстетической практики.

Ключевые слова: московский концептуализм, Андрей Монастырский, пустота, ирония, экзистенциальная эстетика, «Коллективные действия».

The interview with Andrei Monastyrsky, presented to the readers of *Matica Srpska Journal of Slavic Studies*, prepared by Dennis Ioffe with the participation of Elena Penskaia, reveals the spiritual, philosophical, and aesthetic foundations of Moscow Conceptualism. The artist describes in detail his early poetic experiments, the transition from verse material to “elementary poetry” and the creation of objects, as well as the formation of the circle

associated with Ilya Kabakov, Viktor Pivovarov, and other artists. In the conversation, significant attention is devoted to the philosophical foundations of Moscow Conceptualism, in particular the categories of emptiness, detachment, and the oneiric state, through which the artistic experience of Collective Actions is articulated. Monastyrsky emphasizes the existential-aesthetic nature of his practice, which distinguishes it from a magical or ritual understanding of art. Also important are the themes of irony, defamiliarization (*ostranenie*), and otherness, which determine both the internal logic of the works and the collective character of Moscow Conceptualism, juxtaposed with Western anthropocentric actionist aesthetics. The interview demonstrates that philosophical impulses — from Kant and Husserl to Buddhism and the *I Ching* — became structuring for Monastyrsky's artistic language. Thus, the conversation sheds light not only on the genesis of Moscow Conceptualism but also on its unique position in the context of the second Russian avant-garde, where irony, emptiness, and collective consciousness form the synthetic foundation of aesthetic practice.

Keywords: Moscow Conceptualism, Andrei Monastyrsky, emptiness, irony, existential aesthetics, "Collective actions".



Андрей Монастырский, Акция КД «Место действия». 1979

Денис Иоффе: Нам интересны духовные корни, на которых произросло древо вашего варианта концептуализма, об этих основаниях на самом деле известно не так много. Конечно, кое-что просочилось в эфир из ваших разговоров, но многое остается скрытым — особенно личные моменты, связанные с тем, как вы пришли к идее создавать вещи, которых «нет», несуществующие объекты. Если оглянуться назад, как рано вы это осознали?

Андрей Монастырский: Первые мои попытки писать стихи — это 1965 год, я жил в деревне Бабаево, во Владимирской области, и первый раз начал там вести дневник. В соседнем городке Ставрово был книжный магазин, я купил там томик Канта, «Критику чистого разума», и пытался его конспектировать в том году. И вот это был толчок, видимо, к моему вхождению в творческие пространства. Я думаю, что вот с этого началось.

Д. И.: Это вопрос, как бы такой более сущностно абстрактный, Кант заведомо предельно абстрактен, и это вопрос мирозерцательный. А я имел



Андрей Монастырский в детстве (1956 год) и в старости (2024)

в виду скорее вещи материальные, когда своими руками что-то производится, когда начался процесс создания именно искусства материального.

А. М.: Ну я-то начал со стихов.

Д. И.: Как поэт.

А. М.: Да, именно, я начал со стихов. А вот такие уже вещи материальные, художественные, я стал делать году в 75-м.

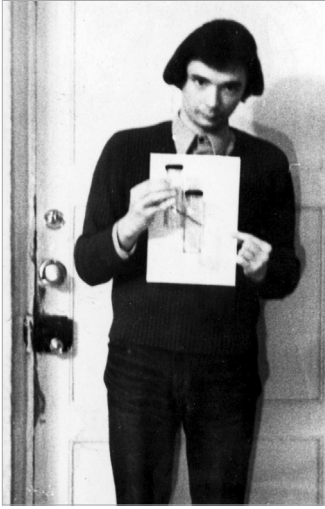
Д. И.: То есть как взрослый человек?

А. М.: Да, вот тогда я начал. В 25 лет. Это я помню прекрасно. Но тоже на основе стихотворений. То есть я стал как бы исследовать материю стиха, что ли, материальные, физисные основы — шрифт, размер строчек стихотворения. Я измерял строчки текста, делал схемы, таблицы с ними. И стал называть это все элементарной поэзией. То есть я начал свою серию *Элементарная поэзия* в 1975 году.

Д. И.: При этом вы, наверное, уже что-то слышали о направлениях минималистической поэзии, в частности англоязычной...

А. М.: Наверное, да. Сейчас точно не знаю, но наверняка слышал, наверняка.

И в том же году, в 75-м, я сделал первые два своих объекта. Хотя нет, я даже раньше, в 73-м, году сделал странный такой объект, называется «Облака». Я взял две бутылочки из-под лекарства «Альмагель», как-то так называется. Такие плоские прозрачные бутылочки небольшие. Связал их между собой резинкой, кольцом резиновым. И вот так они двигались, елозили друг на друге, если их трести в горизонтальном положении, я перед собой их держал. У меня есть фотография 1973 года. Они двигались относительно друг друга, если их вот так вот двигать перед собой рукой,



*Андрей Монастырский.
Первый концептуальный
объект. «Облака» (с банками
из-под амальгеля). 1973*

туда-сюда. Другой рукой я держал лист бумаги вертикально, и на фоне этой бумаги эти бутылочки двигались, елозили. Это была первая вещь такого типа, которую я назвал «Облака», такая вот минималистская работа, как бы объект.

Д. И.: Замечательно. Мы могли бы опубликовать. Это было бы замечательно.

А. М.: У меня сохранилось фото.

Д. И.: И «Облака» вообще тема довольно богатая. Вот и у Эрика Булатова...

А. М.: Да-да. Но я тогда в 73-м году не знал этого. Это 100%. В 73-м. Я познакомился с Кабаковым в 75-м году.

Д. И.: Не могли бы вы чуть подробнее рассказать об обстоятельствах? Конкретно об этом не очень хорошо известно. Как произошел ваш изначальный вход в этот круг?

Это круг людей несколько более старших, да? 10 лет разница, или даже 15?

А. М.: С этим кругом я познакомился через мою тогдашнюю жену Иру Нахову. Она была знакома с Витей Пивоваровым через свою маму, которая была главредом Детгиза, а потом и директором Детгиза. Она знала и Пивоварова, и Кабакова, и Булатова, потому что они рисовали иллюстрации к детским книжкам, которые в Детгизе издавались. И как-то вот через маму Ира познакомилась с Витей Пивоваровым, а сам Пивоваров дружил уже с Кабаковым, с Булатовым. То есть мы попали в мастерскую Кабакова в 75-м году, и к Пивоварову тоже. Хотя нет, к Пивоварову раньше, это я вру, к Пивоварову мы попали в 72-м году.

Д. И.: Знаменитая мастерская Кабакова.

А. М.: Нет, это у Пивоварова, это на Маросейке, потому что там, я помню, это яркое событие в 1972-м, когда там Холин читал свою повесть «С минутом единица». Но еще раньше в начале 1966-го я начал ходить в Литературный клуб Дворца Пионеров на Воробьевых горах, тогда это были Ленинские горы.

Д. И.: В качестве пионера вы были вхожи в соответствующий Дворец?

А. М.: ха-ха...

Д. И.: Или вы уже не были пионерами...

А. М.: Мы, наверное, все когда-то были пионерами, я не помню.

А. М.: В общем, я попал во Дворец Пионеров в 66-м году. А сначала я там был с 1962 года в астрономическом кружке. Сначала, как только открылся Дворец Пионеров, я попал туда в астрономический кружок, я интересовался астрономией. Потом, когда я в 65-м году заинтересовался гуманитарными всякими делами и начал писать стихи, то мы со школьным моим приятелем, пошли в литературный клуб в этом же Дворце пионеров. А до меня там были все смогисты: Губанов, Алейников, Юлия Вишневская и т. д. И Рубинштейн — он был старше меня на два года — он тоже там был до меня. Но я не помню, чтобы я там с ним познакомился. Сначала я познакомился в 1966 году с Делоне Вадиком и Юлей Вишневской, смогистами. Случайно на улице, на Кузнецком мосту. В литературном клубе мы организовали некую группу ФРАМ. И читали несколько раз, три, по-моему, раза, у стоячего памятника Гоголю на Гоголевском бульваре по воскресеньям. Пока нас оттуда не согнали. Там рядом Буковский. И он как-то услышал, что мы там читаем. Они пришли туда на наше чтение. Это 1966 год. И там же были Вадик Делоне и Юля Вишневская. И потом случайно на улице мы с ними встретились в том же году, осенью, в сентябре. И познакомились. И через них произошел у меня вход в неформальную Москву, нонконформистскую. Через Вишневскую и Делоне.

Д. И.: То есть это естественная ситуация, где художники и поэты вместе функционируют.

А. М.: Да. Потом уже в 1967 году мы с Рубинштейном как-то познакомились и стали дружить.

Д. И.: А насколько легко происходила ваша коммуникация с тем же Кабаковым? Чувствовалась ли какая-то разница в подходе?

А. М.: Первый раз я с ним познакомился в 72-м году. В мастерской у Пивоварова. Ну, мне было 22 года всего. Так что это как бы такая издалека была ситуация. А в 75-м году он пригласил меня к себе в мастерскую. Хотя нет, я в 73-м году первый раз попал к нему в мастерскую. И я был несколько шокирован его работами. Потому что у меня были предпочтения — и у Иры Наховой тоже — скорее к работам такого типа, как у Володи Янкилевского. Мы были там у него в мастерской. Он нам очень нравился. А когда к Кабакову попали, то немножечко как-то восприятие его работ проблемно было. Я помню, что я в своем дневнике записал, что там странные такие работы. То есть я сначала их не очень понял. А к Янкилевскому нас с Ирой привел Алик Рабинович, композитор.

Д. И.: То есть в 73-м году. Пианист, кажется?

А. М.: Он композитор и пианист, да.

Д. И.: Но Кабаков воспринимался тогда уже как своего рода лидер какой-то группы? Или же он был более как бы обособленным?

А. М.: Группы Сретенского бульвара. Конечно, да.



Андрей Монастырский в Сокольниках. 1973–1974

Д. И.: То есть фигура, можно сказать, центральная для того времени.

А. М.: Да. Я думаю, что так. Но он разделял эту центральность с Витей Пивоваровым, с Эриком Булатовым и с Олегом Васильевым. Так можно сказать. Просто он был наиболее продвинутый, радикальный художник из всей этой группы. Более странный. И работы его воспринимались как удивительно странные, непонятные в хорошем смысле этого слова, загадочные. Мне всегда нравился процесс понимания. Я долго пытался понять его работы. И вот через это понимание я, по сути, туда и втянулся в итоге. И потом — уже в свою собственную работу — в *Элементарную поэзию*. Понимая, пытаюсь понять его работы.

Д. И.: Вы разделяете в каком-то смысле с ним это внимание к вербальности, к ценности знака.

А. М.: Я стихи-то писал до него, конечно. Потом мы читали стихи у памятника Гоголя. А вот именно такое объектное, что ли, начало работы, выход поэзии в сторону объекта, предметную, я думаю, что это все-таки через него.

Д. И.: Но эстетически вот эстетика, которую принес Кабаков в тот момент, которая стала доступна вам как посетителю его мастерской. Насколько она оказалась для вас каким-то триггером? Неким импульсом для того, чтобы создавать альтернативную эстетику? Или же двигаться в фарватере того, что делает Кабаков?

А. М.: У меня другие работы были, объекты Элементарной поэзии — первой элементарной поэзии, Пушка и Куча, они совершенно не походили на Кабаковскую линию. Это было изнутри как-то почувствовано и вышло без подражания и как бы без источника. Само получилось. Как-то спустилось на меня «сверху», так я могу сказать, неожиданно сверху. Просто вот



Андрей Монастырский. На Малой Грузинской за столом 1975

пришло наитие сделать объект Пушкина, где происходит смена парадигмы восприятия, это 75-го года объект. Когда человек смотрит в трубку, труба выходит из такого ящика черного, то он как бы смотрит, ожидая что-то увидеть там через трубу, то есть получить визуальное впечатление, а нажимая кнопку по инструкции, приложенной к объекту, он получает звуковое впечатление, то есть происходит резкая смена парадигмы восприятия. И это возникло, сошло, что ли, само по себе, это не было придумано специально. А вот прямо сразу этот образ возник, и я его сделал.

Д. И.: Разделили ли бы вы такое понимание искусства, о котором мы говорили с одним из пионеров радикального фри-джаза в России, Вячеславом Ганелиным [ARTS, 2025, 14(2), 28; <https://doi.org/10.3390/arts14020028>], в плане того что настоящее искусство это всегда некий акт гипноза или даже акт магии, который должен ухватить человека и либо его перещёлкнуть, либо в любом случае остановить его внимание. То есть, искусство как ворожба, как акт гипноза, такой подход вам покажется близким?

А. М.: Как сновидение даже скорее, как онейроид такой легкий, то есть, как бы человек впадает в какой-то транс, такой небольшой, да, будучи в состоянии бодрствования, но одновременно и в трансе, как гипнотическом каком-то. И вот там возникает образ. Образ и структура возникает. Я вот помню, как я придумывал уже позже в 1978 году акцию КД «Время действия», где мы вытягивали из леса семь километров веревки в течение полутора часов на поле, на центр поля. И я помню, что я лежал на диване и как бы надо мной, над потолком возник вот этот образ. Такая как бы ментальная, а не визуальная галлюцинация, это трудно объяснить, что это такое, но вот все сразу мгновенно возникло, мгновенно. Вся структура акции: что мы должны стоять в центре поля, стена леса от нас вдали где-то метрах в трехстах, четырехстах, в лесу мы должны повесить огромную

катушку, на которой намотано семь километров белой веревки, и нам нужно вытягивать на середину поля по очереди непрерывно вот эту веревку с катушки, к концу которой ничего не привязано. То есть мы должны вытянуть из леса пустой конец этой веревки, пустоту как бы вытянуть. Кабаков тогда, я помню, хорошо говорил, что это образ очень мощный, что это как жизнь, что вот она веревка в руках, вот она тянется, какое-то огромное количество веревки, но потом на ней в конце ничего нет. То есть мы вытянули конец, в конце всегда конец получается, получаешь только голый конец и больше ничего.

Д. И.: То есть пустота... О пустоте мы еще, если можно поговорим, шунья, это буддизм, похожее. Как соединяется перформативный аспект, если мы начинаем с поэзии. Мы начинаем с материальности поэзии, с материи стиха, которую вы также исследовали как в физическом аспекте, что немножко как бы диссонирует с традиционными методическими студиями Ефима Эткинда или Бориса Ярхо, но далее приходит перформативный аспект и это аспект тоже гипнотический, то есть можно ли рассмотреть «Коллективные действия» как онейрическую субстанцию? Как действия людей сомнамбулические, или сновидческие?

А. М.: Да, онейронность сновидческую, конечно, этот момент присутствует, но он очень легкий, это не то, что магия какая-то ритуальная. Мой коллега по группе Панитков наоборот считал, что главное — это магическое начало. Я — нет, я так не считал, для меня главное было всегда эстетическое начало, я воспринимал нашу деятельность как экзистенциальную эстетическую практику. Не магическую совсем, это сто процентов, это мое такое отношение, именно как экзистенциально — эстетическая практика. Это разные вещи, у меня даже тексты есть в третьем томе Поездок за город, где-то 85-го года, по поводу соотношения между магией и эстетикой. Я всегда стремился отстраниться от всякой чувственной, что ли, стороны, от галлюциноза и онейроида, всегда старался от этого отстраниться. Хотя я понимаю, что это важно, и что оттуда все образы возникают, из этого состояния некой тьмы, глупости, оттуда возникает образная сторона. То есть всегда хотелось понять вот это странное начало. Так же, как, например, сновидение. Вот видишь какой-то яркий сон странный, такой прямо как будто в реальности, и ты думаешь, что же это, почему ты это видел. Вот я расскажу, я как-то зимой видел сон, несколько лет назад, что летит огромный корабль какой-то, воздушный, да, и вдруг он падает с каким-то грохотом, и во сне все такое титаническое, огромное. А потом я вспомнил, откуда всё это: я зимой накануне шел вечером со своей собакой гулять и все время смотрел наверх на небо, потому что была оттепель и опасность, что снег с крыши с шестого этажа дома упадет, надо все время быть осторожным, идя вдоль дома, нужно смотреть наверх. И действительно, вдруг рядом со мной с крыши плюхнулся большой кусок снега. Вот откуда взялись эти образы сновиденческие. Они берутся из реальных событий в трансфор-

мированном виде. Если внимательно вспомнить, что происходило накануне, в реальной жизни, всегда найдешь, откуда взялись эти образы.

Д. И.: Вы несколько раз повторили слово странности, странный. Наверное, было бы логично и уместно приделать сюда основополагающий принцип формализма, как его представлял Шкловский, то есть остранение...

А. М.: Да, но это другое, странность, странные, да, это немножко разные вещи, это не от слова странность. Это посторонность, остранение — это посторонность.

Д. И.: Постороннее, а не сотворение странным чего-либо?

А. М.: Нет, это постороннее, но это мне очень близкая позиция, то есть я всегда хотел быть посторонним от любых процессов.

Д. И.: Посторонний в духе Камю, в духе экзистенциального остранения...

А. М.: Я имею в виду, что у меня была довольно рано, с 75-го же года, буддистская, дзен-буддистская установка на то, что все является иллюзией. Но есть некая реальность, некая вечность, мир постоянства, мир дхьяни-будд, которые пусты. Вот вы сказали, что шунья, да, так, они абсолютно пусты и постоянны, они в состоянии вечности находятся. Мы живем в состоянии текучего времени, все время что-то меняется, все приходит, уходит, сожаления, разные чувства. В то время как в дзен-буддизме и вообще в буддизме установка на постоянное состояние сознания, но в то же время его можно добиться только отстранением и в то же время устраниением.

Д. И.: Одновременно?

А. М.: Да, быть посторонним, посторонним этой сансаре. Вот наш текущий мир, в котором мы пребываем, он очень похож на сновидение, это мир перемен. Структура этих перемен меня всегда интересовала, но тоже очень как бы издали, как аналитическая структура через «И Цзин», «Книгу перемен», случайностей всяких.

Д. И.: Но вот мы много говорим о пустоте и о буддизме, насколько, есть разные варианты понимания буддизма, было ли это интересно понять? Существует ли какой-то высший принцип, созидательный принцип, который связывают с Богом, насколько необходимо само существование этого принципа для вас и для того буддизма, о котором вы думаете? Существование Бога предполагается в этой системе?

А. М.: Да, конечно, предполагается, но по-разному, на разных этапах, в разной степени как бы продвинутости по жизни, по опыту. Эта фигура, мыслеформа Бог, она все время меняется. И в принципе потом человек обнаруживает, как я, например, что на самом деле все уже создано, и твоя задача — не добавить что-то в этот мир созданного, а как бы самого себя отстранить от этого мира. Создать луч вот этой пустоты в своем сознании,

в котором, через который высветится уже чистое бытие, просвет бытия, то, что Хайдеггер имел в виду, или Ding an sich, или эйдосы платоновские, вот этот мир созерцания. Что такое созерцание? Это в моем понимании, когда время вечно, а пространство бесконечно. А мы же пребываем в обыденном состоянии сознания, когда время совсем не вечно, а наоборот, оно текучее, постоянно меняется, и что никакой бесконечности тоже нет, все конечно, все конечно в жизни. Это обыденное, это то, куда мы заброшены в своей обыденности. А вот акт эстетический, для меня важный, это чтобы добиться такого состояния сознания, когда пространство бесконечно, а время вечно, ведь эти две «вещи», составляющие как бы сознание, пространство и время, оно нами же и порождается. То есть их режим, их модальность порождается установкой нашего сознания. Кант считал, что наше сознание порождает априорное созерцание пространства и время.

Д. И.: В данном случае, да, сознание для вас тождественно духу, в смысле Гегеля, как феномен, который, скажем так, структурирует.

А. М.: Этого я не знаю, дело в том, что Гегелем я не интересовался, я сразу почему-то от Канта перепрыгнул к Гуссерлю, да, и к Хайдеггеру...

Д. И.: «Феноменология духа», это такая специальная книга.

А. М.: Да, я пропустил Гегеля, более того, я пропустил и Ницше, странно.... Очень важен для меня после Канта был, конечно, Гуссерль, его «Логические исследования». Буквально в 71-м году эта книга попала ко мне в руки. Его геометрия, математика, сознание Гуссерля, такие чистые структуры, депсихологизированные абсолютно. Феноменологическая редукция Гуссерля для меня была всегда очень важна в творчестве. Шунья, буддизм, пришел ко мне после Гуссерля. Я в буддизме и в Гуссерле почувствовал режим сознания как вечный и бесконечный, а не как текущий, изменяющийся и конечный.

Д. И.: То есть для вас искусство является продолжением, естественным усложнением философской практики?

А. М.: Да, более того, что вот когда я узнал про Кошута «Искусство после философии», этот его трактат, это было для меня необычайно важно, что вот я занимаюсь искусством после философии, так же, как весь концептуализм, тогда я и осознал себя концептуалистом, с 1975 года.

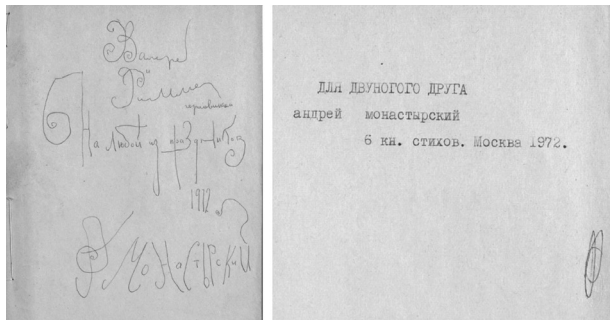
Д. И.: Насколько близким было ваше знакомство с представителями западного авангардного искусства?

А. М.: Я всегда числил в своих учителях двух людей, это Кейдж и Кабаков. Очень важная эта составляющая Кейджа, то есть звучание паузы как музыки, а почему-то Кошута, хотя он очень важный в философском дискурсе с его «искусство после философии», я почему-то не считал своим учителем.

Д. И.: И его Стул?

А. М.: Это гениальная абсолютно работа, я восхищался ей. Но я определил свою эстетику как экзистенциальная эстетическая практика, а в «Стуле» этот момент экзистенциальности слишком редуцирован для меня. Во мне с юности присутствовало сюрреалистическое начало.

Я в 72-м году написал сборник белых стихов, называется *Для Двухного Друга*. Я их до сих пор ценю как важные для себя, как первое убедительное моё сочинение.



- 6 -

Желтый пес
где твой мертвый хозяин
Там, на пне,
где сидел он
схватив за ошейник тебя
чтобы я проходил...
Ибо осень кончалась
И надо спешить
бормотал я
и надо спешить

- 9 -

В орешнике стой
Моя белая лопать
Утром вода утечет
И мы сможем бежать
ибо черное тело мое иссыхает
и негде начаться реке
... .

- 10 -

Надвигаются тучи
оттуда, где нечем дышать,
Надвигаются тучи
на тех, кто не чаял души
в глубине темно-синих цветов
на родных берегах
на которые долго смотрел я
с вершины земли...
... .

- 12 -

Мертвые не навелена кучей
А в ручьях разговоры ведут:
их осталось немного
но не застыть сверкающих глаз
башмаки перепачкав,
а прыгнуть
Все быстрее летя
над болталивой без умолку пашней
... .

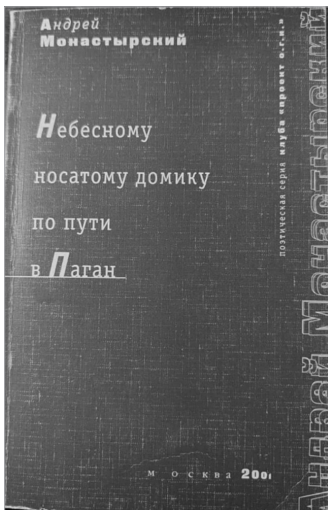
- 15 -

За дверь раскрытой
Веселится братва
и плясун беспризорный
с крыльями, бритвы острее,
бьется о стены
среди перерезанных глоток
и липких осколков стрекоз

- 14 -

Смою с черемухи кровь
Если никто не вернется
Снова поставлю капкан
для двухногого друга
а если увидит меня
горсть земляники
с шерстью наливишей
отсылню

Стихи Андрея Монастырского. Для двухногого друга



*Андрей Монастырский,
Небесному носатому домику*

Д. И.: Вот здесь они кажется есть (*берет с полки книгу*).

А. М.: В этом издании они есть. Для двуногого друга сборник, в нём момент сюрреализма очень значителен.

Д. И.: Вы уже неплохо знали сюрреализм к тому моменту? Он был доступен и в текстовом плане, и в визуальном?

А. М.: Точно не помню. Это ведь 72-й год. Возможно, от Елизаветы Аркадьевны Мнацакановой, Алик Рабинович с ней дружил. Он нас с Рубинштейном и с Риммой Герловиной привел первый раз к Елизавете Аркадьевне. Мы тогда были такие возобновители для русскоязычного мира после 30-летнего провала советской власти в допотопные времена. Например, Эдик Штейнберг возобновлял стиль

Малевича, Янкилевский возобновлял Миро, Немухин и Мастеркова возобновляли абстракционизм и т.д.. То есть возобновляли то, что было до запрета на авангард. Возобновляли Любовь Попову или Родченко. И мы были с Рубинштейном и Герловиной тоже возобновители Серебряного века, когда нам было лет по 20–22, в 72-м году. А Мнацаканова нам открыла современную поэзию. Она переводила немцев тогда, Целана она открыла, Бобровского и других, плюс её собственные стихи. Мы через нее узнали совсем другую поэзию, поэзию с другим строем стиха, то есть современность, она ввела нас в современность послевоенную, после Второй мировой войны, а до этого мы сидели в Серебряном веке. Я как-то трансформировал Целана, такого типа стихи. Я его вижу как сюрреалистический тип, от Георга Тракля, еще с начала прошлого века. Я что-то взял оттуда, какие-то интонирования Целана в этих своих белых стихах цикла Для двуногого друга. Но я как-то их и еще куда-то в другую сторону задвинул, странную, еще более сюрреалистическую, чем у Целана, но с такими вот интонациями тоже. Я тогда подарил этот сборник Мнацакановой, ей очень понравилось, она сказала, вот вы тут нашли свой голос, и написала мне письмо об этом.

Д. И.: Голос этот трудно не слышать и видеть, настолько оригинальные, свежие стихи, они читаются как нечто необычайное. Это глоток воздуха, эти стихи, и до сих пор, собственно.

А. М.: По ним видно, что у меня предпочтение несколько другое, экзистенциализированное по сравнению с Кошутовскими работами, у которого очень жесткие вещи, например, его вот эти черные щиты с белым шрифтом — Meaning, например, или те же Три стула и один стул, это жесткие

вещи. У меня они более легкие с как бы рваными краями, что ли, овальные, с каким-то воздухом другого химического состава. Менее жесткие, да.

Д. И.: Эта жесткость, характерная для западного акционизма... насколько вы с ним в целом были знакомы?

А. М.: Западный акционизм — антропоцентричный прежде всего. Там центрируется фигура самого художника, как бы действующего актора, например, Бойс, он всегда в центре своих работ или другие тоже. Всегда действует фигура самого художника в акциях, в перформансах. В то время как у нас, например, в КД, логоцентрическая традиция. Это пустое поле и только где-то с краю поля какие-то человеческие фигурки. В основном это зимнее поле и маленькая фигурка человека. То есть там заложен некий текст дали, какая-то даль, а не антропоцентрическая близь. Хотя это прекрасная экзистенциальная вещь, это западная традиция «я». Ведь это традиция правового сознания, свободы и гуманизма, на этом и построена западная цивилизация и культура, на антропоцентризме. К сожалению, наша цивилизация, культура так, увы, не построена...

Д. И.: Зимнее поле, на нем человек, это по факту метафора России?

А. М.: Важно, что еще маленькая фигурка, понимаете, маленькая — гоголевская — вдали фигурка...

Д. И.: Метафорическая Россия?

А. М.: Да, этот образ, он как-то сам сформировался. Или вот тоже про веревку-то я рассказывал, которая 7 километров длиной, там же тоже вообще ничего не было, никакой даже фигуры, то есть там не было антропоцентризма совсем. Там просто огромное пространство пустое, вдали стена леса, и из него вытягивается белая веревка, бесконечно, ну, не бесконечно, полтора часа, длиной 7 километров, с пустым концом. Это совсем другая стилистика по сравнению с западной, другая идея миропонимания, что ли, другое звучание событийности, поэзис другой.

Д. И.: Если можно было бы узнать о более практических аспектах. Вот программирование акций, насколько был важен аспект подготовки, как это происходило? Вы инструктировали, вы выступали как своего рода режиссер, который говорит участникам, что будет происходить, участники должны были это принять, акцептировать в условленном месте.

А. М.: Зрители или соавторы, члены группы?

Д. И.: Те, кто участвовал в акции, они разделялись на зрителей и..?

А. М.: Конечно.

Д. И.: Если можно об этом...

А. М.: Они разделялись на авторов, то есть на нас с одной стороны. Обычно кто-то придумывал идею целиком, а остальные ему помогали её осуще-

ствить. Или делали какие-то добавления, какие-то редактуры. И другая часть была, это зрители-участники. Я называл это все гантельной схемой. Но на самом деле, как говорил Кабаков очень правильно, что наш главный зритель — это Всевидящее око, то есть взгляд с неба. Абсолютный зритель. А почему это так действительно правильно? Потому что мы использовали сознание в модальности восприятия и интерпретации наших зрителей-участников. Их сознание было элементом структуры нашей акции. Любой.

Д. И.: Коллективное сознание или индивидуальное?

А. М.: И то, и другое. Это сложное поле, ризома сложная вот этого сознания. Мы просили каждого зрителя, чтобы они писали свои рассказы об акциях, о том, что произошло. И Кабаков писал, и Булатов, и Ваня Чуйков, и Ира Пивоварова, и Сорокин, Пригов — многие писали рассказы. Они все собраны в первом томе ПЗГ, во втором и так далее. И там разные аспекты, все демонстрируют разные аспекты, разные состояния своего сознания, как они это понимали. Мы строили свои вещи, акции, их пространство и события таким образом, что зрители невольно вовлекались через путь на место действия, на акции, через большой путь, через приглашение, потом поездку, встречу на вокзале, долгую поездку на электричке, не меньше получаса, поездка на автобусе, или проход по лесу полчаса как минимум к этому месту. То есть через вовлечение в путь поездки к месту действия их сознание все время менялось, как-то настраивалось определенным образом. И оно уже участвовало в событии. То есть событие происходило, состояло из их состояния сознания.

Д. И.: Это со-бытие, то есть это бытие вместе с кем-то? Но и как значимое событие?

А. М.: То есть мы все, да. А наш настоящий посторонний нам зритель это было Всевидящее око. Или Пустой круг Неба как в позиции № 8 дзенской серии с быком.

Д. И.: И это никогда не фиксировалось на видео или есть видео?

А. М.: Конечно, видео есть.

Д. И.: Все-таки есть видео, да? Наверное, это было на поздних акциях?

А. М.: Нет, как ни странно, даже совсем ранние акции, вторая именно, «Либлич», где звонок под снегом мы укрыли, на Измайловском поле. Её снимали Люся Вишневская и Валерий Вишневский, поэт еще с тех времен 66-го года, с памятника Гоголю, у них была любительская кинокамера восьмерка, так называлась? А видео тогда не было никакого, это 76-й год.

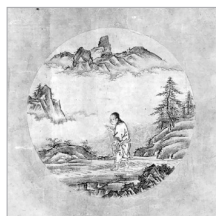
Д. И.: По-моему, да.

А. М.: Она без звука была. Все же есть зафиксированная на пленку акция 1976 года, и 1977 года акцию «Шар» Люся сняла этой же камерой, но всё без звука.

Рисунки Сюбина (1414–1463)



Ищу быка



Напал на след



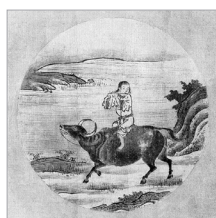
Чувствую быка



Ловлю быка



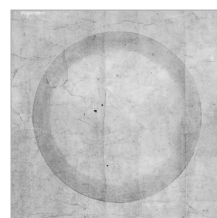
Смиряю быка



Еду на быке



Бык превзойден

Превзойдены и бык
и самость

Достиг источника



В миру

Десять быков (кит. 十牛, пиньинь shíniú, яп. jūgyū дзю: гю) — в традиции чань-буддизма — серия коротких стихотворений, сопровождающихся картинками, которые иллюстрируют этапы постижения практик махаяны, по мнению их авторов, ведущих к просветлению, а также к последующей совершенной мудрости. Являются чаньской интерпретацией десяти этапов, которые испытывает бодхисаттва, как это описывается в различных сутрах махаяны, особенно в Аватамсака-сутре

Д. И.: Но это немое кино, очень хорошо.

А. М.: Да-да, немое кино. Есть и кино 78-го года, акция «Лозунг 1978 года», второй наш лозунг.

Д. И.: И они сохранились?

А. М.: Конечно, да, они есть.

Д. И.: Их можно дигитализировать? Кажется, вы что-то дигитализировали уже. Где-то они присутствуют в интернете?

А. М.: В интернете, может быть, у меня есть. Вот акция «Шар», я точно знаю, значит, есть в МоМА, по-моему, в Нью-Йорке. «Либлих» есть, тоже

немое кино, в Помпиду. И там еще что-то есть. Потом уже на видеокамеру стали акции записывать, это Сабина Хэнсен. Она стала членом группы нашей и остается до сих пор.

Д. И.: Это она кажется выпустила на DVD. Недавно анонсировался этот релиз.

А. М.: Да. В 85-м году она начала снимать эти вещи на видео, и вот там уже со звуком на видеокамеру.

Д. И.: Вышел насколько я понимаю DVD настоящий. О московском концептуализме говорят в плане огромной философской базы, говорят об очень серьезной работе, духовидческой, ментальной, какой угодно, но несколько меньше говорят об иронии. Есть немного, но не подробно. Насколько тема иронии может быть релевантна для вообще всего вашего проекта?

А. М.: Для меня ирония — это проявление культуры. Как у Томаса Манна, в «Волшебной горе» сформулировано, что без иронии нет культуры. Ирония отстраняет, делает ситуацию странной. Как у Канта: ожидание разрешается в пустоту, ожидание ничем не разрешается, кроме пустоты, и от этого возникает смех. Ирония — это не грубая смеховая культура, а тонкое речевое событие, тонкое облако, что ли, тонкое стекло, через которое все видится.

Д. И.: Есть относительно короткое определение Алексея Лосева, который довольно емко определял иронию. По-моему, это наиболее лаконичное из всех определений, он писал что ирония, это когда я хочу сказать нет, но говорю да, и наоборот. Насколько можно быть одновременно серьезным и ироничным, во всех акциях или других работах, насколько это допустимо для вас?

А. М.: Для меня это вполне допустимо, некоторые очень не любят это, они понимают под иронией двусмысленность, что всё сказанное всегда в кавычках, как у Кабакова. Если взять его текст, то да, у него везде кавычки, и я это у него позаимствовал. Я тоже любил всё писать в кавычках. Слово «как бы», вроде бы так, но поскольку доступа к Ding an sich, к истине нет, а истина — шунья, и Бог, они не высказываемые, Бог — ум молчащий. Бог ум молчащий, он не выражается ни в слове, ни в чем, да, так же и шунья, поэтому все, что сказано, все с сомнительной истинностью сказано. Истина как-то не очень присутствует, и кавычки на это указывают, всегда в абсолютно любом высказывании присутствует некий иронический аспект, аспект двусмысленности, что так, да не так на самом деле.

Д. И.: Это замечательно иронично было, например с кручением ветки. Насколько допустимо, в плане рецепции, в плане восприятия ветки, доминирует иронический аспект или же трансцендентный процесс кручения большой ветки, наматывая и разматывая, это, как акт ироничного?

А. М.: Работа «Ветка», которая с текстом о Штокхаузене и Веберне, ветка на доске, и в ней заложен момент, что можно ее потянуть на себя, вниз, и тогда эти скотчи, которые держат ветку, со звуком скрежещущим разматываются...

Д. И.: Насколько иронично это или...

А. М.: Тут как бы только возможность высказывания, возможность звукового высказывания, которое лучше не делать, потому что это сломает сам объект, он будет полностью уничтожен, но имплицитно по смыслу там этот звук заложен, звук разматывающегося, скрежещущего скотча... Скрежет скотча разматывающегося. Там это, конечно, есть, и это двусмысленно, это плавание в таком двусмысленном варианте возможности. Всякая возможность двусмысленна. Можно делать, можно не делать, так это или не так, а сделаешь, будет еще хуже, размотаешь, так вообще ужас. Это то же самое, что, например, «блестит только вдали», что-то приятное, интересное вдали блестит, а как подойдешь к этому блестящему вдали, выходит, что это глупость какая-то...

Д. И.: Да, это очень часто бывает, но это бывает и с людьми тоже в метафорическом смысле. Блестящий человек на расстоянии, а вблизи он уже не таков.

А. М.: Вот именно, так же и звезды, кстати, если звезды на ночном небе прекрасны, мерцают таинственно, красиво, а если туда лететь к звезде, ты просто сгоршишь и все, в её огненном аду.

Д. И.: Важно понять, действительно, насколько этот иронический аспект оказывается принципиален при генезисе ваших работ, в самом процессе создания.

А. М.: Очень важен, очень. И вот покойный Никита Алексеев, мой коллега по КД, он автор «Палатки», это третья акция, мы помогали ему её делать, но он полностью автор этой третьей по счету акции. В нем очень сильно ирония была заложена, как большая культура ироническая, в нем было две составляющие важнейшие, опорные для меня. Это его мыслеформа пути, путешествия. Он делал акции индивидуальные, важные, «10 тысяч шагов», например. Он по снегу довольно далеко, в Калистово, под Москвой ходил, по дороге писал стихи, потом их кидал на снег. И вот этот путь, путешествие, мыслеформа очень мощная, всегда в нем присутствует. И ирония, всегда ироническая дистанция к миру, ко всему, что происходит в мире, и, понятно, к самому себе. Все мы тоже часть этого мира, и поэтому мы тоже в лучах этой иронией постоянно пребываем.

Д. И.: По счастью, Никита Алексеев оставил очень много письменных свидетельств, он довольно много написал.

А. М.: Да, это прекрасно.



*Андрей Монастырский на фоне своих работ
у Никиты Алексеева. 1978*

Д. И.: Особенно в последние годы много писал, да.

А. М.: Последние годы, да, вот его «В поисках дерева-метлы», этот сборник вышел очень хороший.

Д. И.: Трагично то, что произошло с ним потом, болезнь...

А. М.: Ну, что поделаешь... Вон, только что Зураб Церетели умер...

Д. И.: Я, честно, вначале подумал, что... это произошло уже раньше, но как оказалось это произошло совсем недавно.

А. М.: Сегодня только, ему был 91 год. Это колоссальные фигуры, титанические. Его энергия была — что-то божественное, просто божественное, невероятно. Охват, который он сделал, и в творчестве своем, и в делах, хотя я не поклонник такого искусства, ни живописи, ни скульптуры, но все равно грандиозность в этом есть.

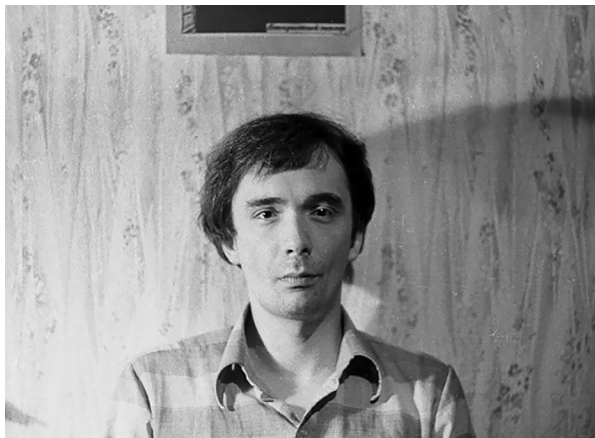


*Никита Алексеев.
В поисках дерева-метлы.*

Д. И.: Он или Глазунов, по-моему, это не плохие объекты для стёба кроме всего прочего, то есть в этом тоже есть польза, потому что для стёба необходим предмет.

А. М.: Глазунова я совсем никак не воспринимал....

Д. И.: Да, есть такое английское слово «стееру», труднопереводимое, это означает человек с какими-то жутковато-странными, скрытыми пороками или чем-то тёмным, что не очень нравится.



*Андрей Монастырский под работой Ильи Кабакова «В шкафу».
Из альбома «Викафусидящий Примаков».*

А. М.: Да, а вот у Церетели нет этого, кстати, абсолютно.

Д. И.: У Церетели нет, да.

А. М.: Там вообще всё абсолютно ясно, ясность полная. Ну, мы немного в другую степь устремились.

Д. И.: Да, вот хотелось бы ещё спросить, вот об этом я часто думал также, ведь искусство — это, в общем-то, по определению акт скорее сугубо индивидуальный, и традиционно человек искусства работает один, наедине с собой, но вот в московском концептуализме это оказывается иначе, искусство возникает чуть ли не как коллективный акт, едва ли не радения. Насколько московский концептуализм мог бы вообще существовать, если бы не было коллектива, мог ли бы он состояться в феноменологическом плане?

А. М.: Нет, не мог бы. Наш вариант именно московский концептуализм, МКШ, там действительно бывали как бы общие «радения». Мы приходили к Кабакову смотреть его альбомы с 1975 года. Это всегда было что-то вроде странных танцев, типа фольклорных, люди ходят вокруг, совершают какие-то движения, в деревнях крестьяне в одеждах народных, вот они телами танцевали, а здесь умственные танцы, сугубо умственные. Мы все собирались вокруг Кабакова, обязательно долго обсуждали показываемое нам, Кабаков советовался с нами. Это была именно референтная группа, экспериментальная группа, ну, именно как группа советчиков (антисоветчиков — ха-ха-ха!)

Д. И.: Кабаков советовал, как улучшить свои работы?

А. М.: Да, например, я помню, что он сделал огромную работу «Следующая остановка — Тараканово», возможно, вы видели, у него там паровоз огромный едет по картине, с машинистом в окне. Сначала он сделал рамку



Илья Кабаков. Следующая станция — Тараканово

белую вокруг изображения по краю картины и из неё белый зайчик вылезал. Он меня специально пригласил, чтобы посоветоваться насчет вот этого белого зайчика. И я чувствую, глядя на этого зайчика, что тут что-то не так, что никакого белого зайчика не надо, и что-то объяснил ему, почему не надо, не помню, что конкретно. И он убрал его, действительно, потом эта картина стала без белого зайчика. Этот белый зайчик года 82-го, наверное. А потом он у нас, у КД, вылез, у меня, в моем сознании. Когда его убрал Кабаков со своей картины 1982 года, он потом вылез, как большой, огромный белый заяц, в акции КД «Русский мир» 1985 года. Такая трансформация.

Д. И.: То есть это диалектическая конструкция, это одновременно и коллективное и индивидуальное.

А. М.: Да, абсолютно. Всегда вот такая атмосфера странная вокруг работ нашего круга, переливающаяся из коллективного в индивидуальное и обратно, со всеми этими обсуждениями бесконечными, это было очень свойственно московскому концептуализму. Когда это все прекратилось с начала 90-х годов, то стало как-то не очень, так скажем, уютно. А раньше это было очень уютно, это именно как такие фольклорные пляски умственные, когда люди водят разговорные хороводы вокруг идеи...

Д. И.: По сути традиционно русское. Насколько для вас допустим, уместен термин русский концептуализм? И если да, кто помимо московского круга мог бы претендовать на принадлежность из других мест? Ради примера, например, Тимур Новиков, мог бы ли он претендовать? Или же наоборот, из Ейского направления Ры Никонова и Сергей Сигей?

А. М.: Ры Никонова с Сигеем трансфутуристы. И там чувствуется очень уже наработанный язык собственно футуристов начала прошлого века,

он чувствовался в них. А они его как бы дальше расцветчивали, расширяли. Это не фольклорные танцы, а какие-то культурно-реалистические — футуристические. Я их большой поклонник, кстати.

Новикова я лично не знал, это питерское искусство, я мало кого из них знал, у Юфита как-то был и смотрел его фильмы в конце 80-х, знал Лисунова с 1968 года. Новикова работы я видел, это очень культурное явление, что-то северное, как бы эскимосское. Такие тонкие, фигурки, рисунки, тканевые коллажи он делал на больших тканевых полотнах.

Д. И.: Красивое, всегда очень красивые цвета.

А. М.: Но я не уверен, что это русское. Но вот русское вообще-то трудно сказать, что это такое. Ведь русский и Лев Толстой, и Достоевский, и Тютчев, но и допустим, Мандельштам, и с африканскими корнями Пушкин, с шотландскими корнями Лермонтов. То есть там странные цвета, это такой огромный разброс. Сева Некрасов, который просто создал революцию, я считаю, в русском стихе, он начал абсолютно новый этап, новое дыхание русского стиха. Так же, как и Игорь Холин свою сделал революцию в стихе. Это, я считаю, для русской литературы и поэзии действительно великие фигуры. В основном это вот эти двое для меня, Сева Некрасов и Игорь Холин. Это всё русское.

Д. И.: Допустимо ли говорить о том, что существовал русский концептуализм, на ваш взгляд, можно ли заменять слова московский на русский?

А. М.: Московский — да, это как, допустим говорят, венская школа, нововенская школа или иенские романтики и т.п.

Д. И.: Венский акционизм, в частности.

А. М.: И венский акционизм, и музыкальная школа, там, Шенберг, Веберн, Берг, да, венская классическая школа — Гайдн, Моцарт... Вот это венское всё. Ведь не говорят, что это австрийское? Хотя, французский импрессионизм все-таки говорят, что французский, да, хотя, ну да... Москва скорее по типу венская, то есть городское, это привязка к городу, а не к стране. Потому что вот, например, уже питерские, да, вот Новиков, вся их Академия, это совсем другое. Хотя я, например, очень всегда ценил Юфита, некрореалистов.

Д. И.: Мы с ним в свое время сделали интервью большое. Так скоропостижно умер...

А. М.: Это вообще гений.

Д. И.: Но вот его искусство — это концептуализм для вас?

А. М.: Нет, это не концептуализм, это как раз сюрреализм. Концептуализм — это все-таки умственные построения, такая геометрия танца, если это с танцем, с фольклором сравнивать. А у Юфита — это сам танец, он нам

демонстрирует сам танец, а не его геометрию, это все-таки совсем другое. Мы же сам танец никогда не демонстрировали, кроме как в обсуждениях. Сами произведения московского концептуализма, и Кабакова, и у Булатова основные его работы концептуальные, и у Герловиной, у Рубинштейна, у КД — это не танцы. Это все-таки структуры достаточно жесткие и как бы вынесенные за скобки. Вынесенные за скобки фольклора, фольклорности, народности, хотя вообще народности как таковой там никакой нет, конечно. Я иронически это говорю про танцы, обсуждения у того же Кабакова в мастерской, или при обсуждении планов акций КД. Вот, например, как придумывалась известная наша вещь «Лозунг-1977», лозунг на растяжке: «Я ни на что не жалуясь». Мы сидим с Верой Митурич-Хлебниковой, она была моя герл-френд. А мне пришла в голову тогда идея сделать такую растяжку, лозунг как бы советский, взять форму лозунга и туда вместо текста «Слава КПСС» или «Слава труду» написать там цитату из моего «Поэтического мира». Он тогда уже был написан. Взять из раздела «Ничего не происходит», фразу «Я ни на что не жалуясь» и т.д. И вот мы сидим напротив Большого театра на скамейке зимой, я говорю Вере, — как ты думаешь, я хочу предложить сделать акцию, лозунг, у него может быть вариант «красная ткань с белыми буквами» или вариант «белая ткань с красными буквами», — как ты считаешь лучше? Она говорит, — Конечно, нужно как советское ready-made на уровне формы. Это было очень важно, потому что неизвестно, если бы я с ней не посоветовался, неизвестно, что бы было.... Это то же самое, как вот с этим «Зайчиком» у Кабакова. И так было не один раз с акциями КД. У нас есть «Бухгалтерия КД» и там раздел «Индексы КД», их Панитков придумал. Индекс «6» — это когда идея автора без соавторов, полностью, как вот Никита придумал «Палатку» или у меня такой индекс за акцию «Время действия». Индекс «4» — это когда идея с соавтором. У меня индекс 4 по акциям «Лозунг-1977», «Комедия» и «Третий вариант», во всех трех случаях момент придуманности фокуса, его машинерии — это Вера Митурич Хлебникова. Она полноценный участник, соавтор наших акций на уровне придумывания и обсуждения планов.

Д. И.: И через нее она как бы мост и по своей фамилии связывает вас напрямую с русским авангардом.

А. М.: Да. И также моя дочь, Маша Митурич-Хлебникова, это же наша с Верой дочь, тоже с этим связана. А первая акция «Появление» была придумана мной на кухне у Иры Наховой в 1976 году, за месяц до ее реализации. Я придумал структуру, сюжет, говорю Никите Алексею и Льву Рубинштейну, вот план «Появления»: мы втроем должны появиться из леса на поле перед зрителями, перед этим раздать потенциальным зрителям приглашения, что будет такая вот вещь под названием «Появление». Тогда мы называли акции «собрание» или «чтение». А Рубинштейн говорит, — А давай мы, вот как ты в своей акции «Куча» 1975 года — она там в ком-

нате висела как раз в то время — выдаешь справки об участии в акции «Куча», мы сделаем справки для зрителей об участии в акции «Появление». И я говорю, — Да, вот это здорово, и он сказал — Я сделаю эти справки. То есть у меня тоже там индекс 4, а не 6, потому что Рубинштейн полноценный соавтор «Появления» с этими справками. Там множество было тонких таких дел с какими-то добавлениями в планы акций. Иногда и полностью кто-то один придумывал. Вот в Панитковских акциях, я ему придумывал, как мне Вера Митурич, какие-то добавления, и поэтому у него в «Индексах КД» есть несколько индексов по 4, а не 6.

Д. И.: Это структурный элемент, собственно, как функционировал московский концептуализм, что его принципиально отличает от западных вариантов. Мы упомянули термин «авангард», и насколько было бы интересно пояснить ваше отношение к часто упоминаемому термину «второй русский авангард», термин этот развил в свое время Михаил Гробман. Насколько вы чувствуете, что вот то движение, о котором мы говорим, московский концептуализм имеет отношение к этому феномену? Насколько вообще легитимна дефиниция «второй русский авангард»?

А. М.: У меня очень странное отношение к первому русскому авангарду. Я им тогда, когда у нас была активная фаза с нашими акциями, с 75-го года по конец 90-х, особо не интересовался русским авангардом. И его практически не знал. У меня был горизонт предпочтения Дюшан, Кейдж, Кошут, Деннис Оппенгейм, Хатчинсон, Берден, Крег-Мартин — такие фигуры меня интересовали. Кристо, Ричард Серра, западные художники...

Д. И.: Вероятно, движение «Флюксус»?

А. М.: «Флюксус», конечно, Мачьюнас, Кейдж тоже был членом «Флюксус». Вот это меня очень интересовало. Крэг Мартина прекрасная работа «The Oak» на стеклянной полочке. В 1973 году он сделал эту работу, где стакан воды стоит на этой полочке, и лист А4 с текстом — разговор художника со искусствоведам на тему, что это такое. Эта работа очень важная для меня, причем мы ее живьем не видели в 1973 году. Никита Алексеев ходил в библиотеку иностранной литературы, и там были почему-то все



*Андрей Монастырский у своей работы
«Пишу и слышу». 1998*



*Андрей Монастырский. Проект БСБ.
Белая стена Бодхидхармы. 2013*

журналы по современному искусству, включая Леонардо, такие журналы редкие по современному искусству, свежие номера. И вот Никита и Ваня Чуйков, они туда ходили, они хорошо читали по-английски.

Д. И.: Доступно всем, это было доступно всем, или нужно было иметь какой-то...

А. М.: Абсолютно доступно. Каждый мог записаться тогда в эту библиотеку. И они это все там читали, смотрели фотографии, и потом нам рассказывали. Самые новые вещи. Также в итоге мы попали на обложку журнала Flash Art в 1977 году. То есть уже на втором году нашей деятельности. Первые четыре акции...

Д. И.: Об этом не знал. Прямо на обложку Флеш-арта?

А. М.: Сейчас я покажу, подождите секундочку. Вот смотрите, 77-й год:

Д. И.: А где здесь вы?

А. М.: Вот видите, нижний ряд? Вот Ричард Серра, далее Бойс...

Д. И.: И ваш лозунг. А кто сделал, кто переправил это?

А. М.: Некто Александр Урусов, приятель Герловиных, у него был роман с итальянкой, искусствоведкой, которая приехала сюда, и вот через нее. Она там фигурирует.

Д. И.: Это 77-й год.

А. М.: Да, 1977 год. Представляете? Это было сильное переживание.



Обложка Flash Art, 1977



Андрей Монастырский за столом с журналом Flash Art.

Д. И.: Это фантастика, это сюрреализм немножко.

А. М.: Именно. Потом в 1980 году в швейцарском «Kunst Nachrichten» мы попали, тоже большая, хорошая статья со многими иллюстрациями, там и моя «Пушка», акционный объект из серии «Элементарная поэзия», кстати, он везде присутствует в первых публикациях, «Пушка» 1975 года. Потом «Акцент» немецкий журнал 1982 года. То есть наши западные публикации были очень хорошего уровня в те ранние годы.

Д. И.: Это хороший стимул для продолжения работы.

А. М.: Конечно, это воодушевляло, очень здорово так, хотя это было и как сновидение какое-то странное.

Д. И.: Но все же, Андрей, часть ли это Второго русского авангарда? Вас довольно часто причисляют к этому движению.

А. М.: Я ничего против этого не имею, просто я говорю, что я этим не интересовался, вы видите вот по этому журналу, кем я интересовался, какими фигурами — Аккончи, Крис Бёрден, Деннис Оппенгейм и т.д., вот фигуры моего интереса тогда.

Д. И.: А не Малевич, не Эль Лисицкий?

А. М.: Нет, я их даже плохо знал, честно говоря. То есть интерес только вот международный, мировой совриск, концептуальный.

Д. И.: Это интересно, ведь это отлично от допустим Кабакова, потому что у нас в Нидерландах была некоторое количество лет назад довольно уни-

кальная выставка «Кабаков и Эль Лисицкий», где они оказались вместе. Это было в музее Ван Аббе, куратором был мой близкий коллега Виллем Ян Рендерс. То есть для Кабакова оказывается возможным такое прямое сопоставление, но для вас контекст несколько иной.

А. М.: Абсолютно. Кстати и у нас она была, эта выставка, в музее у Свибловой тоже. Я даже был на этой выставке. Но мне показалось что сам Кабаков как-то странно ко всему этому относился. Мне кажется, он тоже не очень парился, что он Второй русский авангард. Ему это было как-то, мне кажется, далеко от его увлечений.

Д. И.: Да, вот и Константин Кузьминский в свое время говорил мне, что авангард вторым быть не может. Это как осетрина второй свежести.

А. М.: Да, ироническое отношение к этому Второму русскому авангарду.

Д. И.: То есть допустимо смеяться.

А. М.: Да, смешное, даже сам стиль нашей работы, придумывание акций или обсуждения у Кабакова, знаете, что это напоминало? Это напоминало деятельность тогдашнего Политбюро. Брежнев и члены политбюро.

Д. И.: А кто же был Генсек?

А. М.: Они разные в разных ситуациях. Конечно Кабаков был генсек, в КД я чаще всего был генсек. План вырабатывался в результате коллективного обсуждения. Причем это как-то само возникало. И почему-то наш круг МКШ выступал тогда контрпартнером этому политбюро. Откуда-то из воздуха это все бралось. Как у них из воздуха это взялось, так и у нас.

Д. И.: Это как раз таки приводит к одной теме, может быть, последней, которую я хотел бы обсудить. Сам вопрос политического. Насколько можно судить, место политического в московском концептуализме, всегда связано с иронией. То есть это всегда осмеиваемое.

А. М.: Комар и Меламид, Булатов, конечно, абсолютно.

Д. И.: И для вас это тоже так?

А. М.: Ну, у нас такого мало. У нас это только Лозунг 1977 года, советский, красный: «Я ни на что не жалуюсь и мне все нравится». Это было социокасание, но очень дальнее. Более того, я стремился как-то еще дальше от всего такого отстраниться, я говорил об этом лозунге, что в XVIII веке в Китае в садах вешались иногда такие же на красном фоне, на красном шелке с белыми иероглифами такие парные лозунги.

Д. И.: Но это было вертикально, а у вас горизонтально.

А. М.: Ну да, у нас советский лозунг. Но XVIII века такие вот длинные вертикальные лозунги были китайские. В XVIII веке, т. е. я старался как бы вот подальше от всего тогдашнего советского держаться.

Д. И.: То есть можно сказать, что Андрей Монастырский аполитичен в каком-то смысле?

А. М.: Абсолютно. Но при этом было и странное. В 83-м году что-то в воздухе такое возникло и почему-то я придумал сразу три акции, связанные с группами. Акции «Остановка», «Выход» и «Группа-3», где мы должны были собраться на площади Рижского вокзала и я должен был раздать пришедшим на акцию фотографии предшествующих двух групп — «Остановки» и «Выхода». А Никита Алексеев и Сергей Ромашко, как члены группы «Коллективные действия», должны были встать по краям собравшейся там группы зрителей и сфотографироваться. У Никиты был плакатик со словом ГРУППА, а у Ромашко такой же плакатик с цифрой «3». А между ними стоят зрители. Там был Кабаков, Иван Чуйков, Пригов с Рубинштейном и другие. Я пригласил на эту акцию и Севу Некрасова, но он потребовал, чтобы я с ним встретился там на Крестовском мосту рядом с этим местом за полчаса до акции. Он пытался меня отговорить от акции, не делать её, потому что стрёмно.

Д. И.: Ибо это опасно.

А. М.: Да, и сам не пошел. Хотя он приехал туда рядом на мост, пытаюсь меня отговорить.

Д. И.: Это может быть другое поколение, он человек другого поколения. Но Кабаков же тоже такого же.

А. М.: Кабаков того же поколения, да. Вот такие у нас бывали касания социума в 1977 и в 1983 годах. Но это все очень вдали, издали. Ноль какого-то протеста, борьбы, это не то. Это скорее какое-то изучение, исследования положения дел, но не политический протест. На огромной дистанции.

Д. И.: И никогда не было, соответственно, репрессивных акций в этом, как бы, кругу?

А. М.: Было только в 1984 году в связи с журналом «А-Я», нас всех вызывали на Лубянку, меня тоже вызывали, и Кабакова, всех вызывали.

Д. И.: Были сведения, что за акциями наблюдали соответствующие люди издалека.

А. М.: Один даже написал воспоминания, как он там в кустах сидел, про веревку и как они наблюдали.

Д. И.: То есть наблюдали власти.

А. М.: Да, из кустов.

Д. И.: И не понимали, что происходит, решили, что это... Не понимали видимо абсолютно.



Андрей Монастырский. Автопортрет. 2019

А. М.: Но они так элегантно, скрытно наблюдали, что мы сами их никогда не засекали, никогда не видели.

Д. И.: Интересно что эти люди думали о вас.

А. М.: Они думали, что мы сумасшедшие.

Д. И.: Да, но тогда нужно было бы по идее отправлять в другие места.

А. М.: Бывает такое, знаете, легкое сумасшествие, игровое. Они же фотографировали из кустов телевиками. У них есть коллекция фотографий. Мы пытались их раздобыть, Игорь Макаревич пытался, но не получилось. Был момент, когда можно было получить эти фотографии. При Ельцине. Да они ведь им ни к чему были совершенно. Но как-то не сложилось. Это очень жалко.

Д. И.: Да, это ведь другая перспектива совсем.

А. М.: Да, это потрясающе было бы интересно.

Д. И.: Но, в принципе, как бы завершая контекст, можно сказать, что Монастырский и Кабаков это две оси московского концептуализма. Иногда говорят о том, что ваша фамилия вступает в интересный диссонанс с фамилией Кабакова, потому как парадигма чисто русская: это извечное противопоставление монастыря и кабака.

А. М.: Точно! Кстати, я даже не думал об этом.

Д. И.: И, соответственно, есть эстетическая разница, есть ментальная, даже коммерческая. Между кабаком и монастырем. То есть монастырь предполагает аскезу, предполагает также некую...

А. М.: Я и ушел потом в аскезу, написал «Каширское шоссе». При этом «Монастырский» — это ведь псевдоним.

Д. И.: Конечно, поэтому это искусственно, то есть это выбранный номен.

А. М.: Не мной кстати выбранный, моим школьным приятелем, с которым мы ходили в литературный клуб с 1965 года. Это он мне придумал «Монастырский», а я ему придумал другой: «Вера Осенний». Он тоже тогда стихи писал.

Д. И.: Этот тоже очень хороший. Метафизически.

А. М.: Мы тогда увлекались символизмом. Я помню, что руководитель нашего клуба всегда нас приветствовал типа: вот под знаменем символизма пришли люди. Ну, я имею в виду старших символистов — Брюсов, Бальмонт, Мережковский, Минский, Гиппиус (А. Добролюбова и И. Коневского мы тогда не знали, их не печатали).

Д. И.: Белый, Блок?

А. М.: Это младосимволисты, в основном это сначала были Брюсов и другие, старшее поколение...

Д. И.: Но то есть вам кажется такая необычная оппозиция возможной?

А. М.: Какая?

Д. И.: Кабаков — Монастырский.

А. М.: Да. Очень интересно. Это именно так и есть. Самая суть, наверное, состояния здесь, здешней ментальности — между аскезой и кабаком. Между водкой и похмельем.

Д. И.: Символично. Понятно. Огромное вам спасибо, Андрей. Мне кажется, мы провели подробную беседу и, собственно, затронули очень многие моменты, которые прольют больше света на весь феномен движения. У меня по крайней мере возникло больше понимания очень важных моментов, структурных элементов, которые не хватало для понимания и вас, и всего движения. Мы подготовим, соответственно, публикацию, расшифруем.

Елена Пенская: Хорошо. Спасибо большое. По-моему, получилось не просто интересно, а какое-то событие. Я с огромным удовольствием слушала. Хотела сказать, что я пришлю такой набросок портрета, который я уже несколько, некоторое время составляю, портрета собственно Андрея. Это называется как раз вот к завершению нашего разговора «Портрет в интерьере Высокопетровского монастыря».



Андрей Монастырский. Записи на стеллаже. Переплетенные дневники

А. М.: А, конечно, где мы работали вместе.

Е. П.: Я думаю, что еще там кое-что доспрошу, но сегодня было просто прекрасно. И хочу сказать, что у наших студентов огромный интерес к тому, что делал Андрей, и то, что сейчас существует.

А. М.: Да, мы же сейчас 16 том «Поездок за город» начали. Уже первая вещь готова.

Д. И.: А как в плане издания, есть какие-то соображения, где это может появиться...

А. М.: Пока нет. Я сделал самиздат, называется «Пять томов», последний, вот после того, как последний вышел 6–11 тома у Германа Титова. А я сделал потом еще пять томов, с 12-го по 15-й, плюс — вот это первая акция 16-го тома, но это самиздатовский томик альбомного типа размером А4 всего в нескольких экземплярах.

*Беседу с Андреем Монастырским
провел и записал Денис Иоффе
(при участии Елены Пенской).
Расшифровал Михаил Дорогов*