

Илья КАБАКОВ / Борис ГРОЙС

БИБЛИОТЕКА
МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА
ГЕРМАНА ТИТОВА

Илья КАБАКОВ / Борис ГРОЙС

ДИАЛОГИ

Вологда 2010

Фотографии на обложке Натальи Никитиной, Эмили Кабаковой

ISBN 978-5-91965-006-5

© Кабаков И.И., Гройс Б.Е., тексты, составление, 2010

© Сумнина М.А., оригинал-макет, обложка, 2010

© Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2010

ИСКУССТВО УЛЕТАТЬ

Девять диалогов 1990 года

УЖАС

Борис ГРОЙС: Как первую тему наших собеседований ты предложил тему ужаса. Ты часто говоришь об ужасе и пишешь о нем в своих мемуарах. Конечно, мы оба не можем в этот момент не испытывать определенного чувства ужаса перед той авантюрой, которой является – кроме всего прочего – наша беседа, так что начать с обсуждения темы ужаса кажется отчасти даже естественным. И все же: почему ужас?

Илья КАБАКОВ: Я боюсь так многого, что оно образует целую энциклопедию страха. Все эти страхи переходят один в другой и сливаются в единый общий ужас. Ужас этот – какой-то рев вроде слитного колокольного звона, на фоне которого переливаются большие и мелкие страхи.

Б.Г.: Это напоминает понятие ужаса, как оно было сформулировано Кьеркегором, а потом Хайдеггером. Это ужас не только перед личной смертью, но и перед возможностью исчезновения всего сущего. В мире внутренне заложена возможность его исчезновения. Пугает ли тебя именно эта возможность?

И.К.: Ты говоришь о страхе не быть. У меня он был доминирующим примерно до 35 лет. Но есть и другой страх – страх бытия. Это страх того, что меня нет даже тогда, когда я живу и что-то делаю. Страх, что я говорю, улыбаюсь, работаю, как обезьяна, дрессированная другими. Именно страх перед такой жизнью заставляет дрожать мои поджилки. Но страха Апокалипсиса у меня нет: у меня всегда была глубокая внутренняя интуиция, что этот мир никуда не исчезнет. Наличие бытия, его монотонность, его унылость я воспринимаю как тотальное постоянство. И я хотел бы включить свою монотонность в монотонность мира. Я не верю в иную, светлую жизнь, я не верю в преобразование жизни. Я верю только в ее унылую монотонность.

Б.Г.: Ты говоришь, что все время только отражаешь мнения и намерения других, что живешь отчужденной, безличной жизнью. Но не придумываешь ли ты сам все эти чужие мнения и намерения? Не являются ли это отчужденное существование и все эти бесчисленные другие только твоими собственными фантазмами?

И.К.: Я думаю, что это ощущение собственного несуществования связано у меня с тем, что я жил в детстве не в семье, а в достаточно террористическом, репрессивном мире детского общежития. Отсюда мое повышенное ощущение социальности. Окруженный со всех сторон своими сверстниками, учителями и т. д., я постоянно реагировал на их ожидания и вопросы почти автоматически. Постоянный страх ответить неправильно, невпопад заставляет меня и сейчас имитировать ответ еще прежде, чем я понимаю смысл, содержание и цель вопроса. Когда ко мне обращаются, я не успеваю подумать, могу ли и должен ли я ответить. Я отвечаю так же автоматически, как обезьяна дергает лапой.

Страх ответить невпопад – это и есть для меня страх небытия. Для меня смерть – это неучастие в коммуникации. Я и сейчас в Германии переживаю эту выброшенность из коммуникации самым трагическим образом: я плохо говорю по-немецки и вижу по глазам моего собеседника, как он устает от меня. Это напоминает мне то, что было в детстве: страх, что меня не возьмут играть в футбол, что я не знаю, хорошо ли играет такой-то шахматист. Между прочим, так же, как я боюсь не ответить на вопрос другого, я боюсь задать ему вопрос. Так, я стараюсь сам никогда не звонить, если этого можно избежать. Другой имеет для меня всегда большую ценность, чем я сам, всегда реальнее, чем я сам.

Б.Г.: Твоя ориентация на других очень чувствуется в твоих работах, поскольку они полны цитат. Особенно часто ты используешь цитаты из, так сказать, безличных, ни к кому специально не обращенных текстов: уличных плакатов, объявлений и т.д. Видимо, тебя нервирует, раздражает, что есть какие-то тексты или визуальные знаки, которые не вступают с тобой в коммуникацию, которые безразличны к факту твоего существования, и ты хочешь заставить их коммуницировать с тобой, чтобы избежать ужаса несуществования в результате отсутствия коммуникации.

И.К.: Да, это, конечно, так.

Б.Г.: Особенно часто ты цитируешь знаки запрета или угрозы. Зачем – чтобы избежать страха, нейтрализовать его?

И.К.: Мои страхи очень инфантильны: они связаны со следующим простейшим ощущением: они – т. е. взрослые, или начальство, или просто другие – могут сделать со мной все что угодно. Может быть, это ощущение, что «они могут сделать со мной все что угодно», связано со специфиче-

кой советской жизни – но оставим это... Важно, что моя реакция на страх есть всегда: улизнуть, ускользнуть, убежать. В этом страхе нет ничего параноидального. Я постоянно испуган до смерти, но я, конечно, понимаю, что машина уничтожения не направлена специально на меня. Образ несущегося на большой скорости поезда является здесь хорошим сравнением: машина уничтожения работает на автоматическом режиме, не видит меня, и я могу спастись, если вовремя убегу.

Б.Г.: Но остается важный вопрос: почему ты все время цитируешь в своем искусстве эти сигналы и образы уничтожения? Ты, видимо, все же хочешь как-то повлиять на эту машину уничтожения, уговорить ее, вступить с ней в контакт, а не просто избежать ее.

И.К.: Просто все эти знаки ужаса внутри меня: я наполнен ими, или, точнее, кто-то меня ими заполнил. И при этом я нарушаю огромное число запретов и правил, которые я хорошо знаю или должен знать. Я всегда знал: нужно быть добрым, порядочным, терпеливым, нужно жить в какой-то системе. И всего этого я не делаю. Образ классического «сверх-я» всегда во мне присутствует, и мой страх является результатом невыполнения всех этих правил. Тут, впрочем, интересно, что одновременно я всегда знал, что не хочу и не буду эти правила выполнять: у меня нет для этого времени, мне это не по силам, и потом это как-то не вполне меня удовлетворяет.

Б.Г.: Ты хочешь сказать, что все эти нормы замечательно хороши, но не имеют отношения к тебе лично.

И.К.: Нет, я, скорее, чувствую себя как ребенок, который сбежал с урока. Он все-таки знает, что это нехорошо, и не говорит «катись все к чертовой матери», а осознает свою вину. И он испытывает страх перед директором школы, хотя, с другой стороны, все же знает, что особенного ничего с ним не случится – не убьют же его.

Б.Г.: Иначе говоря, для тебя не ставится вопрос: или – или. Между выполнением и невыполнением моральных обязательств существует какой-то средний путь: обсуждения, соглашения, уговоры, компромиссы, которые длятся до бесконечности. Мне кажется, что когда ты говоришь, что жизнь бесконечна и что небытия нет, ты имеешь в виду, что всегда остается возможность для коммуникации и интерпретации, что никогда не наступает момента абсолютного морального оправдания или осуждения, никакой этической завершенности.

И.К.: Совершенно согласен. Тот, кто запустил этот мир в действие и внедрил в него этот панический страх, видимо, ожидал, что этот страх заставит лучше разобраться в созданном им мире. В страхе есть некая дверь, которая в момент крайнего ужаса всегда приоткрыта.

Б.Г.: Выходит, что, несмотря ни на что, у тебя все же есть какое-то фундаментальное доверие к миру.

И.К.: Да-да, у меня нет чувства последнего ужаса. Мне всегда казалось, что есть ситуации, которые я не выдержу физиологически, но не, так сказать, онтологически. Я, например, безумно всю жизнь боялся ареста. Панически. Я знал, что при аресте со мной что-то должно произойти: разрыв сердца или мозга. Паника является основным фоном моего существования.

Как-то в институте один человек во время игры в домино начал издеваться надо мной, причем угроза была не морального порядка – такую я могу выдержать, а чисто физическая. При очередном оскорблении я запустил в него молотком и, к счастью, не попал. Драки не было, но я знал, что этот человек ждет момента – ударить, убить. И с этого дня я долго жил в ужасе, пока он действительно страшно не ударил меня по голове – это было как освобождение. Я думаю, что человека можно убить таким ожиданием.

Б.Г.: Ты жил почти всю свою жизнь в условиях очень нормированного и репрессивного советского общества, в котором действительно очень опасно отойти от любой из норм. И конечно, базой этого общества в основном является страх. В то же время ты сам относился к числу тех, кто постоянно нарушал эти нормы, которые абсолютное большинство населения соблюдало. Ты нарушал их на уровне твоего искусства, которое противоречило очень жесткому канону официального советского искусства. Ты нарушал их на уровне повседневной жизни, поскольку любой неофициальный художник, которым являлся и ты, находился все эти годы в определенном смысле вне закона и, чтобы выжить, вынужден был все эти законы и нормы постоянно обходить.

В то же время ты описываешь себя как очень трусливого человека. Здесь возникает противоречие, которое, однако, как мне кажется, можно все же разрешить. А именно: ты с самого начала чувствовал себя в подпольном состоянии, с самого начала испытывал страх перед жизнью, и, может быть, именно поэтому твой переход в действительно подпольное состояние не был психологически столь уж резким. Такой переход, видимо, более резко переживается как раз теми, кто чувствует себя в обычной жизни уверенно, комфортно, надежно. Ты же как бы по самой своей психологической конституции – человек из подполья, и подпольное существование со всеми его страхами – твоя психологическая норма.

И.К.: То, что ты говоришь, абсолютно верно. Дело в том, что мое подпольное существование началось не тогда, когда я начал рисовать не то, что полагалось в СССР, а прежде всего уже в школе, где была раздвоенность на жизнь «для них» и «для себя». Обычно люди, как мне кажется, живут вначале «для себя», а потом наращивают внешнюю шкуру «для других».

А я с самого начала был во внешней шкуре, еще полый, еще «до себя». Мне очень трудно было родиться. Реален был только шум вокруг меня, вся эта беготня. Постепенно это рождение произошло. Но я очень строго различал себя внешнего и внутреннего. Улыбка, голос, как я моргаю – все это внешняя реакция на другого, без внутреннего импульса. Это и является сердцевинной ужаса.

При этом поразительно, что я уже был без меня, что я уже был мной без моего согласия. Более того: тот, кем я уже был, мне не нравился. Если бы он был энергичным, красивым, талантливым и т. д., то я, возможно, еще захотел бы стать им. Но тот, кем я был, был мне страшно неприятен: заискивающий, хитрый, с отвратительным лицом и профилем, абсолютно бездарный, некрасивый физически, с большой грудной клеткой, с некрасивыми ногами. А должен был родиться умным, образованным, невероятно талантливым, очень тонким – и даже, возможно, красивым.

Б.Г.: Создание этого персонажа и есть цель твоего искусства?

И.К.: Ну, конечно, нет. Это то, что называется «я-идеал». Тот, кто родился на самом деле, является сложным конгломератом личностей, дискурсом между ними – это большое заседание, крупное учреждение. Допустим, какое-то издательство: директор придирается к редактору, но не может без него обойтись, редактор смеется над бухгалтером и т. д.

Б.Г.: Впрочем, хотя ты и нарушал все время законы Советской власти, но не вступал с ней в прямую конфронтацию, и, вероятно, это не случайно.

И.К.: Да, не случайно. Дело в том, что в 60-е годы не было такого ощущения, как в авангарде 20-х годов, что старый мир кончился, что все будут жить в новом мире – тогда грань между старым и новым была очень ясна. В 60-е годы казалось, что мир прекрасной и проклятой советской действительности не кончится никогда, что тысячелетнее царство Рейха или там Советского Союза осуществилось навсегда. Очень действовала эта стабильность огромной страны. Я могу быть с ней несогласен, но так, чтобы быть «партикулярным» на все 100%, чтобы меня не уличили. Щели в этом мире не было никакой. Сейчас, когда все это кончилось – и Советская власть, и Советский Союз, мне с моим опытом трудно в это поверить. Вообще, Бог знает, что сейчас происходит.

Б.Г.: Если теперь вернуться к твоим работам, не использовал ли ты в них цитаты из советской действительности, потому что ты верил в их вечность? Тогда, используя их, ты и сам как бы приобщался к вечности. Страх вообще связан с определенным эротическим притяжением. К тому же вечное – это вечная тема искусства. Советский материал становится здесь своего рода обещанием бессмертия.

И.К.: Абсолютно нет. В этой связи мы уже раньше обсуждали различие между моей концепцией советских знаков и концепцией Эрика Булатова. Я думаю, что ужас перед ними у нас одинаковый. Но для Эрика эти знаки непреходящи, непреодолимы в жизни. Они торжествуют в своем вечном сиянии, не подлежащем никакому угасанию. Поэтому «Слава КПСС», Ленин, Брежнев и т. п. рисуются неподвижно, сверхматериально. А у меня этого нет. Я их вижу в направлении исчезновения. Поэтому любая советская открытка для меня – это старая и оборванная открытка.

Б.Г.: Но почему же ты тогда говоришь, что это вечная система, если она у тебя исчезает?

И.К.: Она исчезает как бы проседая, разваливаясь, чтобы осуществиться в виде мусора. А мусор для меня существует вовеки, как сама жизнь. Поэтому сверкающий красками плакат я уже вижу валяющимся на земле. Он превратился в мусор и останется в качестве мусора навеки.

Б.Г.: Не кажется ли тебе, что твои работы отличаются в этом смысле и от работ, скажем, Энди Уорхола, который, также работая с элементами массовой культуры, берет вещи, вызывающие эротический восторг, как Мерилин Монро, или ужас, как электрический стул? Они для него тоже такие вечные иконы.

И.К.: Нет, нет, для меня мир – это прежде всего скука, тягомотина: вагонная скука, скука пребывания у родственников по обязанности, которую я испытывал многие годы. Поэтому мне не страшны никакие советские плакаты. Мне страшна улица Бердянска, по которой я должен слоняться в жаркий день. Ужас, что я должен там провести две недели, превышает ужас любого символа.

Б.Г.: Может быть, у тебя и не было конфронтации с Советской властью, поскольку она была для тебя только частью этой вселенской скуки?

И.К.: Вне всякого сомнения.

Б.Г.: Мне хочется в связи с этим обратиться к роли текстов в твоих работах, которые всегда выполняют функцию комментария. Все твои работы содержат как бы самооценки того, что в них изображено. Мне кажется, что здесь, кроме всего прочего, сказывается страх чужой оценки, боязнь чужой реакции. Ты постоянно хочешь предвосхитить чужую оценку, интегрировать ее в свою собственную и тем самым парализовать ее.

И.К.: Вне сомнения. Здесь страх не быть адекватно понятым и панический страх невнимания другого.

Б.Г.: Ты сам поэтому создаешь искусственное поле реакции.



Выставка одной книги. Инсталляция. DAAD, Берлин. 1990. (фото Вернера Целлиена)

И.К.: Да, я как бы заклинаю поле невнимания. Я его оглаживаю, как вредную и неприятную собаку. Невнимание – это когда человек говорит, стоя перед картиной: «Может, пойдём, а то мы в кино опоздаем».

Б.Г.: В результате ты создаешь какой-то мир воображаемых людей, которые реагируют на твои работы, комментируют, интерпретируют, оценивают их и т. д. И ты коммуницируешь с этими воображаемыми людьми, когда у тебя не получается коммуникация в реальном мире, и таким образом компенсируешь недостаток этой реальной коммуникации.

И.К.: Вне сомнения. Таким образом перекрывается, нейтрализуется поле невнимания.

Б.Г.: Ты говоришь, что жизнь монотонна и страшна своей скукой. Но ведь и твоё искусство монотонно. Кажется, естественно было бы сделать такой вывод: раз жизнь монотонна, следует средствами искусства сделать что-то яркое, волнующее, создать какой-то оазис интересного. Зачем же эту жизненную скуку ещё и дублировать средствами искусства?

И.К.: Вопрос этот переводит разговор в совершенно другую плоскость. Кажется, что воспроизведение скуки совершенно тавтологично, что это в свою очередь скучное дело. Но оказывается – у меня в этом большой опыт, что когда говоришь о скуке, то делаешь это с большим ажиотажем: перевод скуки из жизни в искусство оказывается исключительно интересным делом. Я помню, что, когда я наклеивал старые квитанции, у меня было ощущение, что я открываю новые миры, я переживал настоящее вдохновение – хотя это были только старые квитанции.

Б.Г.: А не возникает ли эта эйфория оттого, что хотя скука остается, но страх скуки снимается? Тем, что присваиваешь в своих работах мир скуки, обживаешь его, ты снимаешь страх. Можно ведь сказать, что все искусство представляет собой машину по преодолению страха. Вспомним, с чего начиналось искусство: с наскальных изображений зверей, на которых охотились, с танцевального воспроизведения их движений.

И.К.: Абсолютно верно. Искусство не преодолевает скуку жизни, оно так же скучно, как и жизнь, но в самом акте перехода от жизни к искусству открывается какая-то дверь, и скука перестает быть сплошной. Я строго различаю скуку исполнительства и почти мгновенное решение, скажем, наклеивать те же квитанции. Мне было очень скучно рисовать все эти альбомы, но, когда я решил их делать, что-то произошло внутри меня – я это очень хорошо почувствовал.

Б.Г.: Скажи, а не возникает ли это одномоментное переживание «нескуки» оттого, что ты в этот момент переводишь скуку жизни в зону музейности,

в зону обозреваемых культурных феноменов, в зону сравнения с какими-то другими произведениями искусства?

И.К.: Абсолютно. Для меня всегда было важно точное различие во мне художника и человека. Если бы обо мне как о человеке сказали, что я художник, я бы не поверил или считал бы, что дело плохо. Я уже говорил, что поступил в художественную школу еще до того, как осознал себя художником. Когда я это осознал, я пришел в ужас: мне было ясно, что мне не надо этим заниматься, что я ленив, бездарен, что у меня нет чувства цвета. И оттого я хотел узнать: почему я художник? Бывают такие еврейские мальчики, которых с детства помимо их желания заставляют играть на скрипке: им надо или совсем бросить скрипку, или все же стать скрипачами.

Художественные объекты – это что-то прекрасное, что делали Пушкин, Репин и т. д., а я тут человек посторонний: для меня эти объекты находятся в одном ряду с диваном, электрической лампочкой и т. д. Но я знаю, что если эту лампочку из жизни перевесить на стену музея, то она попадет в мир бессмертия, и я освобожусь от страха той скуки, с которой эта лампочка висит в комнате на своем месте.

Б.Г.: Получается, что для тебя искусство самым традиционным образом есть синоним бессмертия.

И.К.: Вне сомнения. Музей и вся культура для меня являются полем бессмертия. И культура для меня – это зона бесстрашия. Это тот родной дом, где тебя не ударят, не убьют. Моя жизненная парадигма – это родиться под забором, а потом познакомиться с прекрасной принцессой, которая гуляет в саду и которая за то, что этот мальчик, скажем, перевернется три раза через голову, скажет: «Пустите этого мальчика в дом». Это – попадание с улицы в дом, из провинции в город, из бытия в небытие.

Б.Г.: Тут, конечно, возникает вопрос, насколько это твое понимание художественного акта вообще типично для художника, для искусства в целом. То же самое делал Дюшан, когда помещал писсуар на выставку. Но то же делал и уже упомянутый тобой Репин, когда рисовал казаков в пространстве, занятом раньше прекрасными итальянскими девушками. То же делали и голландские художники, которые писали еду вместо сакральных объектов и т. д. Вообще, описанная тобой стратегия кажется универсальной для искусства. Этот вопрос меня в принципе очень занимает: мне кажется, что у любого художника – даже если он принадлежит к самому радикальному авангарду – есть внутренняя интуиция универсальности своего художественного жеста, его репродуктивности.

И.К.: За любым новым лежит нормальное, привычное. Все нормальное – узнается скучно. Но эта скука является скукой покоя и радости, а не ску-

кой тревоги. Счастье – это скука без страха. Самое интересное было бы жить скучно, но без страха.

Б.Г.: У тебя здесь привычное возникает на уровне жизни, а не на уровне собственно искусства.

И.К.: Может быть. Мне невыносимо скучно слушать Баха или смотреть на «Венеру перед зеркалом» Веласкеса, но это очень приятная скука.

Б.Г.: Вернемся, однако, к страху. Для тебя источник страха – это другие, и ты постоянно стремишься к коммуникации с ними, чтобы снять этот страх. Но кто для тебя другие? Это, например, зрители, комментаторы или – другие художники?

И.К.: Прежде всего это те, которые непосредственно окружают меня в жизни, которые не периодически оказываются рядом со мной, а более или менее постоянно. У них очень громкие голоса. Второй уровень голосов – это зрители, вообще голоса культуры, шум голосов – вплоть до шума в автобусе.

Первые голоса говорят очень громко: «Ты должен это сделать!». Но для меня важнее более тихие голоса второго ряда, которые оценивают мои работы. Именно они решают вопрос: быть мне или не быть. Потому что для меня быть – это все же быть во втором, дальнем слое. Бытие для ближнего – говорить это, конечно, страшно и аморально – я не воспринимаю как подлинное бытие. Более того: чем ближе мне человек, тем менее я воспринимаю мое бытие с ним как подлинное. Для меня важны мнения людей мне посторонних – во много раз важнее мнения людей близких: именно потому, что они близкие. Допуск к культуре является для меня вопросом жизни и смерти, первостепенным вопросом. Поэтому те голоса, которые говорят обо мне: «Его не пускать» или которые вообще обо мне не говорят, являются для меня смертоносными. А эти дальние голоса погружены в море голосов, и я все время стараюсь различить их, выделить их в общем шуме. Ориентация в мире у меня, как у летучей мыши. Благодаря голосам я понимаю, куда можно пойти, а куда нельзя. При этом интонация голоса для меня часто важнее того, что сказано.

И, наконец, есть еще третий голос, который редко говорит, но является для меня самым значительным, способным заглушить все остальные голоса. Он говорит обычно очень кратко: «Давай, давай, ничего» или: «Дело очень плохо, ничего у тебя не получится».

Б.Г.: Ты знаешь, меня очень заинтересовало то, что ты сказал по поводу остроты этого вопроса: примут меня или не примут. Потому что современное искусство во многом живет мифом о художнике, который замыкает свой слух для всех таких голосов. Более того, считается просто недостойным ориентироваться на такие голоса: это означает приспособливаться

к господствующим вкусам, к определенным общим представлениям об искусстве. Художник же, напротив, считает своим долгом бороться против такого приспособления, быть неконформистом. Современный художник стремится скорее к молчанию, чтобы из этого абсолютного молчания создать нечто, что было бы действительно индивидуальным. Он боится быть ориентированным на чужие голоса, чтобы не потерять себя, чтобы не стать приспособленцем.

И.К.: Тот, кто говорит художнику: заткни уши и твори, мне глубоко отвратителен. Ибо в злополучной триаде художник-произведение-зритель приоритет несомненно принадлежит зрителю. Иначе зачем я это делаю? С того момента, как я начинаю нечто делать, внешняя оценка этого становится для меня доминирующей.

Особенно важно, чтобы незнакомые другие замечали меня, чтобы они говорили обо мне, – необязательно тогда, когда они у меня в гостях и обязаны высказываться о моих работах. Вот я встречаю сплошь и рядом: «Как сказал Гройс...» И при этом говорят походя, не желая специально обсудить Гройса. Это и есть то попадание в безличное поле голосов, к которому я стремлюсь. Если говорить откровенно – а мы ведь говорим откровенно, то моя цель состоит именно в попадании в этот безличный хор голосов культуры.

Б.Г.: Но как ты различаешь, что – культура, а что – некультура?

Почему, например, для тебя директор Третьяковской галереи, т. е. голос официальной советской культуры, на которую ты не ориентируешься, это голос некультуры, а скажем, голос директора Центра Помпиду в Париже – это голос культуры?

И.К.: Критерием является следующее: у меня, конечно, есть внутренний голос, который имеет опыт общения с «идеальными культурными объектами», как те же Веласкес или Бах. Я уже говорил, что для меня голоса различаются прежде всего по тембру. И вот когда я встречаю людей, у которых такой же тембр голосов, как и у тех идеальных объектов культуры прошлого, я иду им навстречу, потому что тогда я уверен, что их голоса тоже относятся к полю культуры.

ГОЛОСА

Борис ГРОЙС: Ты постоянно упоминаешь в своих работах о голосах, и только что мы снова говорили о них. В то же время ты – художник, т. е. должен, по идее, работать с бессловесными визуальными знаками. Можно предположить, что проблема голосов может заинтересовать скорее литератора, нежели художника. Как ты устанавливаешь связь между голосом и визуальностью? И вообще: откуда возникла у тебя эта тема голосов?

Илья КАБАКОВ: Мы говорили раньше об импульсах, которые послужили причиной моего «рисования»: это состояния страха, ужаса, паники. Одновременно я ощущаю весь мир и себя самого заполненным бесчисленными звуками: треск, хлопанье, лопотание, звуки захлопывающихся дверей, гул машин – это все шум бытия. И среди прочего – голоса других людей, окружающих меня и звучащих внутри меня.

И у меня все время присутствует желание ответить на эти голоса, заявить о собственном существовании. Например, кто-то спрашивает: «Кто поставил эту чашку?» А я это знаю, рад этому и спешу вступить в разговор: «Эту чашку поставил Николай Васильевич».

Б.Г.: Хорошо, я это понимаю. Но, судя по твоим работам, существует некоторая амбивалентность в твоём отношении к этим голосам. С одной стороны, это голоса, тебя оценивающие и комментирующие, – они звучат вне тебя, ты боишься их. Но с другой стороны, твои работы полны фиктивных персонажей и их комментариев, комментариев к комментариям и т. д. И когда я смотрю твои работы и вижу все эти придуманные, инсценированные тобой диалоги и комментарии, все эти потенциально бесконечные анфилады комментариев или чужих голосов, которые ты выстраиваешь, то мне кажется, что ты выявляешь тем самым текстуальность любого го-

лоса. То есть ты демонстрируешь, что любой звучащий, живой голос является элементом бесконечной, мертвой, чисто визуальной или же немой, текстовой игры. Иначе говоря, любое живое слово может быть представлено как мертвая буква. И когда я в качестве зрителя оказываюсь перед лицом твоих работ, то они вовсе не провоцируют меня на словесную реакцию. Скорее, когда я наблюдаю у тебя эту постоянную текстуализацию и контекстуализацию бесчисленных голосов, я проникаюсь чувством бессмысленности любого слова, любой реакции, поскольку любой комментарий теряется в безбрежном море других уже омертвевших комментариев, так что сам процесс комментирования начинает казаться совершенно излишним. Если на одном уровне ты утверждаешь ориентацию на внешнюю реакцию, то на другом уровне ты создаешь своим искусством гигантскую машину по уничтожению, умерщвлению и обесмысливанию любой такой потенциальной реакции.

И.К.: Это ты очень точно заметил, потому что, вне сомнения, интуитивно я отдаю себе отчет, что я занимаюсь избиением, умерщвлением этих шумящих голосов. Ловля этих летающих мух на клейкую бумагу в сущности является для меня одной из главных целей художественной практики. Дело в том, что нарисованная картина мертва, а звучащий голос – живой, и он мне страшен. Пока человек говорит, я весь трепещу и пылаю – я его боюсь. Как только я этот голос записываю, например: «Марья Ивановна, ты сегодня опять плохо пол подмела», то я сразу убеждаюсь, что нет ни пола, ни Марьи Ивановны и подметать пол совсем не нужно.

Практически актом рисования я отказываюсь обращать внимание на то, на что требуют обратить мое внимание. Написать текст – означает отправить его на чужую планету. Радость записывания голосов, как я теперь понимаю, заключалась в том, что я их все тем самым послал к чертовой матери.

Б.Г.: Таким образом, логика твоих работ – это логика истребления, образования некоторой мертвой зоны абсолютного молчания, зоны превращения живого голоса в объект, от которого можно отвернуться. Любой голос очень тоталитарен, потому что он звучит и тогда, когда совсем не хочется его слышать. Но превращение голоса в текст дает возможность отвернуться от него, его больше не видеть.

И.К.: Да-да, именно не только не слышать, но и не видеть. Идеален только предмет, которого не видишь. Как только я что-то вижу, оно немедленно начинает во мне звучать. Происходит возрождение звука из мертвой вещи. Например, картина художника, которого я уважаю, в тот момент, когда я смотрю на нее, внезапно начинает звучать хором голосов. Я хочу поместить голоса в некий холодильник – в надежде, что кто-то потом откроет этот холодильник и все эти предметы вдруг снова закричат тем же голосом.

Б.Г.: Ты, значит, не столько умерщвляешь голоса, сколько консервируешь их в состоянии анабиоза, клинической смерти, чтобы они потом вновь возродились – вроде как у философа Федорова, который предлагал собирать все, относящееся к ранее жившим людям, чтобы их потом восстановить.

И.К.: Да, это что-то египетское, какая-то мумификация. И потом есть страх, что одного тебя не возродят, а если нас будет много – то возродят. С этим связано то, что у меня все последнее время было безумное желание отразить всю жизнь нашего советского общества, не пропустить ни одной бумажки, потому что была надежда, что нас всех возродят скопом. Будут кураторы, которые возродят.

Б.Г.: Ты хочешь, значит, говорить не только своим голосом, но хочешь репрезентировать также и других, чтобы повесить свой исторический вес. Это очень демократическая позиция, но и очень проблематичная в своей демократичности.

И.К.: Я хочу прежде всего, чтобы пропустили меня! Когда мы ходили в детстве без билетов в кино, то я всегда набирал компанию безбилетников и говорил: вот эти все товарищи со мной. В историю есть тоже такой коллективный пропуск.

Б.Г.: Мне кажется, что тут у тебя двойная стратегия. Ты уничтожаешь все внешние культурные оценки, критерии, претензии. Ты их полностью обесмысливаешь тем, что ставишь на один уровень с самыми обыденными высказываниями. В этом смысле хотя ты и говоришь, что твой адресат – это международные кураторы, но фактически вся энергия твоего искусства направлена на их высмеивание, на релятивизацию их культурных установок. В то же время все повседневное, от которого ты отталкиваешься, ты стремишься сохранить. Твое искусство представляет собой как бы перевернутое зеркало твоей жизненной позиции. Тебе надо сначала разрушить любую культурную претензию на смысл, истину и т. д., чтобы затем иметь возможность пожалеть их и сохранить. То есть ты готов сохранить и возродить, но только в униженном виде.

И.К.: Вне сомнения. Просто я хорошо понимаю, что сегодняшние культурные критерии являются конечными. Все, что сейчас говорится об искусстве, будет через некоторое время совершенной чепухой. И наши культурные рассуждения тоже будут для зрителя будущего абсолютной чепухой. Но чтобы остаться, попасть в музей, надо быть, несмотря на это, серьезным, хотя и не забывать об относительности всех вещей.

Б.Г.: Мне кажется, ты сейчас затронул центральную проблему нынешней постмодерной цивилизации. С одной стороны, культура освободилась от иллюзии, что человек способен на аутентичное прозрение, на бесконеч-

ный контакт с истиной. Сейчас очень остро переживается конечность человека, его границы. Но, с другой стороны, тут же возникла новая иллюзия – иллюзия бесконечного текста (Деррида), бесконечного диалога (Бахтин), бесконечного желания (Делёз) и т. д. Снова возникает – хотя и в другой форме – надежда на бесконечное существование за пределами личной смерти. Пусть исчезла вера в бессмертие индивидуальной души, но возникла вера в стабильность культуры, которая представляет собой секуляризированный вариант Божественной памяти – в форме именно этого бесконечного текста. Отсюда, вероятно, и современный страх атомной войны, который можно понять только как страх гибели музеев, библиотек, культуры и, следовательно, страх окончательной гибели человека. Отсюда возникает новый страх уничтожения любого текста, любого диалога, любой культуры, против которого единственной реакцией остается реакция морального негодования.

И.К.: И для меня это означает по-настоящему катастрофу. Я предполагаю наличие бесконечного текста даже после смерти. Мне кажется, что даже после атомной войны этот текст останется. Можно сказать, что я действительно верю в существование этого абсолютного, бесконечного текста до и после любого высказывания, любого конкретного участника диалога, помимо отдельного человека. Поэтому меня так интересует проблема фрагмента: я убежден, что любое высказывание является лишь фрагментом этого большого текста.

В этом смысле я не отличаю высказывания, скажем, Малевича от высказываний Марьи Ивановны – для меня любой текст равно неполон и неадекватен большому тексту. Свой собственный текст я также опознаю как ничтожный и малый по отношению к этому большому тексту.

Б.Г.: Но каков же тогда статус твоих собственных работ по отношению к этому большому тексту? Считаешь ли ты, что они все же лучше выражают природу или структуру этого текста, нежели, скажем, работы других художников, которые об этом тексте не знают?

И.К.: Я сам не осознаю этой дистанции между собой и другими, поскольку я считаю, что ни у кого нет особого приоритета. Нет большего или меньшего приближения к большому тексту: все равно удалены и равно приближены. В этом смысле тексты «Сегодня у меня подгорела картошка» и «Жизнь – это пустая и глупая шутка» равнозначны. В этом смысле все мои картины – абсолютное вранье, ложь. Но здесь «вранье» и «ложь» не понимаются как отклонение от какой-то истины, от подлинности. Вообще, никакое слово, произнесенное человеком, существенного значения не имеет.

Б.Г.: Тут у меня возникает определенная трудность, состоящая в том, что ты, с одной стороны, отрицаешь возможность привилегированной по-

зиции в этом едином большом тексте, а с другой стороны, считаешь, что можно все же различить, что относится к культуре и что – нет. И что хороший куратор, скажем, может это сделать. Тут я вижу определенное противоречие.

И.К.: Здесь можно ответить следующим образом: самое важное – это глубокое понимание несовпадения своего текста с большим текстом. И это понимание должно чувствоваться в самом произнесении своего несущественного текста. Следует различать тексты, которые сказаны просто так, и тексты, которые сказаны просто так, но в понимании этого. Здесь то же самое различие, что между глупостью и абсурдом. Абсурд по своему внешнему виду ничем не отличается от глупости. Достаточно обратиться к Беккету или к Хармсу. Но абсурдные тексты показывают, что в них нет никакого подлинного содержания, – и это дает им огромное содержание. Глупость, сказанная в присутствии глупого человека, – это просто глупость, но в присутствии умного человека она оказывается многоосмысленной. Поэтому можно предположить, что культура и есть такой союз «своих», или «понимающих», людей, далеких от того, чтобы явно высказывать все подразумеваемые культурой значения.

Б.Г.: Тебе кажется, что такая герменевтическая общность, обеспечивающая понимание любого намека, все еще существует. Но возможно, что сейчас все так плюралистично и раздроблено, что такой общей сферы понимания больше нет, так что все подвержено неправильному пониманию и, соответственно, все выглядит просто глупо.

И.К.: Мне кажется, что несмотря на сегодняшнюю полиморфность культуры, она все же продолжает опираться на чрезвычайно эзотерическую традицию прошлого.

Б.Г.: Получается тогда, что кроме самого большого текста мы получаем еще и какую-то историю его возникновения, какой-то рассказ о нем, который не составляет его части.

И.К.: По меньшей мере мы имеем какой-то ключ, какой-то код, который позволяет нам понять, что, скажем, куклы Джеффа Кунса выполняют у него другую функцию, чем когда они стоят в магазине.

Б.Г.: Для меня проблема заключается в том, что у меня возникают трудности с этим бесконечным текстом, или этим бесконечным диалогом, которые являются сквозными, доминирующими темами современной постмодерной культуры. С одной стороны, считается, что мы все втянуты в этот бесконечный культурный процесс, что наша собственная память, мышление, переживания составляют его элементы и даны нам как язык. Но, с другой стороны, статус этого большого текста непонятен: он ведь должен

быть чем-то большим, чем просто суммой имеющихся в наших хранилищах книг, произведений искусства и т. д. Но если он – нечто иное, чем просто склад всех этих вещей, то что он? В конце концов мне кажется, что это просто еще одна фикция, что этот бесконечный текст, который должен обнять собой все, существует только потому, что мы о нем говорим.

И.К.: Конечно, этот текст существует только за счет нашей субъективной энергии.

Б.Г.: Дело в том, что, хотя считается, что все знаки, которые мы используем, имеют смысл только в универсальном тексте и что сами мы придавать им смысл не можем, остается неизвестным и непонятым сам смысл этого термина «универсальный текст». А с другой стороны, термин этот оказывается слишком понятным.

И.К.: Да, большой текст не артикулируется вовсе. Например, постмодернистское искусство Джеффа Кунса или Хайма Стейнбаха ни о чем не говорит. Это чистая фигура умолчания. Каким точно образом это молчание артикулируется, я сказать не могу. Но ведь молчание – вообще довольно артикулированная вещь. Это своего рода форма поэтической информации, поскольку она включает обертоны, тембр, амбивалентность.

Б.Г.: Между тем постмодернисты – враги поэзии. Они считают эту живую поэтическую речь, это поэтическое дыхание иллюзией, которая должна умереть, должна раствориться в бесконечной игре мертвых букв. В сущности постмодернизм можно считать ответом на известные слова, обращенные к человеку, что лучше бы ему вообще не родиться. Постмодернист и есть человек, который в известном смысле не родился, а следовательно, и не может умереть. Это существование в бесконечности текстовой игры помещено где-то между жизнью и смертью. Именно это отсутствие дыхания жизни гарантирует ему, как кажется, длительность. Но мне кажется, что и это есть очередная иллюзия. Так машина твоего искусства – умерщвляющая любой экспрессивный жест, чтобы его сохранить, – наталкивается на определенные границы: на необходимость интерпретации, понимания, оценки, живой культурной традиции. На этот раз возникла иллюзия полноты смерти – в отличие от модернистской полноты жизни, но и она получает границу, поскольку сама смерть оказывается предметом живого обсуждения.

И.К.: Сам по себе текст имеет внекультурное происхождение: это крик при переходе из небытия в бытие. Есть ужас перед тем, что другие слишком долго говорят. «Он говорит для того, чтобы я не говорил». Чтение доклада – это бесконечно эротическое убиение всех, кто в зале. Особенно характерны замечания типа «Ох, у меня сегодня живот болит», поскольку эта информация никому не интересна.

Б.Г.: По-моему, в современной культуре никто никому совершенно не интересен. Сейчас все говорят, как птицы поют, т. е. просто сообщают, где они находятся и к какой породе относятся. Ну и, может быть, находятся ли в состоянии сексуальной готовности. Кажется, этим современный дискурс и исчерпывается, поскольку ничто другое и неинтересно. Твое же отношение к другим голосам, как мы уже говорили, амбивалентно: в жизни ты их заставляешь замолчать, а в своем искусстве – сохраняешь.

И.К.: Это верно, но это абсолютно бессознательная практика. Когда они говорят, что у них молоко закипело, я точно знаю, что они не сохранятся, погибнут. Но когда я напишу на моих досках, что у них молоко закипело, то они сохранятся.

ПЕРСОНАЖИ

Борис ГРОЙС: Ты знаешь, все это звучит очень гуманистично – желание сохранить жизнь маленьких людей для вечности и т.д. Но все же мне хочется вернуться к подозрению, что этих других людей в твоих работах во все нет, что все они суть фикции, фантомы – в конечном счете только выдуманные двойники тебя самого, только фиктивные персонажи. Мне кажется, что в твоих работах мы имеем дело с миром чистого воображения, который цитирует реальность только для того, чтобы притвориться ею.

Илья КАБАКОВ: На протяжении всей своей жизни я спрашивал себя: кто я? Во-первых, как живущий на этом свете человек, несущий ответственность в различных сферах жизни – этической, политической, эротической. И во-вторых, как художник. Надо сказать, что на этот вопрос у меня до сих пор нет ответа. Но кое-какие наблюдения над собой имеются. Как «жизненное я» – это скверный тип, который глупо, безответственно и подло прожил свою уже длинную жизнь. Всегда он жил в каких-то фантазиях и убегал от реальности. Не он действовал, а с ним что-то происходило, как с ребенком. Он прошел мимо своей жизни, безответственно отнесся к вопросу, зачем он появился на этот свет.

Что же касается «художественного я», то здесь ответ неясен. И я считаю, что чем меньше я задаю себе в искусстве вопрос «кто я», тем лучше. Если говорить о критериях сделанного, то они неясны. Конечно, художник – это профессионал. Хорошая жизнь может быть прожита без всякого результата, но художнику требуется результат. Для художника «он что-то делает» или «он ничего не делает» являются синонимами добра и зла. Я могу сказать, что я что-то делаю, но я не могу сказать точно, что именно я делаю.

Б.Г.: Но это «что-то делать» – не переживается ли оно тогда тобой как пустое, никуда не направленное движение?

И.К.: Действительно, у меня есть такое ощущение, что я бесконечно двигаюсь по кругу как белка в колесе. Но все-таки у меня есть и такое ощущение за спиной, что от этого вращения что-то наматывается, что от этого ткется какой-то мир, какая-то паутина. Но я, как жена Лота, не могу обернуться и сказать, что это такое. Впрочем, у меня и нет особого желания посмотреть, что там намотано. Наоборот, для меня это табу. У меня нет взгляда вглубь собственного «я». Есть только постоянное центробежное движение изнутри наружу.

Б.Г.: Послушай, а тебе не кажется, что то, что мы сегодня называем постмодернизмом, это просто новое издание реализма XIX века, но только осуществленное другими средствами? Я имею в виду, что это – экстравертное искусство, стремящееся к описанию внешнего мира, наступившее за интровертным искусством модернизма, которое сейчас кажется салонным. Современное постмодерное искусство описывает современный мир средств массовой информации, а не мир природы, который описывал классический реализм, но описательная установка, т. е. отказ от культивирования субъективности, здесь та же самая. Отсюда и интерес нынешнего искусства к нейтральным, деиндивидуализированным языкам описания – к языку тех же средств массовой информации, например, – в то время как еще недавно стремились к выработке особого индивидуального языка. Тут можно строить какие угодно теории, но в конечном счете и для русского соцарта, например, определяющим является желание отобразить реальную жизнь. И в этом смысле соцарт является новым изданием русского передвижничества XIX века или обращения к реальности в русском искусстве 20-х годов – особенно в литературе, как, например, у Зощенко.

И.К.: Вне сомнения. И со временем я все больше это осознаю. Мои персонажи наполовину фантастичны, наполовину реальны. Это напоминает романы идей у Достоевского. Определенные идеи приобретают в них плоть и кровь. Мои персонажи, так же как и персонажи Достоевского, – идеологи. Каждый из них проводник и жертва своей идеи – собирания мусора или спасения мира. И еще: каждый из этих персонажей персонифицирует одну из моих собственных идей-фикс, моих страхов, моих желаний.

Б.Г.: Здесь у тебя, таким образом, до некоторой степени стирается традиционная грань между тобой и другими. В результате возникает своего рода неразличимость между внешним описанием и внутренним самонаблюдением, которой, конечно, в классическом реалистическом искусстве не было.

И.К.: Я думаю, что это, в частности, советская действительность научила нас, что идеи можно воплотить, но они не становятся от этого реальней. Советская действительность очень химерична и идеологична. Идея и реальность здесь совпали, и дистанция между ними исчезла.

Наша жизнь в высшей степени идеологична, и в то же время все идеи уходят в быт, становятся чепухой, мусором. Романтическое противопоставление действительности и фантазии у нас снято. И так же утрачивается противопоставление подлинного и неподлинного, лица и маски.

В идеологии нет границы между реальностью и ролью. Если я, например, говорю, что я принц, то я и есть принц. Но я могу потом сказать: извините, это я так, пошутил – и все превращается в глупую шутку, а вовсе не в реальность, что и произошло сейчас с советской идеологией. Ты много раз отмечал саморазрушительность в моих альбомах. Саморазрушительность эта имеет причину не только в субъективной истории самого персонажа, но и в объективной невозможности держать роль до конца.

Б.Г.: Мне кажется, что здесь есть по меньшей мере еще один уровень проблемы, помимо социологического. Речь идет о проблеме самоописания, для которого мы вынуждены пользоваться различными чужими языками. Мы неизбежно все время одеваемся в чужие одежды, когда хотим «показать себя». «Я» есть фантазм другого, а другой – это мой фантазм. Я есть фикция других, поскольку я постоянно реагирую на их ожидания, но сами эти ожидания придумываются мной самим. Мне кажется, что твои работы все время как бы сами рассыпаются, обнаруживая свой фантомный характер, – они напоминают эти истории с призраками, которые кажутся очень массивными, но потом слышится хруст костей, и все исчезает. Этот момент рассыпания и создает в известном смысле их, что называется, эстетический эффект.

И.К.: Здесь самым важным является отсутствие для меня иерархии, необходимой для устойчивости, – равнозначность всех голосов, всех персонажей. Это какое-то промежуточное состояние, в котором все равны и все могут поменяться местами. Я сам родился в Днепропетровске – в страшной дыре, и мой переезд в Москву был классическим случаем появления парвеню в благородном обществе, попадания провинциала в столицу, из некультуры в культуру.

Но вот что интересно. В прежнее время, в XIX веке, такой провинциальный мальчик, попавший в Императорскую Академию художеств, был бы полон благоговения перед тем искусством, которое ему преподают. Но я с самого начала понимал, что эти высокие традиции искусства давно утрачены и что в нынешней Академии преподают такие же «мастера кисти», как и те, что у нас в городе стоят у пивного ларька. Поэтому для меня никаких официальных иерархий не существовало.

Б.Г.: Мне хочется сейчас вернуться к проблеме персонажности. Традиционный художник стремился к самовыражению и самопреодолению, он стремился снять ситуацию отчуждения и пробиться к подлинности. Ты же с самого начала находишься в состоянии неопределенности, отсутствия

веры в «я». Поэтому твоя задача обратна: ты стремишься к самоотчуждению, самоперсонифицированию, чтобы вообще начать говорить или работать. Здесь мы имеем действительно неклассическую ситуацию: отчуждение выступает как позитивная ценность и как источник возникновения художника-персонажа. Можно выразить ту же мысль и иначе. Структурализм, в котором мы все более или менее воспитаны, приучил нас к мысли, что не важно, что сказано, а важно, на каком языке это сказано. Отсюда желание создать определенный персонаж, который говорил бы на определенном языке и обладал бы соответствующим сознанием. Иначе говоря, современный художник всегда говорит не на своем языке, поскольку его цель состоит в том, чтобы продемонстрировать функционирование языка в целом. И мы все говорим в известном смысле чужими, специально разработанными и запрограммированными голосами.

И.К.: Остается определить, кто этот автор, который создает всех этих персонажей. Кажется, речь может идти о каком-то демиурге вроде Льва Толстого, который доминирует над всеми этими персонажами и управляет ими. Но это не так: автор как раз и не является таким демиургом.

Б.Г.: Видимо, автор выступает у тебя скорее как какая-то траектория в этом движении большого текста, о котором мы раньше говорили. И эту фигуру, которую он выписывает, он сам не может описать со стороны, поскольку продолжает быть вовлеченным в соответствующую игру.

Но я хотел бы обратить сейчас внимание на другой аспект проблемы. Мне кажется, что твой социум – это прежде всего круг московского неофициального искусства 60-х–начала 80-х годов. Я также по собственному многолетнему опыту хорошо знаю эту среду, и мне кажется, что твои персонажи – это во многом просто московские неофициальные художники. Я думаю поэтому – а также на основании наблюдений за твоей работой в Москве, что этот круг неофициального искусства был в основном контекстом твоей работы и твоей, так сказать, референтной группой в жизни. И твои визуальноповествовательные работы, и прежде всего твои альбомы начала 70-х годов можно рассматривать, кроме всего прочего, как комментарий к ментальности и художественной практике московского неофициального искусства.

И.К.: Да, скорее всего, так оно и есть. Круг близких мне художников был не слишком большим и не слишком маленьким – в социальном отношении оптимальным. В нем был опыт непрерывных творческих контактов и – особенно в 60-е–70-е годы – опыт нежной дружбы. Поэтому можно говорить о едином и очень энергетично заряженном поле, в котором мы все тогда жили. Сам я ориентировался на достаточно большое число художников, прежде всего на Эрика Булатова и Олега Васильева, а также Эдуарда Штейнберга, Владимира Янкилевского, Михаила Шварцмана, Виктора

Пивоварова. Но и это, как ты знаешь, была только небольшая часть чрезвычайно богатого и разнообразного мира неофициальной культуры.

Б.Г.: Твое собственное положение в этом неофициальном мире было всегда достаточно уникальным. Вокруг тебя также сложилась своего рода мифология, персонажем которой ты являешься. И я бы хотел сейчас поговорить о некоторых чертах этого персонажа «Кабаков». Прежде всего, ты всегда воспринимался как человек среди всех наиболее прагматичный, реалистичный, который может достать, организовать, устроиться, который лучше, чем другие, понимает механизмы реальной жизни...

И.К.: Технологию власти!

Б.Г.: Вот именно. И в то же время Кабаков – это художник, который делает что-то в наибольшей степени непонятное, оторванное от основных тенденций московского искусства, что-то чисто интеллектуальное и имеющее мало шансов на понимание и на успех. Причем интересно, что, хотя твое искусство, как правило, отрицалось, как вредное, западническое, концептуалистское и т. д., к тебе лично – и именно как к художнику – все относились хорошо. Общее настроение было такое: то, что Кабаков делает, ужасно, и никому другому мы бы этого не простили, но Кабакову мы не только прощаем, но даже как бы лично у него нам это нравится.

И.К.: Я думаю, что все это происходит оттого, что я уже в 16–17 лет очень резко различал жизнь и искусство. Я знал, что то, чего я хочу, т. е. жить креативно, в жизни невозможно. Поэтому я сразу принял решение жить как нормальный советский человек, по законам этого общества. Отсюда, возможно, и появилась персонажность моего искусства. Реальная жизнь советского человека была мною осознана как нереальная. Я чувствовал себя в ней так же, как «нечеловек», лишенный реальности.

Есть три типа художников неофициальной культуры. Первый тип гармоничен: это художник, который и рисует неофициально, и живет неофициально. Пример такого художника – Рабин. Это тип преследуемого властями художника, живущего на неофициальные заработки, и внутренне уверенного в себе мастера.

Затем существует тип художника неофициального даже в рамках неофициальности. Эти люди вели ужасное существование на самом социальном дне – такие, как Зверев или Яковлев.

И наконец, третий тип, к которому принадлежу я: это двоящиеся фигуры, которые, с одной стороны, выглядят нормальными советскими гражданами, а с другой стороны, выставляются на неофициальных выставках, рисуют не так, продаются не там и т. д. Это «двоение» относится прямо к проблеме персонажности. Само существо персонажности заключено в этом разведении двух реальностей: нельзя было говорить в нео-

фициальном кругу о своем членстве в официальном Союзе художников, об официальных заказах, поскольку это было просто неприлично. Но так же неприлично было говорить о своих неофициальных работах, скажем, в официальных издательствах.

Б.Г.: Получается своего рода социальная шизофрения.

И.К.: Вне сомнения это своего рода психическое заболевание.

Б.Г.: Видимо, именно твое восприятие советской жизни как чего-то нереального и позволило тебе хорошо играть твою официальную роль.

И.К.: Да-да, эта роль мне была хорошо известна, и я играл ее не с натугой, а виртуозно. Официально я работал иллюстратором детских книг, и мои иллюстрации были по существу подделкой под настоящую детскую иллюстрацию, халтурой. Но этого никто не замечал, и отовсюду я слышал только похвалы.

Б.Г.: Является ли это твоим личным опытом в официальной культуре, или она вся построена на лицемерии?

И.К.: Нет, лицемерие я отрицаю. За многие годы моей работы я не встречал в официальном кругу другого такого притворщика и негодяя, как я сам. На 99% официальная культура состоит из очень серьезно относящихся к себе и к своей профессии деятелей, и их личные амбиции были прямо пропорциональны месту, которое они занимали в официальной иерархии.

Б.Г.: Вот мы, например, привыкли считать, что вся эта официальная культура – плохая. Но вправе ли мы так считать? Не является ли она просто специфическим контекстом среди многих других?

И.К.: Для меня вообще ничего «плохого» не существует. Советское искусство никогда не умирало и не возрождалось. Речь идет о непрерывающейся линии, идущей от реализма XIX века. В этой культуре, в частности, понятие мастерства играет значительно большую роль, чем это принято думать. Поскольку я учился в Художественном институте и знаю эту ментальность изнутри, то могу сказать, что основные заботы официальных советских художников заключаются не в том, как изобразить Ленина или Сталина – многие такого уровня и достигали, – а в том, как решить чисто живописные проблемы композиции, освещения и т.д. И они бесконечно обвиняли друг друга именно в неумении решить эти профессиональные проблемы, которые занимали все поле их внимания.

Эти проблемы написания картины бесконечно трудны. Картину в наше время написать намного труднее, чем во времена академизма, когда соответствующие правила действовали почти автоматически. Никакой

художник-классицист не мучился так над проблемой, как положить рефлекс на задницу Венеры, как мучились наши академики. Они начали восстанавливать традицию после эпохи авангарда. Непосредственная преемственность традиции и школы была утрачена, и им приходилось все делать заново, всего добиваться своими усилиями. Все они поэтому – мученики стиля и потому субъективно заслужили все те ордена и медали, которыми были завешаны с ног до головы. Поэтому они к тому же выступали с позиций строгого морализма, жертвы святому искусству и т.д. При этом они чувствовали себя единственными жрецами этого алтаря искусства, поруганного и русским авангардом, и развитием мирового искусства. Вокруг них был полный мрак, и они одни несли светоч искусства прямо от Леонардо да Винчи, от Рафаэля.

Б.Г.: Но откуда тогда у тебя и у других художников твоего поколения произошёл слом этой интенции создавать вечные шедевры, великое классическое искусство? Была ли здесь какая-то внутренняя логика или это был результат влияния западного искусства, которое тогда стало лучше известно?

И.К.: Я думаю, что причина здесь простая: это пугающий диктат монолитной советской идеологии. Для меня Пушкин и Сталин были совершенно одинаковы. То есть вся культура воспринималась как «их» культура: это все были учителя с большой буквы. И я их всех ненавижу с самого начала. Произошло нечто радикальное: это не борьба одного художественного стиля с другим, а просто посылание к черту всего «их» мира вообще. Это напоминало радикальные революции в начале века: мне «вашего» вообще ничего не надо, я не буду обсуждать, кто из вас хороший, а кто – плохой. Вы все проклятые. Я вас всех одинаково ненавижу. Тотальность сталинского мира поставила каждого перед альтернативой: или ты в нем целиком живешь, или ты из него целиком выбываешь. Дифференцировать, различать оттенки – было невозможно. Именно здесь я вижу причину появления неофициального искусства.

Что касается моей личной судьбы, то я пришел из провинции в ледяной мир. Я был бездарный, меня там не любили, никто меня не пригрел. Я не вошел в этот закрытый мир. Кроме того, мои преподаватели были мне отвратительны по их личным качествам. Все они были страшные пьяницы, развратники, устраивали попойки каждый день, моих товарищей посылали за презервативами... Мы видели этот мир как скопище негодяев, подлецов и мерзавцев.

Б.Г.: Скажи, но почему тогда не было такого рассуждения: эти люди предали великое реалистическое искусство, значит, мне надо создать шедевр, сделать то, что они сделать не в состоянии? Такая реакция была у многих в литературе – например, у Солженицына. Да и в искусстве – вероятно,

к примеру, у Жилинского. Почему же у тебя реакция пошла в другую сторону – отрицания самого идеала официального искусства, а не только его воплощения?

И.К.: Да, это интересная проблема. Такие «покушения» на создание правильного шедевра были сделаны и в официальном искусстве, но более характерны они для литературы. Я думаю, что для русских литераторов было очень важно занять определенное место в великой русской литературе. Они все ненавидят друг друга, но борются за один и тот же плацдарм. Так, Солженицын тоже боролся за то, чтобы его напечатали официально. Но в пластических искусствах и в поэзии произошел вообще уход с этой территории. Возможно, просто потому, что этим легче заниматься дома.

В то время, т. е. к 50-м годам, произошло окончательное утверждение тысячелетнего художественного Рейха на всей территории Советского Союза. Все было предопределено от первых шагов студента до пенсии и смерти всех живущих. Все двенадцать тысяч членов Союза художников рисовали примерно одинаково. А рисовать по-другому значило просто быть идеологическим врагом. И даже не врагом, а шпионом. Долгое время нас воспринимали просто как заброшенных ночью с самолетов резидентов с палитрами, которые под видом художников осуществляют какие-то особо засекреченные диверсионные акции. И эта традиция тянулась фактически 30 лет – до самого недавнего времени. Тут главное именно то, что мы все однозначно воспринимались не как художники, а как диверсанты ЦРУ. Мы были просто преступниками.

Б.Г.: Тут, конечно, возникает вопрос, а не была ли эта интерпретация в сущности правильной. То есть не избрали ли соответствующие художники альтернативный способ рисования только потому, что они почувствовали себя агентами других исторических сил, враждебных официальной советской системе. Иначе откуда вообще взялись бы знаки, которые они использовали, и воля работать с этими знаками?

И.К.: Это именно так: неофициальные художники чувствовали себя агентами других пространств. Откуда взялись знаки для этого? Дело в том, что когда сталинская культура консолидировалась, то оказалось, что у нее есть еще много неописанных, незамеченных лакун, еще много невыявленного, нерастрелянного. Это как танки проходят: кого-то они просто не замечают.

Б.Г.: То есть если бы сталинизм смог интегрировать в себя, скажем, и абстрактное искусство, и многое другое, то деваться было бы вообще некуда, но так осталось все же многое, что ему пришлось не заметить или исключить.

И.К.: И главное, осталась возможность жить незаметно, не выходя на середину советской жизни, жить в нишах, приватно. И именно эта бледная, слабая приватная жизнь дала колоссальную ветвь неофициальной куль-



Выставка одной книги. Инсталляция. DAAD, Берлин. 1990. (фото Вернера Целлиена)

туры (как, например, у Лианозовской группы) – нечто радикально новое или, может быть, радикально старое.

Б.Г.: Но тогда получается, что неофициальное искусство было не освобождением от идеологии, как это многие считали, а в конечном счете еще одним идеологическим жестом. Иначе говоря, не только официальное искусство, но и неофициальные художники обманывались относительно чистоты своих художественных программ, которые они провозглашали, и оказывались пойманными в идеологическую игру.

И.К.: Конечно, и в неофициальном искусстве была тенденция к созданию высокого шедевра, но все же господствующими были скепсис относительно природы искусства и желание сделать искусство выражением жизни, связать его с жизнью. Например, искусство чистого жеста у Зверева и его продолжение в сегодняшнем ленинградском искусстве. Или поиски метафизической, религиозной основы искусства с опорой на русскую философию XIX века и на иконную традицию, скажем, у Шварцмана и у Штейнберга. Искусство здесь становилось выражением целостной жизненной программы.

Кроме того, возник интерес к низким формам искусства, противостоящим «гранд-арту». В начале века у русского авангарда это был интерес к примитиву, а теперь это был интерес к «жалкому искусству» дилетантов, к китчу. Ненависть к официальному советскому искусству превратилась в ненависть ко всякому эстетизму. Это была борьба против эстетики истэблишмента.

Б.Г.: Ты говорил о том, что у тебя была внутренняя дистанция по отношению к твоей роли официального художника. Но не было ли у тебя такой же дистанции и по отношению к твоей роли неофициального художника? Во всяком случае, когда я наблюдал тебя в Москве 70-х годов, мне казалось, что у тебя такая дистанция была.

И.К.: Когда я пользовался различными альтернативными стилями, т. е. работал как сюрреалист, абстракционист и т. д., то у меня было такое же ощущение, как когда я делал официальные книжные иллюстрации в детских книжках про зайца. В этом смысле я действительно только играл роль в неофициальной жизни, как и в официальной. В то же время я стремился вызвать из моего бессознательного образы и фигуры, которые, как мне казалось, не имели прецедентов в том горизонте неофициальной художественной жизни, который был мне известен. Это были, скорее, предметы средней, мерзкой советской действительности.

Социально я был классическим персонажем неофициальной жизни и полностью с ней идентифицировался. Наши беседы, танцы, перемещения – я чувствовал себя в них полностью своим. Только в художественной об-

ласти я делал нечто, что не вписывалось в эстетику этой жизни. Да и мои ближайшие друзья Булатов и Васильев были своего рода эстетическими монстрами на фоне господствующей неофициальной эстетики того времени. Тогда доминировал такой особенный русский экспрессионизм, бывший формально очень разнообразным. Но главное, что каждый художник полагал, что говорит от имени истины в последней инстанции. Все было очень серьезно, все были гениями, все было полно пиетета. Релятивизм был невозможен, преступен.

Отчасти и потому, что в то же время мы всегда были под угрозой ареста, изгнания. Что же касается меня, то, хотя все мое существование как художника проходило в сфере неофициального искусства, я не участвовал ни в одной из политических акций, связанных с художественной жизнью. Я трусливо отказался, когда Оскар Рабин пригласил меня участвовать в знаменитой бульдозерной выставке, хотя я присутствовал на ней в качестве зрителя. Причин тому было две: во-первых, я просто испугался Бог знает чего. А во-вторых, у меня было глубокое убеждение, что этим все равно ничего не добьешься. Я до сих пор считаю, что это было очень героическое выступление, но в то же время я считаю, что подлинная художественная жизнь проходит в стороне и от героизма тоже, т.е. что художественная жизнь есть постороннее всему. Эту мою позицию разделял и Булатов: деятельность художника – настолько интимная и личная, что он может не участвовать ни в какой социальной жизни, ни в каком эстетическом движении, ничего не защищать, ни против чего не выступать. Можно сказать, что если я и хотел признания и любви, то в какой-то неизвестной мне жизни.

Б.Г.: Все-таки мне кажется, что именно как художник ты намного более связан с твоей официальной практикой иллюстрирования, чем это кажется. Это видно и по эстетике, которую ты используешь, и, главное, по тому значению, которое ты придаешь проблеме иллюстрирования как таковой, – а эта проблема стоит по существу в центре твоего искусства. Твои альбомы и вообще вся повествовательность твоих работ кажутся мне рефлексией на твою многолетнюю деятельность детского иллюстратора. Именно эта связь с эстетикой и проблемами повседневной советской изобразительной продукции, в которой формы советского сознания выражены даже более четко, нежели в «высоком искусстве», и выделяет, мне кажется, тебя из общей массы неофициального искусства.

И.К.: Может быть, это и так. Но это у меня уж очень бессознательно, упрятано очень глубоко. Я всегда всяческим образом афишировал свое отвращение к советской иллюстрации, издевался над ней. Но когда я сам стал рисовать... Эти формы анонимной и поганой советской художественной продукции порождены, конечно, моим опытом советского иллюстратора.

И потом, когда я смотрю на картину, мне всегда хочется, чтобы к ней было что-то добавлено, – какая-то подпись, как на детской иллюстрации, гарантирующая узнавание того, что изображено. Простое смотрение на картину для меня мучительно. Особенно «Черный квадрат» Малевича затаскивает меня на какую-то глубину, воспринимается мной как насилие – я не давал согласия на затаскивание!

Для меня всегда было тягостно понимание картины как иллюзии – все же я не такой дикарь, чтобы хотеть уйти в нарисованную лунную ночь. И в то же время я всегда был лишен этого чистого погружения в облако эстетического удовольствия при созерцании художественного произведения. Я вообще не могу поверить никакому влечению, включая любовное, – мне всегда кажется, что оно плохо кончится. А надпись дает это предостережение: спокойно, здесь просто картина.

Б.Г.: Но как же ты при таких настроениях все же играл столь важную роль в московской неофициальной культуре, ведь тогда господствовал культ именно автономного искусства?

И.К.: Художники моего поколения принимали мое искусство как нечто преступное, но потом в 80-е годы произошла смена поколений: у молодых художников появилась тенденция к рефлексии, к социальности, к концептуальной игре, одиозная для прежнего мира неофициального искусства, так что развитие искусства у нас дальше пошло по линии, которая мне близка, чем я, конечно, доволен.

Б.Г.: Но ты не был вполне одинок в твоём понимании искусства и в 70-е годы. Я имею в виду, например, Виталия Комара и Александра Меламида или Эрика Булатова.

И.К.: Персонажность, как я думаю, была наиболее проявлена у Комара и Меламида. Взятая ими на себя роль учеников великого Сталина – это срабатывает очень сильно, это очень эффективная игровая ситуация. В свое время сам Сталин провозгласил себя учеником Ленина – и мы получили дворцы, каналы и все остальное великолепие. Роль ученика – это одна из самых продуктивных ролей, как, скажем, роль верной жены.

Про Булатова же я не могу сказать, что он актер, что он играет роль. Он сам про себя говорит, что я ничего не знаю, но когда я начну рисовать, то узнаю всё. Манипуляции на холсте становятся рождением себя и путешествием в действительность. Картина при этом понимается как эзотерическая символическая реальность: скажем, края картины – это зло, а ее центр – добро. Различные цвета также имеют символическое значение. Вся эта схоластика была разработана Павлом Флоренским и потом систематизирована Фаворским. Здесь картина выступает как символическая модель мира, а не как вещь в мире. Булатов тоже не видит картину как вещь, т.е. не видит ее в ряду других вещей, стилей и т. д.

Б.Г.: Но Булатов отказывается от выработки индивидуального стиля, аутентичного художественного языка. Он работает с уже готовой советской стилистикой, и в этом смысле его картины также являются отрефлексированными и ставящими вопрос о художнике как о персонаже.

И.К.: Да, это так, если видеть его картины в ряду других картин. Но именно этого сам Булатов не делает. Он не видит свою картину как соцартистский жест или как упакованный предмет. Для него картина – это сложная и цельная модель бытия, понятая как путь к личному спасению. Это – как жена, которую ты не сравниваешь с другими женщинами.

Б.Г.: В целом можно, я думаю, сказать, что персонажность в искусстве возникает из комбинации чисто формальных и экзистенциальных моментов. Во-первых, для работы требуется выбор одного языка среди множества других.

И.К.: Да, это и есть персонажность.

Б.Г.: А во-вторых, персонажность выполняет терапевтическую роль, спасая от замкнутости в своей индивидуальности.

И.К.: Можно сказать так: моя ситуация лжива, но и любая ситуация лжива. Все ситуации одинаковы, и я могу свободно выбирать любую.

ЖЭК

Борис ГРОЙС: Хотя, действительно, современному искусству доступны самые разные ситуации, но ты принадлежишь к очень небольшому числу художников 70-х годов, которые начали описывать именно советский социум – причем, описывать очень дистанцированно, нейтрально: как описывает культуролог определенную культуру, которую он изучает, но к которой не имеет никакого собственного отношения. Как такая роль дистанцированного описателя оказалась возможной?

Илья КАБАКОВ: Разумеется, внутренне о такой спокойной позиции не могло быть и речи. Я вспоминаю себя в то время постоянно дрожащим от страха и ненавидящим каждый атом советской действительности, проклинающим всю эту идеологию и образ жизни, к которому она привела. Но в то же время мы часто беседовали об этом феномене в тоне его холодного препарирования. В беседах с моими друзьями Андреем Монастырским и Иосифом Бакштейном мы часто сравнивали эту позицию с ситуацией Ливингстона, совершающего путешествие в Африку, претерпевающего массу лишений и страданий и описывающего в спокойных тонах обряды и обычаи встретившихся ему народов для членов Лондонского географического общества, читающих эти описания, сидя в мягких креслах среди приятной обстановки и попивая хороший кофе. Иначе говоря, предполагалось существование такого клуба, где сидят друзья – умные люди, которые оценят и описания, и их юмор. Мы чувствовали себя посланниками другой страны, в которой мы, впрочем, никогда не были и, как нам тогда казалось, никогда не окажемся.

В этом описании нормальный человеческий язык должен был быть применен для описания чудовищного, нечеловеческого мира. И в то же время это было не только внешним описанием, но самописанием. Такие

описания тоже имеют прецедент: это самоописания врачей, больных какой-нибудь ужасной болезнью.

Тот же Ливингстон пишет, что его описания были бы невозможны или очень неполны, если бы не услуги перебежчиков, доносчиков, посредников, информантов. А именно, достаточно было его экспедиции остановиться где-то в глубине Африки, как во мраке и таясь появлялся кто-нибудь из местных жителей и подробно, не ожидая награды, рассказывал о жизни и нравах своего племени. Видимо, эта потребность описать себя для другого глубоко живет в сердце любого человека.

Б.Г.: Должен сказать, что твоя история о Ливингстоне и об английском клубе отсылает не столько к другому пространству, сколько к другому времени, а точнее – к литературе XIX века. Ничего такого в наше время нигде больше нет. Твои работы довольно литературны и часто заставляют вспомнить о русской литературе XIX века – в первую очередь о Гоголе и Достоевском. Не есть ли именно эта русская литература тот клуб, который ты на самом деле имеешь в виду?

И.К.: Я думаю, что ты прав. Роль русской литературы здесь – это возможность взгляда с точки зрения определенного стабильного идеала. С другой стороны, я отдаю себе отчет в том, что линия развития русской литературы проходит таким образом: Гоголь, Чехов, Зощенко и современная проза, в которой я назвал бы имена Венедикта Ерофеева, Евгения Попова, Владимира Сорокина. Уже Попов и Сорокин пишут неотличимо от человека, которого они описывают. Поэтому, например, дистанция, которую стремится сохранить Солженицын между писателем и описываемой им советской жизнью, выглядит архаично. Эта позиция производит такое же впечатление, как «Янки при дворе короля Артура» Марка Твена: Лев Толстой оказался в современной Москве и не понимает, почему тут режут и обманывают друг друга, хотя этого делать не надо.

Когда человек описывает себя – как он стал животным, то это последняя стадия перед тем, как действительно совсем стать животным, потерять речь. Так, герой Сорокина в «Письме» сначала действительно пишет, а потом просто матерится, шипит, квакает, воеет, хрипит: он окончательно превращается в того жука, который описан у Кафки. Нечто подобное я вижу и в своих описаниях коммунальной квартиры, ЖЭКа. Сейчас считается, что все ненавидят советскую власть, а если раньше кричали «Ура», то потому, что были охмурены каким-то невероятным энтузиазмом новой эпохи. Мне кажется, что просто все было спущено на очень низкий психический уровень. Советский человек находится в состоянии, близком к состоянию животного, озабоченного проблемами выживания.

Б.Г.: А ты действительно думаешь, что есть такой феномен – «советская цивилизация»?

И.К.: Да, я в этом уверен. Кстати, сейчас она катастрофически окончилась, и надо подбирать ее обломки, чтобы сохранить их. Я не думал, что она так быстро кончится. Центральным моментом этой цивилизации является вера в действительное построение рая на Земле.

Рай есть архетип и не может быть опровергнут рационально – например, указанием на убийство многих миллионов людей. В раю тоже бывают гады, падшие ангелы и т. д., но это не нарушает его цветения. Райская жизнь – я это хорошо помню – у нас царила полностью. Ликование и счастье – все эти праздники и песни из репродуктора – считались у нас главным занятием. Фильмы той эпохи – «Кубанские казаки», «Веселые ребята» – это не лживые фильмы, а райские веселые игры. Все эти истории о том, как чабан Оглы погнал своих овец к водопою, увидел светящееся ночью окно Сталина и погнал овец обратно, тоже не лживы – в раю так бывает. Поэтому не требовалось и труда для выполнения приказов. Была такая песня со словами: «Если партия сказала (утром): «Будет!», комсомол ответит (к вечеру): «Есть!»

РАЙ ПОКИНУТЬ НЕЛЬЗЯ

Сейчас можно хохотать над этим, обвинять все это в лживости, но в раю нет ни времени, ни пространства. Каналы рылись мгновенно, совершались перелеты в рекордные сроки, или спортсмены доходили от Владивостока до Москвы на лыжах за 4 дня и т. д. Это рай будущего, наступившего навсегда и у которого поэтому нет больше никаких контактов с прошлым. Пересечь западную границу нельзя было не потому, что там стоят пограничники, а потому, что западный капитализм – это прошлое, а перейти из будущего в прошлое невозможно: это означало бы просто разорваться, лопнуть по дороге. Но драконы прошлого, конечно, все время хотели поглотить рай, поэтому его нужно было тщательно охранять. «Граница на замке» – это означает преграду черным силам ада, окружающим рай. Рай поэтому не является таким благополучным местом, где можно расслабиться. Рай бесконечно мобилизован угрозой, идущей от ада, – особенно потому, что драконы ада заползают и в самый рай под видом ягнят и райских птиц. Поэтому Адам постоянно трясется от страха: он подозревает и самого себя, и Еву в том, что кто-то из них продался капиталистическому окружению. Новая форма истории о Змие – это продажа планов советского завода империалистам, которая совершается, конечно, благодаря женщине.

Интересно, кстати, что вся эта защита рая, с другой стороны, совершенно иррациональна, поскольку рай столь могуществен, что любой враг погибает, только прикоснувшись к его границам: обороняться тут даже как-то бессмысленно. Поэтому упор делается скорее на внутреннем контроле. Рай отнюдь не брошен на произвол судьбы, но все время во всех своих деталях контролируется ангельской ратью.

Б.Г.: Ты описываешь очень целостное и насквозь мифологическое сознание. Но откуда взялся этот рай? Не прилетел же он на космической тарелке в виде какого-то потустороннего десанта?

И.К.: Я думаю, что это был десант изнутри самого человека, из его самых скрытых мифологических глубин. В этих глубинах живет страшная агрессия, желание все поменять, все бросить, обрести новую жизнь, новое рождение. Стремление к обретению новой жизни – уже в самой жизни: это один из сильнейших человеческих импульсов. Хочется родиться в новом теле, очистив себя от мерзостей сложной и запутанной действительности. Отряхнуть прах, забыть прошлое. Я много читал о предреволюционной России. Так, Бенуа пишет, что все вокруг вдруг как бы воскликнули: «Как мы живем? Так больше жить нельзя!» Это было внутреннее перерождение огромной массы населения.

В своей книге «Десять дней, которые потрясли мир» Джон Рид описывает примерно такой эпизод. На одном из заседаний Петроградского Совета обсуждался крестьянский вопрос, и Мартов, выступавший от имени меньшевиков, предложил весьма разумную программу его решения. Тогда выступил Ленин и сказал примерно так: «Вообще эта программа прагматически правильна, но перед нами стоит совершенно другой вопрос: хотим ли мы жить в старом мире с его прагматикой или в новом мире социализма?» И тогда все поняли, что на деле совершается выбор между прежним некосмическим подлым бытием и новым космическим бытием, и тогда все – и большевики, и мартовцы – обнялись, вышли из зала и двинулись по улицам Петрограда со счастливыми лицами и с пением Интернационала. Это та эйфория, которая, двигаясь по затухающей кривой, определила советскую историю.

Б.Г.: О'кей, были новое небо и новая земля, но теперь и они прошли. Космическая тарелка снялась и улетела. Что же теперь?

И.К.: Ну, обычное состояние после большой пьянки. Разбитая посуда, содранные обои, разгромленное помещение, а главное, похмелье – прекращение того способа жить, который был во время эйфории. Что это означает для художника? Он призван, как мне кажется, просто описать, как это происходит вовне и внутри его самого. Я счастлив, что попал в этот очень краткий промежуток времени, когда рай уже кончился, но его еще не забыли. Конечно, кажется, что лучше всего было бы обратиться к тому, что было сделано в самом раю. Но все предметы искусства, которые были тогда сделаны, – это очень бледные фотографии этой тарелки, которая как-то светится, моргает, но остается непознаваемой. Сталинское искусство не принимает в расчет точку зрения другой цивилизации. Это искусство целиком имманентно. Поэтому сталинская цивилизация должна быть описана с точки зрения другой цивилизации, что и делают Булатов или Комар и Меламид. Надо было опи-

сать этот рай, когда пламя его уже не могло обжечь описывающего, но еще светилось. Молодые художники описывают сейчас уже не сам рай, а только рассказы о нем. Вообще, основная специфика сталинской цивилизации вытекает из того, что в раю всегда страшно.

Б.Г.: Этот страх имеет, вероятно, свою причину в том, что если будущее уже наступило, то это означает, что будущее как будущее стало более невозможным. Сталинский рай как воплощенное будущее исключал всякую перемену, всякую релятивизацию. Само время исчезло. Мне кажется поэтому, что отлет сталинской космической тарелки не мог стать простым возвращением к прошлому. Отмена будущего, которую совершила сталинская культура, оказалась непоправимой. Утопия исчезла с нашего горизонта. И, вероятно, навсегда.

И.К.: Да, это верно. Доказательством этому является изменение в футурологических фантазиях европейской интеллигенции: надежды на прекращение проклятого буржуазного общества исчезли, и влияние западноевропейских партий резко упало.

Б.Г.: Но это освобождение от утопии продолжает в некотором смысле быть утопичным. Теперь мы не настоящее принимаем за реализованное будущее, а будущее рассматриваем как продолженное настоящее. В этом смысле нам продолжает казаться, что настоящее совпадает с будущим и что мы живем в реализованной утопии, хотя и с обратным знаком.

Вообще, любое будущее – это вернувшееся прошлое. Отсюда любая утопия, в том числе и коммунистическая, призывает вернуться к прошлому, в котором мы еще были счастливы, хотя такое возвращение и мыслится обычно как переход на какой-то новый этап рефлексии. Сталинская культура означала, однако, столь радикальный разрыв с прошлым, что мы не верим больше в возможность его возвращения. Мы чувствуем себя начисто отрезанными от прошлого и потому обреченными жить в вечном настоящем. Возможно, мы, напротив, окончательно освободились бы от сталинизма, если бы снова стали утопичными. В той мере, в которой мы не верим в утопию, мы продолжаем жить в сталинской тени. У нас нет ни радостных воспоминаний, ни соответствующих им надежд.

И.К.: Ты, наверное, прав, но мне все же кажется, что сегодняшняя демократия, которая полна пессимизма и антиутопических тенденций, – оптимальный вид существования. Имеются очень мягкие и прохладные надежды, но не тотальные утопические проекты с намерением их реализовать.

Б.Г.: Нельзя ли тогда сказать – после этого анализа, что для описания сталинской культуры не требуется обязательно какой-то экстерриториальной ей позиции, но что эта культура сама выделяет для такой позиции место, что в ней, так сказать, завелись...

И.К.: Черви!

Б.Г.: Вот именно.

И.К.: Да, я, конечно, отлично понимаю, что причина для появления таких вот негодяев и холодных описателей заключалась в разрыве между объявлением рая и повседневной действительностью. Например, вам говорят: «Вам принесли еду. Ешьте!» И вы действительно совершаете все телодвижения, как во время еды, но желудок все же сигнализирует вам, что еда не поступает.

Вот так и в сталинской культуре. Все улыбались, самолеты летали, ложка подносилась ко рту, но все это происходило на фоне ужасающей бытовой катастрофы. Это и делало сознание советского человека совершенно шизофреничным. С одной стороны, он жил в раю, а с другой стороны возникал вопрос: да, это все, конечно, хорошо, но где же, собственно, колбаса?

Б.Г.: Сталинскую культуру можно и нужно, по-видимому, дополнительно эстетизировать, как это делают, скажем, Комар и Меламид, поскольку в ней самой есть все же определенный изъян – хотя бы то же отсутствие колбасы.

И.К.: Ты помнишь, все фасады сталинских зданий покрывались такой розовой керамической плиткой, которая очень быстро начинала обваливаться и падать на проходящих внизу советских людей, так что потом эти здания стали с самого начала строить со специальными защитными сетками, в которых эти падающие плитки скапливались. Так вот, вообще в этом раю многие вещи как бы сваливались со своих мест. Комар и Меламид изображают идеальный образ рая, где все находится на своих местах, а меня интересуют именно эти свалившиеся вещи и оставленные ими дыры. С позиции маленького человека, на которого все эти плиты падают. Ты знаешь, что моя мама и я не имели в Москве прописки, и вот мы гуляли по сталинским улицам и видели, что все живут в своих комнатах с абажурами, а у нас нет ни комнаты, ни абажура. Сталинский рай был только для прописанных, а не для таких вот, как мы, непрописанных – посторонних людей на общем празднике. И таких непрописанных были, конечно, массы.

Б.Г.: Между тем в твоих описаниях всех этих обвалившихся вещей есть какая-то ностальгия, во всяком случае в них нет протеста.

И.К.: Да, протеста нет. Дело в том, что зло, с которым я сталкивался в детстве, не воспринималось как отдельный случай, поскольку ему ничто не противопоставляло. Никакого добра не было. Я не помню, чтобы, когда меня, скажем, били в художественной школе по голове, кто-нибудь сказал: «Не бейте этого мальчика. Это нехорошо». То есть мир был для меня ровно



Выставка одной книги. Инсталляция. DAAD, Берлин. 1990. (фото Вернера Целлена)

покрыт злом, с которым добро никак не вступало в диалог. Зло для меня было нормой, а следовательно, в нем не было ничего особенного, и против него не следовало протестовать. Если обезьяну беспрерывно больно дергать за хвост, то она не может сказать: не дергайте меня, потому что это для нее обычное состояние. Сталинская жизнь была для страны климатическим явлением, а отнюдь не социальным. Мы просто говорили себе: вот у нас такой климат. Нельзя же сказать: «Вот опять проклятый снег пошел». Нельзя бороться против снега и организовывать партию, борющуюся за введение в России тропиков. Наша страна не знает социальной жизни, она знает только социальный климат.

Когда большевики внезапно набрасывались на людей и начинали их бить и убивать, бессмысленно было говорить им: «Остановитесь! Зачем вы это делаете?» Советская власть была воспринята в России именно как какой-то буран, как климатическая катастрофа. О властях в России обычно говорят «они» – это такие элементарные боги вроде ветра, огня и т. д.

Б.Г.: Мне все-таки кажется, что момент сентиментальности и мягкости, который присутствует в твоих работах, связан с универсальностью сталин-

ской культуры. Эта культура заявила всеобщее счастье и породила всеобщее несчастье. Сама обездоленность имеет в этой культуре массовидный, универсальный характер и поэтому сплачивает людей. Ты например, свои описания собственной ситуации тоже сейчас понимаешь как описание ситуации всех остальных совете людей.

И.К.: Да, абсолютно.

Б.Г.: Но здесь опыт советского человека отличается радикально от опыта западного человека, для которого его удачи и несчастья – это только его личное дело, которое он ни с кем не может разделить. Поэтому западный человек несчастен не потому только, что он просто несчастен, но и потому, что это только он один так несчастен, что он совершенно одинок в своем несчастье.

Один философ говорил, что философия не может избавить человека от страдания, но она может избавить человека от страдания по поводу того, что он страдает. Так вот, сталинская система действительно избавила человека от страдания по поводу его страдания тем, что универсализировала это страдание. От этого советские страдания и имеют, на мой взгляд, мягкий и сентиментальный привкус.

И.К.: Абсолютно верно. Несмотря на всю бедность и кошмарность тогдашней жизни, было это сладкое чувство, что все так живут, что мы все живем в одной коммуналке. А не живут так только либо высшие силы, либо подлецы. Голод страшен тогда, когда ты не ешь, а рядом кто-то ест. Отсюда и вся невротичность брежневского времени, когда появилась дифференциация.

Б.Г.: Поэтому и возникает недоумение у простых людей, когда кто-то вдруг начинает протестовать, начинает требовать себе какого-то особого права не страдать. Это воспринимается как наглое и морально неприемлемое нежелание разделить обычную судьбу остальных. Сразу возникает вопрос: «А почему, собственно, он не должен страдать, а мы должны?». То есть страдание начинает выступать как положительная и стабилизирующая систему ценность.

И.К.: Да, эта массовидность русской жизни – ее главный определяющий фактор.

Б.Г.: Впрочем, ты знаешь, я никогда не верил в то, что художник и писатель могут что-то создать, будучи движимыми негативным или критическим импульсом, т. е. что они способны что-то показывать только с целью разоблачения или даже мягкой критики. Если художник что-либо описывает и показывает, то это значит, что он это любит, даже если он по каким-то тактическим соображениям или искренне утверждает противное. Мне кажется поэтому, что обращение ряда московских художников

к опыту своего сталинского детства именно в брежневскую эпоху, когда единство народа действительно стало распадаться и русская империя начала приходить в упадок, диктуется во многом ностальгией. То есть речь идет здесь по существу об апологетическом, розовом искусстве, которое воспекает и эстетизирует страшное прошлое под видом его критики. И поэтому это в известном смысле очень русское, славянофильское и консервативное искусство, обращающееся к традициям русской соборности, хотя оно и кажется на первый взгляд западническим и иронически-дистанцированным. На деле это, вероятно, было самое консервативное искусство той эпохи и именно поэтому столь успешное.

И.К.: Вне сомнения. Это любовное воспоминание о блаженстве общей нищеты. Это не описание Освенцима, уничтожения людей, хотя в реальности такое тоже было. Это именно скудный рай в курятнике или собачнике, где все полуголодны, полуодеты и живут в состоянии тоски, полусна, воровства. Но это – особенно у Булатова и Комара и Меламида – также художественное изображение ужаса и топора в крови. «Слава КПСС» Булатова – изображение гильотины, раскаленных щипцов и т. д. У Комара и Меламида изображение Сталина – нарушение табу на приватное изображение вождя. Такая сладкая безнаказанность сквозит в каждой их работе. Это глумление над религиозным обрядом.

Б.Г.: Вероятно, все-таки не глумление, а своего рода присвоение себе государственной магии путем манипуляции ее сакральными образами.

И.К.: Да, конечно, и мое рисование квитанций, приказов и т. д. – это симуляция страшных распоряжений и бюрократических акций, но смягченным их эстетическим повторением. Это как повторение расстрела, при котором никто не был расстрелян.

Б.Г.: Сталинизм эстетизировал рай, но расстрелы были в реальности. Теперь ты эстетизируешь и расстрелы – но зачем? Чтобы показать, что никто больше не гибнет?

И.К.: Я не могу объяснить – почему. Надо сказать, что, когда я еще учился в школе, многие ученики рисовали тогда Сталина на партах. Я сам рисовал Ленина – чисто бессознательно. Это была какая-то ритуальная акция присвоения. И Эрик Булатов, которого я считаю одним из самых бессознательных художников в отношении выбора сюжета, не знает, почему он изображает Брежнева. Это какие-то энергетические поля, которые ударяют в него бессознательно.

Б.Г.: Но стратегия апроприации существует также на Западе. Вспомни ее начало у Энди Уорхола с его воспроизведениями плакатов с Мэрилин Монро, которые стремились присвоить себе заключенную в этих плакатах эротическую энергию.

И.К.: Да, это и у меня так. Коммунальная квартира, с которой я работаю, это своего рода мандала – с ее коридорами, комнатами, кухней, плитами, столами, через которые проходит колоссальная энергия, и я, конечно, питаюсь этой энергией, находящейся в состоянии постоянной пульсации – как вдох и выдох.

ЗАПАД

Борис ГРОЙС: Ты говорил раньше о дьявольских силах Запада, которые советская система все время стремилась отразить. Но сам ты принадлежишь к неофициальной культуре, о которой можно сказать, что она вступила в сговор с Дьяволом, продала душу Дьяволу – Западу. Но почему? Что мог обещать Запад, чего не было в Советской России? Вечную молодость? Но ее обещал как раз социализм. Что мог обещать Запад такое, что было бы больше и соблазнительней, чем рай? Разве мыслимо такое обещание?

Илья КАБАКОВ: Я думаю, что ответ помещается в одну фразу: рай был в другом месте.

Я, конечно, не берусь говорить о других художниках, работавших в неофициальном искусстве, но для меня, для моей мифологии рай – это был Запад. Советский рай представлялся мне чудовищным обманом, настоящим адом. Но рай продолжал для меня существовать, и поэтому он был перенесен мною по ту сторону границы: в этом раю все должно быть прекрасно, и должно быть осуществлено все то, что у нас не было осуществлено. Наш рай – это обман, значит, рай по ту сторону границы – это реальность. То есть нас не обманули, рай действительно есть, но только мы в него не попали. Там есть колбаса, есть автомобили, там можно переезжать с места на место – в Африку или в Амстердам: там свобода. Там цветет рай культуры. И притом он цветет там вечно. Бананы сменяются апельсинами, а потом ананасами, но вечное цветение и вечный праздник продолжают.

Река Истории течет согласно этой мифологии не по всей территории мира, а только в одном регионе – на Западе. Остальные ничего не знают об этой реке. И вот на ее берегах все и цветет. Главное то, что река Истории течет не у нас. Мы только можем иногда зачерпнуть из нее горсть воды и

принести ее в наши земляные норы. Но жить у ее берегов и всегда пить ее влагу мы не можем. Река Истории порождает не только все новые плоды цивилизации – новые марки машин, компьютеров или холодильников. Она порождает прежде всего новые культурные стили, так что можно путешествовать вдоль ее берегов и наблюдать то островерхий и полуразвалившийся кубизм, то полный изящных сексуальных деталей сюрреализм, то сухощавый конструктивизм. А наш удел тем временем – сидеть в тоске на одном месте.

И поскольку поехать на Запад было нельзя, то он все более превращался в огромную музейную коллекцию, в алтарь, на котором были разложены свидетельства его существования: какие-то случайно завезенные журналы или фотографии. Причем, благодаря этому постоянному мечтанию мы знали Запад иногда даже лучше, чем его обитатели. Так, многие специалисты по джазу на Западе были поражены, в каких деталях известна в России жизнь джазовых звезд. Неудивительно, что все это было любимо и мной и мне понятно – как в семье, в которой я давно живу. При этом любые изменения и новации на Западе воспринимались совершенно естественно, без всякого внутреннего протеста. Я отлично понимал, что на этой реке и не такое бывает. Вот человек вдруг разрезал холст ножом – значит, это так и надо, и оно имеет заведомо художественный характер.

Б.Г.: Выходит, что неофициальная культура – это своего рода гностицизм. Ты ведь помнишь гностические учения, которые утверждали, что, поскольку мир, в котором мы живем, ужасен, Бог-Творец не может быть благим? Поэтому благим должен быть Сатана, который был лишь оклеветан официальной церковью. И царство Сатаны – в этом случае Запад – оказывается тогда истинным раем.

Фантазматический характер представлений о Западе в России связан, я думаю, прежде всего с двумя моментами. Во-первых, различные идеологические, политические, художественные и т.п. доктрины воспринимаются вне реального контекста западной повседневности и, естественно, приобретают от этого мифологический характер. И, во-вторых, Россия всегда реагирует на последнюю западную моду, не осознавая, что ею охвачен только очень небольшой сектор западной культуры и что Запад в целом страшно консервативен. Все идеологически-художественные моды разыгрываются на Западе на очень узких площадках, не сильно отличающихся в этом смысле по своему социальному значению от самой советской неофициальной культуры.

На самом Западе часто ставят под вопрос аутентичность новой русской – и даже вообще русской – культуры. В ней видят лишь достаточно дикарское желание подражать Западу, идентифицироваться с ним на чисто символическом уровне. В каком-то смысле это, конечно, верно, но, с другой стороны, тот Запад, с которым русская культура хочет иденти-

фицироваться – это ни в коем случае не реальный Запад, а чисто русский фантазм, вне России вообще не существующий. Поэтому русская культура, возможно, в наибольшей степени аутентично национальна, когда она ориентируется на этот свой мифический Запад.

И.К.: Все-таки русская культура – и московская художественная жизнь, как я ее знаю, – расколоты на две части. Одна часть однозначно ориентируется на Запад, которого действительно на деле нельзя коснуться. Другая утверждает, что Россия уже содержит всю полноту культуры и что Запад ей не нужен, что Россия – это, так сказать, целая планета и присутствие других на этой планете излишне. Это традиционный раскол на западников и славянофилов. Западники воспринимают Запад как норму, а Россию как аномалию или весьма своеобразный вариант этой нормы. Славянофилы же полагают, что в России выработаны собственные нормы, на которые и нужно ориентироваться, и просто исключают Запад из рассмотрения.

Я сам однозначно принадлежу к западникам. Парадокс, между прочим, состоит в том, что и западники, и славянофилы одинаково оказались не нужны своей стране и стали предметом теоретического и практического интереса только на Западе. Но это уже другой вопрос, а внутри самой художественной культуры соответствующее разделение строго соблюдается. С другой стороны, конечно, каждый русский художник имеет свое собственное представление о Западе, и эти представления между собой отнюдь не совпадают. Ты сам писал еще раньше, что история Запада была превращена в топографию, в панораму – и у каждого это была своя панорама.

Что же касается в целом вопроса о соотношении России и Запада, то мне кажется, что успех художника не только в России или на Западе, а вообще в современном мире связан с комбинацией трех факторов: во-первых, с определенной одержимостью, маниакальностью в реализации своего уникального проекта, во-вторых, с владением местным, региональным материалом, местной ментальностью и художественной традицией и, в-третьих, с владением международным языком, на котором это знание может артикулироваться. Плохо, когда какой-то из этих компонентов отсутствует. Так, например, официальный соцреализм очень хорошо выражал свою среду, но он не мог артикулироваться на международном языке. Возможен и вариант, когда человек владеет этим международным языком, но он стерилен, поскольку лишен местного содержания. Я наблюдал в нашей неофициальной среде примеры и того, и другого. Ты сам в одной из своих статей определяешь успех как это взаимодействие региональной проблематики и международного языка. Надо найти те знаки, те сигналы, которые могут описать местную специфику. Такова плодотворная сторона присутствия Запада в России: надо оставить в России то, что в ней есть специфически русского, но перекодировать это, описать это в терминах западного художественного языка.

Б.Г.: Между прочим, то, что ты говоришь, интересно и как своеобразное перефразирование основной формулировки соцреализма, который, как известно, определял себя как искусство национальное по форме и социалистическое, т. е. универсальное, по содержанию. У тебя искусство получается, напротив, национальное по содержанию и универсальное по форме. В связи с этим интересно было бы поговорить о двух типах ожиданий, с которыми сейчас имеет дело русское искусство: это ожидания русских художников в отношении Запада и ожидания Запада в отношении русских художников. Я начну со второй части вопроса.

Западный художественный мир находится сейчас в состоянии растерянности, поскольку процесс порождения новых форм, о котором мы говорили, остановился. Современные художественные направления превратились в моды, которые комбинируют уже известные приемы модернистского искусства. Создалась ситуация салонного искусства, которая напоминает салон второй половины XIX века: современное искусство относится к революционному авангарду Малевича и Мондриана, как салонные художники типа Бугро относились к искусству Давида, т. е. мы находимся сейчас снова в предимпрессионистической эпохе. На эту фрустрирующую ситуацию Запад реагирует так, как он всегда реагировал на подобные ситуации: он обращается за инспирацией к «примитивным», незападным культурам в надежде найти на этих более ранних культурных стадиях альтернативные возможности развития. Так в конце XIX века обращались к японской гравюре или к африканским маскам. Запад ищет сейчас именно новую форму. И от русских художников Запад ожидал именно новую форму, поскольку несколько наивно полагал, что они проходили какой-то собственный альтернативный путь развития. Именно это ожидание дало мощный толчок рецепции русского искусства на Западе. Но Запад не получил от русских художников ожидаемой новой формы, а только новое содержание, которое ему на самом деле далеко не всегда интересно.

Или все-таки новое содержание изменило и художественную форму? Ощущаешь ли ты, например, свое собственное искусство как формально отличное от западных направлений типа концептуализма, поп-арта или постмодерна в разных вариантах?

И.К.: Нет, конечно не ощущаю. В нынешней постмодерной ситуации возникает абсолютный скепсис в отношении возможности новой формы. С этим скепсисом я, собственно, уже родился. Возможна только известного рода манипуляция с уже готовыми формами. И здесь вероятны, как мне кажется, следующие две стратегии. Во-первых, поиски новых комбинаций форм, новых контекстов, новых диалогов, и отсюда – появление нового содержания. По этому пути движутся многие значительные художники, которые занимаются идеологией и значениями различных форм и их сочетаний.

И, во-вторых, возникает возможность создания огромных метасистем. Здесь обращает на себя внимание появление сверхзвезд, художественных сверхличностей, которые создают такие метагалактики. Личность художника приобретает тут центральное значение. Такая эклектическая гиперличность создает огромную систему, в которую включаются различные жизненные игры, идеологии и, в частности, художественные произведения. Я мог бы назвать здесь имя Бойса, для которого художественные формы являются только элементами огромной жизнестроительной концепции.

С другой стороны, сдвиги в области формы – это большие тектонические процессы, и мне кажется, что такие большие процессы продолжают-ся. Под такими большими процессами я имею в виду, например, переход от иконы к фресковой живописи, затем слом фресковой живописи, распад ее на фрагменты, превращение ее в станковую картину. Сейчас примат станковой картины как окна в мир повсюду подвергается сомнению. Картину оплевывают, наклеивают на нее банки, режут ее, обертывают ею столы и стулья, валят ее на пол, делают ее треугольной, полукруглой и т. д. Конечно, при всем этом картина продолжает быть в центре внимания, будучи объектом всех этих манипуляций. Но мне кажется, что одновременно происходит новый тектонический процесс, который заключается в переходе от картины к инсталляции. При этом движение направлено не в иллюзорное пространство «за картиной», а в посястороннее пространство «перед картиной», так что сама картина на первых порах продолжает принимать участие в этом процессе. Существо инсталляции и заключается в этом переходе из двумерности в трехмерность и обратно. Об этом можно много говорить, но, во всяком случае, мне кажется, что в этом переходе от картины к инсталляции мы наблюдаем один из примеров таких больших тектонических изменений формы. Характерно при этом, в частности, возрастание роли кураторов выставок, которые инсталлируют художественные объекты, созданные различными художниками, и фактически создают из них новые произведения искусства.

Б.Г.: Но если ты прав, то переход к инсталляции как основной художественной форме сильно меняет социальное функционирование искусства. Картина сохраняет свою идентичность при ее продаже и транспортировке, но инсталляция привязана к определенному пространству. Инсталляция возвращает, таким образом, культуру к дворцовому периоду ее бытования. Переход к картине был связан с эмансипацией индивидуума от дворцовой культуры, с возможностью для него свободно менять контексты своего существования, оставаясь самим собой. Либеральная идеология просвещения – это идеология портативности. Но инсталляция непортативна, она привязывает искусство к определенной бюрократической, институционализированной системе финансирования, предоставления помещения и т. д. Переход к инсталляции означает для искусства новую неподвижность и утрату художником и потребителем искусства индивидуальности в ее классической форме.

И.К.: Сама по себе инсталляция построена на определенной игре свободы и несвободы. Зритель прогуливается внутри инсталляции, он охвачен ею, а не свободен от нее полностью, как в случае традиционной картины. С другой стороны, в картине художник диктует зрителю определенную точку зрения, в то время как в инсталляции зритель может ее свободно выбирать. Так что инсталляция – это и не победа художника, и не поражение. И зрителю трудно сказать, является ли он жертвой инсталляции или он ее свободный созерцатель. Здесь художник и зритель сосуществуют в одном пространстве – как в жизни.

Инсталляция действительно приближается к дворцовым интерьерам, но ее функция кажется совершенно другой.

Б.Г.: Но по меньшей мере сходство в том, что ориентация на инсталляцию делает невозможным частное потребление искусства. Современные большие инсталляции и выставки финансируются крупными корпорациями или государством и могут поместиться только в социальном пространстве. В этом смысле не является ли твоя личная ориентация на инсталляцию результатом твоего недоверия к рынку и унаследованной от советского социализма ориентации на социальное и государственное, а не на частное потребление? Хотя сталинская культура и провозгласила в свое время в эпоху борьбы с авангардом возвращение к станковой картине, фактически станковая картина была вытеснена с центрального положения в искусстве. На первое место вышло оформление социального пространства. Хороший пример – московское метро. Не является ли твое обращение к инсталляции способом перекинуть мост от советского к западному?

И.К.: Да, конечно, в Советском Союзе нет частного владения чем бы то ни было. Все фиктивно – от ложки до квартиры и автомобиля, все является лишь местом, в которое тебе позволено войти. Поэтому всегда, когда я писал картину, мне было смешно ее писать, поскольку она тоже была фиктивной. Мне русские картины всегда казались смешным подражанием настоящим картинам, которые делались на Западе. У нас нет своей картины. Картины были к нам завезены с Запада. Я всегда испытывал большие трудности, когда разглядывал картины в Третьяковской галерее. Они казались мне имитацией чего-то другого. Мы как-то не так научились писать картины и не для того. Вот когда я видел иконы, я понимал, что они как раз нашего происхождения, и они никогда не вызывали того смутного, неловкого чувства, которое у меня появлялось при взгляде на русские картины. Наши картины плохи. Но мне всегда больше нравились наши откровенно плохие картины, потому что они не скрывали, что они плохие. Поэтому когда я начал сам писать картины, я умышленно стал делать их плохими, как просто плохо покрытые краской поверхности.

Но когда я видел картины русского авангарда, то они мне безумно нравились по одной причине: они и не претендовали быть картинами.

Это были какие-то безумства, какое-то решение просто повесить на стену что-то идиотское. Когда я видел картины Малевича или Кандинского, то понимал, что только безумие могло заставить их повесить это на стену – и именно поэтому эти картины действительно получили право висеть. На Западе картины являются законными детьми, а в России они – бастарды. Папаша, может быть, и вправду был бароном, а вот мамаша явно мыла посуду. Такая картина является прежде всего вещью – и притом плохой вещью. Малевич хотел сказать, что белое – это тотем. И я охотно аплодирую его намерению. Но я не считаю, что его квадрат – это картина. Успех таких картин на Западе базируется на этом эффекте частичного узнавания – в конечном счете на недоразумении.

Б.Г.: Конечно, картины в России никогда не были настоящими картинами. Они были скорее социальными и политическими жестами. Русский авангард с самого начала почувствовал эту ситуацию. Тот же Малевич пишет о возвращении к иконе и о ликвидации западной иллюзионистической картины. В пределе речь шла вообще об отказе от автономного искусства. Картина авангарда указывала путь собственного уничтожения. Она была проектом действительности, где ее больше не будет. Соцреализм также понимал картину скорее как икону. По-видимому, и твое искусство функционирует так же.

Отсюда возникает вопрос, который уже относится к ожиданиям русских художников относительно Запада. А именно вопрос, – в какой мере этот тип функционирования картины как некартины, художественного произведения как нехудожественного может быть сделан для Запада понятным. Не возникает ли при пересечении русским искусством советской государственной границы автоматически эффект дополнительной эстетизации, который всегда заставляет Запад воспринимать русскую художественную продукцию иначе, нежели она функционирует в самой стране, а именно – как «искусство»? Подобно тому как икона впервые становится искусством, когда она изымается из русской церкви и помещается в западный музей. Не исключено, что все русское искусство, а не только русский авангард, живет за счет этого недоразумения.

И.К.: Дело в том, что сугубо сакральное, мистериальное, таинственное не может быть освоено Западом. Все это должно быть сначала доведено до состояния полуфабриката, чтобы это могло быть потом доварено и переварено западной культурой. Мне кажется, что те несколько человек, о которых мы говорим, как раз доваривают сакральную русскую культуру до некоторой степени ее эстетической усвояемости Западом.

Б.Г.: Скорее всего так оно и есть, но это означает, что русское искусство вступило сейчас на путь профанизации и коммерциализации сакрального пространства русско-советской культуры. Отсюда, естественно, возникает

опасность, что скоро все будет профанировано и коммерциализировано и исходная культурогенная ситуация исчезнет.

И.К.: Я думаю, что ты дал правильное описание нынешней ситуации. Здесь налицо определенная удача моего поколения и поколения моих друзей. Должны быть сакральное содержание и профанная оболочка. Малейшее отклонение в сторону сакральности ведет к потере контакта, к равнодушию, а малейшее отклонение в сторону профанности ведет к чистейшему рынку и салону. Где-то существует эта нужная грань, которая сочетает и сакральное, и профанное. Тогда, в 60-е–70-е годы, этот баланс был объективно исторически задан – он просто наличествовал.

Б.Г.: Уже русский авангард был профанацией и коммерциализацией иконы, ее эстетизацией, выделением из нее универсальных и пригодных для экспорта элементов. В 60-е–70-е годы произошла такая же профанация и коммерциализация сакральной сферы коммунизма. До сих пор мы имели в русской культуре только эти два сакральных феномена – православие и коммунизм. Вопрос состоит в том, возможно ли появление новой сакральности, которую затем можно было бы эстетизировать и коммерциализировать, или после нынешних гласности и перестройки, означающих достаточно радикальную секуляризацию общества, сакрализующего потенциала больше не осталось.

И.К.: Я думаю, что Россия – как капуста: ее внешние оболочки отделяются, секуляризуются, но темное, национальное, сакральное ядро остается.

Б.Г.: После введения перестройки, т.е. легализации неофициальной культуры, мы сейчас по меньшей мере наблюдаем не ее распространение внутри страны, а ее повальную эмиграцию на Запад. Для этой эмиграции существуют вполне прагматические причины в виде отсутствия в Советском Союзе экономической и социальной инфраструктуры для развития искусства вообще. Но все же с учетом того, что ты говорил, возникает подозрение, что этот исход диктуется логикой самой культуры, которая с самого начала была ориентирована на экспорт.

И.К.: Я хорошо помню все эти этапы контактов с Западом. Помню, как к нам, когда мы еще жили изгоями, в какой-то яме, в небытии, пришли впервые «иностранцы», явление которых тогда для советского человека было равнозначно явлению каких-то таинственных и страшных насекомых. Иностранец, который сидит у вас в мастерской, пьет чай, улыбается... Это полностью меняло организм, меняло состав крови. Для властей такое неподконтрольное появление иностранцев было преступлением вроде взрыва завода или подкопа под железнодорожный мост. Меня вызвали в очередной раз в Союз художников, и председатель секции графики, вообще-то милый и интеллигентный человек, спросил с вытаращенными

от ужаса глазами: «Как, любой иностранец может войти к вам в мастерскую?» Я сказал: «Да, любой может войти». На что последовала искренне недоумевающая реплика: «Но к вам и Гитлер может так войти!» То есть впускание иностранца есть впускание нечистой силы, потому что за ним сразу появляется Гитлер. Это был реальный разговор, а не фантазия.

Вообще, если какой-нибудь иностранец хочет посетить мастерскую советского художника, то он должен сообщить об этом по каким-то своим иностранным каналам, не называя конкретно никакой фамилии, после чего Министерство культуры и секретариат Союза художников выбирает художника, которого должен посетить иностранец, после чего иностранец прибывает в сопровождении специально подобранного переводчика и в присутствии представителей советской общественности, т. е. во всяком случае он не остается наедине с художником. Это такой ритуал, во время которого рассказывается о достижениях советского искусства и т. д. А если иностранец обращается непосредственно к художнику, то тот должен позвонить в Союз художников и вызвать целую партийно-художественную команду. Общий принцип таков: к хорошему человеку иностранец не придет, и нужно как бы отмыться от такого посещения в присутствии представителей общественности. Поэтому простое посещение иностранцем какого-нибудь неофициального художника рассматривалось просто как предательство и таким образом и описывалось, например в газетах.

Такие посещения расценивались как желание художника грязным способом заработать деньги. Мне так и было объяснено в Союзе художников: «Вы что, не понимаете, почему Ваши картины вывозятся?» Я: «Потому что они, видимо, нравятся». Они: «Ничего подобного! Просто купивший Ваши картины вешает их на стену, зовет своего соседа и, показывая на Вашу мазню, демонстрирует, до чего они там дошли, какую гадость рисуют». То есть речь шла о так называемой антисоветской провокации, которой занимается любой иностранец. Но для нас, напротив, признание иностранцев было свидетельством успеха нашей художественной деятельности. Кроме того, покупки работ иностранцами создавали хоть какой-то рынок и возможность выживания.

А потом возникали нормальные дружеские отношения, общие интересы. Но все же это был постоянно мучивший вопрос: что мы для Запада? Этот вопрос влек за собой часто обескураживавшие ответы. Мы прошли этапы больших ожиданий, когда в 70-е годы Глезером и другими организовывались выставки русского искусства на Западе. Но эти выставки не дали желаемого результата, на который многие рассчитывали. Они не вызвали не только сенсации, но даже сколь-нибудь серьезного интереса. Так что к концу 70-х – началу 80-х годов возникло довольно устойчивое убеждение, что ничего серьезного в русском искусстве не происходит, и настроение было весьма пессимистическое. Однако посещение западными специалистами мастерских русских художников продолжалось, и примерно к 1984 г. сложился до-

вольно устойчивый интерес. Но это внимание было связано с определенной и вполне жесткой дифференциацией на то, что в неофициальном искусстве вызывало интерес, и на то, что не вызывало никакого интереса.

Б.Г.: Интересно, по каким критериям происходила эта дифференциация. У меня, конечно, есть свои гипотезы по этому поводу, но мне хочется услышать прежде всего твое мнение, поскольку и твое искусство оценивалось по таким критериям.

И.К.: Именно поэтому мне психологически трудно говорить об этом, но я попробую. В советской неофициальной культуре сложилось два типа художников, которые можно охарактеризовать как нерефлектирующий и рефлектирующий. Я сейчас не обсуждаю качество результатов их работы, а только типологические различия. Классический нерефлектирующий тип художника не дистанцируется от своих работ и своего метода в качестве их созерцателя, а проявляет их непосредственно. К этому типу в русском искусстве принадлежали такие мощные художники, как Эрнст Неизвестный, Михаил Шварцман, Владимир Янкилевский. Второй тип, тип рефлектирующего художника, также захвачен своими идеями, но он способен отстраняться от них, созерцать их со стороны. Это художники с двойным центром. К таким художникам относятся в этом же кругу Булатов, Виктор Пивоваров, Иван Чуйков, Комар и Меламид, Соков, Дмитрий Пригов и я сам.

Интересно, что и по-человечески эти два типа различаются. Первый тип претендует на полное внимание зрителя и рассчитывает только на безоговорочное приятие и глубокое потрясение. Обсуждению творчество такого художника не подлежит: оно предполагает только восхищение или проклятия в адрес непонимающих. Другой тип художника, напротив, склонен к обсуждению своих работ, гибок в поведении и охотно солидаризируется с любым дискурсом о них. Я думаю, что эта человеческая способность к контакту, которая распространялась и на иностранцев, сыграла большую роль.

Приходящие иностранцы все были нормальными людьми. А у нас в России – страшный дефицит на нормальность. У нас или ты давишь на человека и превращаешь его в говно, или он на тебя давит и превращает тебя в говно. Поэтому психологическая ситуация, как на ринге – кто кого уложит. Если я гений, то, значит, я тебя победил, и ты говно. Здесь на Западе тоже есть гении, не предполагающие рефлексии по поводу своих работ, но в целом ситуация более нормальная, цивилизованная. Здесь художник – сам же и куратор собственных работ, а куратор – художник. Позиция беседы и нормального обсуждения, не без усмешки, «гениальных произведений» является обычной. Поэтому художники второго типа получили большой успех на Западе, поскольку они больше соответствуют ему, так сказать, тональностью своих работ.

Б.Г.: Мне хотелось бы вспомнить в связи с этой типологизацией и о советских официальных художниках. Они все эти годы с каким-то совершенно диким ожесточением преследовали все, что имело отношение к современному искусству и Западу. В то же время, будучи взрослыми людьми, они должны были бы все же сознавать, что советское официальное искусство уже даже просто экономически не в состоянии конкурировать с западным. Откуда же эта безумная энергия и непримиримость в борьбе, заведомо обреченной на поражение? Идет ли здесь речь просто о циничном приспособлении к политическому режиму, или эти люди действительно находились в каком-то искреннем ослеплении?

И.К.: Я общался довольно много с различными советскими художниками и должен сказать, что они, в отличие от того, что имеет место на Западе, рассматривают свое искусство не просто как профессию, но как подвижничество и священнодействие. Советский художник не изображает жизнь, он ее освящает. Поэтому он может взяться за кисть, только будучи проводником высших священных сил. Он служит в храме искусства, который одновременно является религиозным храмом.

Б.Г.: Ты имеешь в виду религию коммунизма.

И.К.: Да, но это не надо так понимать, что художник просто выполнял заказ. Он сам был приобщен к высшему культу строителя коммунизма. Мука этих художников состояла в том, что они изображали этот новый светлый мир недостаточно художественно. Иерархия советских жанров в основном повторяет академическую иерархию XVIII–XIX веков: было три высших чина, три средних и один нижний. На верхнем этаже была религиозная картина (изображения Сталина, Брежнева и т. п.), а также батальная и историческая. Далее шли портрет, пейзаж и натюрморт, которые тоже были политизированы, поскольку пейзаж, например, тоже был «наш советский» – солнечный, радостный, а в натюрмортах, хотя есть было нечего, стол ломился от еды. И портреты означали не портреты, а формирование идеологической политики.

Б.Г.: И в подобной ситуации любая просто эмансипированная от таких ролей картина воспринималась, вероятно, как святотатство.

И.К.: Да, это было как использование алтаря в личных целях. Официальное искусство – это как Партия. С точки зрения Партии, непартийный человек – это вроде животного, которое надо пасти. А с точки зрения беспартийности Партия даже и не видна, потому что она целиком ориентирована внутрь себя. Но когдаходишь в нее, то видишь, что это целый мир.

Б.Г.: А чем для официальных художников является Запад?

И.К.: Запад для них просто ноль, ничто. Они, конечно, ездят в командировки, но это командировки к дикарям, у которых вместо копий компьютеры, но они не перестают от этого быть дикарями.

Это поездки из более высокой цивилизации в более низкую. Они, конечно, бегают и за сапогами для жены, и за сигаретами, но потом ругают все это у себя в гостинице грязными словами. Впрочем, все это амбивалентно, потому что весь официальный мир полон черной ненависти. Я иногда присутствовал при оценках одного босса другим. Надо сказать, что более беспощадной, черной брани я не встречал.

Иностранцев, которые лопочут на каком-то своем языке, они воспринимают как дегенератов. И они все время насторожены, потому что знают, что когда они вернутся, с них спросят, как они вели себя за границей. Ведь они и не платят за свои поездки за границу – все оплачивает Союз художников. Тут решающую роль играет эта система привилегий. Для них вообще не важно, что они рисуют. Главное – это карабкаться по административной лестнице. И тогда работы будут покупаться автоматически, и все блага – тоже поступать автоматически. В конце концов они просто перестают вообще работать.

Б.Г.: Запад выступает как одна из наград в этой системе привилегий, и тогда понятна обида на неофициальных художников, которые попали туда без всяких усилий, с черного хода.

И.К.: Да, всегда смешно наблюдать встречи официальных бюрократов Союза художников и неофициальных художников на чужой территории, например, на приемах в посольствах в Москве. Один из официальных так и сказал: «Мы съели кучу говна, чтобы туда попасть, а вы хотите так, ни за что, в парусиновых тапочках». То есть они воспринимают неофициальных художников как неслыханных проходимцев и жуликов.

Б.Г.: Получается, что и для официальных художников рай на самом деле – на Западе. Только они выбирают другой путь для его достижения – официальную советскую карьеру, или, иначе говоря, прохождение всех кругов ада.

И.К.: Конечно. Советская художественная знать не вылезает с Запада. К секретарям Союза художников невозможно попасть на прием. То они уедут в США, то в Японию. Я думаю, что они с трудом переживают необходимость все же иногда возвращаться к себе домой.

КОММУНАЛЬНАЯ КВАРТИРА

Борис ГРОЙС: Сейчас стало уже общим местом, что коммунальная квартира является практической реализацией идеи коммунизма. При этом обычно имеется в виду, что коммунальная квартира полностью дискредитирует идею коммунизма. Действительно, собрать несколько семей с очень разным жизненным укладом, разным образовательным уровнем, разным пониманием жизни, никак между собой психологически не связанных, во всех отношениях чужих друг другу и заставить их жить в одной квартире постоянно на глазах друг у друга и в полной зависимости друг от друга означает создать ад на Земле. Это то, что только предвидел Сартр, когда сказал: «Ад – это другие». Но когда ты в своих работах очень часто используешь символику коммунальной квартиры, ты стремишься, вероятно, конструктивно использовать ту психодинамику, которая в ней возникает, а не просто ее обличить?

Илья КАБАКОВ: Коммунальная квартира стягивает в себя большое содержание, множество различных сюжетов. Раньше в России таким местом была ночлежка: не зря пьеса Горького «На дне», которая описывала ночлежку, имела в свое время такой успех. В ночлежке люди не живут, а только ночуют, но они там и философствуют, обсуждают последние вопросы бытия. Только лежа «на дне», например в ночлежке, люди начинают наблюдать небо над головой: лежащий в грязи человек обращается к высшему. Это, конечно, только метафора, но и коммунальная квартира для меня – не реальный объект, а метафора.

Коммуналка является хорошей метафорой для советской жизни, потому что жить в ней нельзя, но и жить иначе тоже нельзя, потому что из коммуналки выехать практически невозможно. Вот эта комбинация: так жить нельзя, но и иначе жить тоже нельзя – хорошо описывает советскую

ситуацию в целом. Остальные формы советской жизни, в том числе, например, лагерь, являются лишь различными вариантами коммуналки. Я думаю, для западного человека просто непонятно, как люди могут обречь себя на такие мучения, как почти поголовная жизнь в коммуналках, – я убедился в этом, когда делал свои инсталляции на эту тему на Западе. Чтобы все готовили на одной кухне, ходили в один туалет... Это просто не укладывается в голове.

Центральные пространства коммунальной квартиры – это коридор и кухня. Через коридор всем становится известно, что творится у соседей. А кухня – это не только место для готовки, но и своего рода агора, где происходят общие собрания, принимаются решения, затрагивающие всех жильцов, проводятся встречи с представителями властей. Там же происходят ссоры, драки или покаяния.

Туалет также очень важен – к нему всегда выстраивается очередь, причем постоянно обсуждается длительность и частота посещения туалета как жителями квартиры, так и особенно «посторонними», т. е. их родственниками и знакомыми. Ванны, которые служат обычно не столько для мытья, сколько для стирки или хранения картошки, становятся причиной постоянных препирательств относительно прав и очередности пользования ими. Электричество также является яблоком раздора. Обычно каждый имеет свои лампочки и свой счетчик, и туалеты иногда увешаны лампочками, как новогодняя елка, но все равно люди подозревают друг друга в использовании чужого электричества.

Население маленьких комнат, где жили отдельные семьи, постоянно возрастало, так что в них на небольшой площади скапливалось несколько поколений, которые жили на голове друг у друга в страшной тесноте. В коммунальной квартире человек полностью лишается своей приватной сферы, он находится под постоянным контролем всей квартиры, в которой имеются своя иерархия и свои четкие представления, как надо жить. Коммунальность в этом смысле действительно является тотальной, так как она исключает любое неучастие в ней, которое сразу вызывает осуждение и террор со стороны других. Центральным является при этом требование чистоты и нравственности, которое служит идеологической основой для этого террора. На практике оно означает запрет на всякую попытку выделиться или жить лучше, чем другие. Отсюда возникает характерный для коммуналки культ «доброты», заключающийся именно в отказе от приватной сферы, в постоянной готовности поделиться с другим, выслушать другого, поучаствовать в чужой жизни. Сюда же относится требование полной откровенности, рассказа обо всех обстоятельствах своей жизни: скрывает что-то от других только плохой человек. То есть человек должен не только формально выполнять все требования коммуналки, но и внутренне разделять все ее ценности, чтобы быть коммуналкой принятым. В коммуналке каждому отведена определенная роль, и он должен ее ис-

полнять – иначе горе ему, хотя бы в большом мире он и был уважаемым человеком. Для коммуналки большого мира и другой системы ценностей нет – она образует полностью замкнутый мир.

Б.Г.: Коммуналка является, конечно, результатом коммунистического утопизма, желания вернуться в тот первобытный мир, когда люди в пещерах жили еще большими семьями, племенами, когда еще не было частной собственности, отчуждения, индивидуализма. Действительно, когда люди любят друг друга и живут одной семьей, то между ними не должно быть тайн, они, естественно, раскрываются друг другу и не боятся обнаружить самые интимные сферы своей жизни. Именно таким должен быть и новый коммунистический человек, открытый всем другим людям и любящий их. Естественно поэтому, что отчуждение и самоизоляция вызывают моральное осуждение.

На практике, конечно, через тысячи лет после того, как такие большие семьи распались и люди индивидуализировались, самых разных людей снова насильно согнали в такую искусственно созданную большую семью с требованием любить друг друга, а не то... Этот тот повседневный террор, для которого официальный государственный террор, символизируемый ГУЛАГом, является лишь внешним дополнением.

Между прочим, как раз в конце 20-х годов, т.е. во время активного формирования и расцвета коммуналок, Михаил Бахтин создает свою знаменитую теорию диалогизма и полифоничности, согласно которой максимальный художественный эффект возникает как раз от насильственного сведения в одно время и в одном пространстве социально и психологически чуждых друг другу людей. Благодаря этому создается, согласно Бахтину, провокация, которая заставляет этих людей раскрыться друг другу, полностью овнешниться, утратить замкнутую приватную сферу, вступить друг с другом в предельно напряженный диалог. Такая провокация рассматривается Бахтиным как акт искусства *par excellence*. Бахтин создавал свою теорию на базе описания романов Достоевского, в которых, как он подчеркивал, большую роль играл бытовой скандал, заставлявший сталкиваться людей из различных классов общества. Действительно, когда я впервые прочел романы Достоевского, меня поразило их отличие от традиционного европейского романа в том отношении, что в обычном европейском романе герой проходит различные этапы жизни один за другим, в то время как у Достоевского он не может выйти из определенного замкнутого пространства, в котором он вынужден постоянно наталкиваться на одних и тех же людей. У Достоевского невозможен отъезд, невозможен настоящий разрыв. Его герои как бы навсегда прописаны в пространстве его романа. В этом смысле коммуналка действительно образует определенный тип эстетического пространства, который имеет чисто литературную предысторию в русской культуре.

Но я хотел бы рассказать сейчас еще об одном своем наблюдении. Когда я только начал заниматься русским неофициальным искусством, то был поражен тем, насколько оно не имело общей художественной программы. Практически нельзя было найти в 50-е–60-е–70-е годы двух художников, которые имели бы общие художественные интересы. Не было никаких направлений, каждый считал себя гением, имел собственную эстетическую программу и к искусству других был просто полностью равнодушен. В то же время все эти художники были теснейшим образом связаны между собой на бытовом уровне: они делили квартиры и мастерские, постоянно обменивались женами и любовницами, пили вместе, все время что-то совместно доставали, продавали, покупали и знали в деталях интимную жизнь друг друга. Этот контраст между полной интеллектуальной и творческой отчужденностью и какой-то первобытно-телесной близостью мне всегда казался очень интересным. По существу все неофициальное русское искусство представляло собой такую коммунальную квартиру.

И.К.: Это сравнение нашей неофициальной художественной жизни с коммунальной квартирой мне кажется очень удачным. Каждый художник был носителем своей маниакальной идеи, и в то же время была эта обреченность – трагическая или радостная, не знаю, – на совместное существование.

Б.Г.: Мне кажется, здесь заключена центральная проблема коммунального существования.

И.К.: Да-да, каждый в коммуналке хранил про себя какую-то тайну, был одержим какой-то индивидуальной маниакальной идеей. По-видимому, именно эта телесная скученность и порождала все эти уникальные личные фантазии. В коммуналке обычно не интересуются тем, где ты работаешь, что ты делаешь – только твоей жизнью в самой коммуналке. В нашей художественной жизни тоже поразительным образом не обсуждалось, кто что рисует. Обсуждалось, кого арестовали, когда придет иностранец, когда может быть выставка, когда изменится эта проклятая жизнь – но никогда собственно художественные проблемы. Твое личное творчество не касается других.

Б.Г.: Мне кажется, что в терминах коммуналки ты описываешь механизмы нашего плюралистического, в том числе и западного, общества в целом. Мы все живем в одной и той же экономической и социальной системе, постоянно наталкиваемся в ней друг на друга, но думаем каждый о своем.

И.К.: В России этот разрыв между общественным существованием и личными фантазиями выражен еще более остро.

Б.Г.: Да, Советская Россия еще более плюралистична, чем Запад, потому что идеологизация повседневной жизни вообще исключает возможность как-то сделать свои личные фантазии социально доступными, как это все-таки возможно на Западе. Советский быт страшно семантически нагружен, ритуализирован. Поскольку я живу при социализме, каждый мой жест, даже тот же поход в уборную регулируется принципами коммунистической морали и образом идеального поведения советского человека в быту, так что тут не остается никакого социального пространства для фиксации этих личных фантазий, и они полностью обособляют меня, делают меня абсолютно одиноким, каким западный человек быть не может.

И.К.: Конечно, советский человек чувствует себя постоянно наблюдаемым, он постоянно на сцене, ему все достается тяжелым актерским трудом.

Б.Г.: Причем, ты никогда не знаешь, с каких позиций и по каким критериям твое поведение будет оценено, поскольку советская идеология, благодаря своей тотальности, обладает удивительной способностью связывать – часто очень неожиданным для самого человека образом – мельчайшие аспекты его бытового поведения с судьбами всего мирового революционного движения, так что он вдруг может оказаться тягчайшим политическим преступником, что, как известно, опасно для жизни. От этого у советского человека развита в сущности очень артистическая способность соотносить свое поведение с самыми отдаленными культурными контекстами.

И.К.: Абсолютно. В коммуналке все значимо и все опасно.

Б.Г.: Одна большая сцена.

И.К.: Но кто зритель этой сцены?

Б.Г.: Вероятно, Бог. Вероятно, это такой великий ритуал жизни, смысл которого смертным недоступен.

И.К.: Да-да, это тотальная текстуализация и ритуализация. Я даже знал человека, который вообще отказался от хождения в туалет именно по семиотическим соображениям, хотя это кажется физиологически невозможным.

Б.Г.: Современная культура и в Советском Союзе уже лишена этого единого контекста. Мы все теперь общаемся исключительно на практическом уровне, а наше личное творчество – это то, чему разрешено существовать, но что никого не интересует и никому не понятно, поскольку общество на идеологическом уровне так же дифференцировано, как оно спаяно на практическом уровне. То же происходит сейчас и в советском неофициальном искусстве. Раньше различные художественные программы объединялись хотя бы на базе общей оппозиционности, но теперь и этого нет.

И.К.: Да, теперь это гетто, эта общность неофициальной культуры распались, поскольку внешние стены убраны. Но еще недавно это был своего рода орден, который имел свой неписанный устав, свою иерархию. Я хотел бы сказать о нем еще пару слов.

Первым поколением отцов-основателей была, прежде всего, группа Оскара Рабина – Мастеркова, Немухин, Вечтомов, отец и сын Кропивницкие, Валя Кропивницкая – жена Рабина. Затем Михаил Шварцман, Эдуард Штейнберг, Эрнст Неизвестный, Анатолий Зверев, Владимир Яковлев. Они создали сам тип существования неофициального художника и среду неофициального искусства. Началось это в 1957 г. и вспыхнуло мгновенно, как пожар, когда все сразу познакомились друг с другом. Потом пришли еще два поколения и продолжили этот тип поведения, который характеризовался нежеланием участвовать в официальной жизни и дружеским, теплым, уважительным отношением друг к другу. Этим атмосфера неофициального искусства отличалась от ситуации, скажем, авангарда 20-х годов, когда, судя по рассказам, все не признавали и презирали друг друга.

Б.Г.: Да, вера в спасительную силу искусства исчезла, авангардный импульс истощился, поэтому жизненная и моральная позиции и оказались важнее, чем художественная. Даже те, кто считал себя гениями, понимали в глубине души, что это инсценировка.

И.К.: Была вера в чужую индивидуальность, была лояльность по отношению к ней. Но искусство все же перестало быть пространством откровения.

ПУСТОТА

Борис ГРОЙС: Мы обсуждали с тобой тему инсталляции, тему коммунальной квартиры, которая является своеобразной тотальной инсталляцией, но я знаю, что для тебя большую роль играет тема пустоты, т.е. того пространства, в котором инсталляция размещается и в котором прогуливается зритель. В твоих картинах эта изначальная пустота обозначается – отчасти в переосмысленных малевических традициях – белым.

Илья КАБАКОВ: В конце 60-х–начале 70-х годов в московских и ленинградских художественных кругах возник интенсивный интерес ко всяким трансцендентным и иррациональным проблемам – прежде всего к проблемам религиозного возрождения и чистому философскому умозрению, в частности, к русской религиозно-философской мысли конца XIX–начала XX века. Речь шла о соотношении эстетического и религиозного начал и о том, насколько искусство в состоянии быть проводником чисто религиозных идей.

В середине 70-х годов интерес к этой проблематике несколько спал, но многие художники напрямую связали с ней свои работы. В первую очередь здесь следует назвать Эдуарда Штейнберга и Михаила Шварцмана. Мои работы в это время также оказались связанными с проблематикой белого как знака неземного, трансцендентного света. Я тогда сделал много картин и рисунков на тему белого.

Мои белые работы, как правило, представляли собой плохо покрашенные белой краской доски, на которых почти ничего не было нарисовано – лишь какие-то мелкие детали. Предполагалось, что когда мы смотрим на эту доску, то она воспринимается как экран, на который падает и от которого отражается свет, идущий из какой-то бесконечной, трансцендентной дали. При этом центр этой доски как бы излучает этот



Выставка одной книги. Инсталляция DAAD, Берлин. 1990. (фото Вернера Целлиена)

свет, а края относительно индифферентны по отношению к нему, вещественны, периферийны. Любое изображение на этом белом воспринимается как мешающее свету, как грязь на стекле. Эти изображения ничего реального в себе не несут, их появление случайно. С другой стороны, и свет был представлен именно такой плохо покрашенной доской. Зрителю предоставлялся, таким образом, выбор: считать ли эти работы просто бессмысленной чепухой или изливанием высшего светоносного религиозного начала.

Б.Г.: Обращение к белому и к молчанию – это вообще основная фигура авангарда. Для него молчание – это высшая потенциальность и высшая форма речи, а белое – высшая потенциальность и высшая форма любого изображения. Эта интуиция нашла себе в русском визуальном искусстве предельное выражение в супрематизме Малевича. Но если у Малевича из белого возникали идеальные геометрические формы, то у тебя – скорее нечто случайное, пошлое, повседневное. Я здесь вижу определенное дистанцирование от супрематизма, характерное в то же время в Москве, например, для Франциско Инфанте или для группы «Коллективные действия», которая интерпретировала белое Малевича как подмосковный снег.

И.К.: Понимание белого как благого высшего начала, конечно, связано для меня с супрематическим белым и с византийской традицией. Я тогда, делая эти работы, остро переживал такое присутствие белого животворящего света. Все предметы казались только загрязнением этого света, подобно мухам в солнечном луче. Свет как бы пробивал все вещи, лишал их индивидуальности, превращал их в слайды. Возникало ощущение ничтожности, вздорности всего, что не было этим светом.

Б.Г.: Мы имеем здесь очень старую мечту, о которой говорит Павел Флоренский в своей интерпретации иконы и о которой много писал и Малевич: речь идет о свете, не отбрасывающем тени, который все освещает, просвещает, пронизывает. Это райский свет – в раю нет тени. Это свет религиозного, мистического, медитативного экстаза. Визионерский и утопический свет. Но это и террористический свет Просвещения, который все освещает, ничего не оставляя скрытым, невидимым, непроявленным. Это луч-фаллос непорочного зачатия, но это и «порнографический свет» тотального обнажения.

С другой стороны, любое белое – просто знак, контрастирующий с не-белым. Может быть, я не прав, но у тебя белое имеет происхождение в белизне белой страницы с текстом. Поскольку для тебя все вещи, все изображения – только визуальные знаки, принципиально не отличающиеся от фрагментов текста, белое и выступает в твоих работах в качестве универсального фона. Кстати, в твоих альбомах белое всегда маркирует смерть, и тексты выглядят как эпитафии исчезнувшему миру.

И.К.: Белое для меня – действительно конец, смерть. Я спокойно пишу на белом, потому что белое побеждает и умерщвляет любой текст. Если я пишу, допустим: «Сегодня утром Иван Иванович пойдет в кино», то только потому, что это написано на белом, мы сразу понимаем, что никакого Ивана Ивановича нет и никогда не было и тем более он не пойдет в кино. Иван Иванович утонул в этом белом, как муха в молоке. Сами буквы тонут на белой странице, как муха в молоке.

Б.Г.: Так что хотя ты говоришь, что белое – благо, оно у тебя умерщвляет. Твои образы – это ведь мечтания, это ночные видения, они не переносят света и от света умирают. Достаточно вспомнить твой первый альбом о мальчике, который сидит в шкафу: пока он сидит в шкафу в темноте (в «черном квадрате», если угодно), он порождает какие-то образы, но когда он выходит из темноты на свет, все эти мечтания и сам он рассыпаются. Свет здесь ослепляет и убивает – как гильотина. Другое дело, может ли свет, может ли белое, являющееся только одним знаком среди прочих знаков, так, одним махом, все уничтожить.

Твое белое отсылает к сократовской фигуре незнания, противостоящей любому цвету, любому знанию. Это позиция «я знаю, что я ничего не знаю». Сократовская позиция для меня лично встала под вопрос, когда я начал, хотя и не в качестве водителя, ездить в автомобиле. Когда ты едешь в автомобиле, то ты находишься в зоне абсолютного контроля со стороны красного и зеленого, которые полностью исключают белое, т. е. зону незнания и невнимания. Любая претензия на незнание и неразличение цвета здесь исчезает, покорность системе абсолютна, и ее знание непререкаемо.

И.К.: Я понимаю тебя и сейчас попытаюсь сказать, что я имел в виду своим белым. Это описание пустоты, которая со всех сторон окружает маленького человека. Относительно этой пустоты нет никаких перцепций, кроме ожиданий самого худшего. У меня сейчас нет этого ощущения поджидающей пустоты и я сейчас не делаю белых картин. Но тогда, когда я делал эти картины с шариком, мухой и т. п., я чувствовал себя как эти вещи – окруженным полной и опасной неизвестностью.

Б.Г.: Но можешь ли ты религиозно слиться с этой пустотой? Раствориться в ней?

И.К.: Это белое можно одинаково понимать как угрозу и как благо. Я же равно чужд и тому, и другому. Я разом восхищался тем и другим и боялся того и другого.

Б.Г.: А как ты сейчас воспринимаешь эти белые работы?

И.К.: Скорее как идеологические плакаты, как призывы: «Любите меня и чувствуйте белое!» Интенсивное чувство, с которым делались эти вещи,

прошло, и осталось только идеологическое содержание, ощущение пропаганды.

Б.Г.: И все же, если вернуться к соотношению белого и текста, не кажется ли тебе, что белое в твоих работах как бы указывало на то, что картина не является на деле картиной, а своего рода текстом, набором иероглифов? Мне кажется, что уже у Малевича белое появляется как знак условности, текстовости картины.

И.К.: Да, ты здесь попадаешь в сердцевину проблемы. Смотрение картины всегда вызывало у меня чувство страха и неприязни, а чтение текста – нет, потому что, когда я смотрю на буквы, а внутренне вижу совсем иное, то это у меня вызывает большее доверие. Передо мной просто буквы – нечто совершенно вздорное, и я сам как субъект чтения даю жизнь своим фантазиям.

В сущности я не доверяю ни картине, ни тексту. И текст, написанный на картине, создает для меня эффект аннигиляции и того, и другого. В результате выявляется пустота, по отношению к которой все умирает, становится ничем, которая стоит за спиной, когда мы смотрим на любое изображение, на любой знак. Она пассивна, но одного ее присутствия достаточно для всеобщего уничтожения.

Б.Г.: Теперь эта белая пустота перешла в твои инсталляции, образуя то пространство, в которое они поставлены.

И.К.: Переживание пустот, конечно, осталось и продолжает быть фоном моих работ, но непосредственность этого переживания уже ушла. Те белые работы были не художественными, а идеологическими продуктами – это была, если угодно, победа белого знамени над коммунизмом, победа добра над силами зла, победа контридеологии.

Б.Г.: Тогда, в конце 60-х– начале 70-х годов, во всей русской культуре появилось раздражение не только против советской власти, но и против Запада. Возникла усталость от погони за западными модами, которая началась в эпоху оттепели после смерти Сталина, тем более что Запад все равно остался недостижимым и погоня эта была изначально обречена на отставание. В то время возникла ориентация на собственную традицию, и Запад снова оказался обвинен в бездуховности. Это было время нового интереса к истории русской Церкви, появились писатели-деревенщики, и на черном рынке стали продавать и искать не только джинсы, но и иконы.

Тогда же в художественных кругах стали пользоваться успехом такие проповедники, как Евгений Шифферс, которые говорили: остановитесь, зачем вы гонитесь за Западом. Вы уже сейчас находитесь в просветлении, вы уже сейчас творите нетленные ценности. Вам не надо оборо-

чиваться ни на советскую власть, ни на западный модернизм. Есть Бог, и есть художник. И если художник воспроизводит то, что ему ниспосылает Бог, то этого вполне достаточно, чтобы получился не только шедевр, но и новое художественное откровение. Для многих это было поддержкой и передышкой, хотя и ненадолго.

И.К.: Да, ненадолго. Перед своими белыми работами я переживал настоящий религиозный экстаз. Это было уже не искусство, а какой-то уход ввысь. Но после нескольких таких работ я уже не знал, что мне делать дальше. И когда я начал потом соцартистские эксперименты с советской действительностью, они были встречены моими друзьями с большой печалью. Шифферс мне говорил: «Ты же стоишь довольно высоко в духовной иерархии...»

Когда я стал делать эти отвратительные повторы пакостной советской официальной живописи, это было воспринято как падение с высокой лестницы. Было непонятно, зачем человеку так пачкаться, копаться в грязи советизма, изображать какие-то гнусные социальные сюжеты, изображать даже Ленина. Это было воспринято как предательство своей души. Эти мои новые работы, может быть, тоже не были таким уж искусством, но зато они дали мне возможность дальше работать, продолжать быть художником на этой Земле. Альтернативой было вообще перестать заниматься искусством, сосредоточившись впрямую на «искусстве души», поскольку для Шифферса тогда художник был низшей фазой по отношению к святому или пророку. Когда я дезертировал с этой лестницы духовного совершенствования, то это было воспринято и как измена другим: вместо того, чтобы держаться за руки с немногими избранными, я шлепнулся с этой лестницы прямо в советский навоз.

Б.Г.: По этому поводу я могу, во-первых, напомнить, что только потерявший свою душу спасется, а во-вторых, мне кажется, что уже в твоих белых работах видно желание вовлечь это абсолютно белое в тривиальный контекст – в тот абсурд тривиального, который глубже космического или мистического переживания ничтожности мира.

И.К.: Это все видно задним числом, а тогда многие поэты и художники бросали искусство и начинали заниматься чисто религиозной практикой.

Б.Г.: Ну, такое новое иконоборчество – это нормальный модернистский ход. Его возобновил еще Савонарола в начале Нового времени. Вспомним из истории русской культуры Льва Толстого или Александра Дроблюбова, которые ушли от литературы в религиозную проповедь, тогда как Рембо во Франции, например, тоже отрекся от искусства, за-

нявшись торговлей оружием и работорговлей. Так что выходы бывают разные.

И.К.: Да, я сам почувствовал в тот момент, что должен покинуть этот вагон искусства, но потом вовремя схватился за поручни и продолжаю сидеть в нем до сих пор.

Б.Г.: И не жалеешь?

И.К.: Нет, не жалею.

МУСОР

Борис ГРОЙС: Эти незначительные вещи жизни, которые ты одно время хотел осветить и устранить вечным светом, стали с середины 70-х годов в центр твоих художественных интересов. Ты их определяешь в их совокупности как мусор. Мусором занимались многие художники XX века и одно время завалили им все галереи и музеи. Но твой мусор – особый: он каталогизирован, откомментирован, упорядочен. Это уже сама по себе музейная экспозиция какого-то антропологически-этнографического музея, изучающего Кабакова.

Илья КАБАКОВ: Мусор имеет для меня три коннотации. Во-первых, это точный образ советской действительности. Вся эта действительность представляет собой одну большую мусорную кучу.

Во-вторых, мусор – это для меня архив воспоминаний, потому что каждый выброшенный предмет всегда связан с каким-то определенным эпизодом жизни.

И в-третьих, мусором представляется мне вся наша культура, которая характеризуется недоделанностью, незавершенностью форм, непродуманностью, неприбранностью.

Б.Г.: Я, кстати, довольно много размышлял о мусоре и о том, какую роль он играет в современном искусстве. Сам акт выбрасывания мусора содержит в себе указание на сакральную жертву. Мы ведь воспринимаем как жертву все, что мы отдаем просто так, ни за что. Мусор – это единственное, что изъято из законов рынка, что просто отдают мировому пространству. Кроме того, мусор неутилитарен и этим он напоминает искусство.

Правда, как раз в наше время мусор снова интегрируется в экономическую систему благодаря экологическому движению, которое, хотя на словах и любит нетронутую природу, на деле занимается исключительно

мусором. Таким образом, мусор включается в обменный цикл и теряется для искусства. Впрочем, вероятно именно художники с их эстетической обработкой мусора открыли дорогу его технологической переработке.

И.К.: Вся наша жизненная практика связана с идеей расчистки места для жизни и отодвигания мусора на край, на периферию. Мы постоянно разгребаем мусор, расчищаем пространство для нашего существования, которое, если мы этого не будем делать, снова засыплется им. Это какой-то «перпетуум мобиле». Но чистота никогда окончательно не побеждает, и грязь и мусор продолжают оставаться постоянным фактором нашей жизни. Это особенно характерно для нашей русской жизни.

Мусор у нас – это синоним самого существования, поскольку нет никакого смысла вообще что-либо расчищать и строить, если все превратится в мусор. Образ нашей жизни представляется мне огромной мусорной кучей, которую невозможно разгрести.

Б.Г.: Но мусор, с которым ты работаешь, всегда строго структурирован и упорядочен. И это всегда твой личный мусор, а не мусор вообще.

И.К.: Это продукт нашего русского имперского сознания – думать, что всякая отдельная вещь – это мусор и дрянь, но что вся эта дрянь должна быть учтена и пронумерована. Всему, в том числе и человеку, дан номер, как на складе. Хаос упорядочен. Бесперывный хаос и мусор и в то же время бесперывный порядок совпадают.

Что же касается того, что мусор – всегда мой, то здесь мной создается особый персонаж – мусорный человек, который весь мусор собирает и снабжает карточками с воспоминаниями. Попытки понимания собственной жизни, воспоминания о собственной истории никогда не приводят к выделению главного в жизни, главных целей существования. Остаются только разрозненные вспышки сознания, связанные со всякой дрянью. И они тоже образуют огромный склад, в котором можно все эти разрозненные воспоминания упорядочить и пронумеровать.

Б.Г.: Твои собрания мусора – это коллекции, которые напоминают музейные коллекции. Музеи современного искусства тоже представляют собой собрания каких-то непонятных предметов, которые неясно почему туда попали и неведомо зачем там хранятся. Они получили разрешение на это хранение явно каким-то магическим, таинственным способом, который посетитель музея не может себе объяснить. Он только стоит в религиозном трепете перед этой мистерией хранения. Ты же собираешь вещи, относительно которых существует подозрение, что они сами собой никогда не попадут в музей и не будут сохранены.

И.К.: Конечно, ты абсолютно прав: это такой маленький музей для остального мира. Здесь происходит собрание не для самого себя, а для посетите-

лей. И даже, может быть, для ревизора, для контролера, который потребует отчета, что я делал, скажем, в такой-то день. И тогда открывается папка 18 – там лежит соответствующая документация. Это что-то вроде самодонора или, может быть, исповеди. Ревизор – это что-то совсем другое по сравнению со зрителем. Зритель должен восхититься, поразиться и сказать: да, это действительно потрясающе. Но ревизора не интересует эстетическая сторона дела, он интересуется тем, что за всем этим скрывается.

Часто можно видеть, как на базарах, на барахолках стоят люди и продают всякую дрянь – какие-нибудь железки. Тут всегда возникает вопрос: кто может заинтересоваться всем этим мусором? Кому это может быть нужно? Тем более что рядом сидят люди с точно таким же мусором. Это какой-то совершенно иррациональный жест – выставить все это и затем ждать: а вдруг кто-то подойдет и заинтересуется? И даже спросит: «А что, эта железка – не от самовара?» И ты ему ответишь: «Да, от самовара, его же наша Марья Васильевна привезла мне на день рождения!»

Б.Г.: Твой частный музей мусора – это, вероятно, реакция на отсутствие музеев современного искусства в Советском Союзе. А также реакция на то, что на Западе хотя и есть музеи для мусора, но твоего мусора в них нет (только сейчас он начинает в них появляться).

С другой стороны, стирание границы между ценными и неценными вещами, которое проповедует современное искусство, объективно приводит к невозможности выбросить что бы то ни было. В свое время, когда авангард начал отрицать ценность музейного искусства, он потребовал разрушить музей, чтобы сравнить музейные вещи с жизненными. Но теперь, когда сам авангард попал в музей, выявилась обратная тенденция: весь мусор жизни – в музей. Постепенно вся наша жизнь «музеализируется». Весь мир превращается в музей для неизвестного посетителя. Ничего нельзя уничтожить, ничего нельзя выбросить: любое разрушение воспринимается как святотатство, как нарушение божественных прав этого самого таинственного посетителя. Возникает невыносимая клаустрофобия от этой невозможности что-либо разрушить и уничтожить.

Раньше в церкви, если какая-нибудь фреска устаревала – просто переставала нравиться или ветшала, то ее не реставрировали, а смывали или записывали. Так же легко разрушали храмы и на их месте строили новые. Теперь такое сочли бы варварством, и поднялся бы страшный вой. Раньше душу считали бессмертной и самой по себе доступной божественной инспекции. Теперь надо собрать и сохранить все свидетельства, доказательства и документы. Но это в нашем мире – все равно заведомо невозможное дело.

И.К.: Создание такого мусорного музея амбивалентно. Оно есть отчасти просто веселая шутка, чтобы посмеяться над самой идеей хранения. Я ведь знаю, что все это – дрянь. Здесь имеет место случай художествен-

ности в чистом виде: я расставил это все для вас только для того, чтобы вы это смахнули. То есть я здесь менее всего серьезен.

Мой мусорный музей представляет собой, по моему мнению, идеальную модель такой сегодняшней игры между ценностью и неценностью. В нем выставляется какой-то отвратительный предмет – например, водопроводный кран. Но суть моего музея состоит не в собирании кранов, а в том, что к каждому крану привешена этикетка – подпись. Здесь та же проблема, как и в случае слова-изображения, или текста-картины. А именно: зритель смотрит на вещь и видит дрянь. Тогда он думает: дай-ка я прочту, что там написано, и наверно пойму, почему это выставлено. Но вместо сообщения, что это кран из чистого золота или что он взят из кабинета Ленина, там написано, что я этот кран нашел на улице, когда гулял с Федором Ивановичем, который шел за бутылкой. Тогда зритель понимает, что ценность этой вещи диктуется определенным воспоминанием. Но ведь и само воспоминание – дрянь! Получается наложение одной дряни на другую.

Бывает, человек стоит около мусорного ведра, держит в руках вещь и думает, колеблется: выбросить или сохранить. Вот эта секунда задержки, это мгновение колебания меня и интересует. В этот момент шансы на выбрасывание или оставление примерно одинаковые. Вот это мерцание между оставлением и выбрасыванием...

Б.Г.: То есть между памятью и забвением, и есть эта мистерия окончательной смерти, которую уже ничем нельзя преодолеть.

И.К.: Да, бред. Бред уничтожения. Не есть ли сама жизнь – бред уничтожения? В это мгновение колебания относительно названной вещи я, как полубог, решаю ее судьбу. И я решаю свою судьбу. Я могу решить, что мое воспоминание останется жить в ящике моего стола, и я могу его уничтожить, вынеся его в помойном ведре. Я хозяин этой вещи, но я и раб случая, который дает жизнь этой вещи в музее, дарит ей вечность – или, напротив, смерть.

Б.Г.: Мы сегодня лишены любых критериев сохранения или уничтожения.

И.К.: Это и есть современный музей.

Б.Г.: Да, это и есть современный музей. Действительно, в современном музее мы испытываем какой-то мистический трепет перед абсолютной произвольностью и непонятностью решения собрать и сохранить все это. Перед отсутствием каких-либо рациональных оснований для воспоминания или созерцания. Даже деньги, интриги и связи, на которые обычно ссылаются сами художники, на самом деле ничего не объясняют.

Что же все-таки это такое? Абсолютно нигилистический произвол или некая скрытая логика симпатий и ассоциаций, которая толкает нас в бок и заставляет совершить какой-то определенный выбор?

И.К.: Нет, я думаю, что ни то и ни другое. Главное – это как раз сама стратегия перебирания. Выбор между жизнью и смертью является совершенно произвольным, не имеющим никаких мотиваций и в этом смысле нерелевантным. И реальность, и художественное произведение суть именно сидение и перебирание этих ненужных предметов – наподобие четок. Соль коллекции не в том, чтобы все это хранить, но в том, чтобы всегда иметь возможность все это выбросить к чертовой матери. Вся жизнь представляет собой эту длинную цепь решений по типу «да-нет».

Б.Г.: То есть ты хочешь сказать, что решение об уничтожении или сохранении не является по существу драматическим?

И.К.: Да, абсолютно.

Б.Г.: Это решение лишено всякого пафоса, потому что ничто не ценно настолько, чтобы решение о его уничтожении было настоящей потерей. Все равномерно неценно и в этом смысле взаимозаменяемо. Жизнь сама по себе настолько есть мусор, предназначенный на выброс, что выбор между жизнью и смертью является по существу совершенно тривиальным.

И.К.: Да, наша жизнь настолько полна пустых слов и пустых текстов, что в сущности самым интересным, что можно услышать, является этот шелест перебираемых и выбрасываемых бумаг. Принято высмеивать такое бюрократическое перебирание бумаг, но в действительности – это единственное дело, которое реально существует.

Б.Г.: Социологически твоя мусорная коллекция была единственным музеем современного искусства в Москве 70-х–80-х годов. Сейчас на Западе музеи современного искусства – это храмы новой религии, сменившей христианство. Не зря христианские церкви все больше функционируют сейчас как музеи, подобно тому как раньше сами эти церкви интегрировали в себя языческие святилища. Религиозную функцию музеи современного искусства имеют потому, что люди приходят туда для того, чтобы «не понять», чтобы приобщиться к тайне. Это тайна действия «духа времени», которому приписывается ничем не мотивированное избрание именно этих предметов из массы им подобных. Перед этим избранием можно стоять только в немом благоговении, перебирая его свидетельства.

Твоя коллекция мусора была в Москве как бы подпольным и поэтому очень аскетическим храмом этой новой религии.

И.К.: Моя судьба – судьба художника, постоянно живущего на Сретенке, на чердаке, – замечательно продемонстрировала и мне, и другим функционирование этого музея. Для иностранца, который приезжает в Москву, например, все является экспонатом. Он поражается и ищет какой-то смысл в том, что прекрасные дома в центре Москвы превращены в какие-то кучи

мусора и т. п. Когда меня посещал советский человек, то он был в ужасе: пройти невозможно, вся лестница залита помоями и прочее. А для иностранца это все был музей. Помнишь эту страшную лестницу с мусорными ведрами по углам, с ужасными криками, раздающимися из-за дверей коммунальных кухонь? Многие иностранцы считали, между прочим, что это я сам ради художественного эффекта залил все помоями, забросал ящиками, газетами, вонючими тряпками. А потом, когда посетитель начинал продвигаться по чердаку, он оказывался просто в центре катастрофы, гибели – ну, да ты помнишь все это. Затем, когда посетитель проходит весь этот ад и попадает в мастерскую художника, которая представляет собой тоже довольно замусоренное помещение с давно немытыми окнами, то он ожидает наконец увидеть настоящие художественные произведения. И тут с невероятным энтузиазмом и улыбкой на лице доброжелательный художник открывает посетителю ящик, полный того же мусора, который он уже видел до этого на улицах Москвы и на лестнице.

Но вот что удивительно – происходит катарсис. Зритель понимает, что он пришел в правильное место и что ему действительно показывают искусство. Все, что было раньше, теперь рассматривается как преддверие попадания в этот музей, все превращается в ритуал, который переходит в процесс перебирания, смотрения, объяснения и т. д. Это лишний раз доказывает, что неважно, что показывать, важен сам акт демонстрации.

Б.Г.: Искусство здесь выступает как механизм перенесения неценной вещи в своего рода сакральное пространство, благодаря чему эта вещь приобретает ценность. Раньше эта вещь просто не замечалась, а теперь на ней начинает концентрироваться внимание, она эстетизируется. Поэтому, когда посетитель шел к тебе, он воспринимал всю эту грязь на лестнице как простую помеху, а когда он шел от тебя, то начинал воспринимать ее как грандиозную инсталляцию. К тому же твой художественный мусор на самом деле не случаен, а специальным образом скомпонован, разложен, препарирован, чтобы он мог сконцентрировать на себе внимание.

И.К.: Вообще, можно сказать, что эстетическая акция есть по природе своей акт концентрации внимания. Игра с вниманием и есть то, что происходит в музее.

Б.Г.: Раньше человеку показывали в основном то, что уже социально находилось в сфере внимания. Теперь стремятся показать ему то, на чем бы он сам по себе не задержал внимания.

И.К.: При этом современный подготовленный зритель имеет в своей памяти огромный запас знаний о предыдущей истории культурных операций, гарантий, критериев и т.д., и когда он видит новый для него художественный объект, то сразу восстанавливает для себя всю эту предысторию

и с этой точки зрения оценивает. Веревка, повешенная на гвоздь большим художником, отличается от веревки, повешенной на гвоздь обычным человеком, потому что последняя не учитывает всю историю культуры. Это два разных гвоздя и две разные веревки. Кстати, это и ответ на обычное возражение художнику, что у меня, мол, тоже есть гвоздь и веревка и я тоже мог бы их так повесить. Художник опирается на культурный опыт, который у обычного, неподготовленного человека отсутствует.

Б.Г.: Да, это, конечно, либеральная иллюзия – думать, что искусство только расширяет поле нашего внимания: сначала вот ландшафт ввели, а теперь мусор – и так вплоть до полного гуманизма и превращения каждого человека в художника. На деле, расширив искусство до мусора, мы уже оцениваем многие ландшафты как немодные, неактуальные, как китч. Каждое новое перемещение внимания – это не только усмотрение чего-то одного, но и выпадение из сферы внимания чего-то другого. Искусство вовсе не движимо гуманизмом – оно достаточно жестоко и отбрасывает от себя по крайней мере не меньше, чем принимает. Так что и твоя коллекция мусора обесценивает чьи-то чужие коллекции чего-то другого.

И.К.: Ну, потом происходит еще более радикальный отбор. Время пропускает все эти коллекции через свою мясорубку, формирует новые коллекции, новые мусорные кучи. Кто окажется в этих коллекциях – это самый загадочный вопрос.

Б.Г.: Рассматриваешь ли ты этот вопрос как важный для себя?

И.К.: Да. Потому что это вопрос бессмертия.

Б.Г.: Но способен ли ты серьезно относиться к историческому бессмертию? Ведь мы – это действительно какие-то насекомые на каком-то клочке земли. И все эти вещи – пусть они называются произведениями искусства – так же смертны, как и мы. Ведь все это не более чем вещи, и они потом безусловно все равно погибнут – никакие вещи не могут быть бессмертны.

И.К.: Да, согласен. Но есть некое символическое, тотемное бессмертие. Для художника или писателя бессмертие – это все-таки всегда присутствие его работ в музее или в библиотеке. Музей, конечно, не канонизирован: многие культуры вообще выкидывались из него, а потом снова туда возвращались. Но есть какая-то супермузейность, какое-то хранение общей исторической памяти.

Б.Г.: По-моему, это просто иллюзия. Божественная память, как она, например, понимается христианством, не зависит ни от каких материальных процессов, происходящих на Земле. В то же время хранение произ-

ведений искусства зависит от таких процессов, равнодушных к их ценности. Например, сохранились какие-то египетские или греческие тексты и произведения искусства, но они сохранились по случайным причинам, не имеющим никакого отношения к их содержанию. Может быть, как раз все самое интересное и глубокое погребло, а все то, чем мы привыкли восхищаться, – это просто какая-то тогдашняя глупость.

И.К.: Может быть, это и наивность, но кроме религиозной истории, есть и эстетическая история, и некоторые получили в ней свои жертвенники и усыпальницы, на которые ставят цветы и за которыми ухаживают, пока, конечно, человечество живо.

Б.Г.: И ты думаешь, что это важно?

И.К.: Я думаю, что это важно. Это какое-то Древо Жизни или даже Древо Фантазии, но эти фантазии по неизвестным причинам съедобны и даже необходимы для людей.

Б.Г.: Но какое тебе вообще дело до людей? К тому же не факт, что они довольно скоро все не вымрут.

И.К.: Я должен сказать, что не могу ответить на эти вопросы именно потому, что они заданы вполне рационально. Так же как я не могу обсуждать, как работает моя кровеносная система или мочевого пузыря. Это условия моего существования, и я не могу их обсуждать.

Я просто влюблен в эту «мадам Культуру», в музеи, библиотеки, консерватории и личности, в которых можно любить культуру. Это, видимо, традиционная страсть ребенка-подзаборника к светящимся окнам, за которыми сидят люди и читают книги. Это относится к области тех детских мечтаний, которые у меня сохранились до сих пор.

Б.Г.: Мне кажется, что на Западе нигде уже не сохранилось такого отношения к культуре. Культура здесь – это то, что называется «качество жизни». То есть я участвую в какой-то форме культурной жизни просто потому, что это мне приятно и интересно, потому что меня привлекает именно такая форма успеха и признания, потому что мне доставляет удовольствие проводить свое время именно так и с такими людьми или потому что к другому типу времяпровождения я просто неспособен. Иначе говоря, все исчерпывается самой по себе жизненной практикой, без особых трансцендентных заходов.

И.К.: Конечно, когда живешь в культуре, то не можешь ее любить. Это аксиоматично. Это как юношеские вожделения и брак. Когда человек живет в браке, он уже не может вспомнить свои юношеские вожделения, если только он не прерывает брак на некоторое время. Это, мне кажется, тоже может служить хорошей моделью для отношений «я и культура».

Б.Г.: Твое обращение к советскому мусору и есть, видимо, такое временное прекращение брака с целью еще более страстного соединения с культурой впоследствии. Но мне кажется, что смысл этого маневра состоит, в частности, в том, чтобы войти в культуру не изолированно, а со всем, что тебя окружает, со всеми твоими связями, так что мусор выступает здесь просто другим именем для того, что раньше обозначалось как текстуальность или как коммунальность.

И.К.: Абсолютно. Это желание войти в культуру со всеми потрохами, со всем своим грязным бельем – не боясь ничего. И потом мы все в Советском Союзе живем в мусоре, в обломках какой-то чужой цивилизации. Наша цивилизация не функционирует и она некрасива. Все из-за рубежа завезенные вещи у нас не работают. Все заведомо сломано, или в нем чего-то не хватает. Мусор – это хорошая метафора для такой неработающей цивилизации.

Б.Г.: Но главное, я думаю: мусор или не мусор, работает или не работает – какая разница?

И.К.: Да, действительно, какая разница? Никакой разницы. И жить в мусорном углу тепло, уютно, тебя оттуда не выметают. Выметают в центре – а в углу спокойно. Пуговица или окурок в углу – это тоже метафора вот такого спокойного существования.

Б.Г.: Это некие социально-экологические ниши, в которых можно выжить, потому что там не выметают.

И.К.: Да, я сам – такой мусор, который не вывели.

Б.Г.: Да и все неофициальное искусство таково.

И.К.: Конечно.

Б.Г.: Его давно должны были вымести, но всё по халатности не выметают.

И.К.: Конечно. Если бы я был хороший писатель, меня бы арестовали и выбросили. Если бы я был хорошей вещью, меня бы сломали и тоже выбросили. А поскольку я такой, в углу, никому не нужный, я в общем как-то просуществовал и выжил.

БЕГСТВО

Борис ГРОЙС: Желание скрыться от чужого взгляда есть у тебя и в работах. Они как бы всегда сделаны от чужого имени – от имени художника-персонажа, которым ты сам как реальный их создатель не являешься. Но где же тогда ты сам?

Илья КАБАКОВ: Мне кажется, что это место определяется для меня всегда негативно: это место, из которого я хочу удрать. Мне всегда хотелось уйти и не возвращаться. Я и в детстве, как рассказывала моя мать, всегда стремился убежать, как только научился ходить. Но меня всегда ловили и возвращали с полпути. Это у меня сохранилось и потом: я все время менял стили и проблемы, которые я разрабатывал.

Б.Г.: Многие твои работы, в том числе и альбомы, описывают своего рода траекторию бегства и исчезновения.

И.К.: Это бегство от имени, постоянное несогласие быть тем, кем тебя называют, или даже тем, кем ты сам себя называешь.

Б.Г.: Я вспоминаю, что ты раньше говорил о твоём желании быть принятым в культуре, быть предметом разговора, участвовать в культурной коммуникации. Если все это так, то почему тогда бегство и желание, напротив, избежать коммуникации?

И.К.: У меня просто необыкновенно развито чувство, что я нахожусь не на своем месте. Для меня особенно приятным переживанием всегда является не быть где-то. Если я куда-то еду, то я уже заранее счастлив от предвкушения, как я оттуда уеду. Это, видимо, инфантильная травма от нежелания появляться на свет. Мир, в который я родился, и мой облик, в котором я родился, меня глубоко не устраивают. Меня не устраивает

моя внешность, и я не идентифицирую себя с ней. Помню, что, когда я в первый раз увидел себя в зеркале в профиль, я буквально застонал от боли: я не мог поверить, что это я. Это желание уйти от своего тела, от своих вещей, из своего жилья.

Мне не нравится никакая моя одежда, никакая моя комната. Возможно, это связано с длительным пребыванием в интернате, где все было чужое, ничье. Поэтому все мое – для меня ничье: не связанное со мной, с моей судьбой.

Б.Г.: Для художника вообще характерна, я думаю, нелюбовь к своему телу, поэтому он и создает себе новые тела в своем искусстве, новые тотемы. Но нелюбовь к человеческому телу – «темнице души» – вообще распространена в нашей цивилизации. Не случайно современное искусство избегает изображать человеческое лицо или тело, или, если делает это, – то всегда критически или иронически. Я думаю, что современное искусство выступает здесь предшественником геной инженерии, которая будет в дальнейшем создавать в самой реальности новые тела вместо нынешних, надоевших.

И.К.: Но у меня не воздвигается никакой художественный тотем, не возникает творческое лицо, художественный почерк – ничего. Если бы мне указали извне на такое творческое лицо, то я, вероятно, снова ужаснулся бы и постарался его изменить. Здесь проявляется желание отказаться от любого визуального образа. Я ничего не «выражаю», но все проблематизирую. У меня все двойится, все находится в промежутке.

У меня нет дома, я чувствую себя все время в состоянии транзита. По-житейски это называется: ему везде плохо.

Б.Г.: Везде плохо, но и везде хорошо. Эту фигуру ускользания ты все время описываешь, делаешь ее коммуницируемой, все время интегрируешь ее в диалог. Это напряжение между жаждой коммуникации и стремлением к ускользанию может разрешиться только одним способом – если разговор станет бесконечным. Если я постоянно ускользаю от коммуникации, но коммуницирую это ускользание, то я вынуждаю других все время говорить обо мне. Пикассо понял это уже очень рано на уровне коммерческом: если я все время меняю стили, то и все время продаюсь.

Фигура незащитности, чуждости всему, бегства и ускользания оказывается классической фигурой воли к власти, поскольку она все время привлекает к себе внимание и заставляет концентрироваться на себе. Отрицая свое рождение, ты отрицаешь и свою смерть, потому что только все рожденное умирает. Если ты не принимаешь никакой определенной формы, то ты тем самым никогда не завершаешься, не умираешь. Это такая специфически постмодернистская форма претензии на бессмертие, которую практикуют сейчас многие, например, Деррида. Она состоит

в постоянном ускользании и в постоянной отсрочке, в постоянной ссылке на необходимость потенциально бесконечного обсуждения, интерпретирования и т. д.

И.К.: Здесь, конечно, отрицается классическая модель «смерть – возрождение». Раньше зерно должно было действительно умереть, чтобы прорасти. Когда ты есть, то ты умрешь. Но у тебя зато есть шанс на возрождение. Если же ты непрерывно симулируешь непрерывное бытие, как в данном случае в бесконечном разговоре, то у тебя как бы нет желания ни быть, ни умереть. И, может быть, ты тогда обречен на действительную смерть.

Б.Г.: Мне кажется, мы все сейчас стремимся прочь от витальности, от жизни, в возрождение которой не верим. Поэтому сейчас мы интуитивно стремимся к состоянию, так сказать, уже умершего: только уже мертвое не может умереть. И я не исключаю, что это стремление к бесконечности мусора, к бесконечности текстуальности, к бесконечности мертвой знаковой игры есть последний парадоксальный способ удержать бессмертие. Но не на уровне жизни – хотя бы и сублимированно-духовной вечной жизни, а на уровне ее мертвого субстрата.

Мы можем себе представить, что наша планета рассыплется, но мы знаем – или думаем, что знаем, – что какие-то ее мертвые частички будут вечно пролетать через космическое пространство. И так же мы можем думать, что если наше сознание рассыплется, то какие-то элементарные мертвые семиотические знаки, определенная игра которых это сознание порождает, будут дальше лететь, образуя новые комбинации. И в некотором смысле мы уже сейчас можем приобщиться к этой вечности, ощущая, как эти знаки, тексты, риторические фигуры и т. п., которые неизвестно откуда взялись и неизвестно куда летят, пролетают сквозь наше сознание с каким-то неслышим шумом. Это, вероятно, тот самый мусорный ветер, о котором писал Андрей Платонов. Такой вот бесконечно проносящийся сквозь сознание и жизнь мусорный ветер. Вероятно, и у тебя есть ощущение подобного ветра.

И.К.: Да, и даже на уровне чисто житейском. С утра до вечера во мне проносится огромное количество дел, людей, заданий и т. д. – и это одно из самых сладких моих состояний. В известном смысле я не знаю, что такое креативность. Я просто не жду ничего от того места, где я уже есть, и стремлюсь всегда к какому-то новому переживанию.

Б.Г.: Но не есть ли это постоянное ожидание того, что Гегель называл дурной бесконечностью, – т. е. бег в пустоте, вращение белки в колесе?

И.К.: Возможно. Но для меня здесь главное, что мои картины реальнее меня самого. Я исчезаю, но мои картины не вызывают во мне чувства временности.

Б.Г.: Но тогда твое самоисчезание не есть какая-то жизненная проблема, а просто чисто художественная стратегия, дающая твоим работам статус более высокой и автономной реальности, что представляет собой вариант очень классической модели отречения от себя в пользу искусства.

И.К.: Я думаю, что да.

Б.Г.: Тогда возможно, что это – бегство не от социального отчуждения в виде каких-то внешних форм существования, а напротив, бегство к еще большему отчуждению с целью создания определенных вещей, с целью самоовеществления в произведениях своего искусства.

И.К.: Тут возникает проект создания единственной великой, уникальной картины. Но это не мой проект – я бегу всегда и от своих созданий. А вообще, меня всегда интересовал образ Александра Иванова, который всю жизнь создавал одну картину, и вообще людей, делающих одну вещь долго – гипердолго, т. е. действительно всю свою жизнь. Это такой образ постоянного возделывания своего поля. Это люди, которых действительно можно назвать авторами: они считают, что их произведения не требуют постоянной суеты.

Б.Г.: С Ивановым дело обстоит, я думаю, не столь уж просто. Он создал огромную серию очень талантливых и разнообразных по своей манере этюдов к картине, которая не удалась. Если мы на минуту забудем эту картину, то остается серия работ вечно убегающего от себя художника.

И.К.: То есть он на самом деле все время убегал от своей картины.

Б.Г.: Вот именно.

И.К.: Есть многие художники, которые делают огромное количество этюдов, набросков, эскизов к картине, которая никогда не будет начата. Или идут еще дальше: строят ателье, где они будут ее писать...

Б.Г.: Я как-то раз обсуждал проблему Иванова с Александром Меламидом, и он довольно тонко заметил, что современное восприятие искусства так натренировано на абстрактное в искусстве, что даже все изобразительные формы воспринимаются как абстрактные, и что по меньшей мере с современной точки зрения все эти этюды Иванова свидетельствуют о невозможности вообще что-либо изобразить, т. е. дойти действительно до завершения художественного задания, что он, видимо, почувствовал уже тогда.

И вообще, подготовка к чему-либо всегда на деле является формой убегания от результата.

И.К.: Да, мы теперь уже забыли об этой драме во взаимоотношениях между этюдом и картиной, поскольку сейчас не делается ни то, ни другое.

Картина воспринималась как долг и угроза, все жаловались на засушенность, академичность картины и бежали в этюды, которые получались живее, динамичней, свежее, но все же считали необходимым в конце концов писать картины. Потом противоречие это счастливо разрешилось, когда картины стали писать как псевдоэтюды, как, например, Эдуард Мане или Дега. Эта проблематика сохранилась, впрочем, еще в соцреализме.

Б.Г.: Между прочим, вся история советской власти – это история принятия всяких организационных мер, подготавливающих приход истинно коммунистического, утопического общества, которые на деле имели, конечно же, целью этот приход отдалить.

И.К.: Это, конечно, верно, но сейчас я бы хотел обратить твое внимание на другое. У меня в работах большую роль играет тема полета. Это, бесспорно, отлет на тот свет, но он имеет форму полета в космос, потому что для нас сейчас космос воспринимается как тот свет, где живут космонавты, почти небожители, идеальные люди, расположенные между птицами и ангелами. Так что человек у меня как бы отлетает посредством им самим придуманного аппарата, посредством катапульты на тот свет – причем, в им самим изобретенный космос. Вспомним о Малевиче с его проектами полетов и о Татлине с его Летатлином, которым он даже хотел вооружить Советскую Армию. В основе этих проектов лежит мысль: надо лететь. Сначала улечу я, укажу путь, а потом улетят остальные. Эта же тема присутствует и во многих моих альбомах.

Это и мое глубокое убеждение: в этом мире жить нельзя. Из него надо улететь. И надо улететь всем. Преобразовать жизнь нельзя, потому что из этого все равно ничего не выйдет. И поэтому мы должны сделать что-то, чтобы покинуть эту жизнь еще при жизни, еще не умерев. Например, все время летая над Землей и только иногда на нее садясь. Или переселившись в чужие края, которые ведь тоже – «тот свет», или же улетев в космос.

Ты помнишь всю эту эйфорию 30-х годов по поводу полетов наших летчиков на Северный полюс. Все население, видимо, хотело последовать за ними. Вспомни проекты башни Лисицкого, на которой должны были парковаться дирижабли, как сейчас паркуются автомобили. Всем хотелось поселиться на небесной тверди!

Б.Г.: У Заболоцкого была тогда идея, что все люди должны покинуть Землю и тогда прекратится эксплуатация людьми животных. На месте республики людей возникнет республика лошадей или коров, которые создадут собственную цивилизацию и потом тоже отлетят, так что каждый вид животных будет создавать свою цивилизацию и отлетать, освобождая место другим.

И.К.: Мне кажется, здесь речь идет не о перелете как таковом – мы ведь даже не замечаем перелета на самолете, – а о своего рода витании, зави-

сании между небом и землей. Именно это плавание в промежуточности создает ощущение блаженства.

Б.Г.: Твоя стратегия всегда была стратегией такого зависания. В России ты – агент Запада, на Западе – русский художник, в официальной среде – неофициальный художник, в неофициальной – официальный. Хочешь ли ты теперь, чтобы все жили в таком подвешенном состоянии? Чтобы образовалась такая огромная общечеловеческая коммунальная квартира, висящая между небом и землей?

И.К.: Ты просто срываешь у меня слова с языка. Ты правильно привел пример с моим пребыванием на Западе. Я никуда не улетел от своей страны, а как бы завис над ней в чужом пространстве, которое мной понимается как прекрасный светлый мир. И это зависание мне кажется очень приятным – особенно когда я думаю о моих друзьях. Так, глядя на тебя, я вспоминаю твою фигуру, парящую над Ленинградом и Москвой, и теперь вижу, как ты точно так же завис над Кельном. И так же я наблюдаю парение других лиц, весьма мне близких.

Только заземленные люди с корнями вызывают у меня какое-то мучительное чувство вины перед ними, потому что они обладают корнем, а я привык к гидропонному существованию. Кроме того, есть еще много таких летающих, которых я узнал здесь на Западе. Они как птицы: они ни в чем особо не заинтересованы и узнают друг друга без объяснений и рекомендаций. Некоторые из них еще раньше залетали ко мне в мастерскую. Можно считать, что это динамизм современной культуры выработал такой тип, например, художников и кураторов, которые все время десантно спешат с места на место, но я говорю не об этом, а об определенном тайном состоянии психики. Это такая двойственность принадлежности к определенному региону и в то же время оторванности от него.

Б.Г.: В наше время Бодрийар говорит о том, что в современной цивилизации все циркулируют и что эта циркуляция людей в аэропортах – то же самое, что циркуляция знаков и цитат в современных текстах, например. Это создает эффект скорее гигантского метаболизма в утробе мирового Левиафана, нежели внутреннего полета. Но та комбинация Летучего Голландца и Вечного Жида, которую ты описываешь, была, конечно, всегда.

И.К.: Эти архетипические персонажи существовали действительно от начала мира, но они были в каждую из эпох по-разному ненавистны и по-разному любимы, в зависимости от того, ценили ли оседлость или подвижность.

Между прочим, лучше всего перемещаются не те, которые сорваны с места, как герои Хемингуэя, воплощающие в себе образ потерянности.

Это классическая схема: один сидит у себя дома, занимается своим делом и полон какой-то глубокой истиной, а другой – носимый ветром осколок человека.

Сейчас перемещаются люди, имеющие как раз очень твердое внутреннее ядро. Именно эти люди свободно перелетают, ничего не теряя. И, в известном смысле, ничего не приобретая.

Б.Г.: Ты знаешь, когда ты говоришь, что чувствуешь себя неукорененным, странствующим или летающим человеком, находящимся в состоянии постоянного бегства, когда ты описываешь свое двойное отношение к культуре, в которой ты вырос, – отношение внешней принадлежности и в то же время внутренней посторонности и даже чуждости ей, – а также когда ты говоришь, что тебя всегда раздражают любые изображения и что ты лучше всего чувствуешь себя наедине с текстом, я не могу избавиться от мысли, что всему этому можно дать одно очень простое биографическое объяснение, заключающееся в твоём еврейском происхождении. Дело в том, что это все свойства, которые обычно ассоциируются со специфически еврейским мировосприятием, в том числе и русскими националистами. Сейчас в России, в частности, очень много говорят об особой роли евреев в русской культуре и часто обвиняют евреев именно в том, что их восприятию русской культуры свойственна определенная посторонность, которая внутренне отделяет их от этой культуры, не дает им полностью в нее войти. Кстати, процент художников-евреев среди соцартистского, рефлектирующего поколения 70-х годов был в целом достаточно велик. Как ты сам оцениваешь роль этого национального компонента в том, что ты делаешь? Можно ли действительно вывести твою художественную позицию из твоего национального происхождения?

И.К.: В известном смысле конечно да. Но в то же время я не могу сказать, что все время и даже часто я чувствовал себя именно евреем. В сущности, я помню только один эпизод, который был связан для меня с каким-то действительным национальным переживанием. Как-то раз я получил от издательства заказ оформить весьма третьесортно написанную книгу о еврейских местечках в революционные годы. Это был вполне официальный заказ, но когда я по этому заказу начал рисовать евреев, я вдруг почувствовал какой-то прилив иступленной творческой энергии. У меня как-то изнутри начали проявляться образы этих местечковых евреев, хотя я сам никогда не жил в таком местечке. Но это не были ни литературные образы, ни какие-то цитаты из Шагала, а именно внутреннее ощущение той паники, того страха, в которых жили эти люди. Во всяком случае энергия этих рисунков была такова, что ее сразу ощутил художественный редактор, которому я их показал. Он поморщился и сказал: «А нельзя ли без этого?»

Впрочем, и свою дипломную работу в институте я делал на еврейскую тему, но это было продиктовано, скорее, наивно-романтической са-

моидентификацией с героем книги Шолом-Алейхема «Блуждающие звезды», которую я иллюстрировал: это была история еврейского мальчика, который потом, кстати, уезжает на Запад и там становится актером еврейского театра. Больше я ничего, конкретно связанного с еврейской темой, не делал.

В остальном же еврейство ассоциировалось мной с несчастьем и униженностью, но эти же несчастье и униженность я узнавал повсюду вокруг себя – это были общие условия существования любого человека в России, и поэтому я не мог связывать их только с моим еврейством. И свое собственное переживание комплекса неполноценности я связывал скорее с моим социальным происхождением, чем с национальным. Кстати, хотя я и вырос в довольно тяжелой атмосфере советского общежития, прямой антисемитской агрессии против себя я не испытывал. Причина, возможно, в том, что фамилия у меня не характерно еврейская, лицом я тоже не ярко выраженный еврей, так что непосредственно как еврей я не опознавался.

Если же теперь обратиться к тому, о чем ты раньше говорил, то, конечно, мир, который меня окружал, – это всегда был для меня «их» мир, а не мой мир. И это было так не только потому, что это был советский мир, но и потому, что это был мир русский. Много в этом мире я не угадывал, и мне всегда внутренне казалось, что я не дома, а у чужих, и поэтому мне надо вести себя прилично и осторожно. Хотя, наверное, это скорее ретроспективная интерпретация. Тогда мне казалось, что здесь сказывалась прежде всего моя социальная и идеологическая чуждость советскому миру, а не национальная. Это была и точка зрения моих друзей.

Причина этому в том, что я не мог сказать, где же моя истинная родина, с которой я связан и куда я мог бы вернуться. Я родился именно в этом месте и другой родины у меня нет. Отсюда эта двойственность: я здесь родился, но я не принадлежу этому месту и не чувствую ответственности за него. В своей стране я чувствовал себя неизвестно откуда засланным шпионом, обязанным все тщательно изучить и кому-то сообщить. Но опять же: в этой стране все – посторонние, все – на чужбине, и русские тоже, и потому мне все же трудно было тогда провести национальную границу между собой и другими.

Теперь, пожалуй, я смотрю на это иначе, потому что я за это время побывал в Израиле и там на меня вдруг нахлынуло настоящее ощущение Родины. Это было удивительное чувство уместности себя в мире, напоминающее попадание ключом в замочную скважину, когда все вдруг легко отворяется. В Израиле меня впервые покинуло ощущение жизни на чужбине.

Б.Г.: Притом что, вероятно, ты не захотел бы поселиться в Израиле и жить там.

И.К.: Нет, это было, скорее, чисто мистическое посещение места, где живет Бог. Сейчас он, может быть, на время и уехал, но постоянное место жительства у него там. Его вещи во всяком случае там остались.

Конечно, реальная жизненная ситуация – это нечто совершенно другое. Да, я ее и увидел: я был приглашен, обласкан, и вокруг были только улыбки. Но какую-то скрытую «благовую весть» о том, что мир может находиться в гармонических отношениях с моим «я», я там все же получил.

Б.Г.: То, что ты здесь говоришь, в сущности является большим подарком русским националистам, борющимся с еврейским влиянием в русской культуре. Их основной аргумент состоит именно в том, что евреи, лишенные живой связи с собственной национальной действительностью, принципиально слепы и глухи к определенным явлениям жизни и что поэтому культурная активность евреев в России не обогащает, а обедняет русскую культуру: обогатиться она могла бы только через контакт с другой национальной действительностью, а не с отсутствием такой действительности вообще. Евреи же просто чужды всему, и их опыт исчерпывается опытом такой чуждости.

И.К.: Этот действительно специфически еврейский опыт стороннего описания мира, однако, очень благоприятен для точности такого описания, для понимания существенных черт цивилизации, в которой мы живем. В этом смысле евреи играют как раз очень существенную и позитивную роль в русской культуре, которая подчеркивалась многими русскими историками культуры, например, тем же Бенуа.

Кстати, национальный вопрос занял сейчас в России место рухнувшей советской идеологии, поскольку место это должно было быть чем-то занято. Моя же жизнь там вся прошла под знаком и под властью советской идеологии. Тогда, при господстве советской идеологии, мы все – и русские, и казахи, и евреи – были в равной степени денационализированы. Поэтому было бы все же неправильно сегодня задним числом описывать мою жизнь там, как жизнь еврея среди русских. Сегодняшняя вспышка национальных чувств не должна заставить забыть тот транснациональный деспотизм, который всех тогда ставил в равное положение. Мои работы были описанием советского социума как места гибели всего живого.

Б.Г.: Между прочим, хотя еврейское происхождение действительно способствует формированию эффектов чуждости и двойного зрения, оно находится лишь в ряду многих других факторов, способных вызвать те же эффекты. Очевидным примером являются сексуальные отклонения от социальной нормы и прежде всего гомосексуализм. Сексуальные отклонения такого рода были характерны для очень многих героев культурного фольклора: от Леонардо да Винчи и Канта до нашего русского Владимира Соловьева. Кстати, именно еврей-гомосексуалист вроде Пруста во мно-

гом определил культурогенный тип двойной изоляции, характерный для XX века. Хороший пример в сходном ряду – эпилепсия у Достоевского.

Кроме того, мы все, что называется, чужие на этой Земле, потому что мы всегда рождаемся в уже готовую культуру и умираем всегда раньше, чем успеваем отразить природу и результаты собственной деятельности, т. е. наше место в культуре нам никогда не известно. Так что мне кажется, что еврейская ситуация как раз достаточно универсальна и просто более остро осознается евреями, чем большинством других, но никакой принципиальной разницы я здесь не вижу.

И.К.: Возможно, но, например, русские писатели или художники XIX века могли, когда они творили, внутренне идентифицироваться со всем национальным целым. Они чувствовали себя почти даже управляющими всей этой огромной страной. И от этого они получали земляную, нутряную энергию, усиливавшую их индивидуальный талант. Они чувствовали себя представителями русского народа и могли его представлять. Этой возможности слиться с русским народом и представлять его у меня никогда не было. У меня всегда было чувство человека, едущего в вагоне без билета, который боится всех их вместе взятых.

Б.Г.: Основная тема русской литературы XIX века – это, однако, тема «лишнего человека», который нигде в жизни не может никуда пристроиться. Он даже не может сексуально овладеть русской женщиной, символизирующей Россию (а может только читать с ней вместе Евангелие, как Раскольников): Онегин, Обломов и так далее. В этом смысле он почти расово чужд России, потому что именно совокупление внутри вида гарантирует расовое единство. Русская интеллигенция была очень европеизирована и чувствовала себя в России довольно неловко и неудобно. Те же русские националисты, открывая для себя сейчас русскую традицию после длительного периода денационализации, о котором ты говорил, тоже чувствуют себя, мне кажется, в ней довольно-таки чужими.

И.К.: Но я думаю, что сейчас они начинают чувствовать эту национальную общность.

Что же касается, скажем, эпилепсии у Достоевского, то я должен сказать, что и сам всю жизнь страдаю от своего рода врожденной истерии, от постоянного переживания внутреннего стресса. И надо сказать, что эту истерию я также воспринимаю как еврейскую национальную черту – это такая сверхчувствительность, вызывающая истерические припадки экзальтации от самых малейших впечатлений. Это тоже результат постоянного несовпадения с окружением. Ничего не делается автоматически, «просто так», – все просчитывается и сознательно контролируется. И из-за этого возникает постоянное эмоциональное перенапряжение, которое находит себе выход в настоящих истерических приступах. Особенно при-

сутствие многих людей в помещении затрудняет такой просчет поведения и приводит к стрессу и почти что к внутреннему параличу.

Другие часто живут просто потому, что они живут, но евреи должны понять, в чем смысл их жизни, чтобы жить, потому что просто по традиции они жить не могут. И эта необходимость постоянно решать, почему я делаю то или это, тоже парализует и приводит к стрессовым состояниям. Отсюда желание снять с себя этот груз решения и попасть в зону какой-то воли, которая не была бы, впрочем, никакой специфически человеческой волей. У меня тоже есть такое ощущение чуждого и высшего императива, которому я внутренне подчиняюсь, хотя я и не могу сказать, в чем его источник. Хотя, конечно, я не получаю от этой скрытой силы ни прямых моральных указаний, ни определенных целей, ни вознаграждений. Но мне кажется, что этот императив все же идет из каких-то очень отдаленных источников еврейской религиозной традиции.

Б.Г.: Вообще, чтобы заниматься культурой, нужно, видимо, во что-то верить или, если угодно, обладать достаточной долей наивности. Действительно радикальный скепсис исключает способность к культурной активности. Евреи обладают большой долей скепсиса, двойного зрения, отчужденности и т.д. Но при этом им свойственна, как правило, фундаментальная наивность, выражающаяся в убеждении, разделяемом, кстати, антисемитами, что все эти свойства им присущи именно как евреям. Если человек находится в состоянии тотального скепсиса и у него нет никакого объяснения этому состоянию – например, заключающегося в том, что он еврей, – то такой человек перестает вообще быть способным к культурному продуцированию: это тогда действительно состояние декаданса. Еврейский же наивный скепсис – наивный в сравнении с радикальным аристократическим, декадентским скепсисом – возможно, и делает евреев столь культурно продуктивными. Скепсис, страх и даже экзистенциальное отчаяние их не останавливают, потому что представляются им нормальными условиями их существования в качестве евреев.

И.К.: Мне кажется, что природа любой культурной продуктивности заключена в страхе и постоянном внутреннем стрессе. Речь идет – и на это способны действительно многие евреи – о выдерживании постоянного страха и стресса не в течение какого-то, хотя бы и длительного, времени, а просто в течение всей жизни. Это стресс, который не приводит ни к сумасшествию, ни к заболеваниям, ни к депрессиям и не требует отдыха, потому что отдых от него невозможен. Страх и внутренний стресс выводят нас из природного ритма жизни, разрушают наш животный биоритм. Стресс антиприроден. Стресс вызывается бегством от страха, напряжением от этого истерического убегания, но, как ни странно, сам по себе этот бег приносит чувство внутреннего облегчения и удовлетворения.

Дело в том, что эти сверхнапряжение, сверхмобилизация, вызываемые страхом, ориентированы на удачу и ее привлекают. Поэтому успех в культуре берет свою энергию не из природы, а из внеприродных страха и стресса. Природа, конечно, тоже дает энергию: вода, лес, поле имеют свою, очень приятную, энергию, но эта энергия непродуктивна. Приятно работать после отдыха на природе, но и результат получается соответствующий и с результатом от стресса сравним быть не может. Неумолимость и крайняя возбужденность внутреннего стресса противостоят характерному для природного сознания желанию успокоиться, отдохнуть, которое гасит культурное продуцирование. Бегун от постоянного страха всегда побеждает, потому что он всегда бежит.

Б.Г.: Сейчас, в этом обсуждении динамики страха и бегства, мы достигли, как мне кажется, истинной цели нашего обоюдного интереса, который ее все время скрыто направлял: это интерес к источнику энергии, продуцирующей и искусство, и теоретизирование по поводу искусства. Психологические, социальные, исторические и прочие проблемы, которые мы раньше обсуждали, лишь определенным образом окрашивают и искусство, и интеллектуальный дискурс, но они не могут их породить и долгое время поддерживать, поскольку они все как-то разрешимы в пределах самой жизни. Источник культурного продуцирования не может быть и вполне рационален, так как на рациональном уровне понятно, что все дела человека бессмысленны. То есть здравый взгляд на вещи исключает для человека возможность культурного продуцирования. Иначе говоря, источником энергии культурного продуцирования может быть только своего рода психическая ненормальность или внеприродность.

И.К.: Конечно, в самой культурной деятельности не заключено ничего. Достаточно остановиться в беге – и ты убеждаешься в ее полном идиотизме во всех отношениях.

Б.Г.: Тогда для тебя убежание от страха совпадает по существу с тем, что называется творческой деятельностью, или во всяком случае представляет собой внутренний мотор, обеспечивающий ее движение. И все темы, которые мы сейчас обсудили, были – вероятно, для нас обоих – также стадиями убежания.

И.К.: Да, безусловно. Я помню периоды в моей жизни, когда я продуцировал не непрерывно. Это было самое ужасное время. Есть такое мнение, что, сделав что-то, надо отдохнуть и накопить силы для следующей работы. Никакого такого отдыха я в своей жизни не могу вспомнить. По окончании любой работы у меня немедленно наступает та самая паника, от которой я в этой работе бежал, потому что прекращение бега от страха приводит не к отдыху, а к новому появлению этого страха. Поэтому в какой-то момент

жизни я решил бежать дальше без остановки, с тем чтобы избежать этого момента наступления ужаса, который всегда может оказаться окончательным, потому что в принципе неизвестно, куда бежать: цели уже нет, цель исчезает. Поэтому, как только я чувствую, что какая-то работа приближается к завершению, я уже до ее окончания продумываю, что я буду делать дальше, и таким образом обманываю панику, избегаю ее наступления. Все это, конечно, чисто искусственные приемы, но они достигают своей цели. Надо только бежать все быстрее, тогда усталость не наступит.

Б.Г.: В твоих альбомах бег их протагонистов приобретает такое ускорение, что уводит их в ничто или, во всяком случае, за пределы нашей видимости, так что мы не знаем больше, продолжается он или нет.

И.К.: Конечно, не знаем. Это и переживается как наиболее экстатический момент.

ИСКУССТВО ИНСТАЛЛИРОВАНИЯ

МИШЕНИ

Илья КАБАКОВ: Инсталляция «Мишени» была сделана в Галерее Пакеша в Вене, причем, Пакеш делал параллельно две выставки: одновременно в другой его галерее – на Унгаргассе – проходила выставка Кошута. Это было помещение на первом этаже, выглядевшее как полуподвал – без окон, довольно кривое, у нас в таких полуподвальных помещениях обычно происходят собрания ЖЭК, разыгрываются репрессивные страсти. Очень давящее помещение, даже плохо побеленное, советское. Уже тогда я знал об этом помещении, что оно очень годится для сюжета «Тир», именно там обучают стрелять в мишени. На стенке шириной примерно 15 м были повешены три картины, которые были сделаны в Париже. Каждая из картин представляла собой нечто вроде стендовой фанерной поверхности, эмалевой краской были нарисованы серые рамы, а в центре было сделано белое поле, разделенное пополам: вверху были скверно намалеванные человечек в комнате, человечек на улице такого-то города и тот же человечек посреди пейзажа; внизу было написано – на первой: «В этом доме я родился такого-то числа»; на второй: «В этой квартире я жил с такого-то числа»; а на третьей: «В этом городе я провел свое время с такого-то числа». На первой доске были наклеены комки газеты – шарики, на второй – деревянные палки, а на третьей – камни. Все пространство галереи было разделено четырьмя заборами, сделанными из скверных досок, а на противоположной стороне от стенки с картинами стояли столы, у каждого была куча бумажных шаров, груда палок и груда камней, возле каждого стола стоял стул, а возле каждого стула висела инструкция, состоявшая из автобиографического воспоминания. Все тексты говорили о том, как я не люблю это место и что я имею ужасные воспоминания и отвращение к тому, о чем идет речь, и часто применял такой странный путь: я эти воспоминания записывал или зарисовывал, после чего особым образом расправлялся

с ними, мысленно их ненавидя, плевал на них. Но этого казалось мне мало. Поэтому эта инсталляция состоит в усилении этого эффекта, в частности, эти камни, палки и бумаги были предназначены не только для меня – чтобы я изверг всю злобу и ненависть к этим воспоминаниям – но чтобы и любой посторонний мог ко мне присоединиться. То есть это, в сущности, тир избиения меня, моего прошлого, не представлявшего собой ничего хорошего, напротив, представлявшего собой для меня горящие ненавистные объекты. Что касается художественного замысла, то он состоял в следующем. Ты знаешь, меня давно занимает проблема взаимоотношений между картиной и инсталляцией. Во время выставки у Пакеша был сделан как бы такой диалог между Кошутом и мной, где каждый рассказывал немного о первоначальных импульсах своего движения. Кошут сказал, что, начиная учиться в художественных заведениях, вообще начиная свою карьеру, он обнаружил, что ему совершенно неинтересна живопись, какая бы она ни была – плохая, хорошая, реалистическая, экспрессионистическая; он почувствовал, что ей наступил конец, и он предпринимает радикальный шаг, выбрасывая ее не только из своей головы, но вообще из своей деятельности. То есть он понял, что она вообще должна быть радикально заменена другим видом деятельности, причем, на том же месте. Вместо угасшей, умирающей, сдохшей живописи на ее месте должны появиться какие-то другие формы. Я утрирую, конечно. По этому же пункту, в котором, как ты знаешь, для меня тоже картина однозначно умерла, я высказал другую мысль: если родители состарились и вот-вот должны исчезнуть из мира, то родителей все-таки не следует выбрасывать на улицу или отдавать в дом для престарелых, хорошие дети оставляют комнату для мамы где-нибудь в углу возле туалета, мама может вместе со всеми садиться за стол, вообще жизнь идет вместе с мамой, хотя все понимают, что она очень старенькая. Но все же неприлично маму отправлять быстро на покой и вообще вычеркивать её из своей жизни. То есть если речь идет о картине, то я убежден, что старое должно участвовать и занимать определенное свое место в новом – не слишком большое, но и не слишком малое. Возникает сразу вопрос: а какое? Я предложил свой вариант – определенное место. Моя инсталляция некоторым образом, случайно оказалась оппонентом кошутовской концепции, показывая, что картину не надо выбрасывать, а надо дать ей угол. И в данном случае инсталляция «Мишени» показывает, что она занимает определенное место, мало того, она занимает центральное место. Ее оппонентом является акция, то есть сама жизнь, которую, увы, картина не включила в себя, – рефлексию, поступок, всевозможные рефлексии по поводу этой картины. Вообще жизнь больше картины. Почему она умерла – потому что она не включает в себя всю полноту жизни, рефлексию прежде всего. Так вот жизнь мстит картине, она ее бьет, разрушает и собирается уничтожить. Но, с другой стороны, что такое тот, кто уничтожит, – в рамках этой ситуации между забором и текстами нормальный зритель понимает, что это все то же искусство, только это искусство включило

в себя картину как полноправного члена, и теперь мы получаем инсталляцию. Жизнь, которая бросает камень в картину, и эта картина объединились вновь в искусстве, только в ином ключе. В сущности, это довольно дидактическая и иллюстративная ситуация. Причем здесь еще работает следующий момент: жизнь уничтожает искусство. Мы давно знаем, что они враги друг друга. Но есть мысль о том, что как только камень попадает на картину, он навсегда прилипает к картине, он не падает с картины. То есть любое прикосновение к искусству чревато тем, что искусство побеждает. Не жизнь побеждает искусство, а искусство побеждает жизнь.

Борис ГРОЙС: Да. Есть такое представление о том, что культура гибнет и ее надо спасать, искусство надо спасать – всё разрушается, везде цивилизация, везде техника, везде все ужасно и т. д. То есть какая-то агрессия постоянно происходит, и искусство надо защитить. Но искусство достаточно сильно, защищать его вовсе не надо, оно само может интегрировать в себя все это агрессивное... То, что ты говоришь, напоминает то, как в японских фирмах есть специальные темные помещения, где изображены начальники этой фирмы, и служащие могут в течение дня пойти туда и избить эти изображения. И это интерпретируется так: вот какие демократичные японцы стали, они избивают своих начальников. Но я думаю, что здесь имеет место триумф этих начальников, потому что в действительности – это фигура неуязвимости власти, даже тогда, когда ее оплевывают. Это, кстати, и Бахтин описывает много раз – что оплевание приводит к триумфу...

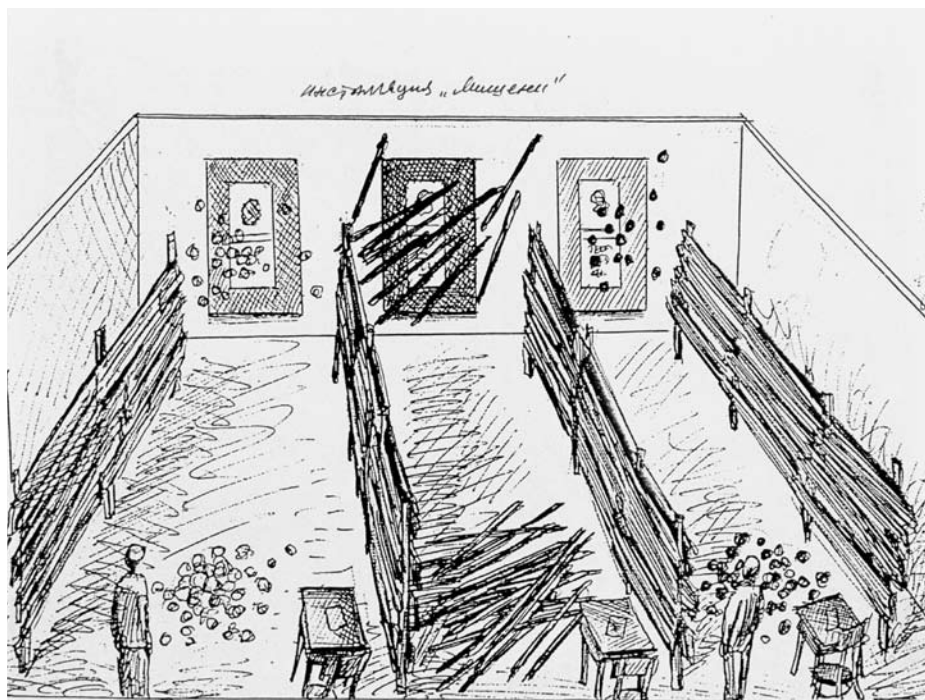
Но, надо сказать, что в твоей интерпретации этой работы меня заинтересовало немножко другое, а именно, не то, что ты сказал по поводу этой работы, а сама структура ее. Такая структура вообще для тебя характерна, но в этой работе она особенно выявлена. То есть не в этой работе, а в том, как ты ее представляешь. Идея заключается в том, что у нас есть некая картинка, в данном случае инсталляция, о которой ты говоришь, и есть ее объяснение, жизненно банальное, например, что человек бросает камнем в свое прошлое. Это психологическое, всем понятное, как бы открытое объяснение. Та же самая работа имеет, однако, более глубокое символическое скрытое прочтение, относящееся к области культуры и искусства. То есть одна и та же картина имеет сплошь одно объяснение и сплошь другое объяснение. Причем первое объяснение экзотерично, оно обращено ко всем. Второе объяснение рассчитано не на всех, а на посвященного и особо опытного зрителя, который, вообще говоря, должен бы это объяснение и сам понять. Эта схема двух зрителей и двух уровней прочтения является редуцированной схемой четырех уровней прочтения, которая была впервые сформулирована в александрийской школе герменевтики для интерпретации Священного писания и вообще любого традиционного текста. Первый уровень текста – банальный, просто описание события – переход евреев через Красное море: это реальное историческое событие, оно и описано в тексте; второй уровень – аллегорический:

как евреи, рискуя, вторгаются в пучину моря, и Бог их спасает, так и человеческая душа вторгается в жизнь, и если она в нее «правильно» вторгается, то Бог ее спасет; третий уровень – еkkлезиастический, или аналогический, и истинная Церковь здесь проходит через мир; и последнее, самое высшее, духовное, мистическое прочтение – сам Бог, вторгаясь в мир, проходит через него. Таким образом, мы имеем историческое прочтение, душевно-индивидуальное, церковно-спасительное и мистическо-правильное. У тебя так – ты опускаешь две средние части. Вернее, одно прочтение у тебя колеблется между первыми двумя, конфессиональность отбрасывается полностью, четвертое полностью остается. Очень важно, что чтение не должно прерываться никогда, в отличие от модернистского текста, который построен специально так, чтобы разбить тривиальное чтение и через различные специальные приемы обратить внимание на высшее... Как у Пикассо – скрипка разбита, и ты понимаешь, что это не скрипка, а женское тело, а на самом деле и еще что-то другое. У тебя этого нет. То есть, если внешний, посторонний человек прочитывает текст, у него нигде не проскальзывает мысль, что здесь что-то не то. Но инициированный человек понимает скрытое чтение и через это чтение проявляет свою инициированность.

И.К.: Это разделение двух уровней, принципиальное, причем не прерываемое ни в одной точке.

Б.Г.: Да, и это есть принцип александрийской герменевтики, и этот принцип был отрегулирован на протяжении многих веков. То есть здесь реализуется додемократическая модель сознания. Авангард был демократической моделью, поскольку он эксплицитно показывает, что существуют другие уровни восприятия. Любой человек понимает, что здесь что-то не то. Возвращаясь к эзотерической модели, – почему и откуда она взялась? – нет же более ни единой мистики, ни единой веры. Как же это функционирует, что является базой для этого? На этот вопрос легко дать ответ, поскольку базой всегда является то, что исключено. Мы уже обратили внимание, что из четырех уровней в данном случае исключен институциональный. Он и является объяснением к самой этой схеме.

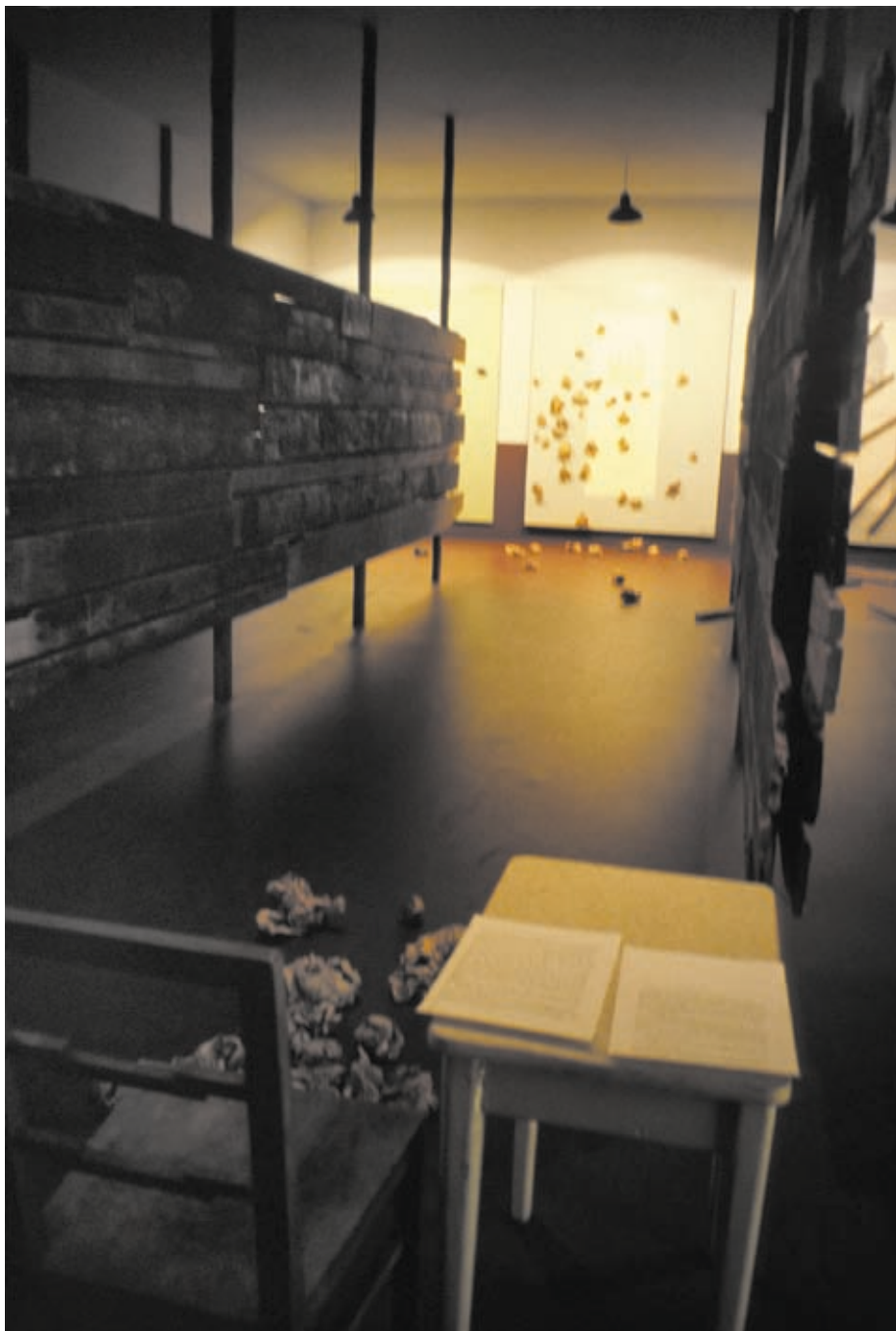
Подобный тип художественной деятельности связан с расколом современного общества на внешнее по отношению к системе искусства и внутреннее по отношению к системе искусства. И функционирование художника происходит на грани между этими двумя областями. Художник находится под постоянным давлением общества, в котором он живет. С одной стороны, для него есть опасность сползания в тривиальное и общепонятное, в массовую культуру, и тогда он теряет уважение интеллектуалов, с другой стороны, – сползания в интеллектуальность, что лишает его связи с массовой публикой и изолирует, создает ложное гетто. Я думаю, что твоя реакция на эту ситуацию представляет собой создание двух уровней



Мишени. Эскиз. 1990

произведения: одно рассчитано на внешнюю публику, другое рассчитано на внутреннюю публику. Тогда интеллектуал получает интеллектуальное, а простой человек получает простое. То есть ты создаешь один сплошной продукт для внешнего слоя и этот же самый продукт – для внутреннего слоя. Это есть двойная кодировка одного и того же знака. Мы имеем модель двойной кодировки, которая предполагает двойную дешифровку. А знак построен таким образом, чтобы он мог быть кодирован и в одну сторону, и в другую сторону, что указывает на то, что мы являемся, скорее, александрийской культурой.

И.К.: Мне чрезвычайно понравилось это рассуждение, особенно твое упоминание, что в этих четырех уровнях вынута та третья ступень, конфессиональное место, где это происходит. Разумеется, в такой системе при существовании этого пункта вообще не возникает вопрос, о чем идет речь, поскольку конфессиональность является фундаментальным положением. Среди прочих демократических достижений сегодняшнего дня особо плавающим и неясным оказывается момент функционирования любой деятельности, в частности, и деятельности философа. Он также вынужден, с одной стороны, быть совершенно банальным рассказчиком и собеседником в любом месте – за столом, на конференции и т. д., а с другой стороны,



Мишени. Музей современного искусства, Вена. 1990. (фото Эмили Кабаковой)



Мишени. Музей современного искусства, Вена. 1990. (фото Эмили Кабаковой)



Мишени. Музей современного искусства, Вена. 1990. (фото Эмили Кабаковой)

в другом месте он пишет книги, воспаря и рассматривая все с высоты... Институционально он не закреплен ни в каком месте, где зарабатывает деньги, ни в каком очевидном для общества статусе, который бы говорил о том, что у него есть свое место. Нечто подобное происходит, разумеется, и в области искусства.

Парадокс состоит в движении картин, особенно на рынке: мы не можем сказать в данный момент, на каком месте окажется произведение. Произведение сакрального искусства, которое естественно было бы увидеть в каких-то возвышенных местах, или произведение Шварцмана... Первое обречено мотаться среди коллекционерных и галерейных передвижений, временно работы висят то в одной галерее, то в другой, а Шварцман вынужден сидеть у себя дома и созерцать их среди столов, стульев и пр. Все эти трагические обстоятельства объясняются только тем, что институционально искусство никак не может занять свое место, найти свой общественный статус. О, счастливые времена, когда они были в церкви! О, прекрасные эпохи, когда они висели в храмах! Увы нам бедным! Но мечта, потребность в этом третьем пункте сквозит, поскольку деятельность эта существует, она мечтает занять свое место. Я это связываю с тем, что попытки именно восстановления, а не обретения, своего институционального статуса сквозят в двух как бы алканиях, позывах, которые присутствуют в современном искусстве. Первое относится к области музеев, а второе относится к области инсталляции. Всякий художник, который внешне кричит, что он плюет на музеи и что хуже ничего нет, понимает, что единственное место, где может существовать картина – это музей. И не только из соображений сохранности или престижа и т. п., а, прежде всего потому, что душа художника утешается институционально, а именно, профессионально – его произведения находятся в том месте, где они могут быть правильно потреблены. Он утешается не в своих амбициях, а своим статусе, в статусе, прежде всего, самого искусства.

Что же касается проблемы инсталляции, то я давно уже подозревал, что движение к инсталляции есть бессознательное движение к религиозному или к институциональному месту произведения искусства. Инсталляция – это место, где а) доселе бродящие и не нашедшие себе пристанище предметы, объекты, в том числе и прекрасные картины, могут наконец найти себе покой, могут, как блудный сын, наконец, припасть к широкой груди отца, и б) сама конструкция инсталляции представляет собой имитацию или повторение храмовой структуры. И не в силу дьявольских претензий занять место священного, когда недостойное хочет занять место достойного, а именно в силу институциональности. Это правильное место. Инсталляция есть место, где человек не может не впасть в институциональное состояние, что многократно подтверждено.

Б.Г.: Здесь нужно учесть и чисто социологический момент, полностью противоречащий идеалам демократического искусства и современного

секуляризованного движения к открытости, которое, очевидно, на самом деле никогда не было реализовано. Этот момент двойного чтения, конечно, есть момент отделения чистых от нечистых. У тебя это плавно перешло от подпольной ситуации в советской культуре в открытое буржуазное общество, что неслучайно. Потому что если мы спросим себя, когда и в связи с какими обстоятельствами возникла александрийская школа, – она возникла в период институционализации христианства. То есть раньше сакральное чтение текста отличало посвященного и участвовавшего в скрытой от посторонних глаз, таинственной жизни от всех остальных. То же мы наблюдаем и здесь. Вначале правильное чтение твоих работ в высшем смысле означало принадлежность к кругу, где существовал некоторый таинственный знак, что этого человека можно пускать и надо надеяться, что он не стукач. При пересечении государственной границы это быстро перекодировалось на другую границу – институционализированного искусства и окружающей массы людей. Причем сама эта система действует по такому же принципу, то есть «вне» она говорит, что искусство крайне необходимо народу, кураторы, художники, выступая для толпы, постоянно говорят, как искусство важно и т. д., «внутри» они говорят, что это искусство – полное говно. То есть в этом заключается отличие правильного, «своего», от «несвоего». И твое сакральное чтение очень хорошо встраивается в эту ситуацию. Твое обычное чтение как бы утилитарно, искусство здесь служит иллюстрацией неких психологем: человек обращается к искусству для того, чтобы узнать что-то о своей жизни и вообще о том, как мы живем. И человек может идентифицироваться с этим. Борьба с идентификацией – великая тема современного искусства, то есть как не дать идентифицироваться. Ты даешь идентифицироваться, как бы продаешь свое искусство.

Сакральное чтение меняет знак на противоположный, то есть не искусство служит человеку, а, в сакральном смысле, человек служит искусству. Сакральный смысл и внешний смысл разделяются этой границей, которая очерчена вполне реально, также как в ситуации с советским человеком она была очерчена реально, то есть «или – или». Но в нынешней социальной двусмысленности, в постдемократическом обществе не существует каких-то жестких границ, а существует некая двусмысленность, которая хорошо прочитывается одними и совсем не прочитывается другими и дает некоторую долю свободы, то есть может идентифицироваться с одним и может идентифицироваться с другим. Этот выбор сам по себе тоже двусмыслен, потому что для человека с улицы он выбор, а для художника он отбор. Человек с улицы как бы выбирает между этими чтениями и считает, что господствует над художником, художник же отбирает своего зрителя и считает, что господствует над зрителем.

И.К.: Меня особенно привлекает то, на что ты указываешь в последних своих словах. То есть в основу проблемы, в одну из горячих точек этой проблемы ложится центральный вопрос: что означает свобода выбора в этой

ситуации, которая очевидна. Почему граница не указана, в то время как в классических старых схемах именно эта граница является принципиально оговоренной и, мало того, весьма функциональной. Вот это отделение, этот выбор означают чрезвычайно много в системе универсума. Модель, о которой мы говорим, существует не только у меня, но и у других художников, а именно, принципиальная открытость, мало того, строжайшее слежение за сбалансированностью и непревращением одного над другим, то есть неведение ни одному, ни другому ни преимуществ, ни ценностных характеристик. Что означает эта открытость в важнейшем пункте различения двух сред? Если это безразличие, то почему же тогда так указывается на их разные качества? Если в этом есть какая-то личная заинтересованность, почему здесь дано такое сторонение и прохладные указания?

Б.Г.: Потому что это диктуется экономической ситуацией. Мы живем в обществе, которое управляется не духом, не идеей, а экономикой. Соответственно все отношения, в том числе и самые тонкие, носят экономический характер. А экономика имеет очень интересную модель: она построена на двусмысленности производителей и потребителей. В современной экономике каждый человек выступает одновременно потребителем и производителем. В отличие от традиционных обществ, в которых часть были потребителями, а часть производителями: аристократия только потребляла, но не производила, и народ только производил, но не потреблял. В современном чисто экономическом обществе тот же самый человек и производит, и потребляет. То есть тот же самый человек, который сидит в конторе, и тринадцать или четырнадцать часов с невероятной энергией служит делу производства шарикоподшипников, этот же человек, с бокалом рома в руке, плавает на яхте и предается различным наслаждениям. Каждый человек имеет два тела одновременно, две души одновременно: одна душа производителя, другая – потребителя. И какая из них превалирует, определяет экономическая структура. Поэтому и производство искусства имеет две стороны – производительную и потребительную, оно одной стороной обращено к потребителю, другой стороной обращено к производителю. Оно имеет два адреса: адрес тех, кто потребляет это искусство, и адрес тех, кто производит то же искусство. Но поскольку каждый находится в этой потребительно-производительной ситуации, то разделение нечеткое. Мы не имеем модели типа платоновской, когда одни сидели и только философствовали, в то время как другие только работали и работали. Соответственно и наши произведения искусства не такие же. Они могут и в одну сторону идти, и в другую сторону идти. В какую сторону идти, решает экономика. Экономический закон – это закон нашей жизни, и, я думаю, что через экономическую пропорциональность объясняется структура всего, что произведено сейчас.

И.К.: Поэтому любая система сегодня может быть открыта в зависимости от того, кто подходит к картине. И ты не можешь не просчитывать, если ты соблюдаешь эти правила, возможность подхода к картине как того, кто ее слушает, так и того, кто ее делает.

Б.Г.: Да, это техническая проблема. Например, ты садишься в машину или ты смотришь телевизор, ты не понимаешь, как он устроен, тем не менее ты можешь полностью его потреблять. Тебе не надо знать, как работает мотор для того, чтобы ездить на машине. Тебе не надо знать, как устроен телевизор для того, чтобы его смотреть. В то время как профессиональный телевизионщик или автомобилист, когда видит телевизор или машину, он считывает ее совершенно иначе. Он прочитывает автомобиль с точки зрения производства, а не с точки зрения, как на нем проехать. Это сразу другое чтение, при этом это совсем не значит, что он не садится в этот автомобиль и не едет.

И.К.: Я видел, как едет мастер, который делает машину, он иначе дергает, иначе слышит ее. Я его спрашиваю, не барахлит ли руль, а он слышит, наоборот, стук какой-то шестеренки, которая его интересует. И он вообще с огромным невниманием относится к тебе, и ты чувствуешь себя совершенно подавленным: оказывается, вот кто ездит на автомобиле, хотя это моя машина. Ты хочешь сравнить это некоторым образом с темой двойного прочтения?

Б.Г.: Да, прочтения любого продукта в системе современной экономики. То есть любой продукт имеет эти два чтения...

И.К.: В твоём обсуждении сквозит тот общий принцип, который прилагается к любому предмету и к обсуждаемому, в частности. Но здесь есть еще один момент, который тоже нельзя не учитывать. Этот момент сугубо индивидуальный, то есть относящийся просто к смотрящему субъекту, вне рамок его участия в общем процессе, а именно, в субъективной, ему только свойственной и ему только присущей реакции, его оценке, которая связана с его личным, никаким образом не ввергнутым в экономическую сторону, «я», с которым он носится от дня рождения до смерти. Вот с этой нетиповой, уникальной точкой, персоной, – каким образом увязывается подобное произведение, с которым она коммуницирует на выставке? Если даже смотреть с этой точки, с позиции человека, который, предположим, поужинав, просто зашел, то есть не тот, кто думает, что можно сказать об этом, в качестве думающей, функционирующей единицы, в качестве художника, а как просто зашедший. Это сомнительно, существуют ли подобные точки зрения. Разумеется, существуют, как и все остальное.

Б.Г.: Я в глубочайшем убеждении, что их не существует и что «я» наше не есть источник всего. Я думаю, что это «я» расколото. Я думаю, что мы это-

го не осознаем, но что оно глубочайшим образом расколото внутри себя. И есть «я» потребительского выбора: я люблю мороженое, а вы что, пьете – кофе с сахаром или без сахара? – «я» здесь функционирует как инстанция потребительского выбора вещей, которые предлагает жизнь. И есть второе «я» – это «я» производительное, которое функционирует по совершенно иным законам. Такого «Я», в которое бы оба эти «я» объединялись, я не вижу. Я думаю, что оно расколото, и человек все время находится либо в одной позиции, либо в другой.

И.К.: Я согласен, но дополню следующим соображением: есть область, где эти обе позиции, и не только эти, но еще и некоторые другие, объединяются и представляют собой целое, которое сознают в качестве суммарного «всего». Это «я» прошлого. То есть то «я», которое является не актуальным «я», а «я», который прожил определенные вещи, так или иначе обрабатывая оппозиции. Тут осадок, часто весьма нерасчлененный и, тем не менее, реально существующий, который выступает в форме неврозозов или автоматических реакций.

Б.Г.: Я не понимаю, о чем ты говоришь.

И.К.: Я сейчас объясню. Я не абстрактно говорю, а исключительно относительно контакта человека с произведением искусства. Я подозреваю – и у меня есть на то основания – что в момент столкновения с искусством актуализируется не только «я» сегодняшнего дня, то есть «я» актуальное, а «я» накопившееся. То есть искусство есть форма активизации осадка, как бы аппендикса человеческого «я». Я чувствую, что во всяком случае эти реакции суммарны, что очень важно, и неаналитичны. Они бессознательны в том смысле, что они дают реакцию, не указывая на какие-либо дефиниции. Я хочу сказать, что искусство, в частности, инсталляция, действует на эти суммарные стороны «я», обращенные к прошлому. Тем самым, чем более искусство работает, проецирует свои активы на эти «я» исторические (а это «я» историческое, как ты понимаешь, я связываю не только с личной памятью), тем более произведение искусства выступает как суммарный контрагент по отношению к суммарному «я», неопределенно суммарному. Это примерно такие реакции: «да, хреновая жизнь; ну так я и так знал, что жить тяжело», – то есть какие-то реакции, которые не относятся к области, я бы сказал, функционально-современной, но относятся к более типовым или видовым свойствам человека. Вот эта комбинация суммарного «я», потому что каждый человек живет, пьет и становится чем-то, – вот эти суммарные функции его (все мы живем и не более того) вступают в конфликты с конкретностью, то есть с тем, что он фиксирует как обязательное, приобретенное и рефлексированное, что еще более важно. А именно: что из этого можно сделать, можно ли это купить, что об этом рассказать другому. Я выступаю, в сущности, с традиционной апологией суммарного неясного внутри нас, но реально объективно и субъективно существую-

щего... В данном случае инсталляция, о которой мы говорим, работает так: когда мы смотрим, читаем и видим картину, мы понимаем, размышляем и т. д. Но пока мы находимся в среде этого грязного забора, пока мы стоим на этом вонючем полу, мы окружены той самой чертовой жизнью, которая вызывает у нас воспоминания о чертовости этой жизни и о нас самих, которым в ней ничего не удалось...

Б.Г.: Да, я понимаю тебя, но дело в том, что ты представляешь здесь очень фундаментальную позицию «я». Я однозначно могу сказать, что я не разделяю эту позицию, такую онтологичность «я», и думаю, что здесь проходит некая существенная граница. Более того, я думаю, что внимательная интерпретация того, что ты делаешь, показывает, что оно приходит от отсутствия этого «я». И скажу сейчас, что я имею в виду, в частности, на примере твоего анализа времени. Где происходит раскол? Раскол, о котором мы говорили как об экономическом, это также раскол между прошлым и будущим. В отношении своего прошлого ты всегда выступаешь как потребитель. Потому что ты вызываешь различные воспоминания из уже готовых арсеналов воспоминаний в той же мере, в которой ты заказываешь мороженое или пирожное. В отношении будущего ты всегда выступаешь как производитель. То есть раскол между производительной и потребительной сферой есть в то же время раскол временной – раскол между прошлым и будущим. Их можно было бы соединить в целостный ряд только в одном случае, – и вокруг этого, я думаю, концентрируется очень многое – этот пункт есть очевидное настоящее – если бы я имел настоящее, тогда оно бы соединило прошедшее и будущее. Но этого не происходит. «Я» настоящего мгновения отсутствует, наше сознание в любой момент тотально разорвано между прошлым и будущим, оно не способно их собрать. И, на самом деле, твоя интерпретация твоих собственных работ показывает это. То, что это две разные интерпретации, которые соотносятся логически, но не в непосредственной очевидности, и показывает, что ты реально – хотя ты утверждаешь единство «я», на словах, – де-факто фиксируешь этот разрыв. Если бы дело было так, как ты это представляешь, тогда наличие обеих интерпретаций было бы в любой момент очевидным. И те художники, которые верили в «я», какими были Пикассо, Малевич и другие, они такое искусство и делали, которое, по меньшей мере, по виду – хотя мы знаем, что это неправда – но, по меньшей мере, по виду было ориентировано на создание этого уникального знака, который не есть знак прошлого, не есть знак будущего, а есть знак чистого настоящего. Как «Черный квадрат», который просто здесь, он отрицает прошлое, он делает невозможным будущее. Но у тебя ничего подобного нет, у тебя две интерпретации, между которыми есть разрыв, который нельзя перепрыгнуть. Можно либо прочесть одно, либо прочесть другое, но их нельзя соединить в один жест.

И.К.: Я не согласен с тобой. Возможно, это среднее между прошлым и будущим как раз существует в форме той старой институции, о которой мы говорили немножко раньше. Если бы существовала институция, в которой бы эти две половинки интегрировались как постоянное, вечное «сейчас» (церковность или музей), то существовала бы заведомая объективная гарантия существования и функционирования этого «я».

Б.Г.: А ее нет?

И.К.: Ее нет. Вообрази себе такую институцию, где тебя – что невозможно – любят и ожидают твою очередную продукцию, которая рождена, предположим, прошлым и в надежде на будущее, но она институцируется как вечное «сейчас». То есть вот в этой комнате замечательное произведение искусства, которое описывает разные ситуации, но они сейчас для вас, вошедших в этот момент, они существуют сегодня и навсегда. Тогда эта проблема была бы решена. У нас – ни у тебя, ни у меня, ни у кого из наших близких – нет институционального статуса, и более того, все весьма проблематично. Вот сейчас, например, мы сидим в комнате, о которой определенно ничего нельзя сказать: мастерская ли это художника? Разумеется, есть художники, которые специально аранжируют свое помещение под вечное «сейчас»: мольберты, измазанные краской и т. п., – то есть попадая туда, мы попадаем в вечное «сейчас» художника. Это часто делается инстинктивно. Но сидя сейчас в этой чистой комнате, наполненной какими-то бумажками, никоим образом нельзя сказать, что ты пришел к художнику, и я менее всего хотел бы демонстрировать это.

Б.Г.: Я думаю, что де-факто ты говоришь то же самое, что я имею в виду. Во-первых, мы не имеем внутренней гарантии, мы не имеем какого-то абсолютного тотального видения или тотальной уверенности, которая действовала бы всегда – и на прошлое, и на будущее, и на настоящее. Во-вторых, мы не имеем внешней гарантии такой уверенности как институции. Мы имеем огромную и очень неопределенную сферу знаков, которые иногда интерпретируются так, а иногда интерпретируются этак. Это и означает, что перепрыгивание от прошлого к будущему, от потребления к производству, – это перепрыгивание происходит как бы вне нас – оно определяется в других каких-то местах. Но это перепрыгивание никогда не гарантировано, мы никогда не получаем его очевидности. Это место, через которое мы перепрыгиваем, – в нем есть момент пропасти и темноты, которая никогда до конца не просвечивается.

И.К.: Абсолютно справедливо. Но существует некоторая ситуация, при которой прыжок осуществляется, увы, не в наше время. Я имею в виду фантастическую иронию судьбы или шутку истории, которая состоит в том, что это недостающее вечное «сейчас» история предоставляет – неко-

торым, разумеется, – после смерти. Когда ты смотришь старые фотографии художников или философов, или каких-то друзей, которые сидят за столом, на тебя действует не их прошлое и не их будущее, оно уже совершенно умерло, но на тебя действует то «сейчас», когда они сидят за столом: они, уходя, приобретают «сейчас». Это парадокс. Но не имеем ли мы этого заложенного фактора, а именно, потенциального исчезновения произведения искусства в прошлом, для того, чтобы обнаружить в нем его «сейчас». Имеем ли мы такой шанс?..

Б.Г.: Имеем шанс, но и опасность, то есть нет никакой гарантии...

И.К.: Разумеется, нет гарантии различия между «или» и «или».

1991 г.

МОСТ

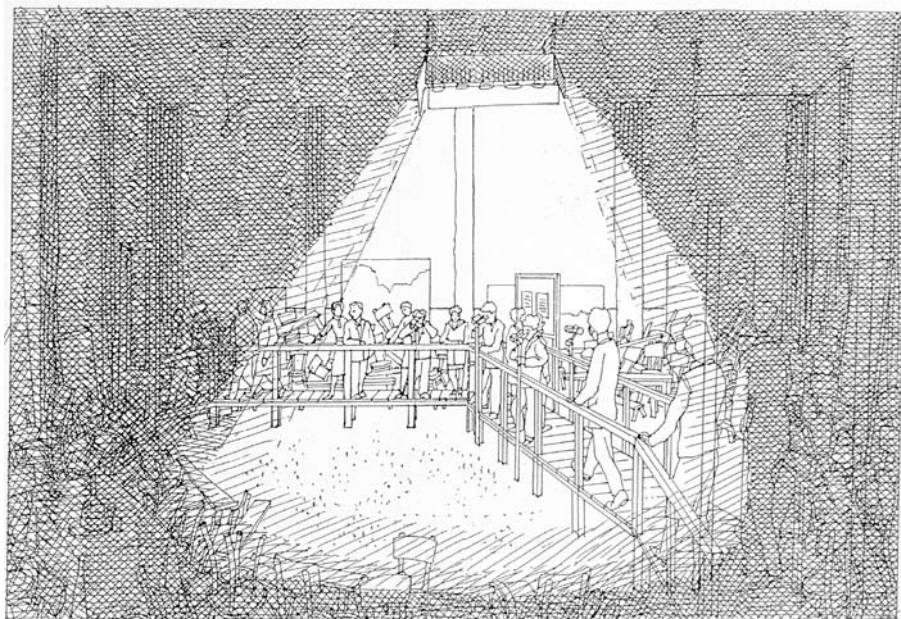
Борис ГРОЙС: Мне довольно трудно говорить с тобой об этой инсталляции, потому что я ее не видел, а только читал материалы о ней, так что я нахожусь в ситуации, тобой описанной в твоих работах, комментируя что-то, говоря о чем-то, что на самом деле расплывается, двоится или мерцает. Но судя по тому, что я прочел, – твои комментарии и описания этой работы – мне кажется, что самый главный там момент – это то, что ты проходишь сквозь комнату. Эта комната представляет собой некий мир, где что-то происходит, но ты проходишь поверх нее и сквозь нее, как бы через другое пространство. Ты пересекаешь эту комнату, совершенно не задевая ее и не вступая с ней ни в какую коммуникацию. Ты ее наблюдаешь, но ты как бы инопланетянин в инопространстве, по отношению к этому пространству. Именно потому у тебя и путь такой фиксированный, ты не можешь попасть в это пространство, ты можешь только пройти сквозь него как через трубу другого измерения. Оттуда можно только увидеть то, что в комнате происходит, но никак невозможно вступить в коммуникацию или поселиться там и т. д. Но то, что ты видишь, мне на самом деле не очень было понятно, что это такое. То ли это советская реальность, то ли это какой-то фантазм реальности. Это, мне кажется, комната сновидений, там есть такой сновидческий дизайн.

Илья КАБАКОВ: Да, там есть несколько пересекающихся намерений, которые должны были пересечься и образовать какое-то единство. Эта вещь действительно настроена умышленно на ориентацию зрителя на состоящие сновидения и воспоминания. Комната находится в полумраке и высвечена в середине, что и есть механизм действия сновидений в любой комнате, предназначенной для таких вещей. То есть, освещено какое-то поле, а углы затемнены. Ты знаешь, что и в жизни, когда свет от лампы с абажуром падает на стол, и углы во мраке, – ничего, кроме прошлого,

в этой комнате не существует. Речь идет о погружении в какие-то странные миры, связанные с воспоминаниями. Одной из откровенных целей устройства этой инсталляции была достаточно долго мной муссировавшаяся и практикуемая история с белыми человечками, которая началась в 1989 году на выставке в Галери де Франс в качестве странного гипотетического события – появления белых человечков в нашей реальной жизни. Сам образ белых человечков, конечно, восходит к образу голых маленьких человеческих душ, которые только родились – то есть идея маленького как реального объема нашей души, восходит к описанию души как чего-то маленького, кругленького, напоминающего отчасти фигурку человека, а отчасти кокон. Но когда была выставка в Галери де Франс, я заинтересовался довольно старой идеей о визионерском искусстве и всевозможных визиях. Проблема художественного изображения состоит в том, что ты мучительно не знаешь, что нарисовать. Ты, возможно, имеешь какое-то намерение, но, во-первых, ты ему не доверяешь, а во-вторых, результат того, что ты рисуешь, разумеется, обеспечивается теми реальными культурными формами и ассоциациями, которые вокруг тебя есть. Таким образом, всё обусловлено, и, если об этом думать, ты начинаешь тосковать, скучать и пытаться из честолюбия сделать получше, чем другие, и ты падаешь в отчаянии. Как спасение приходит старинное и испытанное человеком переживание, связанное с тем, что ты не знаешь, что сказать, но всё само говорится. Или, допустим, ты не знаешь, что такое реальность, но реальность эта через тебя проходит. То есть что-то само собой возникает без твоего участия. Вот это само собой через тебя тобой опознается как самое подлинное, без всяких усилий. Это то, что сказал Гоголь, описывая начальника в шинели: он находился в том самом приятном для русского человека состоянии духа, когда ни о чем не думаешь, а мысли так и лезут тебе в голову. Сюда вне сомнения относится и визионерское искусство, то есть счастливый случай, когда тебе повезло и у тебя перед глазами выплыло что-то такое, что настоятельно требует своей демонстрации. Ты обязан выполнить чью-то волю, чей-то образ, и, не задумываясь и не рефлектируя, ты выполняешь это. В этом смысле картины, на которых что-то появилось само собой, при твоей помощи, конечно, таким же образом, возможно, порождают вот этих белых человечков, которые появились на этот свет без каких-либо усилий и рекомендаций с твоей стороны. Это нечто проступившее на поверхности нашего мира без нашего согласия, участия. Если предположить, что существует внемирное искусство, то можно предположить, что появляются белые человечки в качестве явления откровенно мистического характера. Мало того: можно даже предположить условие и объяснить причину их появления. Что-то не в порядке с материальным миром, с кожей нашего мира. И наподобие того, как мыши во время кораблекрушения выползают на палубу, мечутся, пытаются спастись, точно также при тонущем корабле человечества, которое не так живет и находится на грани гибели, челове-

ческие души, которые обычно прячутся и им себя не видно, выползают и мечутся по поверхности земли, покидая эту землю. Это не метафора, а визионерское переживание, которое у меня действительно было, а отнюдь не сочинение. Я отлично помню этих белых человечков, ползавших по поверхности вещей. Конечно, можно предположить, что это нечто близкое к беседе Ивана Карамазова с чертом, то есть проявилось что-то, что до сих пор было не видно. И в нескольких выставках я использовал этих проявившихся персонажей. Основное их свойство заключается в том, что они выползли для того, чтобы исчезнуть. Они не пришли, они здесь были. Просто мы их не видели. Но в момент каких-то особых сдвигов в человеческой истории они не хотят здесь оставаться, поэтому они собирают вещи, наподобие животных в саваннах во время пожара, они бегут отсюда и в разных местах исчезают. Они проходят по поверхности нашей Земли, наша Земля для них горизонт, они бегут или текут откуда-то, пересекают поверхность нашей планеты и исчезают в известных только им направлениях. Мы смогли только быть свидетелями, коротко увидеть отдельные участки этого перемещения. Я всё это так долго рассказывал для того, чтобы описать этот сюжет, который мне представился совершенно реально существующим, без всяких шуток. Я использовал этот сюжет в нескольких инсталляциях. Больше представлен он не будет – и по одной причине: сама инсталляция задумана как желание затронуть чувствительного зрителя этой таинственной историей, которая могла бы быть. В этой уверенности во встрече магического с реальным в художественном музее, повторяю, отнюдь не играющей с каким-либо полусерьезным состоянием, я и сделал эту инсталляцию, предположив совершенно серьезно, что будет возможен такой инцидент. Там было оговорено для того, кто это прочитал, что речь идет о результате события. Исполненный такого магического состояния, я построил «Мост»...

Мне хотелось бы поговорить теперь не о замысле, а рассказать о реакции людей из Нью-Йорка, критиков, которые там побывали. Среди прочих обстоятельств этого «Моста» было еще следующее: гносеологическая притча о том, что здесь мы попадаем на мост и проходим некую эволюцию в трех этапах. Попадаем на мост – образ неизвестности: куда я попал, куда меня попросили зайти, – мост в этом смысле выступает как коридор: по опыту других вернисажей я знал, что люди не будут знать, в чем дело, и будут двигаться к середине моста, неизбежно не понимая, где они оказались и ожидая чего-то в центре. В центре находятся пять биноклей, поставленных таким образом, что когда ты в них смотришь, становятся видны человечки, которых ты раньше не замечал. Притча о том, что посмотрев, ты увидишь что-то иное, связана не только с притчей о том, что увидел и узнал, но также и с тем, что все, кто смотрят, и задержались у биноклей, своими задами запирают, как барьер или шлагбаум, движение людей. Интеллигентная публика не будет пробиваться сквозь отставленные зады,



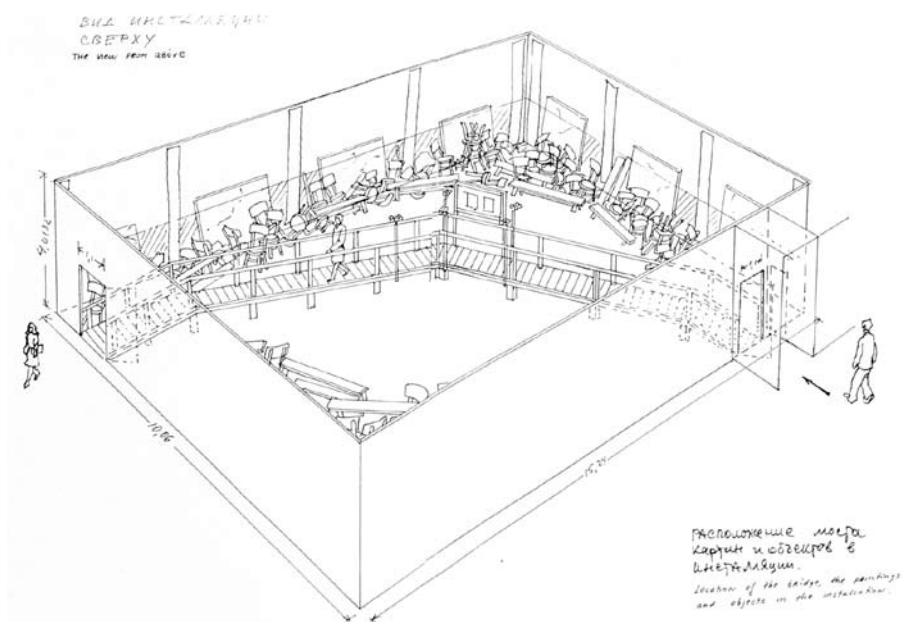
Установка, общий вид.
инсталляция, сентябрь 1991

Общий вид инсталляции
11.10.1991

Вид со стороны входа
11.10.1991

Мост. Эскиз, общий вид со стороны входа. 1991

они будут тормозить. Остановившись у этих задов-шлагбаумов, человек станет размышлять, на что бы ему посмотреть, и заметит, что оказался напротив доски, где может развлечься чтением: там собственно и описывается все то, о чем я сейчас рассказывал. Какова вероятность его доверия к этому тексту? Перед ним явно вранье, явно художественная инсталляция, а, возможно, история или рассказ о событии, где он не в курсе дела и не знает, можно ли доверять. И когда человек на освободившемся у бинокля месте вперился в это, он начинает постигать, что тут происходит. Наступает, по замыслу художника, акт постижения. После чего наступает третий этап – ухода из инсталляции. Дальше ничего не произойдет, все уже случилось, всё, что он знал об этом, уже произошло. Он останавливается в недоумении или в нерешительности, приняв к сведению все, что ему было показано, или оставшись в сознании, что он что-то не допонял, не досмотрел, не решил что-то окончательно по поводу художника – шулер, бездарь, азиат ли или просто дикий человек, наивный придурок и т. д. То есть момент ухода из инсталляции является моментом рефлексии того, где он был. Итак, мы имеем трехэтапное состояние: ожидание, сомнительная акция и, наконец, сомнительные, неопределенные выводы. Всё это происходит заведомо в ситуации театральной постановки.



Мост. Эскиз, расположение картин и объектов. 1991

Б.Г.: Относительно всего, что ты сейчас произнес, здесь внимание может быть обращено на проблему аутентичности, спонтанности видения этих белых человечков.

И.К.: Которое – тут я хочу тебя перебить – не вызвало никакого доверия.

Б.Г.: Белые человечки, конечно, могут быть даны в спонтанном зрении, и можно отнести их к мифологической фигуре, которую ты описываешь. Однако, если мы более внимательно к ним приглядимся, думаю, мы можем вспомнить более близкие прототипы, не обязательно речь пойдет о мифологическом видении. О «белом человечестве» говорил Малевич: все люди должны быть белыми. Мы с тобой обсуждали твои ранние белые работы, которые манифестировали некое «абсолютное ничто». Космоса или абсолютно чистое созерцание и духовность... Это были большие белые пространства, в которых были затеряны элементы повседневности, как очень маленькие элементы в космической бесконечности. А в этой инсталляции мы имеем маленьких белых человечков, то есть маленьких представителей духовного космоса, которые выглядят затерянными в массе повседневных объектов, в массе тривиального, бытового, да и более того – исчезают в ней.



Мост. Музей современного искусства, Нью-Йорк. 1991 (фото Скотт Франсис)



Ilya Kabakov. THE BRIDGE. 1994. Photo © Sam Taylor, /Eco

Если сравнить эту инсталляцию с твоими ранними работами, то я бы сказал, что бросается в глаза изменение чисто численной пропорции между банальным, тривиальным, обыденным и вот этим чистым белым созерцательным. Более того, это белое чистое созерцательное было у тебя всегда неантропоморфным, а тривиальные фигуры, наоборот, были антропоморфны. Теперь наоборот: реальность неантропоморфная, а самое-то белое стало антропоморфным. То есть с какой стороны не посмотреть, я бы сказал, то эта инсталляция представляет собой переворачивание по многим осям твоих ранних больших белых работ и альбомов. Если ты говоришь, что это последние белые человечки, которые ушли, то не означает ли эта инсталляция, не тематизирует ли она уход трансцендентного или космического, или уход чистого созерцания, или уход сократившегося почти до небытия идеального из этого мира реальности, из мира бесконечной посюсторонности? Не является ли это просто эпилогом в некоей драматургии, которая имеет непосредственных предшественников?

И.К.: Я думаю, что это справедливо. Обращение к белому как к чему-то позитивному и мистическому, в том числе за прошедшие два года, больше не восстановлено.

Б.Г.: То есть это, возможно, была последняя манифестация и прощание с этой темой. Причем прощание с этой темой, которое поразительным образом инверсировало все трактовки этой темы. Эта вещь действительно поражает тем, что все знаки переменились. Все, что раньше характеризовало быт, стало характеризовать белое, и всё, что раньше характеризовало белое, стало характеризовать быт.

И.К.: Это правда. Но любопытно и стоит лишний раз упомянуть реакцию местных посетителей, нью-йоркской публики, на довольно откровенно заданную в мистическом контексте тему. Она совершенно не просматривалась, вообще не вызвала никакого интереса. И для меня очень важный рабочий фактор – мотор всего этого, хотя бы в плане допущения, вообще никаким образом не оценивался, насколько я мог понять не только из рецензий, но и из опроса. В опросе речь по большей части шла о стилизованных и художественных особенностях. А что касается непосредственно темы, то речь шла, по всей видимости, скорее, о каких-то ассоциациях с политической ситуацией в России: один критик написал, что это захват красноармейцами Зимнего дворца и вообще это всё какие-то советские дела, которые понимать необязательно. Любопытно еще и то, что по типу эта инсталляция была отнесена к первым архаическим формам инсталляции, тогда, когда она еще не оторвалась и была укоренена в театре. Для меня это было ново, поскольку я не знал, что инсталляция укоренена в театре. Но это было понято как постановочная сцена – только там не было актеров. Поскольку не прочитывалась проблема, которая казалась

мне серьезной, тем более не прочитывается важный второй компонент, о котором я белло уже сказал. Вторым компонентом является путешествие по мосту. Я все строил в наивном художественном энтузиазме, забываясь о том, чтобы просчитывались все движения по мосту, считая, что инсталляция и время движения в инсталляции находится в других измерениях, чем время при путешествии в пространстве музея. Существует свой темп посещения музея – очень короткий, потому что у людей нет времени. Туристское посещение музея задает определенный темп – я думаю, что по магазинам ходят медленнее: во-первых, пройти легче, и всё сразу видно, а в магазине надо все перебрать руками – вплотную висящие брюки, платья... Кроме того, народ привык к избыточности, обилию объектов перед его носом. Я, кстати, помню свои впечатления, когда приехал впервые на Запад: меня поразила плотность постановки сыров, колбасных изделий и т. д. на квадратный сантиметр. Я не знал, что оптика западного человека построена совершенно по-другому, чем у русского человека. Вещь ставится вообще без дистанции, и тем не менее человек отличает сыр голландский от какого-либо еще. Для меня же это был уже как бы неразличимый салат. В музее в этом отношении гораздо комфортабельнее и беднее, потому что картины там висят на большом расстоянии (где их можно было повесить в четыре ряда и вплотную) – здесь существует совсем другая традиция. Короче говоря, я думаю, что зритель быстрее бегаёт по музею, чем по магазину. А я в своей наивности считал, что люди медленно будут ходить и что они осознают все три этапа движения по инсталляции. Ничего подобного не произошло. Инсталляция была понята как достаточно скучная, темная... В лучшем, разумеется, этнографическом смысле: у них в России всегда так темно, лампочки не горят, что-то не в порядке. Но больше всего меня поразило равнодушие к проходу по инсталляции. Я не знаю, за счет чего это происходит, но думаю, что художественный просчет этой инсталляции очень существенен, он состоит в том, что зритель не способен иметь метаморфозу своего восприятия, когда он оказывается в одном помещении. Это видно было по инсталляции «Мухи»: когда зритель входит в помещение, он мгновенно схватывает всё, что находится в четырех углах, и получить новые впечатления он уже не может, разве что подойдя близко к какой-нибудь гадости, которая висит на стене. Но и гадость на стене он тоже рассматривает весьма невнимательно. Он не готов к другой операции над собой – к комбинации из нескольких комнат. Потому что, привыкнув воспринимать инсталляцию как «однокомнатную» и получив в ней впечатления, при входе в другую комнату он забывает, что он до этого был на улице или в другом помещении музея, – он помнит только первую комнату. Таким образом, ты уже можешь выступать как художник второй комнаты по отношению к первой. Но если он попал в третью комнату, то можно сказать, что ты достиг искомого, поскольку он почти наверняка вообще уже забыл, где он находится, он потерялся. Так что ошибка «Моста»

состояла в том, что, попав в эту комнату, зритель уже знал, что надо из нее выйти, потому что ему все это уже осточертело.

Б.Г.: Наверно, это правильно. У меня не было личного опыта. Но я уверен, что народ всё же прочел инсталляцию. По меньшей мере, куратор выставки довольно адекватно описал все это в предисловии. В мистику, конечно, никто не верит. Но как раз в Америке, да и не только в Америке, развита другая сторона дела – теория подсознания. Всё, что раньше принималось как космическое или мистическое, ушло в подсознание. Америка – это вообще страна фрейдизма. Поэтому эта перекодировка произошла автоматически. То, что раньше было мистическим видением, сейчас стало подсознательным архетипом или чем-то в этом роде. По существу это ничего не меняет, тот же уровень сохраняется. Поэтому, если белые человечки есть некие мистические дела, как ты это описываешь, то это шифр твоего подсознания. Опыт показал, что на языке подсознания можно сказать почти всё то же самое.

И.К.: Во всяком случае попытка растянуть мост на три этапа, дать им разные характеристики: «до» – «в» – «после», для меня это, разумеется, были три разорванных, автономных куска жизни, которые я нагружал совершенно особым назначением – «не знал», «узнаю», «теперь знаю», – я думаю, что это был личный психоз...

Б.Г.: Да, это вера в то, что человек прочитывает какие-то смыслы, когда он видит какие-то знаки. Но это не так. Это традиционная вера в то, что смысл рождает знак. То есть ты хочешь что-то сказать, ты это говоришь, потом читатель или зритель это видит, и как бы прочитывает все обратно. Система шифровки и дешифровки. Ты шифруешь какие-то смыслы, а зритель их дешифрует. Я думаю, что, как и модель изменения пространства и времени, это неправильная модель коммуникации.

И.К.: Очень может быть. Там есть еще третья претензия, которая, скорее всего, тоже не работает. Это семантическая нагруженность освещенного центра и затемненных углов. Там, где светло, – там существует какая-то реальность. Всё, что темно, ничего не может сказать. В данной инсталляции это было решено с обратным знаком. А именно: там, где освещено, это грязный пол... Да, я забыл сказать тебе еще об одном обстоятельстве – там было несколько неудач. В частности, что я покрасил пол обычной бурой советской краской и стал втыкать в него этих человечков, осветил сильными лампами, то есть сделал так, как это произошло в воображении. И я увидел, что ничего не получается. В течении семи дней я был в отчаянии, не находя никаких других возможностей. Огромный контраст между красным полом, освещенным сильной лампой, и белыми человечками – это не давало странного, магического, неземного эффекта. А мистика, по

замыслу, должна была совершаться при помощи банального. Ирреальности же совершенно не возникало. И я взял сухую тряпку и стал стирать мусор, там было в том числе много мела, с этого места. И от движения тряпки по полу образовались такие, как бы туманные, зигзаги – от мела и грязи. И эти зигзаги образовали туманность, напоминающую космические фотографии разводов на звездном небе. То есть был действительно получен эффект звездного неба и туманности, где эти белые человечки совершенно естественно существовали. А кругом в темноте стояли стулья, а на стульях стояли картины. То есть все было наоборот – в свете была нереальность, а в темноте – реальность. Чем темнее, тем более тривиален был мир... Мне казалось, что это тоже было нагружено семантически. Но я думаю, что и это не работало.

Б.Г.: Я думаю, что вообще всё это не работает в том смысле, в каком ты об этом говоришь. Потому что вообще не работает модель шифровки – дешифровки. Работает совершенно другая модель. Ты создаешь какие-то знаки, и твоя интерпретация этих знаков – это часть твоей системы. Другой человек приходит, и эти знаки в его системе вообще функционируют совершенно иначе. Они входят в иную смысловую систему. Приходит третий человек, и они снова функционируют совершенно иначе. И если мы спросим, насколько эти знаки удачны, я думаю, что они удачны не от того, что они должны выражать какой-то смысл. Я думаю, что они удачны ровно наоборот от того, что никакого смысла в них не прочитывается. Они, в каком-то смысле, пустые знаки. И каждый может их интерпретировать в своей системе. В сущности, чем меньше они несут смысла, тем эффективнее они функционируют. Реальная модель функционирования художественного знака в том, что он хорошо функционирует не тогда, когда хорошо прочитывается, а когда он вообще не прочитывается. Я слышал много реакций на эту твою работу от разных людей, которые её видели. Надо сказать, что реакция всех одинакова: реакция на эту инсталляцию как на картину разрушенного мира, как бы депрессивная картина разрушенного мира – после катастрофы.

И.К.: По прошествии перестройки и по мере приближения к катастрофе реальной страны она все более ассоциируется с этим.

Б.Г.: Да, но любопытно, что эта ассоциация была менее «советской», чем ты думаешь. И надо сказать, что никто из тех, с кем я говорил, не вспомнил о Советском Союзе. Все вспомнили просто о мире после катастрофы. И кто-то еще сказал, что твоя работа для него была эквивалентна работе Брюса Наумана, сделанной современными техническими средствами, а твоя работа сделана нетехническими средствами. И здесь была вспомнена Россия, но в совершенно другом плане. Нетехническая Россия, в сущности, переживает такого же плана катастрофу, как технический Запад.

То есть катастрофа одна и та же, переживают ее все одинаково, все одинаково чувствуют себя после катастрофы, но изображено это разными подручными средствами. Всё это относится за счет материала или художественных навыков. Это была почти единомышленная оценка.

И.К.: Как в любом отзыве такого широкого и общезначимого характера, разумеется, это превосходно, поскольку, ты знаешь, я постоянно зациклен на страхе быть специально русским художником. Коль скоро это понимается в расширительном и общеприемлемом тексте, то так и должно быть, я не могу возразить, так оно, наверно, и есть. Это и входило в задачу. Общедепрессивный тон тотальной гибели, видимо, являлся той окраской, которая заставляла так воздействовать. Единственно, что сразу возникает следующий вопрос. Ты знаешь, что в конце прошлого века особенно популярны и употребительны были сюжеты такого расширительного значения: конец Греции, победа хаоса, извержение вулкана, массовое бегство – то есть космические гиперболические формы и сюжеты. Мы знаем, как они смешны – все эти ужасы и кошмары – в сегодняшнем обозрении. Разумеется, для современников подобные свидетельства и игра на этих нотах были совершенно нормальными и естественными и находили созвучие и понимание. Но субъективно у меня описание всеобщей катастрофы вызывает некоторую неприязнь...

Б.Г.: Но там есть описание катастрофы как события, но не мира после катастрофы. Это, конечно, клише отличия модернистского сознания от постмодернистского: для модернистского сознания – либо ожидание катастрофы, либо катастрофа происходит, а для постмодернистского – катастрофа уже произошла, она совершенно невозможна, так как она уже есть. Я думаю, восприятие соответствует тому, что ты описываешь. Это восприятие мира посткатастрофического состояния, и в этом смысле спокойного. Эти удаляющиеся человечки, или удаляющееся белое, трансцендентное, как бы удаляющиеся тела духовного идеала, – это такое событие, которое может быть воспринято и охарактеризовано как катастрофическое, но только в метафорическом смысле, это тихое событие.

И.К.: Несомненно. Это после того, как все осело, и люди идут с мешками. Это не предчувствие катастрофы.

Б.Г.: Вообще у меня нет ощущения, что эта работа была воспринята неадекватно, хотя, повторяю, сам я ее не видел. И мне не кажется, что адекватное восприятие есть прочитывание. Адекватное восприятие – это способность интерпретации вообще. То есть если данная вещь интерпретируется, то она всегда интерпретируется адекватно.

И.К.: Нет, я, разумеется, говорил все эти свои унылые замечания не в духе художника, который нарисовал любовь Амура, но его не правильно поня-



Мост. Музей современного искусства, Нью-Йорк. 1991 (фото Скотт Франсис)

ли – подлецы! Унылость моя происходит, скорее, от ощущения, что вещь вообще не работает, произошла катастрофа, состоящая в том, что не прочувствован акцент, на который я рассчитывал – вроде того как, когда ты говоришь, и красное словцо, которое должно замкнуть твою тираду, не работает, и вся речь твоя меркнет.

Б.Г.: Не обязательно... Тот факт, что это мир после катастрофы, на самом деле более интересен, чем то, что в нем происходит. В известном смысле, в нем ничего и не должно происходить и, кроме того, красное словцо тоже не имеет в нем места. Не очень понятно, почему это должно быть – почему всё должно быть понятно, почему должен быть виден смысл, почему должен быть момент красного словца. Твоя инсталляция изображает реальность, в которой всё это не может иметь места, и поэтому в отношении самой инсталляции это тоже не может иметь места.

И.К.: Любой смысл в данной ситуации лишен всякого смысла или претензии. Разумеется, ни я, ни кто другой, не верил ни в каких белых человечков, ни во всё, что там было построено, ни во весь этот текст, – мы имеем дело с тотальным враньем. Вообще чем больше ты работаешь с инсталляцией, всё более подробно и скрупулезно детализируя ее, будто раскрашиваешь любимую куклу, тем больше ощущение лжи, вранья и напрасного дела. Вот это мне почему-то ужасно нравится, и, конечно, работа звучит только в контексте посткатастрофического пространства.

Б.Г.: Посткатастрофического пространства, которое среди прочего характеризуется еще и тем, что не может отличить истину от вранья, инсталляции от реальности, поэтому ты даже не можешь о своей инсталляции сказать, что она ложная или лживая. Это просто пространство, относительно которого, в сущности, ничего нельзя сказать или можно сказать всё, что угодно, – в любом случае, сказанное будет ощущаться как неточное.

И.К.: Абсолютно верно: там нет ни да, ни нет.

Б.Г.: Да, но эта неточность не есть приближение к какой-то точности. Это не значит, что ты должен поднапрячься и что-то понять. Наоборот, эта неточность соответствует неточности самой работы. И, честно говоря, я не вижу проблемы, я не вижу здесь неудачи. Потому что если неудача является темой, она есть неудача, она изображает неудачу, она сама в этом смысле неудачна...

И.К.: Да, но всегда же существует проблема – удачное художественное произведение и неудачное. Всё-таки эти дефиниции работают.

Б.Г.: Я не думаю, что они работают, если понимать под удачностью-неудачностью соответствие некому намерению. Мы под удачностью-

неудачностью обычно понимаем степень выполнения намерения, попадания. Я думаю, что этот критерий не работает, потому что вся модель, на которой он базируется, не работает: попадание вообще не имеет места никогда.

И.К.: Это то, что называется критерием различения художественного произведения – удачного и неудачного. Существуют суммарные дефиниции: суггестия, эротическая атака, сгусток энергии, хорошая пропорциональность, удачный баланс между компонентами, учет всех визуальных средств и тысяча других описаний, которые говорят, что, при определенном совпадении подобных обстоятельств, произведение является удачным, а при несовпадении удачи не последует. Не попадем ли мы в неопределенность? Не смешиваем ли мы катастрофу тематизированную и мировоззренческую с довольно ограниченным и тривиальным художественным объектом?

Б.Г.: Я думаю, что если мы возьмем реальный механизм нашей оценки произведения искусства, то мы придем к выводу, что когда мы видим произведение искусства, которое удовлетворяет этим критериям удачности, то мы автоматически его воспринимаем как неудачное. Потому что мы реагируем на такое произведение соображением: это уже было. Произведение искусства, которое удовлетворяет критериям какого бы то ни было рода, как бы они ни были сформулированы, – уже было. Оно было, даже если такого произведения не было. Но критерий есть – и оно все равно уже было, даже если мы не можем привести пример. Это довольно характерно, что мы относительно очень многих вещей говорим – это уже было. Очень часто для нас возражением является тот факт, что мы не можем привести пример. А что, собственно, было? Пример, как правило, привести невозможно. Тем не менее, мы остаемся при глубоком убеждении, что это было, хотя и не можем привести ни одного примера. Ощущение, что это было, тоже является критерием. Произведение искусства, которое вызывает у нас интерес – это произведение, которое не удовлетворяет всем этим критериям, но не удовлетворяет не в каком-то активном смысле, а обнаруживает себя как нечто, к чему эти критерии не очень приложимы. Нельзя сказать – совсем не приложимы, – не очень приложимы. Если они совсем не приложимы, то мы это тоже уже знаем, это тоже уже было. Они приложимы, но сразу ощущается, что дело не в этом. Такое произведение искусства вызывает наш интерес. В принципе интерес вызывает не искусство, и цель современного художника не есть цель делать искусство (соответствующее каким-то нормам искусства), а цель – найти не искусство, и это всегда очень сложно, – мы живем в мире, полном искусства, наполненном вещами, удовлетворяющими критериям – если не одним, так другим. На самом деле, найти такую вещь, которая не очень чему-либо удовлетворяет, довольно трудно. Поэтому найти неискусство в современном мире – вообще большая удача. И эта удача фиксируется в качестве таковой,

а достигается редко. Поэтому если ты видишь произведение искусства, которое говорит, что не очень понятно, что тут имеется в виду, и не очень ясно, чем руководствовался человек, когда он его делал, и не совсем понятно, что о нем сказать, – то, значит, оно достойно победно прогреметь по всему миру. Произведение должно быть ни плохое, ни хорошее, оно должно рождать ощущение, что сам этот критерий к нему не очень применим. То есть, предположим, мы можем сказать, что стол в 100 см шириной плохой, если он должен был быть 200, а на самом деле 100, но если он изогнут какой-то странной дугой, которую непонятно как измерять, непонятно, как приложить линейку, то можно сказать, что это художественное произведение. То есть художественное произведение – это тогда, когда не очень понятно, как его измерять и каким инструментарием пользоваться. Таких объектов, как я уже сказал, мало. Большинство объектов, с которыми мы имеем дело, мы быстро оцениваем.

И.К.: Но на памяти время, когда отчетливая математическая мера служила критерием художественности, совершенства...

Б.Г.: Ну правильно, потому что мы жили в мире, где очень мало вещей было сделано по нормам и очень много – просто так. Поэтому была большая редкость, когда что-то сделано по нормам, и очень распространены вещи, сделанные просто так. А сейчас мы имеем огромное количество вещей, сделанных по нормам и хорошо нам известных, и очень мало, почти совсем никаких вещей, которые «просто так» лежат на дороге. Обычно мы знаем, что это – либо указатель, либо знак чего-то... То есть когда лежит «непонятно что», то это редкая находка, и, поднятая с этого пространства, она-то и есть произведение искусства. Это вообще совершенно другая ситуация – это ситуация кодифицированного мира и кодифицированной памяти. Мы живем среди архива, мы живем среди коллекции. Фактически все вещи, с которыми мы имеем дело, описаны, охарактеризованы или каким-то образом смоделированы. Поэтому прежде, когда было требование делать то же самое, людям было очень трудно делать то же самое, они все время сбивались на что-то другое. Теперь требование – делать что-то другое, но это не менее трудно, потому что они сбиваются на то же самое. Это совершенно другая фигура, но такая же неприятная, как и та.

И.К.: Возникает еще следующая проблема, состоящая в том, что невозможно упаковать все изготовленные предметы таким образом, чтобы они заняли оптимальное пространство. Заметь, что параллельно с процессом, о котором ты говоришь, – а я с удовольствием и слушаю, и поддерживаю, – существует еще та ситуация, что нам некуда девать эти вещи, которые были сделаны, что, конечно, не имело места ни в Древней Греции, ни еще в XIX веке, где имелось место расположения для содеянного... Параллельно происходит тяжкий процесс: выясняется, что мы не вандалы, и уничтожение,

производившееся в прошлом другими людьми, не является нашей естественной потребностью, наоборот, считается уголовным преступлением. В этих условиях надвигающегося изобилия вещей, которых мы не можем уничтожить, актуальным является вопрос о портативности складирования этих вещей. В частности, например, если предыдущие вещи можно было вешать или укладывать в ряды, причем, в ряды довольно красивые и гармоничные, дающие возможность единого обозрения, то при нынешнем кризисе жилой площади мы вынуждены перейти к трехмерному пространству вместо того, чтобы класть на пол. Мы, как на хорошем складе, должны заполнять пространство уже запакованными ящиками. Я потому об этом говорю, что если раньше художественные произведения спокойно вывешивались на стены или стояли в ряды, как скульптуры, то в нынешнее время появление инсталляции есть, вне сомнения, радикальный и актуальный ответ на складирование, в частности, размещение тех же картин, скульптур и т. д. оптимальным способом в одном и том же помещении. Кстати, говорят, что возникновение линейной перспективы было связано тоже с моментом портативности, потому что если в Египте можно было строить все события фронтально, одно за другим, как бы гуськом, то в эпоху Возрождения по закону портативности надо было сделать так, чтобы все они оказались в одном ящике, что и произошло: вдали можно было сделать десять военачальников, но маленьких – в десять раз меньших размером. То же происходит и сейчас, но уже в инсталляции, – упаковываются вещи, которые в нормальных условиях упаковать преступление. Вместе составляются стулья, столы, картины, какие-то доски и т. д. и вместо того, чтобы попросить показать что-либо из этого склада, развернуть, все понимают, что вот такая теперь и будет жизнь.

Б.Г.: Да, точно... Но, между прочим, это не обязательно так. Вспомни, ведь был у авангарда такой неправильный призыв, что нужно уничтожить все старое искусство и создать искусство новое.

И.К.: Я протестую против этого – мы должны хранить, но портативно.

Б.Г.: Это я понял. Уничтожить старое искусство, чтобы делать искусство новое, – это, конечно, идиотская идея, потому что искусство новое человек делает, если есть старое. Поэтому освобождением было бы уничтожить старое искусство, чтобы делать ровно то же самое. То есть мы сейчас живем под страшным гнетом необходимости делать что-то оригинальное и интересное, новое, то, чего не было. И никак не можем делать то, что было. Этот гнет – это институциональная система сохранения, именно все эти моральные институциональные и юридические правила, которые сохраняют старое. Именно это заставляет нас делать что-то другое. На самом деле, если бы мы могли все это снести, уничтожить, то это сняло бы с нас дикую нагрузку и мы могли бы сделать то же самое. То есть, например,

если бы ты уничтожил все картины, изображающие корову, то потом ты мог бы с легкостью нарисовать опять же корову – и никаких проблем. Или ты мог бы снести церковь и построить новую.

И.К.: Ну, это такие фантазии, которые, разумеется, не осуществимы. Я в ужасе от самой этой идеи уничтожения. Я сторонник портативного хранения. Повторяю, это изобретение – набивать как в бочку, в данном случае в инсталляцию, хранимые вещи – это еще не предел, поскольку теоретически существует еще таинственная возможность перейти в четвертое измерение...

Б.Г.: Я думаю, что перешли уже в четвертое измерение, давно уже... Все перешли уже, только это измерение нарратива. В действительности искусство давно уже перестало быть в пространстве и оно давно уже стало во времени, оно стало рассказом. Ван Гог отрезал себе ухо, Бойс укачал мертвого зайца и спел ему песню и т. д. То есть на самом деле это деяния богов и героев. Это четвертое измерение, где все это сохраняется, – это не есть некоторое пространство, так или иначе понятое, а это есть время, это есть рассказ о деяниях. Это как бы Илиада современной эпохи, которая рассказывает о странных поступках странных людей. Представь себе, например, как ты читаешь о том, как Гектор убил Патрокла, ты можешь, конечно, сделать инсталляцию: меч, карта Греции и т. д. Но это будет ничто без самой истории о том, как Гектор убил Патрокла, потому что на самом деле важной является легенда. Не зря человек, который эту легенду написал, был слеп. Я думаю, что должен появиться слепой критик, слепой искусствовед, Гомер нашей эпохи, который только понаслышке будет писать об искусстве. Я думаю, что только тогда искусство придет к своей цели и выйдет в это четвертое измерение.

И.К.: Я согласен с тобой, но у меня есть два замечания. Во-первых, под инсталляцией я, разумеется, понимаю не только складирование, но и брожение по складу. Зритель является здесь неизбежным компонентом, каковым он не является по отношению к картинам, когда он является обозревателем, но не тем персонажем, который созерцает сам себя бродящим.

Б.Г.: Я могу себе представить, что искусство окончательно перейдет в слух... И будет звучать примерно так: «Где-то в Нью-Йорке Кабаков сделал такую инсталляцию, чтоходишь и просто...»

И.К.: Мне не нравятся про себя рассказы... Мое крохоборство состоит в том, чтобы всегда добавлять и никогда не терять. Я помню, когда еще в детстве я набивал карманы, я не помню, чтобы я их потом очищал, даже если туда уже ничего больше нельзя было положить, ничего не помещалось. Но то, что ты говоришь, совершенно убедительно, поскольку ложится на известный механизм возникновения реальности в искусстве. А именно, событие, которое действительно совершилось, абсолютно ни-

каким образом не может быть верифицировано, даже в случае, если все его видели. Оно может быть верифицировано только в случае рассказа о нем. Рассказ о нем и является подлинной акцией, как это, собственно, происходит с любой священной историей.

Б.Г.: Искусство питается слухами. Кстати, это все больше и больше развивается. Если читать современные искусствоведческие книги, то замечаешь, что они строятся примерно так: я как-то слышал, что один знакомый Дюшана... когда играл с ним в шахматы... и в это время кто-то зашел и что-то его спросил... и он по слухам сказал... И это очень важный момент – возможно, гораздо более важный, чем все объекты.

И.К.: Разумеется, в этом сила любого комментария по отношению к любому тексту. Я, например, знаю, что я всегда читаю любой текст с глубочайшим презрением и недоверием, принципиальным недоверием: во-первых, если он говорит, значит, он или врет, или неправ. Но вдруг он, допустим, делает странный шаг, говоря, что «он – по знакомству с Машей», – рядом с «Машей» ставит злополучную звездочку, и ты должен прочитать сноску внизу страницы или в конце книги про эту «Машу»: Маша Бобкинская, урожденная Бобрищева, окончила Смольный институт и т. п. Внезапно картина меняется резким образом. При этом текст вне сноски так и остался для тебя ложью, хотя непонятно чисто логически, что если весь текст был ложью, то откуда взялась подобная «Маша Бобкинская»? И, тем не менее, эта техника работает.

Б.Г.: Да, эта техника работает, и можно даже сказать, почему она работает. Но я думаю, что в отношении искусства это всё точно перейдет в систему слухов и сообщений, рассказов о событиях. Это перейдет в нарратив, уже в большой степени перешло в нарратив. На самом деле, интересно читать о художниках, интересно читать все эти сплетни. Теоретические статьи читать совсем неинтересно. На произведения искусства смотреть становится все менее и менее интересно, к тому же на фотографиях они выглядят чаще всего лучше, чем в реальности. Но знать разные сообщения о них – что кто и в какой ситуации сказал о них – это как раз очень интересно. И мы не знаем, во что все это превратится. Мы не знаем эволюции культуры. Интересно, что мы уже наблюдаем те процессы, которые наступили после гомеровского эпоса. Заметь, что следующим шагом после гомеровского эпоса была драматизация его, то есть перекодировка нарратива в драму. Мы имеем уже четыре популярных фильма – два или три фильма о Ван Гоге, несколько фильмов о жене Сикейроса... это драматизация. Очень может быть, что мы скоро получим целую софокловско-эврипидовскую культуру, возникновение драмы на базе эпической реальности. Непонятно, как будет развиваться культура. Но мне кажется, что она будет развиваться в сторону дематериализации.

И.К.: Но этот процесс связан со все более активной героизацией первоначального эпоса. Первые герои перестанут вообще быть вменяемыми... они полубоги... что, собственно, мы имеем в авангарде – отрезанное ухо Ван Гога – это отрезанное ухо у бога, а не у какого-то там неудачника...

Б.Г.: И, между прочим, непонятно, как мы будем все это воспринимать. Мы будем говорить: предположим, что Малевич взвился над Витебском и опустился в Москве, то есть все бредовые фигуры будут восприниматься как реальность. Он и сам это тогда так описывал, но в результате наше описание его личности не сильно от этого отличается.

И.К.: Несомненно. Я думаю, что авангарду вообще предстоит осуществить все то, о чем он мечтал. Сегодня мы еще пишем над выставкой, допустим: «Конец великой утопии», – но на следующей выставке может оказаться на основании новых данных, что Летатлин действительно махал крыльями, но не на аэродроме, где известно, что он не вылетал и не прилетал.

Б.Г.: Да, то есть некоторые видели – по слухам – что он все-таки пролетел. Я думаю, что утверждение, что авангард кончился, глубоко наивно. Потому что здесь мы имеем дело с фигурами сознания и подсознания, которые выходят далеко за грани утверждений «кончился – не кончился».

И.К.: Разумеется. Но в таком случае претерпит изменения и представление о постмодернизме, и, скорее всего, если утопия будет понята как реализованная, то скажут, что это какие-то завистники и драконы из зависти к богам решили всех дезавуировать, объявили это время, допустим, пустопорожним мещанством...

Б.Г.: Я этого не думаю. Думаю, что постмодернизм – еще одна утопическая эпоха, причем еще более утопическая, чем все предыдущие, потому что предыдущие утопические эпохи, стремившиеся к бесконечности, считали, что эта бесконечность должна настать...

И.К.: Но, в сущности, она настала. Потому что принцип так называемого открытого, как и закрытого мира, – это программа, которая реализуется после авангарда в других формах. Сегодняшний плохой человек – это человек, который сидит дома. Хороший человек – это тот, который открыт всему миру. В то время как, ты знаешь, в XIX веке открытый считался прощельгой...

Б.Г.: Когда ты это говоришь, ты употребляешь одно интересное слово, и это слово все решает, но решает для тебя почти незаметно, оно вообще незаметно для нашей эпохи. Это слово «в сущности». Но «в сущности» – это не то, что в жизни. Мы живем в большей утопии, авангардисты были большими реалистами, нежели мы. Они понимали, что они не живут, в сущности,

они понимали, что живут в довольно несовершенном и тривиальном мире, но этот мир надо превратить в сияющий. Они знали еще тогда, что они не живут в сияющем мире. Проблема постмодерна заключается в том, что он считает, что он уже, «в сущности», живет в сияющем мире. Постмодернисты в значительной степени более наивны и большие утописты, чем авангард. Они считают, что все уже «о'кей» – и не когда-нибудь в будущем, а уже сейчас.

И.К.: Ты хочешь сказать, что катастрофа, которая неминуема, – не в прошлом, а в будущем...

Б.Г.: Нет, она приобрела имманентный характер. Это можно сопоставить с историей церкви. Пророки, например, всегда говорили, что сейчас дела плохи, но через несколько лет мы все спасемся. Что касается христианской церкви, то она утверждает, что, «в сущности», мы уже спаслись. И это утверждение значительно менее нормально, чем утверждение, что мы спасемся через две недели. Любой древний пророк был значительно более здравомыслящим и объективным человеком, чем нынешний христианин... и вообще чем любой, кто считает, что, «в сущности», все уже реализовалось и ты спасен, и авангард победил... Я думаю, мы не представляем себе, до какой степени мифологизировано наше сознание. Наше сознание мифологизировано теперь до такой радикальности, до какой оно не было мифологизировано никогда. И мы живем в настолько утопической перспективе, какая не бывала никогда до того в истории. Мы живем в невероятно утопизированном и мифологизированном сознании. Это, наверно, станет ясно через какое-то время.

И.К.: В этом смысле можно сказать, что судьба искусства довольно плачевна, поскольку, как известно, цель искусства – завоевать иной мир и апеллировать к каким-то иным ценностям, кроме реальных. По твоей версии, оппозиция становится абсолютно бессмысленной, поскольку сама жизнь представляет собой совершенно ирреальный и фантастический мир, и потому какой мир в этой фантазии может занимать искусство, если не считать его фантазией в самой фантазии?

Б.Г.: Я не исключаю, что наступит Эпоха Просвещения...

И.К.: Остается тавтология, остается банальность.

Б.Г.: Нет, думаю все же, что наступит Эпоха Просвещения, которую предвосхитил во многом в своих замечаниях Набоков. У него, например, есть такая сцена: герою привозят письмо, и он медленно идет рядом с почтовой лошастью (он живет в Швейцарии) и обсуждает современные скорости. Ты говоришь постоянно о современной открытости, но я уже несколько дней живу у тебя, и ты практически не выходишь из квартиры, да и я не выхожу. Но ты считаешь, что «в сущности» ты всем открыт.

И.К.: Я исхожу из того, что сижу в самом открытом обществе и в любой момент могу выйти за двери, но зачем мне это нужно?!

Б.Г.: Естественно, то есть ты по виду сидишь здесь, но, в сущности, со всеми коммуницируешь. Это типичная постхристианская позиция: человек сидит там, где и до распятия сидел, но, в сущности, спасен. Эта эпоха сменилась Эпохой Просвещения. Я думаю, что то же самое произойдет и с постмодернизмом, который по виду кажется очень трезвым, но на самом деле является параноидальным бредом. И следующая эпоха станет Эпохой Просвещения. То есть эпохой, которая поможет осознать реальность, осознать этот бред. Она снова обратит внимание человека на то, что если он сидит у себя дома 24 часа в сутки, то он сидит у себя дома, а его соображения, что он, в сущности, со всеми коммуницирует, представляют собой идеологическую фикцию, внушенную ему предыдущим поколением, авангардом. Но это время еще не настало, и мы умрем, скорее всего, до того, как оно настанет.

1991 г.

НЕПОВЕШЕННАЯ КАРТИНА

Илья КАБАКОВ: Сейчас мы говорим о той инсталляции, которая поставлена в музее Людвига в Кельне под названием «Неповешенная картина». Ясно, что речь идет о каком-то советском помещении. Скорее всего это какое-то не приспособленное ни для какой выставки и вообще непонятно для какой цели предназначенное помещение: скверные стены, лампочка – в общем, непонятно. И тем не менее, в нем будут вешаться картины. Сама ситуация уже достаточно двусмысленная и непонятная. Этот деревянный пол, выкрашенный красной краской, стены подвального помещения. Справа – прислоненная картина. Мало того, там валяются какие-то предметы для работы: молоток, пила... Вот, собственно, и все. Все остальные три стены занимают комментарии различных людей, которые высказывают разные мнения по поводу того, что здесь происходит, и по поводу этой картины – будет ли она повешена?

Причем сам характер этих надписей и всего оформления показывает, что, во-первых, они тоже принадлежат к той же среде, что и сама картина. Это люди из того же пространства, что и тот, кто сделал эту картину, и те, кто собираются ее вешать, и те, ради кого эта картина будет повешена. То есть здесь как бы тотальная, единая среда. И, тем не менее, тексты как бы комментируют со стороны эту ситуацию. Мало того, подразумевается, что они – реакции зрителей, пришедших в эту ситуацию извне.

Получается двойной смысл этих текстов: с одной стороны, они комментируют ситуацию «неповешенности» с точки зрения как бы незаинтересованных и удивленных зрителей, с другой же стороны, ясно, что они сами есть продукт этого помещения. Получается некая двойственность. И, самое главное, есть момент неясности происходящего: то ли картину снимают, то ли ее вешают. Во всем присутствует жест чего-то незавершенного, полудела как бы... Вообще, общий смысл – это полудело и непонят-

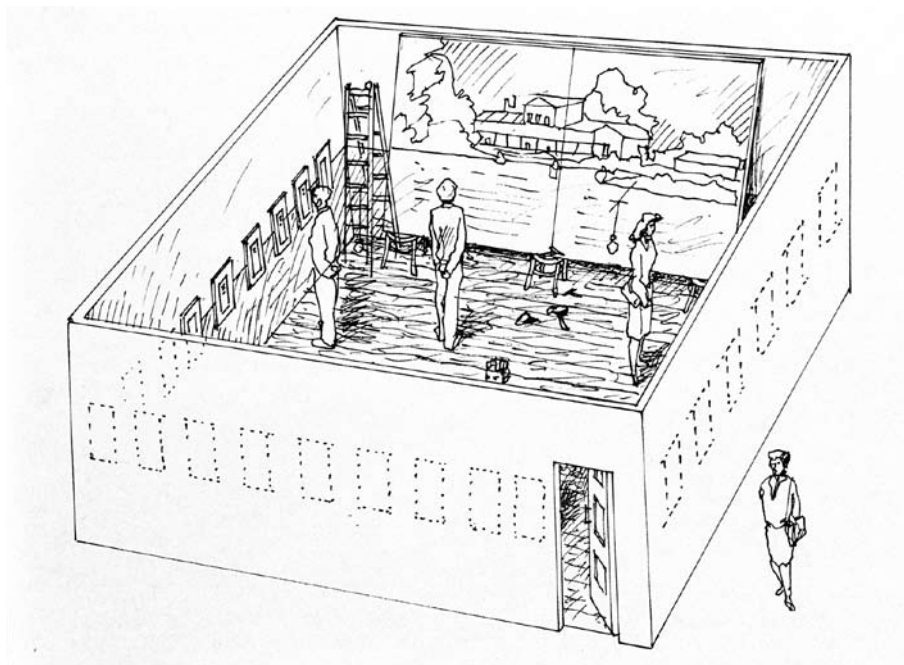
ность последствий этого дела. Кроме того, разумеется, совершенно непонятно, должен ли зритель реагировать или не предполагается никакой реакции зрителя на это дело. Мы в помещении, где какие-то заинтересованные лица не понимают, почему это дело не сделано. А нам, собственно, какое дело до тех зрителей, которых это интересует?

Какая может быть реакция у входящего в эту темную и сырую дыру человека? По всей вероятности, единственное, что в результате человек может увидеть, – это картина, потому что все эти повешенные рисунки и тексты рассматриванию как бы не подлежат, если только не считать, что это какой-то концепт, который заведомо скучен, и на него не стоит обращать внимания.

Значит, все снова возвращается к картине, по поводу которой что-то надо сказать. Не по поводу того, что она повешена или не повешена – это как бы относится к области бреда. Зритель, отбросив все неясное и вообще идиотизм положения, упирается взглядом в картину, пытаюсь объяснить, что она, собственно, значит, тем более, что она действительно похожа на картину: на ней масса каких-то намалеванных деталей. Во-первых, это явно не современная картина, потому что очень хорошо, тщательно на ней все нарисовано. Что означает тщательно нарисованная картина в антураже музея современного искусства, где все намазано, наляпано краской и аккуратный рисунок вообще не существует? Это явно какой-то посторонний продукт – но посторонний продукт, который не известен в пределах художественного мира и сам не претендует быть художественным. Да, собственно, мы и сами это видим – как нельзя принести в музей рисунок дяди, который нарисовал оленя. Ни с какой стороны рисунок дяди не может в него попасть. Упираясь в эту картину, мы видим, что и для нее это ни с какой стороны невозможно. Значит, все снова возвращается к нарративной схеме – также бредовой и нелепой. Наконец, мы понимаем смысл: нас хотят, видимо, как-то уделать, обхитрить при помощи нарратива, который, в сущности, совершенно не интересен. Но повод для этого нарратива не менее неинтересен. Значит, мы попадаем в некую замкнутую спираль, где нас в буквальном смысле водят за нос, толкая в какой-то пятый угол. Один говорит, что «Нет-нет, ты иди к нему, он все расскажет», другой говорит: «Ты чего пришел? У него же деньги лежат, чего ты ко мне пристал?» Зритель оказывается в замкнутом, порочном круге, то, что называется, в патовой ситуации.

Борис Гройс: Надо сказать, что первое, чисто личное впечатление от этой инсталляции было у меня, когда я стоял и читал эти тексты, наблюдая за посетителями, и заметил, что туда заходили люди определенного типа. Это не были просто случайные посетители, там был определенный отбор...

И.К.: Почему? Не все могли войти в эту дверь, что ли?



Неповешенная картина. Эскиз. 1992

Б.Г.: Просто не все ее находили. Чтобы прояснить ситуацию, надо сказать, что я, например, ее не нашел. Я, собственно говоря, пришел для того...

И.К.: Дверь была открыта или нет?

Б.Г.: Дверь была закрыта. Причем она мной, например, с точки зрения истории искусства даже не ожидалась, потому что рядом ты видишь художников совершенно другого типа, а я, конечно, думал, что эта инсталляция будет находиться в связи, скажем, с другими русскими художниками. А она с ними не находится в связи. Развеска там разворачивает перед тобой историю искусства XX века, и я шел, ориентируясь на эту развеску, в отличие от моей жены Наташи, которая значительно меньше обращала внимания на развеску, а просто исходила из того, что где-то должна быть дверь и там, за этой дверью, твоя инсталляция. Так оно и оказалось. Она пошла в то место, куда я никогда бы не пошел, открыла какую-то дверь – и там действительно была эта инсталляция.

И.К.: Извини, я тебя перебую. Эта дверь была плотно закрыта? Находясь внутри, ты не видел выхода из нее?



Неповешенная картина. Музей Людвига, Кельн. 1992. (фото Эмили Кабаковой)

Б.Г.: Когда мы вошли, мы оставили ее полуоткрытой. Я просто хочу сказать, что я не нашел этой комнаты, потому что я следовал некоей логике развития искусства, как я ее себе представляю, и, честно говоря, следуя этой логике, не ожидал этой комнаты там увидеть. Я думаю, что люди, которые туда попадают, это странные люди. Действительно, пока я там стоял, там было немного посетителей при том, что вообще-то музей был забит. И эти немногие посетители – все были какие-то странные. Например, некоторые были с рюкзаками, что уже о чем-то свидетельствует.

Человек, который идет в музей с рюкзаком, воспринимает все как-то походному. Это были люди, выполненные в походно-туристическом варианте, и было видно, что они охотно залезают в какие-то труднопроходимые скалы или пещеры. И поскольку это были специальные люди, они и вели себя специальным образом. Интересно, что среди этого небольшого числа людей почти все повели себя одинаковым образом. Там на полу были прикреплены такие фрагменты мусора. И надо сказать, что первая реакция этих людей заключалась в том, что они с силой били ногой по этим мусорным вещам с целью оторвать их от пола и отослать из центра в угол, чтобы в центре этого мусора не было. У них это не получалось. Тогда они били еще раз и пытались усиленным ударом ноги этот мусор оторвать и удалить. Это снова не получалось. Тогда они внимательно рассматривали этот мусорный кусок и удостоверивались



Неповешенная картина. Музей Людвига, Кельн. 1992. (фото Эмилиш Кабаковой)

в том, что он прикреплен специально. Следующим этапом они поднимали глаза и начинали рассматривать, что находится вокруг.

Интересна эта роль центра. Они попадали как бы в комнату, и первое, на что они обращали внимание, это был центр комнаты и то, что в центре комнаты что-то не в порядке. Вследствие фрустрации оттого, что порядок не наводится, они затем начинали смотреть вокруг себя.

И.К.: Но не наоборот...

Б.Г.: Но не наоборот... Это первый интересный эксперимент. Второй, конечно, – это эксперимент с чтением текстов. Текстов этих не читал никто из них – это надо сказать прямо. Они смотрели на картину и на эти мусорные вещи вокруг. Тексты читали только мы с Наташей, и люди подходили к этим текстам и читали их тоже только потому, что мы их читали. Но, прочитав первые два, отходили, и было ясно, что они это делали, глядя на нас, только из инстинкта подражания. И мне кажется, что то, что они их не читали, является здесь важным моментом. У меня есть ощущение, что ты сам создаешь свою собственную публику. Ты изобретаешь зрителя для своих работ. И эти тексты – это на самом деле изобретенные тобою зрители, которые смотрят твою работу.

Тут проблема заключается в следующем. Не является ли стратегия этой инсталляции – как и многих других твоих инсталляций – стратегией компенсации отсутствующего зрителя? Причем отсутствующего зрителя не в социальном только, а в фундаментальном смысле. Современное искусство вообще исходит из отсутствия зрителя, а ты стремишься компенсировать это отсутствие.

И.К.: Наоборот, я ориентируюсь как бы на зрителя!

Б.Г.: Но вот я как раз думаю, что ты на него не ориентируешься, ты его просто как бы создаешь.

И.К.: То есть на самом деле никакого зрителя нет?

Б.Г.: Нет. Ты создаешь зрителя, потому что на самом деле у тебя его нет, и ты сам не веришь в его существование, в его реальность.

И.К.: Стоп. Но ведь каждый художник создает зрителя из самого себя. Допустим, я говорю, что комбинация этих объектов в сочетании с этим светом и т. д., которую я делаю, напоминает мне путешествие Одиссея. Следовательно, я строю таким образом эту комбинацию, чтобы, как я предполагаю, подобная ассоциация с Одиссеем возникла у того, кто это увидит. То есть я делаю следующий ход: если ассоциацию с Одиссеем вызывает подобная комбинация цветов, света и т. д. у меня, то я, быть может, наивно верю, что когда я достигну результата, он автоматически вызовет у посетителя ту же ассоциацию. Другое дело, что это совершенно не обязательно.

Б.Г.: Да нет, ты лично исходишь как раз из того, что такое совпадение ассоциаций никогда не произойдет. То есть другие художники действительно исходят из такого совпадения, но ты-то нет.

И.К.: Но почему?

Б.Г.: Потому что ты сам формулируешь эту ассоциацию совершенно эксплицитно, что означает, что ты совершенно не доверяешь интуиции зрителя.

Другой художник создает, скажем, комбинацию цветов, как Кандинский, и говорит: «Эта комбинация цветов изображает грусть». И когда он делает эту комбинацию цветов, он исходит из того, что любой другой зритель, который ее увидит, если он обладает достаточно тонкой натурой (если это не просто хам), тоже почувствует грусть. Так что с Кандинским все ясно.

Что же делаешь ты? Ты делаешь эту комбинацию цветов, изображающую грусть, и пишешь к ней: «Данная комбинация цветов изображает грусть». И прибавляешь к этому еще замечание какого-то другого воображаемого зрителя: «Может быть, это никакая не грусть, а просто идиотская комбинация цветов». Зачем ты сам заранее записываешь все эти возмож-

ные реакции? Потому что ты не веришь, что у зрителя эти реакции есть. И это неверие ты компенсируешь тем, что ты пишешь как бы указание ему, как он мог бы или должен был бы реагировать, если бы вообще был способен реагировать.

И.К.: Это все очень тонко, но – и да, и нет, поскольку я думаю, что он все-таки думает и переживает. Но когда он переживает грусть, он думает: «А чего это я грусть переживаю?» Он хочет дальше продвинуться в рефлексии, так же, как и я, я на самом деле тоже переживаю грусть от этих цветов, но думаю: «А как мне в этой грусти?» Ну, грустно или радостно. Проблема эшелонированных реакций. То есть каждая реакция мной осмысливается как моя реакция на что-то. Я думаю, что таков и зрительский аффект.

Б.Г.: Нет, конечно, нет. И я тебе скажу почему. Ты смотришь на картину и говоришь: «Вот я переживаю грусть». И ты пишешь: «Я переживаю грусть». Потом ты говоришь, что на самом деле это набор цветов. Потом ты все это вешаешь на стену и можешь читать эти тексты в любой последовательности. «Это просто идиотская комбинация цветов» или: «Это изображает грусть» и т. д. Здесь никакого такого диалектического, психологического развития и никакой рефлексии больше нет, а есть просто каталог возможных зрительских реакций, которые, конечно, все, включая и негативные, более тонкие, чем они де-факто тобой ожидаются. То есть ты как бы создаешь образы тонкого зрителя, грубого зрителя, критического зрителя, такого зрителя, сякого зрителя, но ты их создаешь, потому что на самом деле у тебя нет зрителя. Он только твое альтер эго, этот зритель. Отсюда, конечно, реальный человек, который попал в это пространство, тебе не нужен.

И.К.: Почему? Как это «не нужен»? Он мне безумно нужен! Он мне нужен в качестве того, кого я ожидаю! То есть посетитель мне нужен: я думаю, что это как раз тот посетитель, который это читает и повторяет про себя. Это ложь?

Б.Г.: Да, конечно, ложь. Смотри, что получается: ты делаешь свои работы примерно так, как делаются голливудские комедии, которые с самого начала снабжаются возгласами из зрительного зала, смехом и аплодисментами в тот момент, когда они кажутся удачными их авторам. В чем смысл этой операции? Почему они интегрируют зрительскую реакцию в свой собственный продукт?

И.К.: Недоверие к нормальной реакции?

Б.Г.: Классическая теория говорит, что этот смех должен как бы заражать зрителя и дополнительно его стимулировать. Это давно опровергнуто – зритель не заражается, более того демобилизуется. Более тонкая теория заключается в том, что зритель становится еще больше зрителем

благодаря этому, потому что с него снимается нагрузка реакции. То есть как бы происходит «раз-зрительнивание» зрителя, который все больше и больше лишается своих зрительских функций, поскольку эти зрительские функции все больше и больше абсорбируются самим художественным произведением. В конечном счете зритель выталкивается полностью и оказывается в ситуации человека, который сидит в машине для бодибилдинга.

Я бы сравнил твои инсталляции – по типу их функционирования – с машинами для бодибилдинга. Действие машины для бодибилдинга заключается в том, что ты не движешь ни одним своим членом, а просто ложишься в машину, нажимаешь на кнопку, и эта машина начинает функционировать, дергая тебя за разные места. Это дерганье идеально должно означать твою активность, хотя таковой не является. И также функционируют твои инсталляции. В твоих инсталляциях есть некий психологический бодибилдинг, который заключается в том, что зритель как бы вставляется в некую психологическую машину, которая начинает его дергать в разные стороны, и ты исходишь из того, что он на это согласен. Но это ни из чего не следует. Более того, это не только ни из чего не следует, но это и никому не нужно, в том числе и тебе. Эти забредшие люди с рюкзаками, – они представляют собой идеального для тебя зрителя, который попал в твою инсталляцию так же, как человек попадает в машину для бодибилдинга. То есть он просто хочет попасть в некое место, где он еще не был. В принципе у него нет ни ожиданий, ни намерений: он просто бродяга, человек без имени, без чувств, без мыслей — безо всего. И когда он попадает в машину, эта машина говорит ему: у тебя такие-то чувства, такие-то мысли и т. д.

И.К.: Ты сейчас нарисовал ужасающую картину, но, разумеется, я думаю, что этот портрет верен. Осталось только понять, какими механизмами руководствуется художник, предлагая подобный механизм.

Б.Г.: Ну, художник вообще компенсирует то, чего нет. Он не работает в том месте, которое есть. И понятно, чего нет в современном искусстве – нет зрителя. Все остальное есть.

И.К.: Но все музеи переполнены.

Б.Г.: Да, но зрителя нет.

И.К.: А может быть, вернуться к классической схеме описания? Я думаю, что в этом рассуждении есть одна запятая с самого начала, которая завела нас в эти совершенно ужасные и безнадежные выводы. Попробуем рассмотреть эту же проблему зрителя и произведения с достаточно известной точки зрения, что есть компетентный зритель и профанный зритель. Есть достаточно долгая традиция подобных отношений — у романтиков прежде всего, состоящая в том, что автор пускает как бы две струи, равные по силе и абсолютно

параллельные. Вещь пускается, с одной стороны, по профанному руслу, с другой стороны, она же пускается по линии компетентной и искусственной.

«Записки кота Мура» являются, в сущности, лучшим образцом подобного рода. Один и тот же текст обсуждается как бы с двух точек зрения. Вот этот глупый текст (допустим, «Вы не видели Марью Петровну? Она вчера только попала под поезд»), этот текст явно ориентирован на профанного зрителя, который думает, что действительно есть Марья Ивановна. Исходя из того, что художник никогда не врет, этот профан думает: «А где эта Марья Ивановна? Почему я о ней ничего не слышал?» и т. д. То есть разыгрывается, цитируется ситуация, относительно которой человек должен быть в курсе. Если он не в курсе дела, он виноват, не знает, он должен получить дополнительную информацию.

С точки зрения искусственного зрителя та же проблема выглядит иначе. Искусственность понимается здесь только в том смысле, что этот зритель не профан. У него нет никаких других спецификаций; не то, чтобы он, упаси Бог, был философ или что-то в этом роде – он просто не профан. То есть его знание о мире является таким же профанным, но со знаком «нет». Он заведомо негативен. Не то, чтобы он знает что-то другое, но он понимает, что когда пишется «Марья Ивановна», то это не просто так. Тот, дурак, который думает, что все так просто, он, конечно, глуп, но я-то ведь не он. Мы попадаем в зону, открытую за Марьей Ивановной. Это зона пустая, но, тем не менее, она наполнена той потенцией, которая является непрофанной.

В данном случае «непрофанное» понимается как огромное поле, которое находится за рамками профанности. Таким образом общая конструкция выглядит так: весь мир полон профанности, но если ты не профан, то твое положение трагично, потому что быть непрофаном уже само по себе грустно, поскольку ты попадаешь в поле за профанным, а мир не предусмотрен для этого. Мало того, даже картина ничего не говорит тебе о том, что же за профанным миром находится. Поэтому ты получаешь только одно знание, что ты – не профан.

Б.Г.: Да, но для меня сейчас важно, что ты моделируешь обоих этих зрителей внутри своей работы – и профана, и непрофана. Отсюда возникает интересный вопрос о том, как зритель должен реагировать на этот свой искусственный образ. В этом, конечно, особая оригинальность положения зрителя по отношению к твоим инсталляциям. Обычно зритель встречает только образ художника – и он знает, как работать с образом художника. Но ему довольно трудно работать также с образом зрителя, т. е. со своим собственным образом. С другой стороны, если зритель видит, что его реакция взята на себя самим художником, что художник сам проделывает всю эту работу реагирования, то он испытывает от этого облегчение.

И.К.: Потому что он может повторить то, что говорит художник, да?

Б.Г.: Нет, потому что он может вообще ничего не говорить. Зритель на самом деле не знает, как ему реагировать. И он очень не хочет оказаться дураком. Поэтому мне кажется, что твои эрзац-реакции действуют на зрителей успокаивающе: они освобождают от необходимости и от страха первой реакции. Это одна их функция, которую я вижу.

Другая функция – связанный с этим освобождением новый тип опасности для зрителя. Это опасность банализации, поскольку любое его (зрителя) суждение было предвидено художником. То, что действует с одной стороны как освобождение, действует с другой как террор. Зритель освобожден от необходимости говорить, но он и не может ничего сказать: художник уже все сказал, все реакции предвидел, любая реплика зрителя тривиальна по отношению к самому художественному проекту.

И.К.: Стоп, но в этом есть одно «но». Разве невозможна естественная реакция не вымышленного, а реального зрителя: все это говорилось без учета моей тонкости, моей компетентности, моей информированности. Не является ли зритель тем, кто занимает позицию над художником? Если, конечно, он не признает, что художник гений и т. д.

Б.Г.: Зритель, конечно, получает эту сверхпозицию, но я думаю, что он ее получает другим приемом. Он говорит так: «Ну, это все только концептуализм». На этом уровне реакции зрителю не требуется особого умственного напряжения. Если он будет оставаться с тобой на уровне смысла того, что тобой написано, то он проиграет с самого начала. Кроме того, ему это и не нужно. Для выигрыша над художником у зрителя есть более простой путь, а именно апелляция к тому, что все это просто написанный текст, просто система знаков. И он говорит: «А, это мы уже видали, такой концептуализм. Такое уже и в прошлом году выставляли». То есть он вообще не читает и не вникает, а как бы просто видит систему текстов как знаков.

И.К.: Да, это я знаю из собственной практики. Когда я читаю Винера или кого угодно, что бы ни было написано, я заведомо думаю: «А пошел ты...»

Б.Г.: Да, «это мы уже читали». То есть ты не начинаешь с ним соревноваться на его поле, а просто уходишь с этого поля и говоришь, что – «это какие-то закорючки, это мы знаем, ничего тут особенного нет».

И.К.: Да, но тогда оказывается под угрозой третий член этого уравнения. Коль скоро нет зрителя, да и произведения искусства, в сущности, нет, каково место самого художника и кто он такой вообще? Я думаю, что при двух таких отрицаниях надо сделать вывод, что и присутствие третьего члена этого уравнения проблематично.

Б.Г.: Нет, я думаю, что для художника есть место – как раз в этом зазоре между зрителем и произведением искусства. Художник создает поле ком-

муникации между зрителем и вещью: он стоит перед произведением искусства, а не за ним, как считалось раньше. И в этом смысле он даже по-прежнему выступает в традиционной роли демиурга, поскольку меняет своей интерпретацией смысл вещей.

И.К.: Вообще роль художника значительно меньше меняется, чем нам кажется.

Б.Г.: А, может быть, и вовсе не меняется.

1992 г.

ТУАЛЕТ

Борис ГРОЙС: Я думаю, первое впечатление всех, кто увидел твою инсталляцию «Туалет», что это своего рода приватизация общественного пространства по типу того, что происходит сейчас в России. Потому что общественное пространство коммунизма – это был общественный туалет, то пространство, куда все люди заходят и в чем участвуют, в нем есть пафос коллективности. Был такой знаменитый французский сатирический роман, который описывал строительство туалета в центре города, как бы памятника демократическому коллективизму. И он вдруг приватизируется, в нем поселяется какой-то частный человек. Я думаю, что социальное прочтение наиболее очевидно. А ты имел его в виду? Я в этом не очень уверен...

Илья КАБАКОВ: Думаю, что я имел в виду социальное прочтение. Но, должен сказать, что импульсом к появлению этой работы послужили две причины: память детства и обстоятельства, при которых эта ситуация могла возникнуть и быть реализована. Обстоятельства детства связаны с тем, что когда я жил в общежитии, в интернате, в московской художественной школе, то моя мама оставила и работу, и жилье только ради того, чтобы быть рядом со мной и участвовать в моей жизни в художественной школе. Это было возможно только, если бы она работала в самой этой школе. Что она и сделала: она поступила сестрой-хозяйкой в тот же интернат и следила за бельем. Разумеется, никакого другого жилья у неё не было. У нее была кладовка, где она хранила всё чистое бельё – полотенца, простыни, наволочки, и эта кладовка находилась в бывшем туалете. Разумеется, речь не идет о каком-то грязном туалете, – это был традиционный школьный туалет для мальчиков, разделенный на пять-шесть отделений, преобращенных в полки для хранения белья. Но среди мытарств мамы было, как

позже выяснилось, и то обстоятельство, что когда-то она не могла снять угол, хозяйка выгнала её, ей негде было ночевать, и она незаконно осталась ночевать на этом своем складе, фактически в туалете. Она достала раскладушку и жила там, кажется, довольно долго, пока на нее кто-то – то ли уборщица, то ли преподавательница – не донесла директору. И тогда ее выкинули из этого убежища. Здесь, как ты видишь, сконцентрирован целый ряд проблем: и бездомность, и незащищенность перед начальством, и то, что человек невероятной чистоплотности, чистоты и порядочности вынужден влачить существование в самом невероятном месте. Моя детская психика была травмирована всем этим и тем, что мы с мамой никогда не имели угла.

Второе обстоятельство появления «Туалета» на «Документе» – это обстоятельство следующего рода. Я тебе рассказывал, что Ян Хут довольно долго не показывал списки и свой проект участников «Документы». И, наконец, состоялось всеми ожидаемое событие, он назвал имена первых девяти претендентов, которые были приглашены в Кассель для первой пресс-конференции, где он рассказывал о своих планах и концепции выставки. И я впервые посетил этот «центр мира», это святилище. При моей нервозности я почувствовал себя будто приглашенным к королеве или во дворец, где решается судьба искусства. Для художника это как Олимпийские игры, и ты вдруг чувствуешь, что у тебя ноги не в порядке или что-то еще, ты чувствуешь, что не выдержишь всё это. Паника и отчаяние были велики, особенно когда оказалось, что рядом сидят Марио Мерц и Герхард Рихтер, а Ян Хут говорил о мировом событии. Я пал духом и совершенно скис. Особенно меня повергло в такое состояние не только само место, соседство с Бойсом, но и огромное количество участников. Участие в больших собраниях само по себе невротично, так как сразу встает вопрос: тебя просто задавят, вообще, почему ты здесь, ведь ты обречен? Но что-то придумать и запищать можно только в одном случае, если ты противопоставишь себя не какому-то конкретному художнику (это бесполезно, поскольку их много), а как раз всей массе художников, взятой как единое целое. Это задание в сочетании с униженным состоянием давало понять, что уцелеть можно, только предложив что-то такое, что напрочь противоположно всему остальному и тому, что могут показать самые великие художники. Мне даже страшно было смотреть на Марио Мерца, Герхарда Рихтера и других великих художников. Душа несчастного русского самозванца трепетала перед законными представителями великого современного искусства. Будучи в таком ужасном, состоянии, понимая, что нахожусь на границе «самоубийства», я отстал от этой высокой компании и подошел к окну, выглянул в окно – это происходило на втором этаже Фридрицианум – я выглянул во двор. То, что я расскажу, это из области художественных сказок, но это действительно было, никакого вранья. Я буквально произносил про себя слова: «Мамочка, помоги мне!» Это был тот случай, как на фронте, когда на раненого солдата надвигается

танк. Самое замечательное, что мамочка помогла немедленно. Именно мамочка. Речь идет не о каких-то высших силах, которые вдохновили или помогли. Именно мамочка из другого мира сказала и сделала одновременно: в этом дворе, когда я выглянул в окно, я увидел стоящий туалет и всё с самого начала до самого конца – всё до идеи, до концепции, до психопатической истерии было решено. Это было сказано мгновенно и окончательно. Не подлежало никаким сомнениям, хорошо это или плохо, потому что я знал, что это хорошо. Это был подарок. Меня спасли, меня вытащили из-под танка. Это был традиционный для меня акт связи искусства и страха. Ужас побуждает к решению и является законом, по которому что-то может произойти, – а, предположим, не любовь, как это обычно описывается в истории поэзии: я полюбил, душа взыграла, и возникли образы, например, дантевского «Ада». Ничего подобного – только страх и паника. И как только это произошло, я внутренне вскрикнул и нарисовал какой-то эскиз, а в перерыве между речами подошел к Яну и сказал, что у меня есть вот такой проект. На что он отреагировал мгновенно, сказал, что хорошо, мы это принимаем, и я оставил ему эскиз. Всё как в сказке. Дальше всё шло хорошо, потому что я был уверен, что это хорошо и никаких сомнений не было. Такова предистория. Дальше началась эпопея со строительством, очень комичная.

Б.Г.: Понятно, что это очень русская работа...

И.К.: Я знал, что это метафора, поскольку решение, что надо сделать что-то русско-советское, не подлежало никакому обсуждению.

Б.Г.: Да, но метафора чего? Надо сказать, что очень многие художники на этой «Документе» сделали работы, так или иначе относящиеся к анальной системе, без сговора друг с другом. Была инсталляция с туалетом – с античными изображениями в нем, фальшивый туалет в саду, система детских туалетов, была неплохая работа французской художницы с туалетными вывесками, керамическое изображение говна и т. д. Но у меня на твой «Туалет», в отличие от всей этой туалетной тематики, была реакция нетуалетная, он попал у меня в другой ряд. И я бы сказал, что для меня это была метафора «Документы». Потому что это и есть приватное пространство внутри большого общественного пространства, причем такого пространства, куда человек непременно заглядывает, и заглядывает тогда и на такое время, которое ему нужно, чтобы справить нужду. То есть когда ты наблюдаешь за поведением посетителя на «Документе», то можно сказать, что это поведение посетителя туалета. Он заходит в кабинку – кабинка представляет собой комплекс работ художника, какое-то помещение для них, проводит там примерно 5–10 минут, чтобы «справить нужду», и уходит. Поэтому твой «Туалет» для меня – метафора выставочного пространства: большое общественное пространство, очень анонимное, в которое каждый может зайти (то есть оно ничем не защищено от желающих в него

зайти) и в то же время разбитое на массу частных «квартир», где находятся вещи, дорогие сердцу художника, но в общем не особенно имеющие отношение к посетителю. То есть, зайдя туда, он понимает, что находится в частной квартире, но не совсем понимает, что там происходит.

И.К.: Это справедливо. Я еще хотел коснуться одного интересного вопроса... В мгновенном решении сделать «Туалет» во внутреннем дворе, сзади, сквозило, разумеется, неосознанное убеждение, почему именно там надо ставить это художественное произведение. Любой сознательный художник на «Документе» должен найти свое комфортное пространство не только с точки зрения освещения и т. п., но и с точки зрения стратегии «чистого пункта». Вообще «Документа», как я понял, представляет собой поле боя. Когда вся наша группа во главе с Яном Хутом перед строительством инсталляции ходила по «полю боя», для меня это однозначно ассоциировалось с движением Суворова... или Кутузова со свитой по флешам в Бородино перед боем. Удачное расположение батареи и окопов решает успех баталии: «И вот нашли большое поле, есть разгуляться где на воле, построили редут...» Помнишь? Я видел, как ходила эта группа, и чувствовал, что мои флешки не здесь, я должен поставить оружие не здесь. Ян Хут тоже выглядел в этот момент, как Наполеон на коне, решающий, как лучше все расставить, чтобы уничтожить потенциальных противников, нападающих. Для меня это было однозначно. Думаю, я, выглянув тогда в окно, первым принял решение, потому что другие, у меня было такое впечатление, искали, где бы им поставить свои пулеметные гнезда. Для меня это было самым главным, поскольку я знал, что самым главным пунктом вражеской атаки станет, конечно, взятие дворца. И я понял, что нужно стоять сзади, оборонять тыл. Это чисто психическая реакция. В футбольной команде я всегда играл вратарем, а в волейболе в защите, то есть в меня били мяч, а я его старался передать. Но это личное. Кроме того, должен сказать, я почувствовал, что, так как я представитель советской родины, я должен занимать позицию, соответствующую ее положению в мире. Поскольку «Документа» есть модель мирового масштаба, то я должен был занять место своей родины – и это место, конечно, в тылу, сзади, то есть, я должен оборонять зад, который не двинется, будучи сильно укреплен, когда атака пойдет с фронта. Для меня это был образ России как жопы, которая не двинется никуда, будет поддерживать сзади всю конструкцию. И я был прав: не зная замысла других художников, я с невероятным удовольствием увидел, когда приехал на стройку, что фронт – фас Фридрицианума, куда будет надвигаться особенно страшная атака, занят американцами, а именно Борофским: палка, которая торчит в небе... Я был ошарашен: палка как символ фаллический, или поднятая сабля, желание боя, – Америка, как это ей и полагается, кавалерийский «авангард» – она примет на себя бой. Это нос корабля мира, Европа – это как бы главный груз ее и ценность, алтарь, который надо оборонять до последней капли крови. А Россия – это тыл, бак



Туалет. Эскиз. 1992

этого корабля. Любой зад имеет большое значение. Итак, я продвигаюсь в сторону туалета. Фаллос, торжествующе поднятый вверх, устремленный в небо, – в сравнении с анальным: боевые отряды после страшных атак и в момент усталости непременно хотят поспать. Они должны тогда в полной безопасности, защищенные этим дворцом, спокойно посидеть в туалете, может быть, даже душевно отдохнуть, с тем, чтобы потом вновь ринуться на оборону крепости. Таким образом, установилась совершенно правильная, как мне кажется, геометрическая ситуация: впереди была Америка, Европа – в середине, а Россия – сзади.

Б.Г.: Так и есть, но, с другой стороны, если вернуться к собранию вещей в туалете как собранию личных вещей, то, надо сказать, что Хут говорил, когда планировал «Документу», про «Дом» как ее будущую тему.

И.К.: Да, ты знаешь, когда мы сели, я как иллюстратор немедленно получил задание. Он совершенно недвусмысленно сказал, что темой «Документы» будет «Дом». Это будет предложено каждому художнику.

Б.Г.: Но потом он от этого отошел.

И.К.: Да, потом было «Тело»...

Б.Г.: Он и от этого отошел, вообще отошел от всего. И стал говорить о том (он говорил об этом и на открытии выставки), что речь не идет ни о какой концепции – идеей было искусство после конца идеологии, конца теории, конца движения, после конца авангарда, вообще искусство после конца искусства, когда искусство уже не ориентируется вообще ни на какие программы. А всё, что осталось, это личная воля его как куратора, который комбинирует художников и отбирает – и не потому, что они соответствуют какой-то концепции, принципу или заданию, а просто чисто инстинктивно-ассоциативно собирает художников в некоторую коллекцию и домашнюю обстановку. И, таким образом, идеей стала субъективная, ничем необъяснимая, необоснованная игра ассоциаций. Это то, что Леви-Строс называл «бриколаж»: в отличие от европейца, дикарь собирает предметы по ассоциации, потому что они ему нравятся или что-то ему напоминают. В этом смысле я бы сказал, что идея Яна Хута – это была идея бриколажа. Интересно, что не только Ян Хут сделал выставку бриколажа, он пригласил художников, которые каждый на своем месте тоже сделали выставки бриколажа. То есть они в отведенных им помещениях поставили разные вещи тоже по системе личных ассоциаций.

Некоторые были понятны, но большинство не понятны, так как они были слишком личными. Их мог объяснить либо сам художник, либо друзья художника. Например, что Абрамович нашла аметисты в какой-то пещере, другой вплеп в волосы возлюбленной какие-то другие волосы, третий еще что-то такое таинственное сделал... Короче говоря, это была система ассоциаций, принципиально никому не понятных – ни зрителю, ни окружающим. «Документа» как ассоциативно-дикарский набор предметов: там есть какие-то брелки, жемчужины, сломанный радиоприемник, пепельницы и т. д. То есть искусство, которое раньше было божественным и возвещало божественную тайну, перестало быть таковым и теперь возвещает тайну личного. Ты не знаешь, по какой причине эти вещи здесь находятся, ты знаешь только, что они чем-то связаны в сознании художника, но художник тебе этого не говорит. И, конечно, меня это поразило. Поразило потому, что я подумал, что каждый человек имеет такую тайну: он и в квартире, и на рабочем месте, если оно стабильно, собирает такие вещи. И объяснение, почему такой личный мой бриколаж находится у меня дома, а этот бриколаж находится здесь, на выставке просто отсутствует. Если бы была какая-либо идея или концепция, это можно было бы объяснить. Но поскольку её не было, то возникла тайна. Эта тайна более глубокая, чем тайна Хута или тайна этих художников. Это тайна, почему мои вещи лежат у меня в квартире, а его вещи лежат здесь выставленными. Эта глубокая тайна заложена в этом туалете. Она не может быть объяснима, потому что тогда была бы теория. Но идея заключалась именно в том, что никакой теории нет. Потому что теория вредна, холодна и губит

искусство. В основе искусства должна лежать личная привязанность к вещам, напоенным лично-ассоциативной связью с художником, которую он не может выразить, но которая в жизни экзистенциально ему дана. А как только начинается концептуализирование и теоретизирование, то тут все разрушается. Ситуация холода неинтересна, всё должно быть связано теплыми связями.

Чуткая душа – тонкая и ранимая – между тем тесно связана с идеей институции. Потому что между человеком мыслящим и немслящим разница существует сама по себе. Между двумя тонко чувствующими людьми разница только институциональная: один спит у себя дома, а другой выставлен на «Документе». Никакого другого различия между ними нет и быть не может. Разница между Хутом и любым другим посетителем только в том, что Хут куратор, а тот другой сидит у себя дома с женой. Мне кажется, что твой «Туалет» это очень хорошо демонстрирует. Потому что он бриколаж максимально приближает к банальности, и максимально приближает его к квартире нормального человека, и этим он обнаруживает внутренний концепт всего этого. Это всё квартира, но странность вещей, выставленных в других местах, создает иллюзию художественности. На самом деле эти вещи подобраны ровно по тому же принципу, по какому любой человек подбирает вещи в своей квартире. Принципиальной



Туалет. Документа IX, Кассель. 1992. (фото Дирка Паувелса)



Туалет. Документа IX, Кассель. 1992. (фото Эмили Кабаковой)

структурной разницы нет, есть разница только сложности добывания этих вещей – скажем, аметистов или носорогов, но аранжированы они ровно по той же схеме. И то, что у тебя выявлен принцип этого аранжжмента как принцип личного собирания вещей, это мне очень понравилось. Потому что твой «Туалет» во многих отношениях – это метафора самой «Документы». И его отношение к «Документе», то есть выделенность в качестве отдельного выставочного пространства, это как модель Фридрицианума. Я его так и воспринял, он даже и похож чем-то на Фридрицианум.

И.К.: Я думаю, что это справедливо. То есть один из предметов в ряду является описанием всего этого ряда. Но я хотел еще остановиться на идее этого «Туалета» с точки зрения социальной. Предложение поставить «Туалет» свежо в том отношении, что из трех низовых отправлений культура, как ты знаешь, занимается с невероятной тщательностью в последнее время только одним, а именно, – если вернуться к упоминавшейся геометрической конструкции, – фасадом тела. Эрос приобретает всевозможнейшие, исключительные, самые невероятные формы и в искусстве является теперь уже не просто метафорой, а как бы прямым объектом и манипуляций, и изображений. Но всему прекрасному приходит конец. И я думаю, что этот момент настал. Ничего нового в области этих ассоциаций уже сказать, по всей видимости, невозможно. Но природа не терпит пустоты. С усталостью одного члена вздымается ин-



Туалет. Документа IX, Кассель. 1992. (фото Дирка Паувелса)

терес к следующему. Я думаю, что интерес к задней части человека, если не понимать его эротически (что я резко отрицаю), связан с другими областями человеческого существования, а именно – мочеиспускание и сранье выступают как новые тематические и потенциальные возможности открывания мира. Вспомним банки с дерьмом итальянского художника Манцони, а также недавно появившуюся статью нашего друга Эпштейна – эссе о говне. Но я хочу сказать, что в появлении восьми туалетов одновременно и изображения говна в разных формах не проявляется ли совершенно новое направление художественных размышлений, связанное с временной истощенностью предмета эротики и прямым обращением к областям извержения, выбрасывания грязи, то есть всего того, что связано с анальной ситуацией. Единственное, в чем здесь состоит вопрос, это – куда двинется дальше развитие современного искусства. Двинется ли оно в сторону говна или в сторону мочи? В любом случае туалет всё время остается в начале этого движения, ничем не рискуя.

Б.Г.: Вообще я не уверен, что искусство движется в эту сторону, хотя подтверждения тому, что ты говоришь, есть. Например, работа Андреаса Серрано, которая движется в сторону мочи. Кстати, работы с мочой делал уже Энди Уорхолл. Но я думаю, всё это в большой степени интегрировано, прежде всего, конструкцией фаллоса. И в философии. Думаю, этот процесс интегрирован Фрейдом раз и навсегда.

И.К.: Я имею в виду все-таки другое: возникновение этой темы, вспышка интереса к туалету связана с работой в других областях, это не возвращение к эротическим выработанным полям и проблемам. Нельзя не отметить, что здесь открываются новые горизонты, которые, вне сомнения, начнут работать. Я связываю это с засиранием пространства, появлением огромного количества мусорного и никому не нужного материала, который высыпается в этот мир. Появление банальности как альтернативы всему оригинальному и исключительному, появление серого, пыльного, я бы даже сказал, восточного ветра, несущего деструкцию, засирание, непродуктивность. Это – в противоположность эротическому как продуктивному, исключительному, – выливание чего-то мертвого, заведомо ненужного, негативного по отношению к миру. В то время как фаллос – традиционный символ жизни, становления.

Б.Г.: Да, вообще, конечно, это может стать темой. Темой искусства всегда является всем известная тайна. В современном мире всем известных тайн две – это политика и секс. Это то, о чем все знают, и все знают, что они этого не знают. В принципе поэтому всё современное искусство либо политично, либо эротично. Но, конечно, есть тенденция к тому, что ты говоришь. Это, конечно, тенденция к экологии, потому что именно экология, которая всё больше и больше захватывает сознание современного человека, воспринимает его в несколько другой модели, не в социальной модели, как это было раньше (потому что и секс, и политика – это сферы социальные). Экология ставит социальное под вопрос и соединяет человеческое тело с циклом природного метаболизма, обмена веществ на самых разных уровнях, в том числе даже социум понимается как система обмена веществ. Огромный интерес – политический, идеологический и художественный – сейчас к проблеме мусора, выбрасывания, переработки. Кстати, если взять, например, даже русскую литературу, – можно вспомнить, что появилось одновременно два романа: Сорокина «Норма», где герои питаются калом, и затем, совершенно независимо от него, романа Войновича с использованием того же хода. И оба интерпретируют этот процесс как процесс замыкания природного цикла. То есть если вообще говорить об идее кала, то экологическое сознание нас переориентировало, в том смысле, что мы всё более и более отказываемся от идеи испражнения в пустоту, а всё более и более ощущаем испражнение как то, что интегрирует нас в единый природный цикл. Кал, на самом деле, к нам же и возвращается – мы его же и едим. Мы как бы стали частью единого тела. Особенное внимание – к идее любых отбросов, отходов и т. д. и к тому, что всё из отбросов и отходов делается, то есть наше тело интегрируется в еще большее обменное тело и социум где-то между ними пропадает, в то время как до этого социум был единственным лидером существования. Но он теряет свои функции по мере того, как экологическое сознание нарастает. В этой перспективе вся проблематика, связанная с туалетом, помойками,

системой переработки и выброса, приобретает весьма магическую функцию, притом, что она тоже обладает универсальным свойством – быть всем известным секретом. Все знают, что есть помойки, что есть ситуация выброса – это всем известно и все этим занимаются, тем не менее никто это не тематизирует, никто на это не смотрит, поэтому эта тема структурно попадает в поле искусства, то есть в поле всем известной тайны, очевидного секрета.

И.К.: Но в этой связи я должен упомянуть два фактора, которые связаны с этой темой, а именно: появление в области искусства этой темы связано в большой степени с оппозицией формы и бесформенности, потому что в этой огромной старой проблеме – какое отношение форма имеет к бесформенности – для данной темы этот вопрос решается очень ясно, как идея бесформенности, доминирующая над принципом формы. Кал во всех отношениях является массой, как магма вулкана, то есть это момент деструктурный, не знающий никакого преобразования ни в начале, ни в конце. Это одна сторона дела, но есть еще одна любопытная вещь. Огромную роль в этой проблеме играет желудок, правильно перерабатывающая станция, где эти процессы формируются, функционирование которого для этих процессов становится центральным. Потому что нет правильного калоизвергания без этого правильно функционирующего механизма. Но что означает правильное функционирование? Мы попадаем в такую же ситуацию, как и в фаллическом моменте: правильные циклы, правильные мотивы должны быть поведением этого предмета. Но желудок, понятый как перерабатывающий механизм, работает или в правильном режиме, или в неправильном режиме. Человек с правильно работающим желудком является правильно действующей экологической машиной, о которой не принято говорить. В новом тематическом контексте открываются две совершенно невероятных возможности – это помойка и желудок...

Б.Г.: Да, и бесформенность, о которой ты говоришь, тоже связана с экологией теснейшим образом. Потому что экология понимает этот обмен, этот материал чисто имманентно, поскольку ты полностью в этот процесс погружен, ты не можешь смотреть на него со стороны. Это метаболический процесс, в который ты полностью интегрирован, ты не можешь увидеть его как тело, в его очертаниях. Здесь материя понимается только как бесконечная материя обмена. В этом смысле экологическое сознание полностью противоречит традиционному античному. То есть в традиционной античной модели созерцание космоса дает ему форму. Экологическое сознание это отрицает. Здесь ты можешь быть частью некоего телесного организма, который бесформен в том смысле, что у тебя нет точки вне этого процесса, с которой ты мог бы его увидеть и вообще говорить о его формах. Это есть имманентная материя, которая не имеет формы, поскольку не может быть увидена. Ты в нее настолько тотально погружен, что ты в

ней растворен. Мы все погружены в этот мусор и сами являемся частью этого мусора. Нет такой точки, с которой он был бы виден, его дефиниция – не иметь этой внешней позиции, не допускать рассмотрения себя.

И.К.: Говоря геополитически, можно заметить, что движение русского начала в художественном пространстве представляет собой некоторый аналог этого процесса движения мусорной кучи, бесформенного движения.

Б.Г.: Должен сказать, что твою инсталляцию «Туалет» нельзя назвать бесформенной...

И.К.: Ты помнишь, какой-то критик сказал, что для него это была неожиданная встреча с конструктивизмом?

Б.Г.: Я бы так сказал: у тебя бесформенность существует в этой работе на уровне идеологии. И в этом смысле бесформенность меньше присутствует в этой работе реально, как физическое переживание, чем во многих других твоих работах. То есть, например, твои работы с массой текстов в большей степени передают это ощущение бесформенной массы, в которую человек погружается, чем эта работа. Эта работа, кстати, полностью на самом деле лишена этой бесконечной перспективы. И, между прочим, это отсутствие реактивными и привычными к твоему искусству зрителями была сразу отмечена, причем, отмечена как недостаток, нехватка... То есть эта работа на самом деле очень конструктивна и очень прочитывается. Для меня эта работа эстетически была моделью конструирования в выставочном пространстве находящихся в нем объектов...

И.К.: Хотя, разумеется, по содержанию и замыслу она должна была быть рассчитана на некоторую шоковую ситуацию, о которой я вначале сказал, связанную с переходом от общественного и анонимного предмета к интимному и личному. Когда я видел зрителей, которые туда заходили – все заходили как в туалет. Никакого ожидания, что там может быть, не было, кроме мысли, что художники в своих художественных атаках докатились уже до того, что строят просто туалет с говном. Таково было движение до двери. Но переход за черту двери, когда они попадали в абсолютно частное пространство, и не в дом, как это было бы в этнографии, где видно как живут индейцы или африканцы. А это воспринималось так же, как если бы ты вошел к соседу в квартиру за спичками, а сосед в это время как раз вышел в туалет, или в данный момент его просто нет, но всё говорит о том, что процесс жизни там абсолютно активный и нормальный. То есть это не музейная, а совершенно жилая комната.

Б.Г.: Я бы не сказал, что здесь был момент шока. Был другой эффект – эффект неожиданности. А это совершенно другое переживание. Шок –

это то, что подрывает твою систему ценностей, твою систему жизненных ориентации. Неожиданность очень часто, или даже, как правило, возникает оттого, что эта система подтверждается тогда, когда ты этого не ожидал. Например, ты идешь по пустыне, заходишь за следующий бархан и видишь вдруг шоссе, по которому едет автобус. Это тотальная неожиданность, но это не шок. Это неожиданность такого рода, которая восстанавливает твоё нормальное представление о том, что везде должны ходить автобусы. Хотя ты не ожидал, что это произойдет в данной ситуации. Я бы сказал, что эффект от твоей работы был эффектом неожиданности, а не шока. То есть ты шел в этот туалет для того, чтобы быть шокированным, понимая, что художник будет шокировать тебя именно чем-то ужасным, и когда ты заходил в этот туалет (бархан), ты видел ситуацию совершенно нормальную, неожиданно подтверждающую нормальное представление о мире. Идея такая, что куда бы ты ни вошёл, ты видишь примерно то же самое. Опять же, ты думал, что умрешь в барханах, но неожиданно оказалось, что ты платишь пять долларов и садишься в автобус. На меня это произвело сильное впечатление и, я думаю, что на многих других, наверно, тоже. Это характерная модель выставочной практики вообще: потому что открывается «Документа», тыходишь и думаешь, что увидишь что-то потрясающее, на самом деле ты видишь то же, что и на любой другой выставке – тех же художников, те же вещи, расположенные в том же порядке, и это является неожиданностью. То есть в тебе обмануто желание нетривиального, ты вместо этого получаешь банальное. В действительности это и есть система функционирования сегодняшнего эстетического переживания. Шок есть модернистский и авангардистский ход: ты идешь сквозь банальный город и вдруг ты видишь «Черный квадрат», и ты проваливаешься в бездну или на тебя какой-то маньяк бросается, то есть шок показывает, что эта банальность на самом деле не банальность и за ней таится бездна, куда ты проваливаешься. В нашей художественной жизни всё наоборот: ты ходишь с ожиданием увидеть разверзшуюся бездну, а видишь всё то же самое, и ты этим поражен: бездны на самом деле нет – и это удивление создает эстетический эффект.

И.К.: С этим я совершенно согласен. Но соотнеся всё это с обсуждением о банальном и экстравагантном в искусстве, лишний раз убеждаешься, что удел наших интересов, самых увлекательных путешествий, как раз лежит в области банального. И никаких «черных квадратов».

1992 г.

КРАСНЫЙ ПАВИЛЬОН

Илья КАБАКОВ: Давай поговорим по поводу Биеннале в Венеции. Сейчас мы, может быть, несколько изменим стратегию, потому что, ты знаешь, я уже несколько раз выступал в качестве такого советского запевалы – рассказчика долгого рассказа. Может быть, в этот раз поступим так, что ты будешь задавать тон, вопросы и как бы темы, хотя я тоже мог бы начать.

Борис ГРОЙС: Вообще-то не то, чтобы я был противник всякой новации, но я против этого.

И.К.: Да, чем дальше в лес, тем больше дров.

Б.Г.: Я, честно говоря, даже когда хожу в ресторан, то каждый раз заказываю одно и то же.

И.К.: Мне все время страшно, что будет хуже...

Б.Г.: И вообще, лучше синица в руках, нежели журавль в небе.

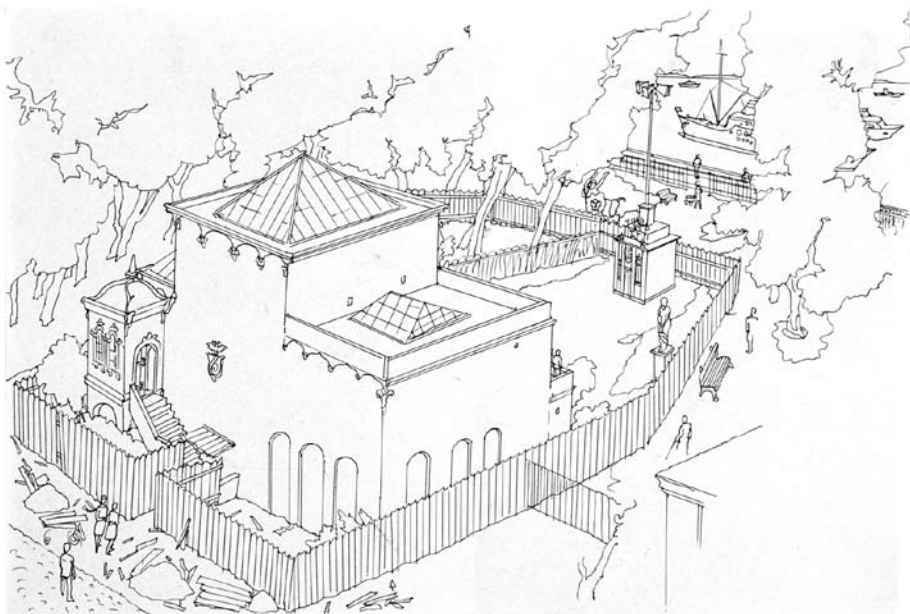
И.К.: Значит, как всегда, я начинаю с того, что я хотел сказать. Что там имелось в виду? Хотелось, во-первых, как всегда, произвести впечатление – нечего скрывать. Хочется признаться, что надо было произвести впечатление, а на фестивалях такого масштаба, как Биеннале, с его убийственной разнородностью, это слишком трудно. Там в каждом павильоне что-то да будет из вещей, на которые публика будет ходить, созерцать и наслаждаться. Речь идет не о соперничестве: оно и невозможно, и бессмысленно – с другими замечательными произведениями и великолепными художниками, которые там есть. Речь идет о некотором соотношении скорее с той обстановкой, атмосферой, в которой зритель оказывается на фестивале.

Мы знаем, что чем богаче, полней и ажиотажней фестиваль, тем меньше внимания уделяется его наполнению. Это как любое парти: ради чего оно собирается – практически забывается, потому что само по себе оно страшно интересно. В данном случае мы имеем дело с классическим фестивалем, когда люди наслаждаются хорошим солнечным днем, прекрасной атмосферой Венеции, чудесным парком, тенью и, вообще, тем, что они встретили друг друга. Они ходят огромными толпами и поражены тем, что каждый второй – это его знакомый или какая-то известная фигура. Это возбуждает до крайности, и люди находятся в абсолютно экзальтированном состоянии. Поэтому, заходя в павильон, они выполняют некоторую часть ритуала. На самом деле цель – это увидеть знакомого и, так сказать, самому показаться. Кроме того, атмосфера фестиваля, особенно венецианского, – с самого начала абсолютно праздная. В отличие от «Документы», которая выглядит достаточно двусмысленно и довольно сурово, если не сказать мрачно, уныло, и где каждый шарит, что бы тут такое экзотическое... «Ну, покажите мне какой-нибудь номер...». То есть все приехали по делу, как бы посмотреть какой-нибудь «номер». В Венеции же никто «номера» такого не ожидает – тем более, что в каждом павильоне самое главное – это страна, которой павильон принадлежит и от которой, как и от любого государства, ожидать ничего хорошего нельзя. Поэтому речь идет скорее о возбужденном состоянии праздника, чему Венеция дает все основания. Все это надо было учесть в работе – собственно, это главное, что надо было учесть. И, прежде всего, появилась идея: если во всех павильонах как бы что-нибудь да будет, надо сделать, чтобы в твоём павильоне вовсе ничего не было. Тем самым ты как бы делаешь тот пустой провал, пропущенные ступеньки, которые должны быть, которые все ожидают...

Б.Г.: Пустой жест...

И.К.: Да, пустой жест. И в то же время не обмануть так уж подло зрителя. То есть он должен получить все-таки тот праздник, который ожидается в Венеции, но с «задержкой». Ты как бы отсрочиваешь ему получение удовольствия с тем, чтобы дать ему в три раза больше. Это и определило драматургию инсталляции: в начале человека ожидает море мусора перед построенным забором и больше ничего. Тем самым твой павильон гораздо лучше выглядит, поскольку он единственный среди других засранный и неприбранный... Человек проходит по этому коридору из мусора и попадает в темные, пустые помещения, где вообще ничего нет, и только в конце он видит свет, бьющий из какой-то щели. Третий этап: он получает сверх того, что он ожидал. Он выходит в райскую рощу, за которой – залитая солнцем лагуна, с неба вместе с ярким светом на него льется поток абсолютно экстатической музыки – и он попадает в рай.

Он и до этого был в раю, гуляя по аллеям Биеннале, встречая знакомых, прогуливаясь в райских кущах. Но, попадая на террасу русского



Красный павильон. Эскиз. 1993

павильона, он получает, так сказать, этот рай вдвойне. Он попадает снова в Венецию – но как бы в Венецию Венеций – лучшего вида, чем с этой террасы трудно найти.

Что же касается идеологии этой работы, то она тоже носит двойственный характер. Посреди этого сада, среди деревьев, скульптур на берегу моря стоит специально выстроенный Советский павильон. Но дело вовсе не в том, что это ностальгия по советской власти и мечта о его возврате. Основная идейная установка состоит в том, что социализм хорош. Мало того: он и есть праздник жизни, но – до него нельзя дотрагиваться рукой, ни в коем случае нельзя к нему прикасаться. Он «неприкасаем», как вид с балкона Русского павильона. Социализм прекрасен, но ему надо остаться только в утопиях Иофана или Маяковского – и ни в коем случае нельзя его реализовывать, «претворять в действительность». Он прекрасен, но только на расстоянии. Она всегда будет светить перед нами, эта вечная утопия, нести перед нами, как пучок травы перед бегущим ослом. Опыт XX века показал, что от утопии надо держаться подальше. Ее невозможно избежать, но нельзя реализовывать. В этом смысле идеал – это тот прекрасный опыт, который проделал Одиссей, когда он, проплывая мимо острова сирен, приказал привязать себя. Он одновременно и наслаждался их пением и остался жив. Его привязали, и его спутники не могли понять, почему он так рвется сойти на берег...



Красный павильон. Венецианское биеннале. 1993. (фото Эмили Кабаковой)

Б.Г.: Да, у меня тоже было это ощущение праздника. Ты реконструировал специфическую атмосферу советского курорта. Когда сидишь на веранде, то виден твой домик и проплывающие за этим домиком суда – такие белянькие на фоне синенького моря – и это, конечно, напоминает Ялту-Сочи. И у меня в памяти, как, я думаю, в памяти любого человека, бывшего на советских курортах, звучит этот постоянный голос из репродуктора, который очень оптимистически все время что-то вещает или поет – так что, в конце концов, оказываешься как бы в каком-то кошмаре.

И.К.: Обычно критики не просчитывают взаимоотношения павильона с купами деревьев, с окном в природу, с дальним островом вдалеке, и музыкой...

Б.Г.: Ты описываешь Биеннале, как будто это Диснейлэнд...

И.К.: Отсчитывая от зрителей – да. Потому что действует массовое посещение. Я строго разделяю посещение инсталляции в закрытом музее одним человеком от массового посещения – вроде ВДНХ или Красной площади. Везде, где человек идет массой и где ему гарантировано, что он встретит пятьдесят знакомых, вступает в дело то, что мы обычно называем «коллективным бессознательным».



Красный павильон. Венецианское биеннале. 1993. (фото Эмили Кабаковой)

Б.Г.: Ну да. Но, понимаешь, это как бы психологическая сторона дела. А нас всех волнует не психологическая сторона, а структурно-политико-социальная. Диснейлэнд — это огромная машина по трансформации серьезных жизненных ситуаций в развлечения. Сама по себе каждая сцена там представляет собой реконструкцию чего-то чудовищного: убийство кого-то корсарами, революционное отрубание голов всем историческим лицам и т. д. Все это, тем не менее, нейтрализовано и перенесено в контекст развлечения. То есть мораль Диснейлэнда состоит в следующем: все пугающее, провокативное, экзистенциально-важное, исторически релевантное и так далее перенесено в пространство развлечения. В пространстве реальности оставлено в сущности только экономическое, которое мы и обнаруживаем, когда поднимаемся с подземной части Диснейлэнда на верхнюю, где находятся магазины. Это и есть реальность.

Отсюда интересный вопрос: «Является ли искусство частью Диснейлэнда?» Причем, когда я говорю «искусство», я не имею в виду определенное произведение искусства, а искусство как практику в целом. Возникает подозрение, что искусство как деятельность стало частью индустрии развлечений и туризма. Что зафиксировано, в частности, в России, поскольку Россия, как известно, самая передовая страна мира, которая быстрее всего реагирует на всякие идеологические изменения, и где существует единое Министерство культуры и туризма.

То есть можно сказать, что и в России культура как таковая, искусство как таковое стали частью Диснейлэнда. То есть стали частью туристской индустрии развлечения. Внутри Биеннале мы видели Аперто, мы видели и другие пространства, в которых художники пытались этому противостоять. Очень многие инсталляции Аперто были сделаны в качестве протеста, как попытка снова придать искусству серьезность и жизненную релевантность. Там были показаны эротические или политические, или еще какие-то другие ситуации, которые, как думали художники, не относились к индустрии развлечения, а противостояли ей и снова возвращали искусству реальную жизненную трагедию. Проблема заключается в следующем: есть ли в нашей жизни трагедия, есть ли в нашей жизни катастрофа – или трагедия и катастрофа суть часть Диснейлэнда и нейтрализованы индустрией развлечения?

И.К.: Да, это серьезно. То есть, какова роль подобного сооружения, подобного жанра, как эта инсталляция, в контексте жизни вообще? Со стыдом должен сказать, что это меня мало интересовало... Мне ужасно признаться, но это была злополучная позиция чистого искусства...

Б.Г.: Я бы сказал, что все твое искусство до определенного момента мной читалось как доказательство того, что автономное искусство и автономная модель мира невозможны. Так мной были прочитаны, например, твои альбомы, где каждая попытка фиксировать модель мира распадалась. То есть твоя работа на протяжении очень длительного времени была для

меня демонстрацией того, что любая попытка моделирования мира не только морально проблематична, но и логически невозможна. Она распадается и разрушается внутри самой себя. К моему крайнему удивлению то ли пересечение государственной границы, то ли пересечение возрастной границы вдруг изменило твоё отношение к этой, по-моему, фундаментальной теме – и ты теперь говоришь о тотальной инсталляции уже безо всякой иронии. Или мне это только кажется?

И.К.: Нет, я согласен, это бесконечно тонкое наблюдение. Это связано с тем, что вначале ты окружен, как тебе кажется, достаточно жесткой моделью мира, и все твои интенции, все твои силы направлены на то, чтобы дезавуировать ее, превратить в относительную и посмеяться над ней. Мало того: чем больше ты подозреваешь, что тебя окружает тотальный мир, тем более твои усилия приобретают огромную энергию, чтобы расколоть его по всем тем швам, по которым он сцеплен. А сцеплен он по многим швам, и все эти швы ты тщательно перебираешь и разрезаешь, показывая, что это просто искусственные швы.

Но с момента разрушения этого окружающего мира ты остаешься с ничем, с теми обломками, которые ты получил в своем стремлении уничтожить окружающий тебя мир, или точнее, окружающую тебя модель мира, потому что мир разрушить нельзя. Речь идет о чисто идеологической акции. Поэтому я думаю, что совершенно бессознательно – именно бессознательно – происходит процесс перехода от деконструктивного момента к строительному. Но отнюдь не потому, что тебе хочется что-то построить, а просто потому, что тебе кажется, что внешний контур, внешнюю модель ты уже разрушил. Наступает поразительным образом все тот же процесс: ты наращиваешь все ту же скорлупу, но уже скорлупу свою. В этой ситуации важно, что ты боролся против ЧУЖОЙ модели. То, что твоя модель для другого точно такая же чужая, точно так же сшита по нескольким простым швам и представляет собой достаточно элементарную вещь, совершенно не меняет положения. Ты счастлив оттого, что ты можешь создать эту модель. Неважно, создается ли религиозная модель или философская, художественная или семейная, речь идет о моделировании: компенсацией разрушения служит та же сила строительства.

Б.Г.: Да, но здесь возникает проблема.

И.К.: Возможна ли перманентная революция, возможно ли перманентное деконструирование?

Б.Г.: Да, с одной стороны. С другой стороны, проблема заключается вот в чем. Дело в том, что, хотя ты говоришь, что ты разрушил одну модель и создал другую, тем не менее это только на первый взгляд так, потому что между ними есть качественное различие. Дело в том, что ты не разрушил

модель мира, созданную каким-то другим художником, а ты разрушил имплицитную модель реальности, в которой жили все советские люди. У этой модели советской, с которой ты работал и которую ты разрушал, не было индивидуального автора. Она была разлита в воздухе, она присутствовала в сознании имплицитно, она как бы и была реальностью или, во всяком случае, она воспринималась людьми как реальность. Поэтому твоя работа с этой моделью была в известном смысле работой с самой реальностью. Если ты говоришь, что искусство не может работать с реальностью, то я бы сказал, что твое искусство в России работало с реальностью.

И.К.: С идеологической реальностью. Если считать, что реальность советская и была...

Б.Г.: Она и была той реальностью, в которой мы все жили. То есть это не была модель, созданная каким-то автором, даже Сталиным, а система координат, которой руководствовались в своей жизни все, – независимо от того, были ли они за или против. В той мере, в которой ты разрушал эту модель или ставил ее под сомнение, ты действовал в самой реальности, потому что ты воздействовал на ту идеологию, которая являлась реальным фактором в поведении людей. И, следовательно, ты воздействовал на их реальное поведение. Это было реальным жестом в реальном пространстве. Опосредованным через идеологическую модель, но, тем не менее, реальным.

Но что происходит теперь? Теперь ты живешь в условиях западной системы. Конечно, та советская система, которую ты сейчас имеешь в виду, разрушена, но это не означает, что ты оказался на пустом месте среди обломков, как ты это описываешь. Никакого пустого места не бывает. Ты оказался в другой системе, которая тоже построена по тотальному принципу, тоже имплицитно присутствует в сознании людей и тоже навязывает им определенные жесты в реальном пространстве. Другое дело, что эту имплицитную модель, в которой ты живешь сейчас, ты более не деконструируешь. Вместо этого ты делаешь что-то другое: ты в пределах этой реальной модели реконструируешь разрушенное советское прошлое.

Как ты сам на это реагируешь? Считаешь ли ты, что эта реконструкция тоже является жестом в реальном западном пространстве или ты как бы перешел в Зазеркалье, как Алиса? То есть, как ты относишься к имплицитной западной идеологии – или вообще никак?

И.К.: Ты понимаешь, Боря, ответ чрезвычайно прост: у меня произошла как бы «сверхидеологизация». Результатом мучительной идеологической жизни в Советском Союзе явилось создание мифа о фантастической реальности Запада. Можно так сказать: чем больше я жил в Советском Союзе, тем больше возводилось в моем воображении хорошо сконструированное со своими полями и дорогами, со своей географией и, главное, со своими духовными

центрами огромное здание западного рая – западного художественного рая, разумеется. Так как я воспитанник художественной школы, то в моем воображении возникал художественный рай, то есть все художественные институции Запада представлялись мне как идеальный художественный институт, в котором прекрасный директор, чудесные воспитатели, чудесные учителя, прекрасные, очень талантливые художники, которые с утра до вечера рисуют и друг другу в виде подарков устраивают выставки.

Кто кормит эту огромную институцию, кто привозит продукты туда, каким образом экономически связан этот институт с внешним миром – совершенно неизвестно, но известно, что с утра до вечера привозят сосиски, то есть то, что достаточно для еды. Это не есть мир наслаждений, мир витальных удовольствий. Там все только рисуют, а также смотрят вечерами эти рисунки и аплодируют. Те, кто недостойны подобной жизни, не прилежны и не выставляют что-то совершенно замечательное, те таинственным образом исчезают, и остаются самые лучшие, которые с утра до вечера поставляют чудесные проекты, и остаются только те педагоги и директора, которые умеют правильно обращаться с этим персоналом, с этим чудесным талантливым набором. То есть это как бы вечный праздник, остановившийся в своем состоянии. Вот эта модель западного рая, я повторяю, идеологического рая, твердо и окончательно возникла в моем сознании очень давно, но на протяжении более чем тридцати лет жизни там она еще более окрепла. И любопытно, что этот миф не воспринимался как какая-то утопия. Он более плотный и психически законченный, в нем нет щелей, он не иллюзия – на психологическом уровне он гораздо более плотен и реален, чем любая действительность из железа и т. д. С того момента, когда я оказался на Западе... Представь себе человека, который безумно фантазировал об этом, видел крыши и башни этого института, видел эти этажи, видел этих художников, видел улыбающиеся лица директоров этих институтов, и он открыл дверь, – точнее, ему открыла дверь судьба, – и, о потрясающее чудо: все, что он видел в этом сне, в своем воображении, он буквально встретил в реальности, картинка и действительность с тихим и волшебным звуком совпали. Представь это себе (я говорю сейчас совершенно не аллегорически)...

Б.Г.: Я понимаю, но это возвращает нас к тому, с чего я и начал. То, как ты описываешь этот западный рай, это и есть система удовлетворения всех желаний – это и есть западная система нажимания на центры удовольствия, общество потребления, индустрия развлечений, туризма...

И.К.: Но не для всех.

Б.Г.: Ну, хотя бы и не для всех, хотя не для всех или для всех – это все равно. Это мир, из которого исчезла трагедия, смерть – мир, из которого исчезло все, так сказать, серьезное... Это мир последнего отчаяния, мир, в котором все превратилось в Диснейлэнд.

Можно ли сказать, что это исчезновение трагедии, смерти, серьезности и смысла, которое ты описываешь де-факто, замененные просто удовлетворением желаний, – можно ли сказать, что ты с этим что-то делаешь? То есть ты действительно реконструируешь этот миф правильно – правильно в том смысле, что, я думаю, он и сам себя так видит, этот миф. Не только ты его так видишь, но и он сам себя так видит. И он от этого в перманентном страшном кошмаре и ужасе. И я хочу задать тебе вопрос: вот ты приносишь сюда свои вещи, ты делаешь здесь свои инсталляции. Там ты делал их для того, чтобы поставить определенную картину мира под вопрос, иронизировать над определенным мифом и посмотреть на него со стороны. Но твои инсталляции, твои реконструкции, которые ты делаешь здесь, – имеют ли они тоже свою функцию? Имеют ли они функцию дистанцирования от этого западного мифа? Выходят ли они за пределы этого мифа, как-то работают с ним? Или они его просто принимают как факт?

И.К.: Ты знаешь, Боря, замечательно то, что при всей своей постоянной склонности рефлексировать, обсуждать и, так сказать, видеть со стороны, – в этом отношении у меня эти рефлексии абсолютно перекрыты. Я не могу ответить на этот вопрос. Я не знаю, какие функции выполняют эти инсталляции здесь. Я не знаю, какие задачи я себе ставлю. Совсем недавно, еще год назад, у меня была довольно твердая убежденность, что цель моя – показать западному миру дьявольское начало, создать «советский эпос». Любопытно, что сейчас у меня некоторым образом померк этот благородный образ летописца или сообщателя тайн, и я должен признаться, что сейчас скорее речь идет о довольно накатанной, хорошо отработанной, профессиональной деятельности, разработке различных вариантов вполне профессионального характера. Но я отдаю себе отчет, что... я не знаю, что об этом сказать. В последний год, во всяком случае, то обилие выставок, которые я делаю, кстати, с применением различных техник, в разных местах, где представляется возможность это реализовать... У меня исчезает, если можно так сказать, побочный, идеологический, внешний импульс. В этом смысле мир инсталляции мне представляется как бы завершенным миром какого-то пространства, в котором я просто описываю один угол за другим.

Б.Г.: Что, конечно, таит в себе некую опасность реконструкции очень традиционного художественного пространства новыми средствами, то есть реконструкции замкнутого в себе художественного мира, который не рефлексиирует своих связей с реальностью и своего места в коммуникативном целом. Можно сказать, что то, за что мы с тобой критиковали в свое время других и издевались над ними, на то мы и напоролись...

Как человек, который говорит и с другими людьми на эти темы, я могу сказать, что с восприятием твоего искусства на Западе публикой и художественным миром произошла за последний год также сильная трансформа-

ция. Твое представление о том, что ты приносишь Западу некую правду о Востоке, это не только было твоё представление о себе, но это было и представление Запада о тебе. Это совпадение теперь не имеет места. То есть твои работы перестали так восприниматься. Они теперь воспринимаются как жест внутри западного культурного пространства, и народ задает себе вопрос относительно смысла этих работ как жеста в некоем реальном пространстве функционирования западной художественной системы.

Это изменение связано с принципиальным изменением мира после конца холодной войны, а именно с интеграцией Востока в интернациональную систему. Раньше, когда это была именно западная система, в ней действительно возникала проблема репрезентации «незападного», то есть других каких-то контекстов. Теперь эта граница разрушена, и возникла единая интернациональная ситуация, функционирующая по одним и тем же правилам и играющая в одну и ту же игру.

Кстати, все здесь на Биеннале обратили внимание на то, что, в известном смысле, русский и немецкий павильоны оказались организованными по одному и тому же принципу, т. к. и ты, и Хааке сделали ваши павильоны как образы некоего то ли полуразрушенного, то ли находящегося в состоянии постройки тоталитаризма. Правда, немецкий и советский тоталитаризмы были все же очень разными, поэтому и павильоны получились разными. А как ты сам относишься к соседству с Хааке?

И.К.: Знаешь, на каждом празднике бывают два таких персонажа: один очень угрюмый, его все раздражает, и он не находит во всем этом ничего веселого, а другой – наоборот, веселится больше всех остальных и создает своего рода сверхпраздник. Ну, вот эти персонажи тут и суть Хааке и я.

1993 г.

МЫ ЗДЕСЬ ЖИВЕМ

Илья КАБАКОВ: Мы попробуем обсудить сейчас инсталляцию, которая была построена в Помпиду под названием «Здесь мы живем», и я начну с того, что напомним ее структуру и форму, в которой она сделана. Она была построена в музее Помпиду на двух этажах: первый этаж – на уровне земли, второй – внизу, в подвале, прямо под первым. Зритель, пройдя по первому этажу, спускался по лестнице и оказывался на втором этаже. Замысел состоял в том, чтобы изготовить такое «строительство дворца»: необыкновенный дворец, который вздымается куда-то вверх, и зритель оказывается на верхнем уровне, где вздымаются колонны, на которые опирается дворец, а потом спускается в подвальный этаж. В обоих этажах идет стройка: часть колонн уже поднята, в некоторых местах стоят леса для этих колонн – перед нами строительная площадка этого дворца, огромное количество строительного материала. Вокруг строительной площадки стоят вагончики: наверху их четырнадцать, внизу, в подвале, этих строительных вагончиков три. На строительных площадках, как известно, они имеют различный профиль: в одном администрация, в других – склады металлических, деревянных и других изделий или помещения, где рабочие раздеваются. Все это временно, выкрашено и сделано тяп-ляп – это временные производственные помещения. Сюжетно инсталляция представляет вполне известную вещь: это стройка, которая началась, в какое-то время оказалась продвинутой, многое уже сделано, но она задержалась в своем процессе. Стройка, может быть, даже остановлена. Мы не застали рабочих в период деятельности, это давно забытый объект. Но вагоны не остались пустыми, в них происходит какая-то жизнь. Вместо временок в некоторых из них мы обнаруживаем довольно благоустроенное жилье, некоторые превращены в довольно уютные семейные квартирники, другие более аскетичны, но люди там продолжают жить. Само строительное дело остановилось, а временки оказались, наоборот, жильем и, видимо, довольно долго будут оставаться в таком виде.

Это на первом этаже. Спускаясь ниже, мы видим, что функции вагончиков становятся несколько другими: все эти три вагончика представляют собой «агитационные комнаты», то есть комнаты такого советского идеологически-развлекательного и возбуждательного типа. Это то, куда строители должны являться для собраний, а также для получения необходимой порции энтузиазма. В первом вагоне показываются и обсуждаются фильмы о строительстве, планы стройки – все носит производственный характер. Второй вагончик воплощает характер общей идеологии служения государству, служит для возбуждения патриотических эмоций. Там показываются фильмы о Родине, звучит торжественная патетическая музыка, чтобы строитель осознал важность своей работы, – не только производственную, но и духовную. А третий вагончик – это такое место отдохновения, где дано место простым человеческим чувствам. Там сюжеты более лирические, там есть место любви, звучат скромные, нежные песни, говорящие о встрече с девушкой и т. д. Вот общий сюжет. Эта метафора расширяется за счет того, что строят, оказывается, не какое-то очередное здание, а, как явствует из картины, стоящей в центре, дворец будущего. Строят что-то центральное для будущей жизни этой страны, тот самый Дворец советов, который должен был быть построен, но так и не был построен. Мы имеем достаточно иерархизированную конструкцию: у входа стоит проект дворца на палках, так что строители, как и любой посещающий, видят, что будет построено. План, визуальный образ совершенно ясны – это сверкающее, прекрасное, огромного размера здание. Дальше идет место стройки, которое показывает реальность. Вот общий сюжет и схема, тематизированные в разных формах.

Вся инсталляция окружена забором. Забор функционирует как самый главный доминирующий момент, как место строительства, которое является священным местом, где будет построено это здание. В этом смысле строится что-то секретное, что-то, что еще недоступно и не может быть созерцаемо, увидено окружающими. Это секретный объект. То, что строится для всех в будущем, сегодня достаточно закрыто.

Борис ГРОЙС: Мне кажется, что эта инсталляция вписывается в очень большую традицию изображения романтических руин. Причем достаточно часто они были фиктивными, например, руины Вавилонской башни, руины каких-то фантастических, никогда не существовавших сооружений, как у Пиранезе. Мы имеем большую традицию изображения величественного, но незавершенного проекта, который из-за своей незавершенности обладает особой поэтичностью. Его незавершенность демонстрирует величие порыва и трагизм жизни, которая не дала реализоваться этому проекту. Таким образом, он имеет не только одностороннее оптимистическое звучание, но и трагическое, меланхолическое. В результате он получает глубину и проникновенность.

Но твоя инсталляция достаточно амбивалентна в этом отношении, потому что то, что строится, строится из плохих материалов: все это очень бедно,

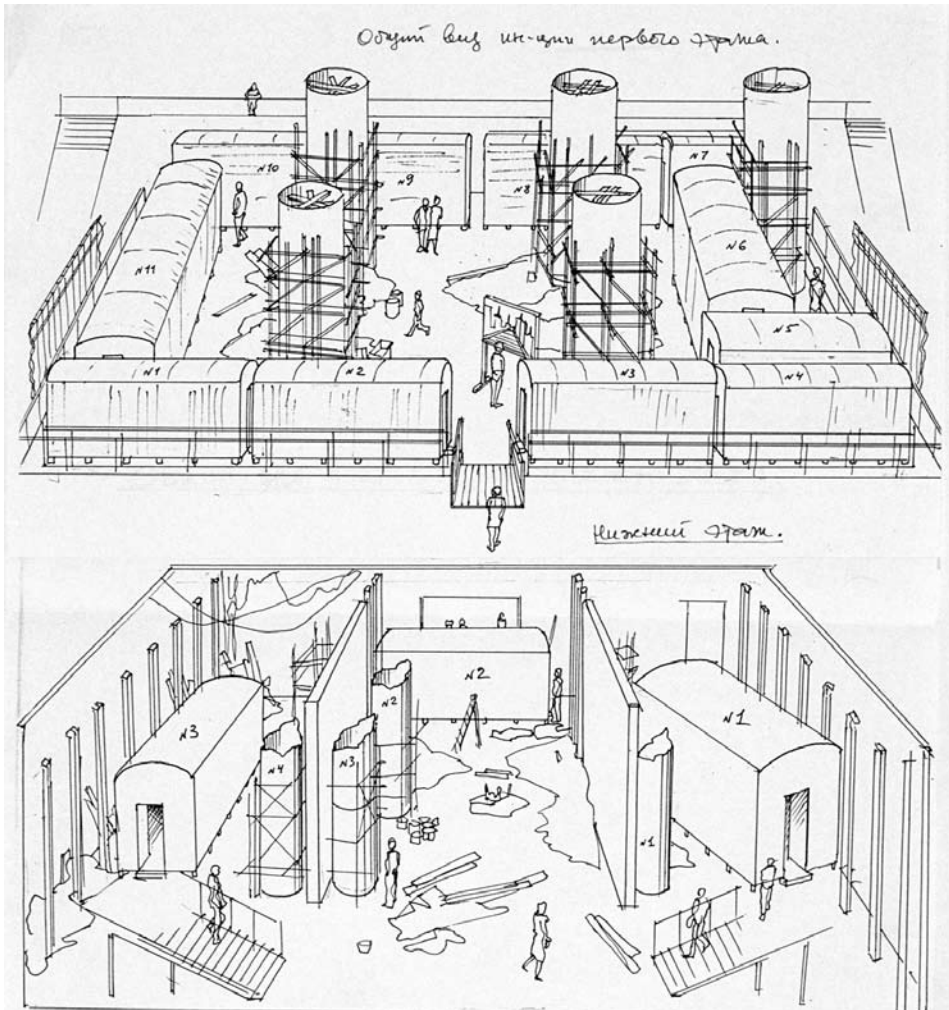
аскетично, напоминает, в свою очередь, времянку, и получается «времянка во времянке», руины того, что с самого начала делалось, как руины из папьемаше. Тем не менее ясно, что величие проекта продолжает сохраняться, меланхолия не утрачивается. Наибольшее впечатление в этой инсталляции на меня произвели квази-церковные пространства внизу. Они меня поразили тем, что они дают очень интересную метафору понимания целого, потому что они больше всего напоминают такие подпольные сектантские или ранние протестантские церкви, из которых все уже вынесено, все ободрано.

Хотя это «советская» работа, обращение к памяти о Советском Союзе, но эта работа меня поразила, в то же время, как очень западная. В России церковь, даже подпольная, всегда с претензией на благолепие. Мне кажется, что именно минималистичная религиозность протестантизма, религиозность почти на грани исчезновения, но не исчезнувшая, дает ключ к пониманию этой инсталляции.

И.К.: Ты абсолютно прав. Это и есть зерно всей этой инсталляции. Действительно, то, что строится – ерунда собачья, обреченное дело, и то, как люди живут в этих вагонах, – это тоже полностью ерунда. Центр образуют религиозные места радений. Их размеры построены таким образом, что это не случайные «норы», а центры всего. Не важно, что будет построено. Это очень важный момент, который существовал в идеологии всей советской власти: это не те будущие постройки, которые создавались для будущего, а те маленькие молельные камеры в любом институте, фабрике и т. д., красные уголки, которые выполняли роль молельных помещений. Вне сомнения, это три маленьких храма, в которых человек каждый вечер должен появляться и получать там свою порцию «облучения», религиозного советского дурмана, вместо традиционного религиозного дурмана, чтобы говорить о тех богах, которые советская власть установила. Весь вопрос состоит не в ложности этих богов, а в качестве этих молельных домов. Сюда перенесен центр моей инсталляции. Я очень беспокоился относительно действенности этих трех вагонов. Я там применил в первый раз эффект взаимодействия картины и музыки.

Надо сказать, что взаимоотношение картины и музыки само по себе очень проблематично и может быть понято только в инсталляции. Можно считать, что мои храмовые инсталляции имеют прообраз в храмовых постройках, но это тоже нонсенс, потому что ты знаешь, что там воздействие осуществляется за счет общего построения храма как мира (что мы видим в константинопольской Софии), когда зритель попадает в сакральное пространство. В этой инсталляции попадание в плохо вымазанный, деревянный ящик никакого сакрального действия произвести, разумеется, не может. Архитектура этой бочки, этого ящика не может дать другого ощущения, кроме как ощущение попадания в клаустрофобическое помещение.

Б.Г.: Хотя этому тоже есть прообразы.



Мы здесь живем. Эскиз инсталляции. 1995

И.К.: Признаюсь, что образы, которыми я руководствовался, это образы торчания перед телевизором или просмотра фильмов. Это бедные кинотеатры. Это как бы вечный кинотеатр, поэтому картина, которая намалевана, – это видение экрана. Здесь ирония или комизм состоят в том, что на этой скамье человек будет вечно сидеть и вечно смотреть на строительство дома. Конечно, здесь очень много ассоциаций с Чаплиным или что-то оруэлловское. Но парадокс, который мною был просчитан и, к моему величайшему удовольствию, сработал, состоит в том, что если в первых двух ящиках посетитель не долго задерживается – он просто в недоумении



Мы здесь живем. Центр Ж. Помпиду, Париж. 1995. (фото Дирка Паувелса)





Мы здесь живем. Центр Ж. Помпиду, Париж. 1995. (фото Дирка Паувелса)

слушает собачий рев патриотической музыки или визг и крики – то в третьем павильоне, любовном, все происходит наоборот. Я просто и плакал, и хохотал, когда я видел сцену, когда французы, люди, далекие от «родных осин», просто толпами сидели на этих скамейках, беседуя или погружаясь в это сомнамбулическое состояние, вне сомнения, связанное с пением советских лирических песен. Они обладают, как ты знаешь, невероятной магической силой, завораживают – все, что нужно для сновидения. И картина в этом смысле выступала просто как знак этих поющих девушек. Шесть песен, которые там так подобраны, что они образуют замкнутый цикл этого религиозного радения, из которого очень трудно выскочить. Звук так сбалансирован в этом ящике и так освещена эта картина, чтобы создать нирваническое состояние, из которого человек не может выйти. Оказывается, лирическая советская песня чисто звуково, фонетически сильно действует на любого чувствительного человека. В сущности, это действие масс-культуры. Или ты не согласен?

Б.Г.: Я думаю, что это метафора, которую ты нашел к брежневскому периоду застоя. Когда мы говорим о советской власти, то мы обычно говорим о сталинском ее периоде, и многие твои предыдущие работы, в том числе «Красный вагон», относились именно к этому периоду советской истории. Но мне кажется, что эта любовная беседка показывает период застоя, когда время



Мы здесь живем. Центр Ж. Помпиду, Париж. 1995. (фото Дирка Паувелса)

стоит, это «застойное время». Ты погружаешься в это нирваническое состояние, ты не в силах из него выйти, но не потому, что ты потрясен какими-то видениями, а потому что в них есть что-то парализующее, что отнимет у тебя витальность. У тебя просто нет сил двигаться. Это и есть метафора брежневского времени. Мне кажется, что ты нашел в этой «беседке» метафору не сталинского, а именно брежневского, «стоящего» времени. Причем это «стоящее» время, конечно, связано с музыкой. Музыка дает возможность цитировать время. Это время, которое ты цитируешь, время этого музыкального цикла – это время цитаты. Ты сидишь и прослушиваешь этот цикл от начала до конца – но в конце оказывается снова у начала. Этот эффект «застоявшегося» времени, времени омота – это не то что «остановись, мгновение – ты прекрасно», а просто «дальше некуда идти, нет сил».

И.К.: Ты абсолютно прав. Если посмотреть конструктивно, стратегически, то важно не то, что показано в ящиках, но то, где оказались сами эти ящики. Ты знаешь, человек в таких больших инсталляциях двигается, и его эволюция, его переживания связаны с перемещением. Таким образом в большой инсталляции мы получаем счастливую возможность построить драматургию передвижения зрителей, мы строим ее, как пьесу. Очень трудно что-то сделать со зрителем, когда он только входит в инсталляцию, практически ничего с ним нельзя сделать, кроме как чем-то его заинтересовать, удивить, напугать или

что-то ему подsunуть. Но когда он долго идет по длинной, грязной или какой-то еще инсталляции и, наконец, видит, что можно еще куда-то идти, то у него возникает это избыточное ощущение путешествия, которое переводит его из ранга мгновенного зрителя картины, объекта или скульптуры в путешественника по какому-то протяженному маршруту. После прохода по многочисленным вагонам он знает, что еще куда-то можно спуститься, и он спускается в ад – черное грязное помещение, тоже заваленное всякой дрянью и строительным мусором, где, как он думает, совсем нечего смотреть, как вдруг на излете его внимания и терпения он попадает в этот вагон.

Вагон, как ты знаешь, построен был в самом темном подвальном помещении Помпиду – грязный, отвратительный, брошенный недостроенным сортир. В этом помещении, когда там звучит райская музыка и стоят скамейки (функцию скамеек невозможно переоценить), посетитель вдруг понимает, что он получает порцию отдохновения и счастливого исхода по отношению к тому, что он до этого вытерпел. Это и есть модель брежневского времени: «Мы много страдали, и хуй с ним, что мы не достроили наш дворец, мы забыли, ради чего это все строилось, но мы также и не верим в то, что что-то будет построено». Время остановилось, уйдя от прошлого, но не двигаясь к будущему.

Б.Г.: Да, здесь есть эффект, связанный с тем, что мы уже выяснили, что во всех других местах еще хуже. Причем интересно, что мы это выяснили не только в рамках твоей инсталляции, а уже на подходе к центру Помпиду: эта страшная площадь с невероятной публикой – то есть, мы прошли сначала Запад, потом это жуткое Помпиду с этими трубами, страшная толчея. Все это достаточно неприятно. И потом ты видишь неприятное – неприятные вагоны, проходы и т. д., и, наконец, когда ты там, в этом павильоне садишься, выясняется, что из всех мест, которые ты видел, это наиболее спокойное и приятное. Это тоже на самом деле брежневское настроение, потому что я помню эти разговоры, когда люди сидели за рюмкой водки и говорили: «И там ужасно, и здесь ужасно, да и за границей не сладко, приходится мучиться». Это обсуждение того, что везде приходится мучиться, было тогда любимым времяпрепровождением.

И.К.: Здесь еще работает следующий момент: вся эта инсталляция в некотором смысле является дублером, некоторой малой моделью того помещения, в котором она была построена. Связь Помпиду с этой инсталляцией прямая, причем для себя я это, к счастью, выяснил достаточно рано. Я увидел, что у меня не получается тот замысел, который я вначале имел в виду. А имел в виду я постройку в чужом помещении какого-то своего мира. Это достаточно обычная для меня вещь, так было со многими инсталляциями. И вдруг я вижу, что этот фокус постройки чего-то автономного, что является контрастным по отношению к этому месту, не происходит. Не происходит эффекта ни «Туалета», ни «Красного вагона». Связано это с

тем, что доминирование Помпиду в миллион раз сильнее любого, что там будет построено, так что сопротивление, как говорится, бесполезно. Надо было «расслабиться». Расслабление произошло, разумеется, в сторону коррекции и установления соответствия этой постройке Помпиду. К счастью, я уловил эту возможность.

Дело в том, что само Помпиду является неудачей, руинами мечты, которая лежит в основе инсталляции «Мы здесь живем». Это социалистическая идея открытого дома, где любой человек входит в мир культуры, потому что там нет порога и пол находится на одной плоскости с площадью, нет входа в сакральное место, оно десакрализовано, и человек, переходя из одного помещения в другое, выбирает, то ли ему в библиотеке посидеть, то ли послушать музыку, и естественным образом приобщается к элитарной культуре. Как известно, на деле этого не происходит, а происходит как раз обратное: сакральное помещение теряет свою ценность, музей, особенно на первом этаже, превращается во что-то среднее между вокзалом и общественным туалетом. Нормальное общественное здание. Это лучший пример в пользу того, что музей должен все-таки сохраняться как музей, потому что когда он разрушается, то нет ни музея, ни человека, который пришел туда. Таким образом разрушенная стройка коммунизма соответствует тому, что есть Помпиду. Мы получаем как бы «дважды общественное» сооружение. Одно входит в другое, не даром же многие зрители просто не знали, что это инсталляция, а считали, что это что-то в очередной ряд громоздят в Помпиду. Я видел множество людей, которые не заходили и говорили: «А, ну, это просто еще не готово!». Это показывает, что в этом помещении практически все было общественным, не возникало никакой приватизации, не возникало сакрального места, не было и ни одного приватного места, где бы человек мог «уцелеть», кроме, может быть, туалета, где он тоже был незащищен.

Так вот, когда возникали эти углы, возникали вагончики, домашние норки, это достаточно хорошо прочитывалось, потому что включение в общественное помещение частных пространств создавало метафору, что мы влачим настолько общественное существование, что мы вообще не знаем, где наша частная жизнь. Все вагоны поезда проницаемы, мы не защищены ничем. Мы ввергнуты в общественную жизнь. Конечно, я знаю, что французами это интерпретировалось как советская специфика: «это у них там так все обобществлено, в сортир заходишь и дверцы хлопают, это, конечно, не наш мир». Но другими прочитывалось, что это есть какая-то универсалия. Я не знаю, впрочем, было ли это или этого не было.

Б.Г.: Да, кстати, это важная тема. Она все время обсуждается, и я, надо прямо сказать, от многих слышал в отношении твоих инсталляций, что они этнографические. Они описывают «другую» ситуацию, но непонятно, в чем эта «другость» заключается, потому что любопытно, что тебя бук-

вально на следующем ходу сравнивали с Кафкой. Но когда я говорил, что Кафка универсальный писатель, ответ был: «Ничего подобного, он описывал бюрократию австрийской империи». Иначе говоря, эту позицию отбрасывания можно вести без конца. Нежеланию людей узнавать себя в этой ситуации нет границ: если не советское – так австрийское, если не австрийское – модернистское, не модернистское – так постмодернистское и т. д. Причем, не очень понятно, в чем причина этого нежелания. Я думаю, что причина состоит в том эффекте усталости и потерянности, который ты и Кафка порождаете. На каком-то повороте человек устаёт и теряет контроль, он перестает за всем следить и контролировать, он перестает понимать, как все это устроено. В романах Кафки на какой-то странице ты начинаешь «плыть», ты не помнишь больше, кто, куда и что, кто кому что сказал и т. д. С одной стороны, все это связано жесткой логикой, а с другой стороны – «плывет». И твои инсталляции производят такое же впечатление: с какого-то момента они начинают «плыть».

Это ощущение, что все «плывет» – это, на самом деле, нормальное жизненное ощущение, наша жизнь в том и заключается. Но мы ждем от художника, чтобы он нам это как-то разъяснил. Ведь за что ему деньги платят? За то, чтобы он создал картину мира, модель мира. И мы, «приплыв» к этой картине мира, сказали бы: «Ага, не зря ему платили деньги, не зря он потратил много лет творческого труда – своими огромными усилиями он все сконцентрировал и показал нам картину мира». Но если и эта картина мира плывет, то возникает вопрос: «А почему, собственно говоря, художник не выполнил своей задачи?» Видимо, он плохой художник или, по меньшей мере, был до такой степени угнетен своей специфической жизненной ситуацией, что не смог выполнить свою задачу.

И.К.: Ну вот, мы подъехали к самому волнующему моменту: что бы это такое могло быть? Недавно был мой спектакль в Нью-Йорке, и как только началась дискуссия, кто-то очень громко сказал в достаточно грубой форме: «А на хрена мне знать вашу собачью жизнь?» Действительно, огромное количество людей видят в этом «их жизнь». Я вижу здесь два разных психологических типа, я бы их назвал «экстравертами» и «интровертами», которые радикально по-разному относятся к любому предъявляемому извне материалу, причем, это касается не только художественных материалов, но и буквально всего: вещей быта, рассказов о чем-то. У некоторых людей, и я думаю, что этих людей большинство, первая реакция: «Это происходит у них или у тебя». Вообще все случилось у них, или с тобой. У другого типа, его можно назвать «интровертным», наоборот, что бы он ни увидел, ни услышал или ни прочел, он немедленно говорит: «Это происходит у нас, это происходит со мной». Где находится грань разделения этих двух психологических типов – я не знаю. По какой причине один говорит, что «это касается меня», а другой – «это касается их», я не могу сказать.

Ты помнишь, что реакция на «Туалет» была буквально анекдотической. Меня спрашивали, сколько людей живет в Советской Союзе в туалете. Мысль о том, что показанное есть метафора, вообще не возникала. Но почему-то другие осваивают это как метафору, а отнюдь не как этнографию. Прочитывание метафоры есть свойство восприятия: «любой художник говорит обо мне». Такое ощущение возникает, я знаю, даже у некоторых людей, когда они видят египетские пирамиды – «ведь и я там лежал в каком-то смысле».

Б.Г.: Я могу сказать, что я всегда все переносил на себя.

И.К.: И для меня это настолько естественно, что я не знаю, как можно говорить о чем-то другом.

Б.Г.: Я думаю, что это связано с нарциссизмом, с невероятной ориентированностью на себя, с отказом думать о другом, с неверием в то, что кто-то другой существует. Все касается только меня и обращено ко мне, апеллирует ко мне – это род крайнего нарциссизма, я везде вижу свое отражение или описание.

И.К.: Да, все, что я воспринимаю, я воспринимаю потому, что это меня касается, другой как бы не существует. Но вообще восприятие искусства является глубоко личным и нарциссическим. Восприятие искусства как этнографического – французского, египетского, – вообще, как мне кажется, не относится к настоящей области его функционирования.

Б.Г.: Да, но у тебя это еще связано с тем, что ты очень четко и на всех уровнях ассоциируешь искусство с фантазией, в то время как люди ждут от искусства правды. Люди вообще хотят правды – это понятное желание – а то, что ты им предлагаешь, есть фантазия. Поэтому они говорят: «это не есть фантазия, это есть правда о чем-то» – например, описание ситуации в Советском Союзе.

Это желание правды – в принципе хорошее желание, я его понимаю и разделяю. Оно, конечно, дает упрощающий эффект, но это плата, возмездие. Это неприятная плата, но я думаю, что она неизбежна. За то, что ты предпочитаешь правде фантазию.

И.К.: Да, но я могу привести высокие образцы искусства, которые иллюстрируют то, что ты сейчас сказал. Речь идет о двух великих художниках Испании – Веласкесе и Гойе, которые представляют собой полную оппозицию. Веласкес – это человек, вообще лишенный всякой фантазии. Все, что он рисовал, – это полная правда, как если бы у него были прекрасные очки. Оказывается, мы видим полуправду, мы видим фантазии, наш взор все время замутнен, мы видим боковым зрением, «полувидим». Когда мы смотрим на картины Веласкеса, то мы видим все так, как оно есть. Правда открывается в своей полноте и в своей таинственности. Я никогда не ви-

дел такой правды, она непосильна для меня. В каждом уголке его картины – только правда, но никакой фантазии.

Когда я смотрю на Гойю, то первое мое ощущение – это неслыханное вранье, там нет ни слова правды, ни полуслова. Портреты его – это внутреннее зрение, это то, как он видит этого человека. Так мы видим всех людей, потому что мы их на самом деле не видим. Мы думаем о них, мы их чувствуем, имеем их облик внутри нас, но это наши фантазии по поводу других, это не правда, это не они.

Б.Г.: Но ты ведь знаешь, как Гойю интерпретируют: как человека, травмированного ужасами войны в Испании. То есть, за этой фантазией тоже хотят видеть правду – правду войны. Люди не верят просто в фантазию.

И.К.: Как не верят? Просто бред! Хорошо, война, но это же бред сумасшедшего, это то, что он увидел в своем внутреннем воображении.

Б.Г.: Да, но если это «правильно» интерпретировать, то снова получится правда. Считается, что фантазия должна быть чем-то обусловлена. Если она не обусловлена вообще ничем, то она обусловлена комплексом Эдипа. Люди объясняют фантазию правдой, они не разрешают ей быть автономной. Интересна в этом смысле реакция на твои работы в России.

И.К.: Они рассматриваются как подлость, как преступление даже.

Б.Г.: Именно так. Среднее восприятие твоих работ (на самом деле, у 99 % всех, с кем я говорил) состоит в том, что ты эксплуатируешь образ России, показывая ее Западу в черном свете, показывая грязную, страшную страну, унылую и безнадежную – и поскольку Запад ее такой и хочет видеть, он тебя поднимет на щит. Когда ты говоришь, что «Россия – это туалет», то Запад радуется этому: вот русский, который сам это говорит и т. д. И это такая твоя подлая стратегия, потому что истинная Россия – это не туалет, она не может быть редуцирована к такой картине, она богаче, интереснее и т. д. Это только типичный совок может так представлять Россию и т. д.

Надо сказать, что я оставил попытки полемизировать с этим, как я оставил многие другие попытки полемизировать в своей жизни. Конечно, твоя фантазия просто использует Россию как запасник символов, метафор, образов и т. д., но это все не о России. Она не является содержанием твоих работ, она является только их материалом. Но говорить это практически бесполезно. Я думаю, что очень малое число людей достаточно нарциссично и сосредоточено на себе и своих фантазиях. Все эти упреки – это та цена, которую мы все платим за возможность предаваться своим фантазиям, и я не думаю, что мы можем избежать уплаты этой цены.

ДИАЛОГ О МУСОРЕ
и другие диалоги

О МУСОРЕ

Борис ГРОЙС: Илья, мы с тобой много говорили на тему мусора и раньше: это была постоянная тема наших московских разговоров, ты продолжаешь работать с этой темой и сейчас, для меня она тоже остроты не потеряла. Мусор – это прежде всего метафора забвения, потому что то, что выбрасывается в мусор, как бы символически удаляется из памяти. Тем не менее, хотя это метафора забвения, я бы сказал, что это, в то же время, метафора неполного забвения, потому что мусор можно снова собрать или раскопать. Мусор – это сумма сопротивляющихся полному забвению материальных свидетельств. Например, археолог копается в мусоре прошлых эпох.

Я подчеркиваю эту возможность возвращения мусора, потому что она не всегда нам дана. Большой частью воспоминания невозвратимы. Как пример, я хотел бы привести память компьютера: если ты нажимаешь на «стереть» в компьютере, то все исчезает без возврата, не остается никакого мусора, который можно было бы затем каким-то образом вернуть в память. Этим отличается компьютерная, виртуальная память от реальной, мусорной памяти. В реальности после смерти остается труп. Мы знаем, какая тесная связь существует между культурой и смертью. Все эти нами ценимые произведения искусства и тексты были откопаны из пирамид и прочих усыпальниц. Это мусор жизни, который был выброшен за пределы жизни. И мне кажется, что в твоих работах тематизируется эта амбивалентность фигуры мусора как фигуры неокончательного забвения, т. е. забвения, которое может быть возвращено в память, которое не утратило шанса на воспоминание.

Илья КАБАКОВ: Разумеется. Каждый раз, когда я работал с мусором, я отмечал внутри себя невероятный приток сил и страшное психическое

возбуждение, причем совершенно не мотивированное. Это напоминает вибрацию ивового прутика, когда он оказывается где-то над водой, которую разыскивают под землей. Что-то такое необыкновенно воздействует на меня при слове «мусор» – и, вообще, зрелище мусора. Разумеется, это мысль о том, что что-то такое можно из этого мусора для себя извлечь, для какой-то своей не только художественной, но и психической нужды. Какая-то особая энергетика, особая проблема «горит» при слове «мусор» и при работе над ним.

Разумеется, ты прав, говоря, что мусор наиболее близок к смерти: это смерть, данная нам визуально. Мусор есть то, что в следующую секунду исчезнет с глаз и, вообще, с нашего горизонта внимания. Это последнее, что есть на этом свете. Дальше будет ничто, будет черно. Это психологическое переживание смерти знает каждый, когда он выбрасывает что-то в помойное ведро. Поэтому, очевидно, активное переживание смерти дано тебе каждую секунду твоего дневного существования. Но, вне сомнения, есть какая-то оппозиция понятию мусора – иначе мы бы просто не знали, что такое мусор. Я думаю, что оппозиция эта – «сокровища».

Вот мы сидим сейчас в Константинополе и вчера посетили музей Султана, где в витринах его дворца выставлено то, что называется «сокровища». Для меня это идеальная оппозиция мусору, поскольку в этих сокровищах – кинжалах, усыпанных бриллиантами, и других вещах быта – сохранена идея «неисчезания», представление о вещах, которые не могут исчезнуть в силу какого-то своего сверхсобого достоинства. Прежде всего, это драгоценные камни, которые, считается, никогда не исчезнут из памяти человека как эквивалент богатства и т. п. А мусор как раз является полной оппозицией этих представлений, потому что все, что мы выбрасываем, является для нас просто вздором, ерундой и т. д. То есть, мы правильно выбрасываем, мы выбрасываем то, что не является сокровищем ни в каком смысле.

В каких же условиях мусор может вернуться к нам? В каких условиях он перестает быть мусором и становится сокровищем – теми бриллиантами и драгоценностями, которыми он заведомо не является? Я думаю, что есть две причины нашего внимания к мусору. Сейчас я касаюсь только психологической и художественной стороны. Психологическая сторона состоит в том, что, выбросить то, к чему я когда-либо прикасался, отчасти идентифицируется с собственной смертью. Любой человек, особенно ребенок, знает ситуацию, когда он не может расстаться со старой игрушкой, коробочкой или еще чем-нибудь. Но взрослому человеку присущ здравый смысл: мы говорим, что все это вздор и с любой точки зрения не сокровище. Но это сохранение интимных вещей, неразрешение исчезнуть своим интимным вещам, разумеется, связано с каким-то детским атавизмом.

Вторая же причина кроется в том, что, тоже на психологическом уровне, создается ситуация, что у тебя совсем нет сокровищ. Надо сказать, что

этот феномен очень интересен. Я могу точно сказать для себя, что ничего в своей жизни я не имел и не буду иметь в качестве сокровища. Получается следующая вещь: я живу, и у меня ничего нет. Но я не настолько аскет или циник, чтобы сказать, что мне ничего и не надо. Что-то в моей жизни есть ценное. Разумеется, ты понимаешь, что я не придаю такого значения моим художественным изделиям – это вообще отдельная тема. Но что касается бытия, жизни – я чувствую, что ничего такого нет. У меня такое ощущение, что я к огромному количеству вещей прикасался, и большое количество вещей, прикасаясь ко мне, проходило через мою жизнь. Я не могу выделить из них никакой специальной, особенной или более драгоценной для меня вещи. Вот это прикосновение к моей жизни вещей, которые, в сущности, сами по себе ничего не значат, означает то, что жизнь представляет собой набор каких-то прикосновений, которые сами по себе не значат ничего.

Обозревая свою жизнь и наблюдая эти прикосновения, я должен решить (думая о сегодняшних прикосновениях тоже): если вся моя жизнь состояла только из этого, то как относиться к этому большому числу бессмысленных точечных прикосновений? Т. е. я получаю совершенно парадоксальную вещь: что сама моя жизнь представляет собой груды мусора.

Б.Г.: Я вспоминаю сейчас статью Кракауэра, автора 20-х годов, о фотографии. Он задал себе вопрос: «Что фотографирует фотография?» И дал довольно интересный ответ: «Фотография фотографирует только мусор, больше ничего. Потому что то, что мы видим на фотографии, все эти различные вещи – это то, что люди выбросят, или к тому времени, когда мы рассматриваем фотографию, уже выбросили». Поэтому Кракауэр говорит, что фотография – это сумма мусора, это сумма всего того, что человек выбрасывает, и единственное, что остается – это его воспоминания, живые воспоминания. Но эти живые воспоминания не фиксируются фотографией – и вообще никак не фиксируются. В этом смысле «сокровища» и «мусор» находятся на одной стороне оппозиции – это все вещи «других» и для «других». А на другой стороне находятся личные, необъективируемые воспоминания.

Меня это навело на то соображение, что, действительно, статус «мусора» интересен в том смысле, что мы, по существу, не имеем критерия, по которому мы могли бы отличить свой мусор от чужого. Это, кстати говоря, хорошо видно и по твоим инсталляциям, где твой и чужой мусор выступают на одном уровне. Ты говоришь сейчас о прикосновениях и т. д., но более тщательный анализ показывает, что у тебя нет на руках никакого способа определить, что является реликвией твоей жизни, а что – нет. Иначе говоря, апелляция к мусору возникает тогда, когда ты смотришь на себя глазами другого (я, в сущности, к этому клоню) и оцениваешь себя глазами другого. Тогда ты начинаешь задавать себе вопрос: «Что есть сокрови-

ще? Что есть мусор? Как я могу определить то, к чему я прикасался? Как я могу определить то, к чему я не прикасался?» Но все это рассмотрение происходит в горизонте взгляда другого. Т. е. твой взгляд уже как бы «вычтен». Меня интересует эта операция вычитания, потому что эта операция и производит мусор. Если мы теперь зададим вопрос: «Откуда мусор вообще появился?», то он появился как результат этой операции вычитания. Я как бы «вычел» свои мысли и чувства. Остался мусор.

В какой степени и почему мы готовы к этой операции? Я знаю, что мы готовы к ней, что мы ее осуществляем, но, тем не менее, грусть и известного рода недоумение, которые звучали в статье Кракауэра, привели меня к вопросу: «А почему, собственно говоря, мы делаем эту операцию вычитания? Что нас, собственно, на это толкает?»

И.К.: Это прежде всего, конечно, связано с ощущением, что жизнь – это невероятно скучное и безынтересное времяпрепровождение. С момента, когда приходит убеждение, что жизнь – это тяжелая тягомотина, в которой различные просветы крайне редки, а основную ткань составляет некая средней активности зубная боль, ровная и непрерывная – с этого момента устанавливается понимание того, что ничего интересного, важного и значительного в жизни не произойдет. Но есть традиция, которая говорит о том, что рассказывать и ощущать жизнь можно только в исключительных ее точках. Вот это среднее состояние не принимается как бы в расчет, а принимаются только самые важные пункты под названием «события».

Надо сказать, что то, что дошло до нас от старой истории – это набор событий. Сознание скачет от одного важного пункта к другому. Но когда ты начинаешь сам жить, то видишь, что никаких событий вообще нет, а вместо этого есть только одно мутное повторение нудного, серого состояния. Когда я поближе познакомился с жизнью других, я увидел, что она один к одному похожа на мою. Таким образом, мусор возникает прежде всего как метафора этого усредненного, серого, постоянного бытия, прежде всего – бессобытийного.

Б.Г.: Я, конечно, задаю себе вопрос, в какой степени это переживание является действительно реальным переживанием, а в какой степени оно является сознательным художественным выбором. Т. е. в какой степени я действительно могу сказать: «Да, моя жизнь прошла как бы в забытьи»? Или это просто художественное решение?

И.К.: Разумеется, речь шла о художественной стратегии. Когда я говорю о серости, скуке и равности всех событий, то это означает, что в своем художественном решении я сделаю какой-то шаг, который будет функционировать внутри определенной художественной ситуации. У меня манера смотреть на себя прежде всего глазами чужого человека. Я себя вижу в общем мнении, в общем хоре. Я почти случайно себя замечаю и ищу



Мусорный человек. Фрагмент инсталляции. (фото Д. Джеймс Ди)

мотивы, почему некто извне может посмотреть на меня. Представление, что он может посмотреть на меня, потому что я что-то сделал, у меня отсутствовало с самого детства. Если есть какая-то причина, по которой он должен обратить на меня внимание, то эта причина не связана с моими интенциями, с моими ценностями, с моим значением для самого себя.

Б.Г.: Да, это понятно. Это психологическая сторона дела. Но повернем дело иначе: когда ты смотришь работы художников, которые имеют очевидную интенцию выразить себя, то, как я заметил из наших разговоров, у тебя это вызывает известного рода протест. Почему? Это уже не только твоя психологическая ситуация, но и определенная художественная программа.

И.К.: Конечно. Все, что сказано, – все одинаковый мусор. В этом я глубоко убежден. Любое высказывание. Даже самое экстравагантное и остроумное. Удачи попадания для меня не возникает. Все неадекватно. Причем чем более интенсивно, субъективно, с большим энтузиазмом производится какое-то действие, тем больше оно похоже для меня на мусор.

Б.Г.: Хорошо, но если мы говорим о мусоре, то есть «искусство среди мусора» и «мусор в искусстве». Начиная с Дюшана и, позже, с Энди Уорхола, искусство систематически занималось мусором среди искусства, причем, художники, которые это делали, чувствовали себя довольно уверенно в художественном контексте и показывали образцы мусора с иронией. Мне кажется, что в твоих работах этой уверенности нету: такое впечатление, что искусство просто тонет в мусоре, само превращается в мусор.

В твоих инсталляциях возникает ощущение усталости, «занудства», чрезмерности, перегруженности, которое приводит к тому, что внимание зрителя коллабирует и вообще все растворяется в мусоре. У меня ощущение, что ты показываешь мусор не как единичные мусорные объекты или примеры мусора, а мусор во всей его массе и угрожающей силе, которая представляет собой угрозу самому художественному акту. Чувствуешь ли ты эту угрозу или это тоже какой-то прием, и у тебя есть ощущение, что ты не выходишь из гарантированного художественного пространства?

И.К.: Да, абсолютно есть такое ощущение. Несмотря на то, что я сделал огромное количество инсталляций о мусоре и сам сейчас довольно уныло говорил о том, что все есть мусор и жизнь сера и противна, на самом деле это глубокое лицемерие – вполне художественное, надо сказать. Я абсолютно уверен в том, что появление мусора на сцене художественной жизни, заполнение им музеев является просто эпизодом в истории искусств. Он связан с очень кратким этапом, как остановка на пути движения поезда под названием «Мусорная», а следующая остановка, конечно, будет другая. Появление мусора на художественной арене связано прежде все-

го с инфляцией до этого остановки «Сокровище». Появление мусора – это очень краткий этап, хотя, может быть, он и исчисляется тремя-четырьмя десятилетиями, но он, мне кажется, близок к исчерпанности.

Феномен состоит в том, что мусор сегодня в искусстве выдается за сокровище – и таким, по существу, является. Появляясь в музеях, описываемый в книгах и обсуждаемый, он выступает в качестве сокровища.

Только в архиве мусор становится произведением искусства. Вне сомнения, это было заложено еще в этапе под названием «прекрасное искусство». Этап этот можно изобразить как «рисую прекрасную вещь прекрасным способом и получаю прекрасную картину». Эволюция дошла до «рисую отвратительную вещь прекрасным способом и получаю прекрасную картину», а дальше «рисую отвратительно отвратительную вещь, но картина моя прекрасна». Наконец, мы сегодня имеем: «Отвратительное нечто, нарисованное ужасным способом, представляет собой отвратительную вещь».

Мусор не свалился с неба, а просто является нормальным этапом эволюции искусства. Поэтому все эти мои крики и моя работа с мусором – это лицемерно, как ты понимаешь, связано с пониманием ценности того, что я делаю, и надеждой на то, что это будет помещено в место, где это будет сокровищем.

Б.Г.: Ты сейчас говоришь о лицемерии. Лицемерие связано с маской, с идеей измерения лица. Маска – это мусор, это то, что должно быть отброшено: «Сорвать все и всяческие маски – и выбросить их». Я думаю, что мы можем, с одной стороны, пессимистически утверждать, что, когда мы сорвем все и всяческие маски, то за ними не обнаружится никакого лица, а только пустота, и единственное, что у нас останется, – это коллекция этих масок, это наше сокровище. Но, с другой стороны, я бы сказал, что эта позиция, как всякая лицемерная позиция, странным образом оптимистична.

Для тебя все-таки последней реальностью оказывается реальность стратегического движения в некоем достаточно обеспеченном и гарантированном культурном пространстве, и мусор, при всей своей некультурности, все-таки оказывается интегрированным в это культурное пространство какими-то стратегическими кодами. Интересным является вопрос: А если это все вообще на хуй развалится? Почему у тебя нет этой апокалиптической перспективы? У тебя нет ощущения, что все развалится?

И.К.: Замечательный вопрос. С одной стороны – все дрянь и говно, а, с другой стороны, есть некоторый оптимизм, который ты очень тонко подметил. Он для меня связан со следующим (увы, это, может быть, похоже на какие-то марксистские инсинуации): да, погибнут «башни», всякие исключительные предметы и личности, но нечто среднее, вечно живущее, полное какого-то непрерывного процесса, сохранится навсегда. Т. е. у меня, возможно, витальность насекомого. Даже если что-то исключительное



Мусорный человек. Музей современного искусства, Осло. 1995. (фото Эмили Кабаковой)

погибнет, среднее от этого не пострадает никаким образом. На уровне экологии речь идет о природе, которая подвержена, конечно, всяким катаклизмам, но в целом устоит, а на уровне психическом я сказал бы, что погибнут вожди, тираны и гении, а люди останутся жить.

Я бы сказал, что в основе лежит демократический принцип, а не аристократический. Опора этого мировоззрения в том, что мы все одинаковые и будем жить, игнорируя исключительные события, решения, исключительных людей. С чем связана подобная установка – я не знаю. Это философия маленького человека, философия пассивного существования, в конце концов, философия неудачника, но, во всяком случае, жестко разделяем «мы», которые выживем, и «они», которые не выживут. Может быть, в силу того, что сегодня существует огромное количество культурных институций, музеев. «Мы» – это огромное количество музеев.

Б.Г.: Но там же собраны какие-то исключительные случаи. Там же собраны отклонения: музеи и библиотеки собирают как раз тех самых людей, которых ты считаешь неспособными к выживанию.

И.К.: Боря, но это противоречит твоему обычному утверждению, что музей сегодня собирает не что-то исключительное, а нечто, что может быть заменено.

Б.Г.: Да, он собирает банальные вещи, но банальные вещи, поданные как исключительный жест.

Есть такое английское выражение, что «нельзя сделать омлет, не разбив яиц». У меня такое ощущение, что это в общем и целом задача, которую ты себе ставишь. Ты хочешь быть исключительным и банальным одновременно, жить вечно – и одновременно быть zapomненным вечно. Можно сказать, что есть два типа вечности: вечность для человека толпы, который живет неотличимо от всех остальных, растворяется в толпе, и можно сказать, что он живет вечно, потому что толпа живет вечно – и есть вечность для исключительных людей, которые выпадают из толпы. Ты хочешь сохраниться обоими способами: и как человек толпы, и как человек, делающий исключительный жест.

И.К.: Я думаю, что это вполне шизоидное намерение связано не с личным выбором, а с той ситуацией, в которой сегодня находятся институции по сохранению художественных предметов. Совсем недавно эти институции (частные собрания, музеи и т. д.) принадлежали или контролировались отдельными выдающимися личностями. Потребление этих предметов, оценка этих вещей, соответственно, тоже осуществлялась исключительными же людьми.

Сегодняшние институты работают, как ты знаешь, по демократическому принципу: они открыты всем, и изначальная оценка ориентирована

не на какого-то знатока – искусствоведа или историка искусств, а на пришедшего туриста, который, возможно, не лишен художественных интересов, но – не знаток.

Получается следующая двойственность: с одной стороны, ты хотел бы сохраниться в исключительном месте, что есть архив и библиотека, а, с другой стороны, критерием этой сохраняемости является обтекаемое нечто, проникающее сквозь эту библиотеку многоликое тело. Получается следующее: ты должен ориентироваться на директора, который является специалистом по отбору, и одновременно этот отбор должен включать в себя посещение этого заведения огромной демократической массой.

Работа с мусором удовлетворяет сразу обоим этим критериям, если быть откровенным: решение собирать мусор удовлетворяет стремлению к исключительности, которое свойственно комиссии по отбору исключительных ценностей, но, по существу, твоя деятельность демократична, поскольку этот мусор может принадлежать любому. Воспоминания, которые у тебя связаны с этим мусором, могут быть у любого посетителя. Тем самым контакт с «протекающим» анонимным зрителем у тебя обеспечен за счет анонимности и демократичности твоего продукта.

Б.Г.: Да, но тогда давай посмотрим на этого потребителя. Считаешь ли ты, что этот анонимный потребитель, придя к тебе в инсталляцию, познакомившись с твоей работой, узнает самого себя, свою жизнь? Считаешь ли ты, что твои работы рассчитаны на потенциальную идентификацию с ними, этого массового зрителя, на эффект самоузнавания?

И.К.: Вне сомнения. Я только на это и рассчитываю. Это основной мотор работы с мусором – уверенность, что, прочтя какой-то текст или увидев коробку из-под сигарет или разбитое горлышко бутылки, зритель поймет, что это то же самое, чем и он сам когда-то владел или что он видел на улице или у соседа. Т. е., расчет на идентификацию у меня полный. Возможно, в этом заключается и некоторая неосновательность. Я даже скажу, в чем эта неосновательность, я имел случай убедиться сам в этом. Ты знаешь, я очень много работаю с «биографическим мусором» или выдаю мусор за биографический. Как правило, это какие-то дареные вещи, которые действительно можно найти на улице, и вообще все это фиктивно. И я вдруг обнаружил, что люди смотрели на этот мусор как на «мусор художника». Меня это несколько обескуражило: я-то думал, что они будут думать, что и у меня такой мусор есть.

Б.Г.: Мне кажется, что это и есть проблема. Если ты говоришь о каком-то жесте в поле стратегической модернистской игры, то тут все ясно: известно это поле, известно, как эти жесты производятся. Но если ты ориентируешься на зрителя, то ты выходишь из этой игры, потому что ты интегрируешь в нее большое неизвестное, некое «великое Икс». Вопрос

в том, каковы ожидания этого Икса, когда он приходит в инсталляцию. Банальный зритель приходит увидеть исключительное – это не вызывает никакого сомнения. И если ты показываешь ему свой мусор, он «прощает» тебя только за то, что это исключительный мусор. Если бы он не думал, что это исключительный мусор, для него твои работы вообще были бы неприемлемы.

И.К.: Если удастся сделать какую-то метафору из этого мусора, создать какой-то новый уровень использования мусора, тогда зритель будет понимать эту вещь. В инсталляции, выставленной в музее в Осло, метафорой служит следующее: этот человек являлся собирателем мусора. Он гиперколлекционер. Известно, что каждый из нас является собирателем своего мусора. Но быть гиперколлекционером, посвятить этому всю свою жизнь – это событие. К этому обращались многие писатели, эти литературные гиперперсонажи известны. Таким образом, инсталляция становится в ряду этих литературных метафор, которые довольно долго существуют, а может быть, им суждено существовать вечно.

Б.Г.: Мне кажется, что это хорошее указание. Я думаю, что твои работы имеют литературную основу Проблема мусора в искусстве – это, в глубоком смысле, проблема литературы в искусстве.

И.К.: Я совершенно с тобой согласен, потому что никаким образом, глядя на выброшенную банку из-под кока-колы, мы не можем допустить, что я должен хранить ее у себя в ящике, если я только не сумасшедший. Это может держаться только на уровне рассказа. Я абсолютно с тобой согласен, и очень хорошо, что мы подошли сейчас к этому повороту: все держится на истории. Причем речь идет не об анализе мусора как такового, не об его философской концепции, а о самой обыкновенной истории, связанной с мусором, на которой держится его существование.

Ты абсолютно прав, что мусор – это литературный нарратив, но нарратив какого рода? Если бы история о мусоре была рассказана отдельно, в виде напечатанной книжки, а в конце этой книжки были бы напечатаны фотографии мусорных предметов, то эффекта не произошло бы. Я в этом убедился, когда делал две книжки репродукций моих инсталляций о мусоре. Там помещены фотографии этих предметов – и ощущения подлинности не возникает. Это не литература. Рассказы Иван Петровича о том, как он не выбросил банку с сигаретами, неинтересны. Фотография этой банки не интересна тоже. Эффект работы с мусором возникает только в соединении с наличной вещью.

Б.Г.: Ты знаешь, ты навел меня сейчас на другое соображение, которого у меня раньше не было в связи с твоими работами, но которое мне показалось сейчас убедительным. Я начну с утверждения, что в литературе XIX–XX века,

да и вообще в культуре XIX–XX века нет других сюжетов, кроме детективных. По меньшей мере все имевшие в последнее время успех фильмы, телевизионные серии, романы, рассказы имеют детективный сюжет. Он заключается в том, что зрителю предлагается целый ряд предметов (например, куча говна на углу, испачканная кровью скатерть, пепел от чьей-то трубки – то есть, иначе говоря, сумма некоторых мусорных объектов), под который он может – и должен – подогнать историю, в которой все эти разрозненные элементы приобретают нарративную связь. И когда весь этот пепел, куски, окурки, ошметки и т. д. собраны и расположены в эту самую историю, зритель получает невероятное душевное удовлетворение и роман кончается.

Нельзя ли предположить, что твои инсталляции представляют собой попытку использования детективного нарратива, состоящего в объяснении того, почему мелкие разнородные, незначительные и не сразу обозримые элементы собраны в одну последовательность. Это не есть сюрреалистическая программа работы со случайными вещами, потому что сюрреалистическая программа – эстетическая. Но когда встречаются три окурка, два плевка и след от чьей-то подошвы, то это никакого эстетического эффекта не вызывает. Это детективная ситуация, и это именно та ситуация, с которой ты работаешь. Ты правильно говоришь, что тебе нужен не дискурс, а сюжет. Механизмом, связывающим эти элементы, может быть только сюжет, только детектив.

И.К.: Я думаю, что все это правильно. Почему сюрреалисты работали с трубками, окурками и прочей дрянью? Потому что это были для них идола и магические тела. То, что можно выставлять не божка или какие-то символические знаки в виде круга или пентограммы, а выставлять писсуар в качестве круга или мандалы – это открытие сюрреализма. Здесь необходимость видеть за тем, что есть, то, что скрывается.

Но когда ты работаешь с окурком в качестве окурка, и нет ничего, кроме выкуренной сигареты, то, ты совершенно прав, в основе лежит какая-то история. Тут можно добавить, что никакой интересной истории, разумеется, не предвидится. Происходит подмена детективной истории: человек ожидает услышать, что Иван Иванович кого-то зарезал и остался гвоздь от этого преступления, а на самом деле он ковырял в зубах или починял спинку стула. Это, разумеется, детектив, но «минус-детектив». Никакого преступления не было, а Иван Иванович пошел на работу – но это не меняет дело по существу. Или меняет?

Б.Г.: Я думаю, что не меняет. Это есть структура детективного романа, потому что это есть структура Просвещения в самом широком смысле этого слова, потому что детектив является перешедшей в массовое сознание Фигурой просветителя – человека, который отрицает символическое, религиозное значение вещей и рассматривает их только как симптомы определенных реальных событий.

Скажем, кто-то приходит к Шерлоку Холмсу и рассказывает, что произошли какие-то чудеса: пляшущие человечки материализовались и т. д. На что он, попыхивая трубкой, говорит: «Чудес не бывает!» И огромным напряжением интеллекта он выясняет, что существует некий сюжет, некая история, которая объясняет ни что иное, как отсутствие этого чуда. Т. е. детективная история имеет в основе своей целью не обнаружение чего-то замечательного, а объяснение того, что чуда, которого вы ожидаете, на самом деле не произошло. Вместо него произошла довольно банальная история. Это есть классическая позиция просветителя-демократа и классическая позиция детектива, чья работа заключается в демифологизации мифа. Но это внешнее отношение к вещам, как мне кажется, обостряет проблему, с которой мы начали говорить – это проблема хранения, проблема памяти.

Если писсуар – это символ, то, конечно, важно, чтобы он стоял в музее, но, вообще-то, его можно опознать и в клозете и увидеть его и там как символ. Но если это часть какой-то истории, не обладающей символической автономией, тогда единственный способ его сохранить – это хранить его в музее. Этот момент чисто внешнего сохранения связан с музеализацией. Проблема заключается в том, что люди, которые везде видят символы и чудеса, в каком-то отношении более скептически, чем просветители. Символы всегда останутся символами. Даже если все разрушится, они будут опознаны. Но твои работы не будут опознаны, если ты радикально проводишь просветительский принцип. Как ты реагируешь на это?

И.К.: Я верю в принцип сохранения. Ты сам неоднократно писал, и мы об этом беседовали – на тему «что такое коллекция»? Сегодняшний принцип подбора коллекции отнюдь не является принципом подбора в коллекцию уникальных вещей. Это принцип систематических коллекций. Систематика коллекций является гарантом их качества, а отнюдь не наличие сокровищ. В частности, коллекция монет ценна сегодня не потому, что собрана какая-то уникальная монета (это не коллекция): сегодня рассматриваются скорее те коллекции, которые являются полными. То же касается многих других вещей. Система коллекционирования доминирует сегодня над качеством того, что там есть.

Я хотел бы сказать, что гарантом (а мы сейчас говорим о системе гарантированности) является отнюдь не ценность того, что собирается, а то, что художник сам предлагает какие-то коллекции, которые совпадают по объему и размеру с какими-то коллекциями в музейных институциях. В частности, «Мусорный человек», который является поводом нашей беседы, представляет собой, конечно, претензию на полную коллекцию этого человека. Не важно, что это персонаж. Важно, что интенция предложенного материала – это не один мусорный роман или несколько связок мусорных вещей, а это коллекция всей его жизни.

Б.Г.: Но ты тогда попадаешь в довольно сложную ситуацию (сложную, но единственно возможную): ты «коллекционируемый коллекционер».

Традиционный художник был поставщиком коллекции, но сам коллекционером не был. Коллекционерами были кураторы, частные коллекционеры. Ты выступаешь, в известном смысле, почти на уровне куратора. Ты коллекционируешь и в качестве коллекционера соперничаешь с куратором, ты оказываешься на его территории. С другой стороны, в качестве художника ты производишь некий продукт, который он коллекционирует. У тебя более сложное отношение ко всей системе, к институциям, кураторам. Мы говорили в начале, что это шизофрения, мы говорили о расколотости, и мне кажется, что эта расколотость очень четко видна в том, что ты постоянно занимаешь эти две позиции, которые в принципе разведены и даже противопоставлены в художественной системе.

И.К.: Абсолютно верно, даже добавить нечего. Собрать что-нибудь значит собрать что-то, что осталось после какого-то действия. В этом отношении я выступаю в качестве коллекционера, куратора и сотрудника музея.

Б.Г.: Ты делаешь музей в музее.

И.К.: Да. Обратная же сторона выглядит следующим образом: ты должен предложить не полноту коллекции, а уникальность коллекционного материала. Автор коллекции предлагает уникальную коллекцию, уникальный продукт: он предлагает продажу собственной памяти.

Тут человек говорит: «Я вам принес свое сердце. Тут находится вся моя прожитая жизнь». – « Подождите, а в чем она состояла?» – «Когда Иван Иваныч открыл пробку, мы выпили за то, чтобы у меня поправилась нога. Вы можете меня не уважать за это, но это была моя нога, это был мой старый приятель Иван Иваныч, и мы выпили с таким удовольствием, что для меня это является невероятно большим событием. Если это для вас вздор, то я презираю и игнорирую ваше мнение. Для меня это был важнейший пункт моей жизни». Или горлышко от чайника Анны Петровны: «Да что вы знаете о ней! Это была лучшая подруга моей жизни! Ах, вы об этом не знаете? Так это уже ваши проблемы». Очень интересная ситуация, когда от анонимного, безличного и любого прыжок совершается в мое интимное, которое мне одному принадлежит. То, что у каждого был приятель вроде Иван Иваныча, не меняет дела. Тут мы интереснейшим образом теряем способность спекуляции, провокации и лицемерия. Я действительно жил на этом свете. Я могу это гарантировать вам. В 52-м году я действительно выпил с Иван Иванычем. Вот сейчас мы сидим за столом: сто раз можно говорить, что наши разговоры банальны. Тысячи людей будут сидеть в этом номере, завтра мы уезжаем отсюда, будут выпивать и разговаривать, но это мы с тобой сидим сейчас. Вот этот момент интимности, неповторимости присутствует в акте собирательства, в секретной форме. Поэтому я могу сказать, что если для какого-нибудь сюрреалиста

трубка с табаком представляет собой универсальный образ, то мой мусор гарантирован только одним – что он действительно был.

Б.Г.: При том, что это симулякр.

И.К.: Разумеется. Но парадокс состоит в том, что это могло быть. Любой человек знает, что он когда-то сидел на стуле, и это имеется в личном опыте, абсолютно конкретно, что он выпивал с Анной Петровной. Пусть она называлась «мадам Фифи»...

Б.Г.: Ты замечаешь, что ты делаешь? Ты делаешь следующее: когда речь идет о личном опыте, ты сначала против человека используешь куратора и говоришь: «Мы вычитаем личные воспоминания, мысли, оставляем только то, что может быть дано холодному и нейтральному взгляду другого, и только с точки зрения этого взгляда мы все оцениваем». Когда же ты обращаешься к другому, ты говоришь: «Это мои воспоминания, это мое». Это стратегическая двойственность, которая поворачивает все время то в одну, то в другую сторону.

И.К.: Разумеется. Это и есть то самое просчитанное мерцание, о котором мы говорили, в частности, при работе над «Номой». Поэтому мы не можем решить ни одной из сторон этой задачи. Она расколота и существует в двух половинах.

Б.Г.: Да, и сам по себе мусор амбивалентен. Это не память, потому что это выброшено, но, с другой стороны, это и не ничто, это не то, что является абсолютным забвением, что не существует. Это какой-то промежуточный и сам по себе внутри расколотый предмет, который одним своим концом обращен в память, а другим – в забвение. Он сам находится в этой мерцающей позиции, и поэтому сознание, которое постоянно колеблется между поиском объективации и поиском себя, также выбирает этот предмет, потому что он так же структурирован, он выступает хорошей метафорой собственной ситуации.

И.К.: Конечно, потому что нет ни забвения, ни памяти. Я хотел бы привести в пример знаменитую инсталляцию Бойса «Ящик, наполненный мусором после демонстрации». Как раз это пример радикального и ясного различения важности события и неважности результата. Важность цели, смысла и надежды на то, что произойдет что-то важное, и неважность результата, обесцененность и бессмысленность.

Инсталляция с мусором в моем случае построена на том, что нет важных событий, но нет и того, что нужно выбросить, – в сущности, нет мусора.

Б.Г.: Ты часто демонстрируешь это светотенью, которая мне напоминает барокко, когда ты освещаешь какую-то часть инсталляции, а другая часть

находится в темноте. В сущности, темой здесь является не память и не забвение, а граница между ними. Приковывается внимание к границе именно потому, что она нечетко проведена и колеблется, и поэтому зритель следит за ней. Он не знает четко, где она, и это создает детективность.

И.К.: Ты абсолютно прав, он прежде всего не знает, почему упал свет на этот отгрызок, а на тот – не упал. Прекрасное сравнение и упоминание барокко в этой связи...

Возможно, здесь подсознательно сказалась любовь к Рембрандту в далеком детстве. В Рембрандте меня и до сегодняшнего дня потрясает, что свет падает не «туда, куда надо». В отличие от итальянцев, у которых свет падает «куда надо», у Рембрандта мы видим, что освещение падает туда, куда, в сущности, «не надо». Получается, что кто-то живет в его картинах, но плохо освещен, а некоторые вообще не видны. Получается ощущение, что это просто неудачный свет. Но откуда мы знаем, что правильно должно быть высвечено, а что – неправильно? В этом смысле правда портретов Рембрандта гораздо правдивее, чем Караваджо, у которого освещено все «правильно». Свет выступает в данном случае как лампа, которую художник держит перед своей картиной, освещая то, что он сам нарисовал. Но мы знаем, что жизни художник не нарисовал, она вне его компетенции. Караваджо освещает то, куда надо смотреть, показывает, что человек хотел бы управлять светом, – что, по существу, совершенно не обоснованная претензия.

Б.Г.: Да, получается, что мы получаем исчерпывающую коллекцию, но мы не получаем исчерпывающей картины жизни. Это судьба Просвещения, которое отказалось от кумиров, от веры в символы, но в то же время потеряло свою тотальную уверенность в том, что можно высветить все уголки и создать полностью освещенную картину мира. А происходит скорее наоборот, типа того анекдота, что «мы ищем там, где светлее», и таким образом мы оказываемся зависимыми от распределения светотени.

И.К.: Мы сейчас касаемся важнейшей части работы с мусором, а именно ее принципиальной фрагментарности. Мусор сам по себе уже есть фрагмент чего-то, но картина, которая стоит за этим мусором, еще более фрагментарна. Не только вещи суть мусор, не только твои воспоминания, но и сама возможность твоего существования.

Б.Г.: Да, мы сами суть мусор – и при том самый банальный и ничем не мотивированный.

О ЗАПАДЕ

Борис ГРОЙС: Илья, мы с тобой провели уже много всяких бесед, но говорили в основном о России, потому что это был наш общий опыт. Сейчас у нас обоих уже накопился довольно большой опыт западной жизни, который связан, впрочем, в первую очередь с художественными институциями и их функционированием. То, что мы знали там, в России, о западном искусстве, было, как мне кажется, правильным. У меня во всяком случае нет ощущения, что мне пришлось что-то пересматривать в этом отношении, когда я приехал на Запад. Но вот что для меня было, пожалуй, совершенно новым опытом – это реальные контексты, внутри которых все эти художественные акции, стили, дискуссии и т.п. функционируют, т. е. реальная машинерия западного культурного производства. И под влиянием этого опыта я на многие вещи стал смотреть иначе, поскольку теперь я вижу их прагматический, реальный аспект. Есть ли у тебя тоже такой опыт?

Илья КАБАКОВ: Да, что-то очень сходное есть, потому что в самом общем виде моя прежняя картина западного художественного мира тоже подтвердилась: у меня не было ощущения, что я увидел что-то совершенно неожиданное, новое, чему надо было как-то особенно удивляться. Но произошло переструктурирование прежней картины.

И прежде всего потому, что в России, когда я воображал себе художественную систему Запада, для меня большую роль играли художники, их личная творческая активность. Их автономное существование представлялось мне гораздо более важным, более интенсивным и самостоятельным, чем это оказалось на самом деле. Мне казалось, что художники объединяются прежде всего в какие-то собственные круги, что они бесконечно муссируют различные художественные вопросы, невероятно тесно общаются, образуют какие-то художественные потоки, которые свиваются, раз-

виваются и так далее. Художественные же институты только видят эти живые процессы и стараются прислушиваться к ним, каким-то образом к ним пристраиваться. Сами же эти институты мне казались достаточно жесткими – такие чуть ли не бюрократические организации. Получается: живая ткань невероятно креативной, активной и веселой художественной жизни и, наоборот, сухая организация тех мест, где она должна себя проявлять, – это галереи, выставочные залы, музеи и так далее.

Эта картина, однако, сильно изменялась в моем сознании по мере того, как я здесь жил. Теперь это выглядит для меня как раз наоборот. Художники представляются мне чрезвычайными бюрократами, сухо и без интереса относящимися друг к другу и даже к своему делу, которым занимаются, – наподобие «швея шьет, а кузнец кует». То есть каждый методично, подобно каким-то кузнечикам, повторяет одно и то же и стрекочет на своей ветке, полностью выполняя то, что в России называется «каждый сверчок знай свой шесток». Отношения между художниками не только не являются теплыми или, как мне это еще явственней казалось, живыми, энергичными и постоянными, но, наоборот, этих отношений я вообще не увидел. Отношения, конечно, страшно вежливые – не то, чтобы художники кусались или друг на друга бросались. Но, с другой стороны, их взаимное равнодушие напоминает поездку в поезде на расстояние, скажем, четырехста километров: каждый думает только о том, как бы сосед не наступил ему на ногу. То, что мы называем «международной художественной общечеловеческой ответственностью», – вообще совершеннейшая пустыня. Художники только носятся в разнообразных направлениях, вообще не заинтересованные друг в друге. Самые известные художники живут часто в одном и том же городе и даже в одном и том же районе, но они абсолютно никак друг с другом не общаются, а когда общаются, то поражены, что это происходит. Во время общения они не знают, что сказать друг другу, поскольку как бы все понятно и поэтому никаких вопросов нет ни у тебя ко мне, ни у меня к тебе.

И наоборот, художественные институты, которые мне представлялись, конечно, весьма существенными, важными и хорошо информированными, но были весьма туманны в моем воображении, представляют собой как раз то самое творческое и активное сообщество, которое просто заменило в этом отношении художественные круги. Эти институты – совершенно не жесткие. Это какое-то свободное сообщество людей, которое мне представляется, по сравнению с художниками, весьма идеалистично настроенным. Общение составляет основное его занятие. И это общение – отнюдь не пустое времяпрепровождение за чашкой кофе. Более страстных и заинтересованных разговоров об искусстве, чем в среде работников культурных институций, я не встречал. Там действительно царит то, что называется «русский стол на коммунальной кухне», где каждый вопрос обсуждается как жгучий и решающий. Все это представляет собой чрезвычайно плотную и единую художественную среду. Я не обмолвился, сказав «художественную», так оно и есть на самом деле. Эта среда, собственно,

и составляет основу сегодняшнего художественного мира, она есть поле самых напряженных взаимодействий между людьми. И ее образуют не какие-то мрачные индивидуалисты вроде современных художников, которые не интересуются абсолютно ничем, кроме того, как бы ковать свой собственный предмет, а люди, имеющие широкий культурный горизонт. Часто это люди, сочетающие и критика, и историка искусств, и тонкого интуитивного человека с невероятно обостренным чувством нового и в то же время с хорошим пониманием истории, – то есть фактически это то, что у меня связывалось с образом идеального художника.

Б.Г.: Я думаю, что это отличие Запада от России, в которой художники интересны, а институции неинтересны, связано с общим соотношением между системой потребления и системой производства. В Советской России центральным был момент производства, причем самым важным считалось производство средств производства. Потребление в принципе не играло никакой роли, и когда что-либо производилось, то вообще не ставился вопрос, для кого и для чего это производится. Любопытно, что уже Малевич сразу после революции требовал отобрать художественные институции у кураторов и критиков и отдать их художникам, чтобы они из средств потребления превратились в средства производства. На Западе же действует принцип «спрос рождает предложение». И этот принцип функционирует везде, в том числе в художественной жизни. То есть на самом деле важен спрос и важны те люди, которые структурируют спрос. И тогда, когда этот спрос структурирован, предложение уже точно найдется. То есть роль художника на Западе меньше потому, что она сводится к угадыванию культурного спроса и к реакции на этот спрос. В этом смысле роль художника является, как это ни странно, пассивной, в то время как роль художественных институций, которые формулируют этот спрос, является, напротив, активной.

И.К.: Абсолютно правильно. Я совершенно согласен, что сегодняшний потребитель – это все имеющиеся в наличии художественные институции, а художники, в сущности, только ориентируются на его спрос.

При этом сегодня доминируют, так сказать, бескорыстные потребители. Роль коллекционеров, т. е. традиционных личных потребителей, во-первых, мне совершенно неизвестна, а во-вторых, абсолютно не интересна. А потребитель бескорыстный, то есть куратор, выставляет предмет и возвращает предмет. И эти выставочные институции представляются мне чрезвычайно активными, важными, плюс настоящими потребителями моего искусства. То есть получается, что сегодняшний потребитель искусства – это потребитель, который не хочет иметь искусство в его материальном воплощении.

Роль личных потребителей, т.е. тех, которые эту продукцию повесят у себя дома, будут ее хранить, беречь и стирать с нее пыль, в сегодняшнем продуцировании уменьшается. Или, быть может, и не уменьшается, но про-

дукт, который они потребляют, становится все хуже и хуже. Более того: изготовитель этого продукта понижается в своем статусе художника, и о нем постепенно складывается мнение, что он работает просто на покупателя.

Вот недавно я был на выставке Салли. Ну, Салли я, предположим, видел в репродукциях, но, увидев в оригинале большое количество Салли, я испытал глубочайшее отвращение (не к Салли, разумеется, а к этому продукту). Почему? Потому что на нем было написано, что его купят и повесят на стену. Казалось бы, ничего страшного: повесят – и хорошо, надо завидовать этому, потому что его повесят, а тебя не повесят. Но в атмосфере выставки повисло что-то такое аморально-неприличное... Как бы приличный человек все-таки это на стену не повесит. А повесит только неприличный человек – из разных двусмысленных соображений престижа, демонстрации своей принадлежности к определенному кругу и так далее. Сегодняшнее потребление искусства коллекционерами выглядит так, как будто они делают это из каких-то неприличных побуждений – в известном смысле даже аморальных с точки зрения сегодняшнего дня. В то время как не потреблять ничего выглядит чрезвычайно моральным и уважаемым. Смотреть картины в музее и вешать их там уважаемо, а иметь у себя дома – как бы не очень.

Это понижение статуса коллекционера резко бросается в глаза. Луч морали движется по разным институциям на протяжении всего двадцатого века. В начале века чистыми ценителями искусства являлись отдельные коллекционеры. Или меценаты, которые, может быть, не обязательно покупают, но патронируют художественные группировки или каких-то отдельных художников. С этим связана эпоха галерей (можно назвать ее великой), которая охватывает период 50-х–60-х годов. Но начиная с середины 60-х и до сегодняшнего дня роль настоящих потребителей полностью переходит к директорам музеев и кураторам.

Б.Г.: Я думаю, что это связано с постепенным закатом капитализма, который мы сейчас переживаем и который развивается на самом деле значительно более интенсивно и быстро, чем то, что называется закатом социализма. Что такое эти институции? Эти институции состоят из людей, которым общество или государство делегирует сферу потребления искусства. При этом неважно, на каком основании и по каким критериям оно вручило им это право, важно только, что оно им это право вручило. Проблема частных коллекционеров, галерейщиков и т. п. заключается в том, что они занимаются искусством, не имея на это общественного права.

И.К.: А где же право частной собственности? Или оно не существует?

Б.Г.: Я думаю, что культурная революция 68-го года завершила капитализм в его классическом варианте, и капиталисты, конечно, и далее могут функционировать как таковые, но наличие у них денег не является более

общественным признанием того, что у них есть хороший вкус, что у них есть право на то, чтобы что-то определять. То есть в условиях демократии, в которой мы живем, так же как существуют политические институты, которым делегировано решение политических проблем, существуют эстетические институты, которым делегировано решение эстетических проблем. Все те, кто вне этой системы делегирования занимается искусством, рассматриваются в общем-то как самозванцы. И, соответственно, на них смотрят сверху вниз. Центром этого делегирования традиционно является музей, потому что музей в своей основе есть государственная институция, и роль музейных кураторов состоит в том, чтобы выставлять и собирать то, что общество или государство может идентифицировать как художественные ценности.

Но тут тоже есть свои проблемы. Во-первых, все же неясно, по каким критериям эти кураторы оказались на своих местах, какими ценностями они руководствуются и в какой мере общество и государство готовы де факто идентифицироваться с результатами их деятельности. Но это, я бы сказал, частная проблема. Думаю, что вторая проблема, с которой мы сейчас сталкиваемся и на которую, мне кажется, ты тоже реагируешь все больше и больше в своем искусстве, – это кризис самого музея как институции, потому что он уже не может по-прежнему собирать искусство: нет места, нет денег, нет воли. Музей сменил в свое время церковь, потому что он обещал людям другую форму бессмертия, причем, эта другая форма бессмертия должна была быть гарантирована не церковью, а государством. Отсюда государство и играет такую роль в системе искусства – частный коллекционер не может обещать бессмертие, он может обещать только деньги, а этого недостаточно. Но мне кажется, что воля государства к обеспечению бессмертия сейчас падает. И художник реагирует на эту угрозу со стороны государства – не сохранять больше его работы – созданием механизмов их саморазмножения. Новые художественные стратегии напоминают мне стаи саранчи, которая, попадая на поле, все пожирает и распространяется сама собой без надзора, исходящего от каких бы то ни было инстанций. И у меня есть ощущение, что эта модель распространяется все шире и шире. Современные художники создали методики, которые – во всяком случае потенциально – дают им возможность делать с огромной скоростью огромное число работ. Эти работы уже принципиально не могут быть ассимилированы никаким музеем.

И.К.: Да, эта деятельность по рассеиванию своих произведений по всей территории земного шара стала сейчас очень заметной. Подобная тенденция, которая наблюдается практически у всех что называется «ведущих» интернациональных художников, резко бросается в глаза. Она связана, разумеется, с потерей доверия к отдельному государству, но с увеличением доверия к международному империализму, к универсальной системе музеев, которая может в принципе покрыть всю поверхность земного шара.

Можно, конечно, сказать, что весь земной шар хотел бы увидеть работы Бойса, но на самом деле мы понимаем, что все как раз наоборот, что художественные институции являются пособниками и, можно даже сказать, жертвами личной экспансии художников, которая направлена на то, чтобы везде выставиться, покрыть своими цифрами, бумажками, какими-то кусочками тряпок или мешками с мукой или землей как можно большее количество квадратных метров земной поверхности за как можно более короткий срок. Это сладостное ощущение, что одновременно я топчу своей пятой огромное количество земных территорий, конечно, приводит на ум не самые приятные ассоциации, но, тем не менее, такова сегодняшняя художественная реальность. Более того: это желание удовлетворяется только тогда, когда человек знает, что он выставлен во всем мире, как, допустим, сегодня Бойс. Существуют мириады этих выставок, но важно, чтобы они были не где-то там в одном месте, куда поедут любители, а везде, чтобы дезориентировать любого любителя. Даже если бы кто-то решил облететь на самолете все выставки Бойса, это было бы все равно невозможно: одновременно, мешая друг другу, они покрывают огромные территории.

Б.Г.: Раньше гарантией бессмертия было материальное сохранение вещи – некоего объекта, который считался ценным. То есть художник, скажем, сотворил шедевр. Он два года работал, три года работал – и этот шедевр хранится, государство отвечает своей военной и экономической мощью за его сохранение. Но теперь ориентация на музей исчезла, и появилась ориентация на медиа. Я думаю, что у современного художника мерцает в сознании что-то от Спилберга или Лукаса, которые показывают свои фильмы сразу во всех залах мира. Или от системы телевидения, которая сразу показывает нечто миллионам и миллионам людей. И художник устремляется из парадигмы хранения одной вещи в парадигму репродукции. Современное искусство работает с постдьюшановской методикой «реди-мейд», а это на самом деле методика репродукции: ты берешь какую-то вещь, ставишь ее на выставке и тем самым репродуцируешь. Акт выставления вещи по существу ничем не отличается от акта снятия на пленку. Более того: это происходит даже быстрее. После Дюшана возникла технология искусства, которая делает художника таким же быстрым, как и современная медиальная продукция. Художник путем использования техники реди-мейда или построения инсталляций в самых различных местах может достичь такой же скорости, как и Спилберг. Инсталляционная техника, которой ты пользуешься, тоже чрезвычайно скоростная. И я думаю, что каждый художник, который сейчас успешен, модифицировал собственную технику так, что она превратилась в механизм очень быстрого технического репродукции исходной генетической информации.

И.К.: В этой связи я хотел бы заметить, что, когда я читал твою книжку «О новом» и твои наблюдения по поводу взаимоотношений искусства и денежной системы, мне пришла в голову одна идея, которая касается твоего последнего замечания. Ты указываешь на возможность репродуцирования посредством реди-мейдной методики. У меня случилось одно, я бы сказал пугающее, открытие, которым я хотел бы с тобой сейчас поделиться. Я хочу сказать, что речь идет о еще более страшной и, так сказать, худшей системе, которая для меня связывается с наличием таких систем мультиплицирования, как Пикассо и Уорхол. Резко бросается в глаза их непрерывный выпуск продукции – наподобие станка, печатающего деньги. И у того, и у другого картины превращены в некую фикцию и выступают в качестве каких-то больших банкнот, подобно долларам. Речь идет, как мне кажется, о системе, которая является следующей после реди-мейда, когда художник начинает выпускать уже не уникальное художественное произведение (что уже забыто) и не реди-мейд, который тоже требует известных художественных операций, а некую такого рода фикцию. Сколько бы ты ни делал реди-мейдов, их число ограничено – надо обратить на это внимание. Пикассо и Уорхол идут гораздо дальше – они смотрят вперед. Они выпускают свою «валюту» в таком количестве, чтобы она (а) никогда не была превращена в уникальный предмет и (б) никогда не исчезла с поверхности Земли. Это очень важно. Она – как семя каких-то растений: она сыплется в таком количестве, чтобы при всех ужасах природы, вандализма и так далее она никогда не была превращена в один последний предмет.

При всем коммерческом гениальном уме и великом таланте Уорхола резко бросается в глаза избыточность его производства, которую требуется как-то объяснить. Я объясняю это следующим образом: Уорхол и Пикассо имели в виду создание собственной валюты. Это совершенно другая художественная стратегия, в отличие от стратегии прошлых лет, связанная с тем, что покупать будет не отдельное произведение, а покупать будет, скажем, Пикассо в качестве валюты, как, допустим, есть доллар, есть марка, есть франк. Всегда должна быть бумажка у тебя под носом, которая является обменным эквивалентом всех остальных предметов этого мира. Все остальное конечно, только бумажка доллара бесконечна в ее массе. Величие и Пикассо, и Уорхола я связываю с этим гениальным открытием. Они довели свою художественную продукцию до того, что другие художники могут быть куплены на Пикассо или Уорхола. Ты понимаешь, о чем я говорю. Я думаю, что то, что открылось двум гениям, постепенно начинает проникать в массу всех остальных деятелей этого дела. Сегодняшний художник продуцирует по системе этих двух мастеров, и массовое бесконечное продуцирование, о котором ты говорил, идет по их следам.

Б.Г.: Да, я вижу, что очень многие художники сейчас с самого начала делают работы таким образом – особенно это характерно для видео-искусства,

чтобы при репродуцировании в произведении искусства ничего не терялось, то есть чтобы репродукция была во всех отношениях тождественна оригиналу. Искусство, мне кажется, движется в этом направлении. Если мы получим такой продукт, который благодаря какой-нибудь технике репродуцирования (дигитальной или любой другой) не будет ничего терять в своем качестве, тогда и на техническом, и на экономическом уровне мы получим эту валютную систему, т. е. мы получим систему потенциально бесконечного размножения.

И.К.: Да, но я хотел бы связать с этим вопрос о конечных целях, который ставит перед собой любой художник. Решающим является вопрос личного бессмертия и самосохранения, а отнюдь не гуманных забот об искусстве. Каждый художник предполагает, что его валюта, то есть тот самый «дензнак», который он рисует, не упадет в цене по сравнению с какой-то другой. Мы знаем о существовании колоссального количества валют на этой земле, из которых одни с огромной скоростью девальвируются, а другие, проклятые, почему-то никак не могут обесцениться, как бы этого ни ожидал сосед. Получается нехорошо: одним всё, а другим ничего.

Почему валюта Пикассо крепчает? И как-то трудно себе представить, чтобы она девальвировалась в ближайшие десять лет, хотя все видят, что то, что он производил в последние годы, это, что называется, «тяп-ляп», то, что каждый может сделать. Как и напечатать миллионным тиражом лицо Мерилин Монро или, скажем, свиней разными красками. А почему другие замечательные художественные произведения падают в цене, как русский рубль, который ни на что не может быть обменен?

Всякая валюта требует, естественно, обеспечения. Чем обеспечена прочность валюты Пикассо? Касательно Пикассо у меня есть свое наблюдение, связанное с тем, что его валюта (именно как валюта) не является уникальной. Несмотря на то, что все в начале века кричали, что это какое-то новое слово, революция и так далее, мне кажется, с годами стало ясно, что это была просто вариация на темы XIX века – быстрое скольжение пера по тому, что давно уже было хорошо прорисовано. Это напоминает кальку, по которой быстро рисуют, но под которой лежит какой-то очень хорошо и прочно существующий оригинал.

Даже с формальной точки зрения – что, собственно, рисовалось Пикассо? То, что рисовали в XIX веке: это портрет женщины в кресле, ананас, тарелка, какой-то еще овощ или колбаса на столе и ландшафт. Там есть еще огромное количество каких-то существ: птички, зайцы, быки, еще какие-то звери, но это все тот же репертуар, который существовал на протяжении всего XIX века. То есть если не понимать под Пикассо эти шесть глаз на одной стороне и всякие другие квадраты, то в сущности речь идет об огромном количестве скоростных импровизаций, или, лучше сказать, жестикующий, на очень серьезной основе, которая сделана не им. Все эти страшные ужасы

никого не напугали, потому что нарисована в сущности та же лошадь – просто копыта на спине, но лошади от этого не убавилось. Все равно все четыре копыта в наличии, что, кстати говоря, замечательно: они не на своих местах, но они все те же. Как в математике – от перестановки мест слагаемых сумма не меняется. Можно так сказать, подводя итог: базой этих фокусов Пикассо является XIX век, который никоим образом не может быть девальвирован, поскольку это «фонд деда», настоящий банковский счет.

В случае Уорхола – та же ситуация: дело в том, что он повторил только то, чем пользовался XX век на протяжении всей своей истории, т. е. ерунду. То, чем жили каждый день, он нам и дает. Кроме этого тавтологичного и убогого открытия, он не сделал ничего. Он дает нам то, что находится вокруг нас и в нас запечатлено. Он дает нам то, без чего мы жить не можем и не сможем, видимо, в ближайшие 100 лет. До тех пор, пока будут существовать кинозвезда, кастрюля и т. п., мы все это будем получать в его дубле – и тем самым это никаким образом не может быть девальвировано. Все остальное девальвируется. Крепость валюты, если сделать из этого правильный вывод, состоит в том, что она должна иметь крепкое обеспечение. Малейшее плохое обеспечение валюты гарантирует ее падение в ближайшем будущем.

Б.Г.: Да, но это означает, попросту говоря, что ты считаешь, что искусство должно быть в известном смысле изобразительным, натуралистичным, иллюстративным, каким оно было прежде, т. е. до авангарда. Идея авангарда, напротив, состояла в том, чтобы изобрести что-то такое, чего нет в жизни, и для искусства стало важным делать что-то такое, что человек может увидеть только в искусстве, но не в других местах. Ты же говоришь, что наиболее успешными художниками XX века оказались те, кто изображал то, что люди и так знают. Это что – более правильная стратегия, не так ли?

И.К.: Совершенно замечательный вывод, хотя настаивать на нем было бы просто глупо, потому что мы знаем, что на протяжении всего XX века искусство искало и, конечно, нашло-таки те формы, которые «пять лет мир объездишь – никогда не найдешь». Например, минималисты: таких квадратов, ящичков и треугольников, которые произвело одно только это направление, кажется, даже на другой планете не найдешь, разве что с каким-то добавлением. Так что «результаты налицо». Я уже не говорю о каких-то других фокусах, которые проделывали кинетисты и иные направления – в частности, люди, которые себе отрезали разные части тела. Ну, что же это такое, в конце концов? Какой нормальный человек будет себе отрезать член? Это даже не то чтобы имитация сумасшествия – это творческий художественный акт и большое художественное открытие. Ну, и так далее. Я развожу руками, как говорится, и даже не знаю, что и сказать на этот счет. Или есть еще человек, который все время пишет цифры...

Б.Г.: Я думаю, что если мы внимательно посмотрим и на Уорхола, то выясним, что ничего такого, что он изображал, в природе нет. Не было такой Мерилин Монро, вообще ничего такого не было. Я думаю, что мы на самом деле это видим только после того, как увидели это у Уорхола.

И.К.: Так что ты опять все клонишь к тому же творческому видению, открытию мира...

Б.Г.: Я не думаю, что это есть творческое видение. Потому что творческое видение – это, в свою очередь, видение чего-то, может быть сокрытого, чего другие люди не видят, но все же чего-то, что уже есть. Но искусство не есть для меня видение того, что уже есть. В своей основе искусство есть «технэ»: это действительно производство новых вещей. Я думаю, что на самом деле хороший художник просто строит свой трактор, или свой мерседес, или свое колесо. Он строит какую-то штуку, которой раньше не было и в которой заложен некоторый принцип воспроизведения и размножения, так что она как бы обладает способностью – почкованием, делением или каким-то другим способом – повсюду распространяться...

И.К.: И это пугающе действует на окружающих людей...

Б.Г.: Вот именно.

И.К.: Да, это не исключено – наподобие каких-то эпидемий вроде той, которую мы когда-то знали под названием «американского», или «колорадского», жука, который никакого отношения к Америке не имеет, как ты понимаешь. Да, похоже, это распространение в пустоте каких-то структур...

В пустоте – я не зря так сказал, – потому что им ничто не мешает распространяться, потому что все остальные эпидемии распространяются в параллельных пустотах, другим эпидемиям они ни в чем не мешают. Такие эпидемии как бы не взаимодействуют вообще. Это особенно пугающее зрелище.

Б.Г.: Потому что иначе был бы иммунитет. Представляешь себе, что было бы... Ведь если ты переболел корью, то это никак не мешает тебе заболеть свинкой. Прививка действует только против каждой отдельной болезни.

И.К.: Это напоминает также небо с фейерверком: одна скажем, зеленая летучая чепуха никак не мешает полету другой, скажем, синей чепухи мимо нее – и внутри нее также.

Б.Г.: Мне кажется, что это возвращает нас к дискуссии по поводу художественных институций. А именно можно, конечно, себе задать вопрос: «Действительно ли музеи собирают искусство для общества? Нужно ли это искусство обществу? Каковы критерии музеефикации?» Можно развести большие дискуссии по этому поводу – и моральные, и политические,

и эстетические, – у меня, однако, все больше и больше закрадывается сомнение в пользу таких дискуссий, потому что мне кажется, что чем больше художники начинают распространяться, как саранча или вирусное заболевание, чем больше они эпидемизируются, тем менее, с другой стороны, они вообще обращаются к реальному потребителю. Реальный потребитель, мне кажется, начинает исчезать. Причем, начинает исчезать не только индивидуальный потребитель, каким был раньше коллекционер, но начинает исчезать и коллективный потребитель, каким были раньше государство и общество, а художники просто начинают в этой пустоте распространяться сами.

И.К.: Помилуй, как? Без всяких носителей?

Б.Г.: Вообще просто сами распространяться. Когда мухи откладывают яички, они должны найти подходящие места, в которых можно эти яички отложить. Причем ни муха не имеет никакого личного отношения к этому месту, ни это место – к мухе. Нельзя сказать, что это место как бы хочет это яичко, чтобы оно в нем выросло в муху, но одно просто подходит другому, потому что это место – пусто. Мне кажется, что именно так искусство и развивается – чисто паразитарно. И общественно оправдывается только общим страхом: если начнут изводить всяких мух и паразитов, то потом могут перейти также к изведению всех остальных. Так что искусство на всякий случай оставляют в покое – пусть себе разводится. Тут все еще действуют чисто политические шок и страх тоталитаризма.

И.К.: Совершенно без всяких желаний с обеих сторон?

Б.Г.: Совершенно. Мне кажется, что современный художник вообще не знает своей аудитории, не знает своей публики, поскольку он распространяется одновременно по всему земному шару. Ну, предположим, будет у тебя выставка в Перу. Что ты знаешь про этих перуанцев?

И.К.: Сейчас, действительно, будет выставка в Мексике...

Б.Г.: И что? Что ты знаешь о мексиканцах, об их проблемах? О том, как твое искусство соотносится с их проблемами и что они должны подумать или почувствовать по его поводу? Художник работает для пустоты – все больше и больше. И мне кажется, художник настолько правильно сегодня работает, насколько его миазмы и его вирусы находят путь распространения в этой пустоте, насколько они проникают в различные культурные пласты и сквозь них иррадиируют. Мне кажется, что Уорхол не изображал какие-то предметы, а наблюдал за иррадированием таких вещей, как кока-кола. Кем бы человек ни был – в Африке, в Индонезии, в той же Мексике, – он пьет кока-колу, причем, вне зависимости от того, что он при этом думает, чувствует, переживает, на каком языке он говорит, какая у

него культурная традиция и т. д. Он просто берет кока-колу и выпивает ее. Мне кажется, что именно это Уорхола и поражало. Все искусство сейчас действует по принципу кока-колы.

И.К.: Справедливо, но тут нужно сказать следующее: все-таки кока-колу не просто видят на полке, а, как справедливо было замечено, именно пьют. Значит, кока-кола является тем, что употребляется в случае жажды. «Хочу пить!» – и следующая фраза: «Кока-колу!»

Этим я хочу сказать, что искусство – везде, где существует среда не просто пустотная, а среда культурных институций. Вечный вопрос: куда человеку пойти? Куда нам сегодня пойти? Ведь человеку надо пойти куда-то. Ответ: «Не пойти ли нам сегодня в музей?» А там как раз Уорхол. Дело в том, что яички кладутся там, куда сегодня предстоит пойти.

Б.Г.: Некуда деваться современному человеку, да?

И.К.: Некоторые люди идут, конечно, на футбол и даже на танцы.

Речь идет о том, что сегодняшняя институция выставки выполняет величайшие магические, космические функции, которые даже трудно учесть. Если народ валит на выставки и давится на них – я сам видел, что творилось на выставке Матисса, – то что заставляет цивилизованных людей стоять по восемь часов в очереди? Что именно? Где эта страшная сила, которая слепила их и не отпускает в течение восьми часов?

Б.Г.: Да, некуда деваться, ты совершенно прав. Это пространство, где чисто, светло, куда можно пойти с семьей...

И.К.: Да нет, Боря, я думаю, что здесь действует инстинкт более жесткий, чем «пойти с семьей». С семьей можно и не ходить никуда. Хочется пойти в такое место, чтобы потом было нестыдно сказать, где ты провел время. Не как в публичном доме, куда, конечно, хочется пойти но потом будет противно и даже опасно. Почему алкоголь считается проклятым? Потому что здесь действует очень важный момент: сначала будет хорошо, а потом будет, черт побери, ужасно плохо. Ты обратил внимание на эту двойственность алкоголя? То есть когда садятся за стол, страшно хочется выпить, но последствия (мы сейчас исключаем людей, для которых все равно что выпить, что не выпить) для большинства человечества оказываются плачевными. То же самое можно сказать про публичный дом, футбол и т.д. – осадок после любого такого азартного действия, видимо, чрезвычайно неприятен: могут побить, можешь получить венерическое заболевание.

В отличие от этого посещение музея оставляет приятное чувство, что ты сделал что-то важное и хорошее в своей жизни, а не только провел время. При этом сегодня никто не говорит: «Как! Ты не был на выставке Матисса?! С тобой и говорить-то просто стыдно». Ну, не посетил – и ничего. Этим я хочу сказать, что посещение Матисса не имеет никаких рациональ-

ных причин. И опять же это не страсть, потому что человек там не волнуется, он просто, в тупом, окоченелом состоянии, проходит мимо картин – ничто не говорит о том, чтобы он был потрясен или «разгромлен» изнутри, посетив какую-то выставку. Это особый иррациональный акт, связанный, видимо, с какими-то более существенными иррациональными потребностями, которые вменены нашему сегодняшнему сознанию. Я бы это связал со следующим: современное искусство из ранга проблематичного и индивидуального каприза или сомнительного пристрастия перешло в разряд принудительно-обязательного. Этот бросающийся в глаза переход от личного потребления картины к общественно обязательному, переход от личной субъективности к общественной иррациональности характерен именно для сегодняшнего дня. Это может быть связано с массовыми психозами или какими-то социалистическими идеями, которые охватили человечество в данный промежуток времени. Я думаю, что переход от индивидуального потребления к общественно нормированному является сегодня вообще очень важным. Завтра это, может быть, будет не так. То есть речь идет об общественном успехе современного искусства, которое, впрочем, по-прежнему никому не нравится.

Б.Г.: Да, речь идет об успехе, но почему успех? Я думаю, что в том, что ты говоришь, можно обнаружить и объяснение этого успеха, потому что посещение музея действительно представляется сегодня нейтральным действием: оно не вызывает азарта, оно не вызывает эмоционального увлечения, оно не отвечает никакой специфической потребности, оно не отвечает специфической страсти, оно не связано с личным отношением, потому что ты не жертвуешь ничем – ни деньгами, ни чем-то еще. Я думаю, что эта нейтральность и представляет собой критерий современного искусства. И чем более современное искусство нейтрально и неспецифично, тем более оно начинает распространяться. Оно иррадирует как нейтрино, которое проникает сквозь любым образом заряженное пространство, потому что само оно нейтрально.

Если мы посмотрим на самые успешные работы современных художников – в частности Пикассо, то они вообще не вызывают никаких эмоций. И эта нейтральность его и уорхоловских работ и является их валютным обеспечением. Они как бы проходят через все культурные границы, через все языки, через все возрасты и полы – не потому, что они всем им отвечают, а потому, что они никому не отвечают. Они не реагируют вообще ни на что. И поэтому люди любого возраста, в любом месте и т.д. их равно смотрят с равным чувством оупения и недоумения.

И.К.: Тут действует принцип демократизма, который никто в руках не держал, но все знают, что это такое.

Б.Г.: Да, и эти художники воплощают его в себе, воплощают в себе нейтральность демократии. А современный музей – место этой нейтрально-

сти. Человек туда приходит, чтобы ничего не произошло, с ожиданием, что там ничего не будет, – там ничего и нет.

И.К.: Я заметил, что уже давно в наших разговорах мелькают и повторяются слова «успех» и «проект». Я не могу не сказать что-нибудь и по этому случаю, тем более что это будет связано с нашей начальной темой: мы живем на Западе, ну и что же?

Среди прочих отличий Запада, разумеется, тебе и мне бросается в глаза отношение к этим двум понятиям: проект и успех. Нужно сказать следующее: по мере того, как я здесь живу, эти два слова для меня превращаются в достаточно четкий критерий различия между существованием на Востоке (в частности, в России) и на Западе (в Европе и в Америке). Наблюдая функционирование успешных и неуспешных людей на Западе, мы обнаружим, что у первых чрезвычайно четко выражено то, что можно назвать «проект». Успешным является тот, кто имеет проект, кто имеет стратегию и ориентацию на успех, который в результате он и получает. Мы можем даже сказать, что нормальное функционирование западного индивидуума состоит в том, чтобы иметь проект и привести его к успеху. Причем успех заложен в самом проекте.

Но прежде я хочу сказать об этих двух терминах на Востоке, в нашей благословенной стране. Можно сказать сразу: там существуют оба понятия – и проект, и успех. Но не нужно быть особенно наблюдательным, чтобы сказать, что и первое, и второе являются самыми морально осуждаемыми и негативно воспринимаемыми явлениями. Личный проект воспринимается всеми окружающими как дьявольское намерение, которое непонятным образом «выросло» в хорошем ребенке. Хороший человек не имеет проектов и живет, как все, и, вообще, как бы не думает ни о чем – просто ходит на работу, или сидит в гостях, или пьет водку. Но если, упаси Бог, затесалась такая гнида, такое дьявольское зерно в человеке, то он должен быть наказан тут же: любой проект должен быть немедленно разрушен, ибо ни к какому успеху – ни в теории, ни тем более на практике – он привести не может.

Вся история России – это история проектов, которые закончились неуспешно. Более того: аплодисменты и радость вызывает не успех, а именно погибель и крах проекта. Например: неудачно женился – это вызывает естественную радость окружающих, а такой маленький проект, как счастливая жизнь, вызывает отвращение и чувство неловкости. Ответ на простой вопрос: «Как живешь?» – «Плохо!» удовлетворяет любого, поскольку это говорит о том, что всё в порядке. Любое дело, которое начато, кончается крахом. И это совершенно естественно, потому что все окружающее направлено только на то, чтобы угадать твой проект и помешать ему осуществиться. Речь идет не только об индивидуальной, но и о государственной практике. Любые проекты – от Ивана Грозного до Сталина – кончались известно чем. Таким образом, неудача является в России не просто случай-

ной осечкой в стратегии осуществления проекта, а как бы заведомо заложена в самом проекте, если, паче чаяния, проект существует.

Запад построен как раз по принципу: тот не человек, кто не имеет своего проекта. Можно сказать, что весь Запад состоит из океана маленьких проектов. Но, несмотря на то, что эти проекты пересекаются и, по теории столкновения, должны мешать друг другу, наблюдение над Западом показывает, что данные проекты (как мы говорили о художниках: они носятся в пустоте, не соприкасаясь друг с другом) устроены таким образом, что они или помогают друг другу, или не мешают. Я не слышал в разговорах и не видел среди окружающих, чтобы кто-то помешал кому-то осуществить его проект. Более того: проекты, пересекаясь, образуют какие-то решетки, структуры и конструкции, которые возносят один проект параллельно другим. В Америке как «стране победившего капитализма» это особенно очевидно. Там особенно заметно, что, как только человек приносит проект, к нему сбегаются все остальные, чтобы немедленно помочь или поучаствовать в этом проекте.

Наблюдения показывают, что «всяк человек да имей свой проект», и мы видим, что в западном мире уже с детства человек собирается быть тем-то и тем-то. Чем более энергичен человек и чем более глубок и тотален проект, тем больше шансов на его осуществление. Простые проекты осуществляются с определенной степенью вероятности, но все грандиозные проекты практически всегда осуществляются. Любопытно, что все общество как бы представляет собой одну-единственную стратегию, всеми людьми понимаемую как стратегию перехода от проекта к успеху. Причем эти две фазы – проект как начальная фаза и успех – являются циклом наподобие пищеварительного акта. Невозможно делать проекты, если они не будут осуществлены.

Традиционные русские неудачники-фантазеры, которые имеют проекты, но даже не думают осуществлять их (это страна неосуществленных проектов, как русский авангард и т. д.), на Западе немислимы, поскольку проект понимается сегодня таким образом, что он вообще не включает в себя неуспешность. Даже самые фантастические, самые абстрактные вещи рассчитаны на успех.

Чтобы перейти к нашей теме, я должен сказать, что искусство сегодня состоит в том, чтобы придумать такой головокружительный проект, который еще не встречал ни в чем себе аналога, но который по многим причинам, и прежде всего в силу своей исключительности и глобальности, привел бы к успеху. Расстояние между проектом и успехом при этом все больше сокращается. Таким образом, посещения музея могут быть интерпретированы так, что люди идут наблюдать удачные, успешные проекты. Они идут смотреть на те проекты, которые успешно закончились: вот они – выставки, деньги, слава и т. п.

Причем, мифология проекта хорошо разработана – это три стадии. Первая стадия: его невозможно осуществить, папа в него не верит, он ни в

какие ворота не лезет. Вторая стадия: мучительное осуществление. Дальше – история стратегии. Тут страшно большую роль капитализм отводит случайности, которая на самом деле есть закономерность, – т. е. встрече с добрым миллионером на дороге, с хорошим куратором в лесу, с удачным критиком, который тебя приметил. И наконец, громовой, сенсационный успех.

Успех, или праздник успеха, является как бы архетипическим «праздником урожая» или «свадьбой». Ведь что такое успех? Это публичность. Это переход от нашей индивидуальной тайны к публичности. Я думаю, что эта мифология немаловажна для сегодняшних музейных дел.

Б.Г.: Да, но все считают, что западное общество – это все-таки общество конкуренции, и оно себя тоже понимает как общество конкуренции, а ты говоришь, что это общество свободной реализации индивидуальных проектов, которым никто не мешает. Впрочем, я не вижу большого противоречия между обоими этими определениями. Я думаю, что успешными являются на Западе как раз те проекты, которые не вовлекают человека в конкуренцию, за которые не надо бороться. То есть если у тебя есть проект, который задевает чьи-то интересы и, следовательно, сталкивает тебя с другими людьми и заставляет тебя с ними конкурировать и бороться, то можно сказать, что ты уже неудачник и проект твой неудачен по самой своей идее.

И.К.: Это приводит к мысли о движении в пустоте.

Б.Г.: Вот именно. Я как раз хочу сказать о проблеме нейтральности, потому что мне кажется, что это – проблема не только эстетическая, но и прагматическая. В действительности к успеху приводит не то, что нужно, а то, что не вредит, не мешает. Поэтому я думаю, что общество, которое построено в принципе на идее конкуренции, в действительности поощряет тех, кто в этой конкуренции не участвует, – именно за то, что они в ней не участвуют.

С другой стороны, как только художник имеет успех, про него сразу, естественно, начинают говорить, что он сука, что он проданся институциям, что он обслуживает господствующие структуры и т. д. То есть успех на Западе – всегда на самом деле проблематическая вещь. В действительности, сам по себе успех как успех обществом тоже не очень одобряется, но не в той форме, в которой это происходит в России. Здесь очень важен момент времени: если успех пришел уже сейчас, то это значит, что позже он может не прийти. Это очень важный момент. Заметь: в художественной среде имеется очень сильная ориентация на молодого или неизвестного художника. Куратор считает своей удачей не то, что он показал известного художника, а что он открыл художника, который был неуспешен, или открыл молодого художника. То есть уже состоявшийся успех маркирует ко-

нец проекта. А маркирование конца проекта на самом деле не очень нравится обществу. Поэтому успех амбивалентен. Идеальный успех – это тот успех, который всегда впереди. Из-за этого даже художники, которые уже имеют успех, постоянно прикидываются, что они его не имеют. Для Запада вообще характерно постоянное симулирование не то что неуспеха, а как бы отодвигания успеха, пребывания все время в стадии проекта.

И.К.: Да-да, это пролонгация проекта. В принципе речь идет о том, чтобы твой проект никогда не девальвировался прежде всего в твоих собственных глазах. Я, возможно, неправильно описал этот процесс как увиденный со стороны. На самом деле субъективно, вне сомнения, любым носителем проекта проект понимается как перманентный.

Б.Г.: И обществом тоже. Когда общество чувствует, что проект действительно получил успех и завершен, оно начинает относиться к нему с явным скепсисом. Мне кажется, что очень важен этот момент непрерывного хода проекта – и непрерывной, в связи с этим, нейтральности и посторонности всему социальному. Успех еще и потому неохотно признается, что он налагает социальные обязательства, которых люди хотят избежать.

И.К.: Все то же движение в пустоте... Да, вспоминаются не только наш русский опыт жизни в тесном неофициальном кругу, но также и исторические аналогии – непрерывные потасовки художников. Так, Родченко безумно хотел узнать, что в тайне готовит Малевич, делающий черную серию, чтобы в это же самое время ударить его тем, что он сделает рядом белую серию. То есть раньше художники выступали как участники диалогов, и художественная деятельность мыслилась как ответ на реплику другого. Ты совершенно прав: сегодняшняя деятельность выступает совершенно нейтрально в том смысле, что меня абсолютно не интересует, что сделал даже мой сосед по выставке. Например, ни один из художников не знает, что там выставляется другими в групповой выставке, даже если он в ней участвует, при одном условии – он должен знать ранг других участников. Остальное его несколько не интересует. Слово «проект» кажется мне поэтому удачным: оно говорит о совершенно маниакальном продукте, который выращивается в отдельно взятой банке. Проект, собственно, и означает нечто конструктивное, но выращенное в одиночестве.

Мне кажется, есть смысл поговорить по поводу проекта, потому что в нем содержится некоторый элемент – как бы это сказать – стабильности и конструктивности человеческой жизни, который сегодня поддерживается обществом. В прошлом общество поддерживалось огромным количеством подставок, подпорок и совместных существований: ты не мог и шагу ступить, чтобы не скорректировать свои слова, дела и т. д. с окружающими тебя людьми. Теперь каждый двигается так, чтобы осуществлять свой проект в пустоте, никоим образом не корректируя и не обуславливая его

мнением или вообще существованием своих соседей, включая при этом соседей по профессии, что особенно парадоксально. Это противоречит прежнему идеалу коллектива как машины, в которой каждый выполняет свою операцию. Сейчас же все происходит таким образом, что чем меньше ты «соединен» с другими (здесь я согласен с тобой), чем меньше ты соприкасаешься с ними – тем более другие признают осуществление твоего проекта в качестве успешного.

В связи с этим мне хочется указать на следующий аспект проекта как на условие его правильного стратегического движения: речь идет о четкости. Всякая неопределенность проекта наказывается самым жесточайшим образом. Я говорю сейчас, конечно, абстрактно, но понятно, о чем идет речь. Я могу привести пример из своей практики: в отличие от производства картины первый этап инсталляции состоит в том, что ты должен предложить ее проект той институции, где она будет реализована. Мой опыт показывает, что этот проект должен представлять собой абсолютно ясный для понимания продукт, хотя там нет ничего – ни живописи, ни объектов. Но условие должно быть выполнено, чтобы эта машина не вызвала ни малейшего сомнения, и на все вопросы, которые там поставлены, должны быть даны ответы. Малейшая ошибка с твоей стороны – например, вопрос: «А что если этот потолок не удастся построить?» – является поражением и проекта, и тебя самого в качестве предлагающего этот проект. Ты терпишь фиаско до такой степени, что следующий проект может быть даже не рассмотрен. То есть я хочу сказать, что сегодняшний проект, который предлагает любой художник, резко отличается от неопределенных проектов художников прошлого. На вопрос: «Что ты хочешь нарисовать или изготовить?» художник прошлого мог спокойно ответить: «Ну, я начну работать – тогда увидим», «А когда ты кончишь?» – «Ну, это же процесс...»

Б.Г.: «Я хочу выразить себя».

И.К.: Да, «Я хочу себя выразить». А как это и что это – вопрос абсурдный, и говорит он только о глупости задающего этот вопрос, а не о глупости отвечающего. В проекте сегодняшнего дня, о котором мы говорим, все как раз наоборот. Малейшая неопределенность с твоей стороны выступает как знак твоего поражения. Проект в первоначальном своем основании должен быть четко формализован, визуально и во всех своих интеллектуальных и технических аспектах – совершенно ясен. Неясность проекта является его худшей чертой. Неопределенность может быть заложена в проект как его содержательный компонент, но отнюдь не в его формальную структуру. Вот эта формализация проекта очень важна. Она всячески поощряется на Западе, а нечеткость осуждается самым беспощадным образом.

Б.Г.: Но это означает, что постановка вопроса является не культурной, идеологической или политической, а технологической в широком смысле это-

го слова. Я стою один перед безличной, анонимной медиальной системой распространения того, что я говорю. Содержание того, что я говорю, этой машине совершенно не интересно. Единственное требование, как ты правильно говоришь, состоит в том, что я должен формулировать свои послания так, чтобы эта анонимная машина могла их усвоить и распространить. Остальные тем временем просто терпеливо ждут своей очереди.

Впрочем, может быть, мы здесь описываем просто наш специфический русский эмигрантский опыт существования на Западе? Есть ли у тебя ощущение, что ты находишься в нормальной, стандартной ситуации художника в современном мире, или ты чувствуешь себя здесь посторонним?

И.К.: Посторонним вне сомнения. Я не настолько самонадеян, чтобы думать, что мой опыт, функционирование моих работ и моя общая стратегия являются типичными и показательными для Запада. У меня есть ощущение своей ущербности в силу моих личных обстоятельств – и менее всего я думаю, что это ощущение движения в пустоте распространяется на всех других художников на Западе. Несмотря на их внешнее поведение, которое я могу наблюдать, я чувствую, что у них есть гораздо большие контакты со своей средой, своим контекстом и своим культурным полем, чем у меня. Вне всякого сомнения. Это однозначно.

Мне кажется, что мое существование эфемерно благополучно и продолжает развиваться в силу того, что я имею какую-то выделенную западным обществом транспортную систему, по которой предназначено двигаться подобным существам. Но есть другие системы коммуникации, другие системы транспортных сообщений – и они хорошо известны всем действующим лицам. Просто мне об этом не сообщают по разным причинам: потому что я не могу этого понять или в силу того, что западное общество вообще не сообщает такие вещи. Это те правила, которые изучают в детстве – просто берут из воздуха, – и в нормальном обществе об этом не принято рассказывать. А какое у тебя впечатление на этот счет?

Б.Г.: Знаешь, у меня впечатление прямо противоположное. Вначале у меня тоже было ощущение, что я попал в какую-то ситуацию, которую я просто не просчитываю. Но потом я начал думать иначе. Сейчас мне кажется, что как раз западные жители, за очень редкими исключениями, не понимают системы, в которой они живут. Действительная логика этой системы – значительно более анонимная, нейтральная, бесчеловечная и решительнее сметающая на своем пути любые культурные навыки, коды, любые ориентации и интересы, чем она представляется самим западным жителям. А главное – она работает довольно быстро. Первое, что тут бросается в глаза, это невероятное непонимание большинством западного населения того мира, в котором оно живет. И именно потому, что это большинство получило свои мнения и основные ориентации в детстве или в ранней

юности, с того времени их не пересматривало и теперь совершенно не воспринимает того места, в котором оказалось.

Эмигранты же видят этот мир не тем, каким он был раньше, а таким, каким они застали его сейчас. Если мы посмотрим на западных людей, которые здесь имеют успех – тот же Бойс, Уорхол и т. д., то увидим, что они обладают все тем же качеством посторонности. Они по тем или иным причинам – психическим ли, этническим, или каким-то другим – социализировались позже и поэтому поняли эту культуру лучше. Уорхол очень яркий тому пример – это человек, который все детство пролежал в постели, родом он из славянской семьи. Или Пикассо, приехавший в Париж из достаточно дикой Испании тех лет. То есть на самом деле реальная западная система способствует как раз функционированию таких нейтральных, посторонних, радикально индивидуалистичных, полностью вышибленных из детства людей. А люди, нормально здесь живущие, на самом деле Запада не понимают.

И.К.: Это, я думаю, очень точное наблюдение, потому что степень хаотичности, степень свободного движения всех институций по отношению друг к другу и людей по отношению друг к другу настолько велика, а смена ситуаций происходит на Западе с такой огромной скоростью, что малейшая сколь-нибудь длительная вовлеченность в какой-то один процесс и увязывание своей жизни с каким-то определенным направлением, с определенным местом уже есть заведомая гарантия поражения и ошибок. Человек тут как бы бежит по реке по бревнам. Знаешь эту ситуацию, когда он может только в одну секунду наступить на бревно, но если он не видит следующих пяти бревен впереди, то он обречен, потому что малейшая остановка на одном бревне, выбор прыжка на следующее бревно приводят к тому, что он начинает тонуть? Я вижу, что те, кого мы называем хорошо действующими людьми, – это люди, которые, с одной стороны, нейтральны по отношению ко всей системе в целом и в то же время очень хорошо видят те опорные точки, на которых они стоят. Какая-то совершенно особая стратегия существования. Это та же эпидемичность. Или скоростное распространение по большой поверхности. Это перепрыгивание – сегодня здесь, завтра там. Такое «блехастое», или «мушиное», перепрыгивание с одного места на другое является наиболее стабильным и оптимальным в подобной ситуации.

Получается интересная вещь: сидение на одном месте, выращивание некоего продукта приводит на каком-то этапе к поражению. В то же время скольжение в сети приводит к успеху. Ты знаешь, что одна из иллюзий русского восприятия западного мира такова: если ты попал, то хорошо сидишь. А попадание – это как раз никакое не попадание. Нигде в этом попадании нельзя сидеть, потому что при ближайшем рассмотрении арт-мир – это мелькающее перемещение всех компонентов. Все это куда-то едет, перемещается, переходит с одной площадки на другую, все неопределенно, нет никаких гарантий. Такое вот гигантское роение.

Б.Г.: Но тогда этот твой «проект» начинает меня смущать. Потому что проект является фиксацией на чем-то определенном. Мне же кажется, что наиболее эффективные и успешные здесь люди – это, напротив, люди чисто реактивные, которые не имеют на самом деле своего проекта, не имеют своей идеи в том смысле, как ты это описываешь, а просто реагируют на толчки и вызовы культурного движения: ты просто видишь шанс и используешь его. Более развитый человек быстрее реагирует на возможность использовать шанс, но он не может его создать, потому что все меняется настолько быстро и ситуация (ты это правильно описываешь) настолько хаотична, что сам ты выстроить этот шанс не можешь. Ты можешь только его увидеть и использовать в момент, когда он находится перед тобой, либо пропустить его вовсе. Либо перепрыгнуть на следующее бревно, либо подождать, пока оно проплывет. Но когда оно проплывет, выяснится, что второго бревна не будет, либо бревно будет, но под неправильным углом, и на него нельзя прыгнуть. В общем, возникают сложности.

И.К.: Да, возникают сложности. Надо сказать, что, наблюдая за функционированием культурной системы на Западе, мы видим, что понятие скорости, как и понятие проекта, является доминирующим и решающим. Смены этих хаотических ситуаций, их наплывы и перемещения происходят так быстро, что решающими являются мгновенное реагирование и мгновенные перемещения и смещения психики, чтобы соответствовать смещению этих масс, этих движений, этих беспрерывно меняющихся конфигураций.

Б.Г.: Что при этом отнюдь не означает гнаться за модой. Именно для того, чтобы иметь возможность делать одно и то же, мы должны мгновенно высчитывать изменяющиеся ситуации. Это неправильное представление, что успешные люди гонятся за ситуацией. Они просто должны удерживать себя такими, какие они есть, – и для этого должны все время перепрыгивать.

И.К.: Конечно. В этом отношении приходит на ум сравнение с манерой работать у двух моих друзей – Бори Михайлова и Володи Тарасова. У обоих есть то общее, что относится к обсуждаемой теме, – это момент настройки. У Бори Михайлова манера снимать совершенно парадоксальная по отношению к нормальной фотографии. А именно: он не смотрит в свой фотоаппарат, не ищет кадра, не видит предмет – а потом старается поймать его на пленке. Повторяю, все совсем наоборот. Он идет по улице, находясь в страшно взвинченном и одновременно страшно расслабленном состоянии, это напоминает движение какого-то охотника в джунглях, когда он все время ожидает, что сейчас выскочит какая-нибудь антилопа. То есть охота представляет собой не бегство за какой-то конкретной антилопой, а как бы ощущение «антилопности» вокруг. И, идя по лесу (есть

у него какой-то датчик или это просто нервное состояние), он вдруг начинает говорить себе, что вот здесь что-то сейчас произойдет. Он двигается вполне интуитивно, настроившись на состояние охоты, к этому пустому месту, где он ничего ни глазами, ни каким-либо другим образом не видит. И внезапно, так сказать, повернувшись на 360 градусов, он снимает что-то от живота, сам не понимая, есть ли там что-нибудь или нет. И наверняка там падает человек или... ну, есть то, что ему надо снимать.

Володя Тарасов работает аналогичным образом. Он говорит, что вдруг попадает в какой-то поток, в какой-то музыкальный коридор, в котором чувствует себя плывущим и одновременно абсолютно вольготно, свободно лежащим, т. е. он не строит этот мир, а он его обнаруживает. Нечто подобное, мне кажется, происходит и здесь. Все эти успешно действующие люди находятся внутри потока, и по их радостному состоянию плавающего в теплой воде существа видно, что они хорошо им несомы.

Б.Г.: Да, и при этом они сохраняют внутреннюю стабильность, что, с другой стороны, напоминает кинематографических авантюристов типа Индианы Джонса. Эти герои падают со скал, на них бросаются индейцы, потом они попадают в ледники, тонут, но у них все та же прическа, то же выражение лица, тот же костюм. Это в принципе и есть западная модель: сохранение самоидентичности в меняющейся обстановке. Кого, по-твоему, тут можно назвать из героев художественного мира?

И.К.: При движении по пространству художественного мира я встречаюсь иногда с Больтански или Тони Крэггом – вот два примера. По их движениям, по выражению их лиц, по их манере работать я подмечаю то самое ощущение пловцов в этом море или же птиц – их относит ветер, но они продолжают полет в свою сторону. То есть они держат воздух, как птицы. Эта правильная постановка внутренних крыльев позволяет им планировать в хаосе из воздушных потоков. Но я могу утверждать это только по наблюдениям издалека.

Б.Г.: То есть тебя интересует их ситуативное художественное поведение.

И.К.: Безусловно, решающим является поведение. Например, многие художники, которых я уважаю, могли бы, с моей точки зрения, не делать большое количество работ, которые они делают, – работ случайных. Но на самом деле речь идет о том, чтобы – ты употребил такое выражение – откладывать яйца в любое место, увеличивая свои работы, уменьшая свои работы, делая новые проекты и сокращая проекты. Это некая сверхэластичность, наподобие воды, которая заливает любую лунку. Речь идет о какой-то такой пластической массе, которая постоянно движется и способна включиться в любую ситуацию. И неважно, удачна эта работа или неудачна, проходная она или значительная. Важна только скорость.

Насколько показывают наблюдение и опыт, общение происходит среди той группы людей, которые, если так можно сказать, синхронны по скорости. Это напоминает, конечно, езду по шоссе: как бы быстро ни мчались машины, если они едут с одной скоростью, то люди могут совершенно спокойно разговаривать из окна в окно, как сидя за столом. И в то же время если скорости не совпадают, то никакое общение невозможно. И это очень сильно бросается в глаза на Западе, потому что при любой встрече художников, критиков, кураторов друг с другом, в том числе художников с кураторами, нормальное, совершенно естественное и, что называется, с пол-оборота понимание возникает тогда, когда каждый осознает, что скорость информации, скорость проекта и скорость технического исполнения синхронизированы. Тогда наступает совершенно автоматическое общение, люди как бы не едут, а сидят. В то же время, когда скорости разные, наступает тот самый ужасный дискомфорт, когда практически никакое дело не может быть ни решено, ни склеено, ни начато, ни продолжено. Любой человек очень хорошо здесь это чувствует, и в художественном мире это автоматический закон, никому не предписанный, но всеми разделяемый. Точное выполнение определенных операций, корректность ответов и вопросов, их сжатость и ясность – это то, что характеризует быструю машину, которая обрабатывает любой материал без малейшей задержки.

К этой же теме нужно отнести и постоянство скорости. Допустим, я сделал очень хорошую выставку. Почему же из этой выставки ничего не последовало – не поступили предложения другого рода, приглашения на какие-то другие выставки? Мы забываем о том, что Запад находится не в одиночном «пунктирном» состоянии (т. е. увидел, и из этого что-то произошло), а в состоянии постоянного скоростного движения. Конечно, можно сделать одну очень хорошую выставку или одну очень хорошую работу, хорошо показаться, что называется, но если говорить о результатах, то они возникают только тогда, когда это происходит на протяжении большого числа лет и в одном и том же ключе. Не то чтобы желательно, а обязательно, чтобы никаких временных перепадов не происходило, т.е. если человек делает выставки, то он делает их ровно, в одном и том же ритме на протяжении огромного срока. То есть можно сказать, что Запад чрезвычайно чувствителен к постоянству, а не к каким-то гениальным или сногшибательным выплескам, которые потом кончаются ничем.

Опыт показывает, что вопрос: «А что делает этот художник сейчас?» – это очень опасный вопрос, потому что он означает, что те люди, которые спрашивают, уже давно ничего не знают об этом человеке. Такая пауза традиционно считается чрезвычайно важным моментом – в это время художник как бы думает. Но что бы об этом ни говорили, я думаю, что в художественном мире постоянство выступлений является обязательным – и это относится все к той же проблеме скорости.

Б.Г.: Да, это понятно, но возникает, естественно, такой вопрос: «Хорошо, а почему у разных людей разная скорость?» Ответ в социалистической системе был ясен: одному назначено двигаться с одной скоростью, а другому – с другой. Там все было иерархизировано, и одному давали «Победу», а другому давали «ЗИЛ». Если ты едешь в машине с определенным номером, то тебе очищают дорогу, и, соответственно, ты едешь с большой скоростью, а если ты едешь на «Побед» с другим номером, то тебе не очищают дорогу, и ты едешь с другой скоростью. На Западе такой регуляции, естественно, нету.

С другой стороны, думать, что на Западе скорость присуща самому человеку, что он от природы наделен этой скоростью, что он родился с этой скоростью и это его личная скорость, – тоже мифологема. Этот миф разделяется, кстати, многими на Западе и в известном смысле есть идеология Запада. Но я думаю, что это – идеологическая конструкция, которая не соответствует реальной практике. В действительности механизмы обретения определенных скоростей не даны от природы и не предписаны тебе обществом и социальной системой. Отсюда возникает вопрос: откуда они? В чем их источник?

И.К.: У меня есть гипотеза на этот счет. Я выскажусь не теоретически, а исходя, что называется, из деловой практики. Художественный мир устроен так же, как и все остальные свободные институции Запада – в том числе спорт и политика.

Так вот, я хотел бы сказать, что, задавая вопрос: «Каким образом замечается художник?» – самый простой вопрос, который почти всегда задает русский художник (почему Петрова заметили, а Иванова нет, хотя качество работ у них, предположим, одинаковое?), – забывают о том, что Петров не только раньше предпринял этот бег, но он его выполняет по той норме, которая требуется, чтобы на тебя обратили внимание. Дело в том, что не замечают то, что не движется, что сидит на месте. Западный глаз построен так, что он замечает только движение. Запад видит только динамику – причем, повторяю, динамику определенной скорости. Что-то ползущее очень медленно, в ритме танка, замечается с трудом. Вообще, Запад очень быстрый. Первое впечатление от Запада – это невероятная быстрота движений.

Хороший пример: любой человек знает, что, чтобы вскочить на ступеньку трамвая, нужно по крайней мере развить какую-то предварительную скорость – так же, как и выходя из него. Значит, чтобы кто-то в трамвае тебя заметил и подал руку, помогая тебе туда вскочить, нужно, чтобы ты уже развил скорость, сообразную трамвайной. Развить скорость, сообразную трамвайной, – это значит, что ты должен производить такое количество не только работ, но и маленьких, а потом и крупных «участий» в выставках, чтобы с определенного момента тебя начали различать.

Тебя примечают, но это не значит, что тебя выбирают. Просто ты должен огромное количество времени бежать рядом с трамваем. Положение психологически, надо сказать, чрезвычайно трудное, потому что бежать тяжело – нужна мастерская, деньги и вообще какая-то забота о тебе. И в то же время тебе никто не подает руки из трамвая. Мучительное, мистическое состояние – сколько же я буду бежать рядом с трамваем? Вот уже Иванов туда вскочил, Петров у окна расселся, а ты все бежишь. Тем не менее Запад показывает, что только в этом состоянии у тебя есть шанс попасть в трамвай. Мы сейчас говорим о том, где происходит селекция и в чем ее критерий. Критерием является синхронность выступления со своими работами без подачи руки – синхронность процессу, который происходит в мировом художественном мире. Следовательно, мы должны предположить, что художественный мир является динамической фигурой, и я думаю, что это правильно.

Любое представление о художественном мире как о динамической системе дает возможность вступить в эту систему. Любое представление о художественной системе как о панораме, амфитеатре или вообще как о чем-то статичном, неподвижном практически вырубает всякую возможность войти в нее, потому что, согласно этому статичному представлению, ты делаешь произведение, которое должно встать в один ряд с сияющими звездами. Но на самом деле это не так: мы знаем, что звезды несутся по системе Коперника, а не «прибиты гвоздями» по системе Птолемея. Однако русская система, как ты знаешь, – птолемеяева система: предполагается, что художник непонятно как оказался на небосклоне, – очевидно, какая-то невидимая рука его туда приколотила, и он просто светится...

Причем, тут важна не только скорость, но и чистота работы, ее постоянство и качество. Но прежде всего ее уровень. Это самый тонкий и сложный вопрос – что значит уровень? Запад рассматривает не только скорость, т.е. производительность, но также и качество работы. Этот проклятый вопрос о качестве является камнем преткновения. Например, человек говорит: «Я сделал работу не хуже Иванова!», что справедливо. Можно смело сказать, что одиночные работы Петрова и Иванова совершенно одинаковы, и даже, может быть, Петров их сделал лучше, чем Иванов, который давно едет в трамвае. Где же тут справедливость и где критерий качества, потому что качество – то же самое или даже лучше у Петрова? Где происходит селекция не только скоростного постоянства работы, но что, кстати, многие способны, но и ее качества?

Б.Г.: Я думаю, что если оставаться внутри твоей модели с трамваем, то это вопрос о направлении движения трамвая. Потому что легко себе представить человека, который несется с невероятной скоростью, но либо в противоположную сторону, либо просто вбок от трамвая. Если мы такому человеку скажем: «Ну, что ж ты несешься вбок от трамвая, ты же на

него никогда не вскочишь!», то он тебе может дать ответ: «А может быть, я и есть трамвай». Или: «Может быть, все эти люди, которые едут в трамвае, едут непонятно в какую сторону, а когда опомнятся, то поедут вслед за мной». Чему есть примеры в мировой истории, которые заключаются в том, что люди действительно иногда переориентировались и начинали ехать в другую сторону. И вот я хочу тебя спросить: куда бежать? Это и есть фундаментальный вопрос относительно критериев качества.

И.К.: Я бы разделил этот сакраментальный вопрос на две части: содержание, т. е. куда бежать, и каким способом бежать. Ответ я дал бы следующий: содержание всегда одинаково, а вот форма – проклятая – меняется.

Разделив таким образом ответ на две половины, мы получаем, по закону ловли льва, ситуацию более легкую. Речь идет о том, как найти такую форму, которая была бы близка к тому, куда едет трамвай. История искусств за последнее время есть смена форм – об этом даже не стоит и спорить. Это означает, что есть какие-то процессы, которые можно или интуитивно угадать, или просчитать на основании теории вероятности, как это сделал бы хороший компьютерщик, – что, допустим, вслед за осенью будет зима, а не лето.

Не будем сейчас распространяться о методе угадывания форм, но предположим, что вслед за сегодняшней системой придет совершенно обратная ей. Если сегодня доминируют такие формы, то, по неизбежному закону, через три года будут доминировать противоположные. Ты ставишь, как в лотерее, на красное, потому что черное уже пять раз выиграло. То есть художники двигаются формальным путем. Они решают, что нужно ставить на черное еще тогда, когда все ставили на красное. Например, когда господствует минимализм, надо вводить литературность, иллюстративность и фигуративность. Это формальная методика, и она себя оправдывает.

Я думаю, что этот формальный метод оптимален, потому что движение в сторону содержания, хотя, казалось бы, психологически оно более оправданно и не обладает столь высокой степенью риска – потому что ориентируется на внутреннее, истинное понимание, которое всегда с тобой, – приводит к опасности того, что ты останешься при истине, но не сможешь угадать формальные структуры обнаружения этой истины. Из истины самой по себе никаким образом не следует, что эту истину надо каждый раз показывать в новой форме: истина безразлична к форме изложения.

Поэтому полагаться на содержательное, с точки зрения «трамвайной стратегии», очень опасно. Искусство – это формальная вещь.

Б.Г.: Понятно, что искусство – формальная вещь. Но ты исходишь из того, что существует некий объективный, вне художника протекающий процесс смены стилей и форм, к которому художник может только приспособиться.

И.К.: Да, процесс, основанный на принципе усталости и отдыха форм.

Б.Г.: Это классический принцип русского формализма. Одна форма автоматизировалась, примелькалась – значит, требуется другая. Но у меня есть ощущение, что сейчас скорость – это не скорость бега за объективно движущимся трамваем, а просто скорость. То есть нейтральная скорость, так что ее направление не играет больше роли. Сейчас все бегут во все стороны одновременно.

И.К.: Компенсаторные процессы?

Б.Г.: Даже не это – просто разнонаправленные. Но все вместе эти движения постоянно воспроизводят систему в ее целостности. В этом, вероятно, и есть их объективная роль: в нынешней плюралистической ситуации все возможные позиции должны быть представлены одновременно, а не сменять друг друга, как это было раньше.

И.К.: Я согласен с этим, но знаешь, мне пришло в голову, что параллельно с этим процессом ускоренного воспроизводства системы происходит процесс повышенной концентрации внимания к каждому отдельному произведению. В начале века пророчествовали, что все будут номерами, а не личностями. На самом деле обезличка не только не происходит, а наоборот, отдельное имя и сам продукт, который делает носитель этого имени, становятся объектами самого пристального внимания. То есть появляются сверхтяжелые, сверхплотные, сверхэнергетически заряженные художественные, литературные, критические произведения.

Но интересно, что для внешнего наблюдателя – предположим, для художника из России – многие работы с Запада кажутся элементарными и даже примитивными. Надо сказать, что это не так, что это глубочайшее заблуждение. Чем более некоторые вещи сделаны минимальными средствами, тем более они концентрированы в формальном отношении. Объекты-ящики Дональда Джадда только на первый взгляд являются простыми. Только постороннему взгляду тексты Он Кавара представляются элементарными. На самом деле, живя здесь, ты видишь чрезвычайную концентрированность и спрессованность, если можно так сказать, четвертых, пятых и других степеней измерений, которые имеются у этих вещей. Но это, повторяю, видно только при ближайшем и правильном их рассмотрении.

Б.Г.: Да, но это не только в России такая ситуация, когда, видя коробки Дональда Джадда, ты не понимаешь, зачем они сделаны, в принципе никто этого не понимает, за исключением тех, кто знает Дональда Джадда лично или занимался специально его работами, вникая в их проблематику.

Мы получили сегодня такую культуру, в которой хотя и производится огромное количество информации, но эта информация представляет со-

бой информационный мусор. Непрерывный мусорный поток информации делает ее усвоение невозможным в принципе. Ты не можешь ничего узнать из газет, из литературы, по радио, по телевидению, потому что все это сливается в одну сплошную неразличимую массу. В результате ты знаешь только тех людей, которых ты знаешь лично, у тебя исчезает из поля зрения весь нормальный культурный слой. Этих личных знакомых при этом обычно очень мало – буквально несколько человек. Тем не менее выясняется, что знакомства с этими людьми и их работами вполне достаточно для ориентировки в культурной ситуации. В результате у меня создается впечатление о западной культуре как о функционировании очень узких групп знакомых друг с другом людей – притом, что не обязательно, чтобы эти группы знали друг о друге.

И.К.: Да, я с тобой согласен, и то, о чем ты говоришь – личное, но достаточно дружественное знакомство с небольшим кругом людей, – можно распространить на функционирование, как ни странно, вообще всей западной системы – и деловой жизни в том числе. Из России Запад выглядит довольно хорошо структурированной системой. Но к удовольствию нашей русской души нужно сказать, что система Запада работает точно так же, как работает русская система, т.е. как система знакомств и личного доверия среди небольшого числа людей. Функционирование музейных, галерейных и других связей основывается на том, что люди лично доверяют мнению другого человека. Это доходит до того, что любовь и дело в сущности на Западе уже давно срослись, и по-другому нельзя работать.

Ты доверяешь людям, которые не просто хорошо выполняют свою работу. Хорошо выполнять свою работу могут очень многие, но оказывается, что работа от этого не улучшается, более того – она все время ухудшается оттого, что ее хорошо выполняют. Для выполнения работы требуется просто, что называется, любовь к этому делу. И ты доверяешь людям, которые не только хорошо ее выполняют, но и любят это дело, что возвращает нас к советским представлениям о функционировании мироздания как построенным на любви.

Одного делового человека спросили: «Ну сколько можно заниматься делами! Вы, наверно, так устаете, что у вас есть какое-то хобби?» На что он грустно заметил: «Извините, дело и есть мое хобби». Я знаю, что люди, которым, как говорится, удается все, – это те, у которых жизнь и дело представляют собой единое целое. Важно также вовлечение других людей в это же дело. Эта тройственная структура – само дело, безграничная любовь к нему и включение таких же персонажей в данное дело – создает, мне кажется, то, благодаря чему функционирует сегодня искусство.

С нарушением этого принципа дело немедленно прекращается. Ты хорошо знаешь, что когда делается выставка, то самое замечательное – это когда над ней работают люди, которые свободны и специаль-

но наняты для нее. Достаточно присутствия профсоюзов или какого-то другого социалистического привкуса в этой работе, как она немедленно разваливается. Немедленно останавливается изготовление выставки, немедленно возникают психологические проблемы и мертвечина в работе, никто ничего не понимает, все хотят все бросить – фактически все оказывается на грани краха.

Б.Г.: Тут еще важно, что на Западе не существует одной системы вкуса и одной системы культурной идентификации, которая пронизывала бы все общество. Поэтому необходимо, чтобы твоя личность, твои вкусы, твои психические реакции совпали с реакциями определенной узкой среды – причем на уровне почти биологическом или эротическом. Эротика, кстати, остается здесь практически единственным способом социализации после того, как все остальные давно распались. Поэтому большую роль играют чисто телесные характеристики: манера двигаться, тип юмора и т. д. И поскольку западное общество крайне дифференцировано, то эти квазиэротические вкусы тоже крайне дифференцированы, и наблюдается предельная восприимчивость к мельчайшим переходам. В России было не так – там культура воспринималась более безлично и была в большей степени обращена к массам.

Надо сказать, что когда ты говоришь, например, с кураторами, с художниками, с критиками, с галеристами о какой-нибудь работе, то часто поражаешься тому, как точно они ее воспринимают на этом эротическом уровне и какие тонкие оттенки ее характера они фиксируют для того, чтобы сказать: «Да, это наш» или «Нет, это не наш, это нам не нравится», хотя при этом, собственно, содержание и смысл этой работы их совершенно не интересуют.

И.К.: Да, разумеется. Но я думаю, что и в русском обществе также существует такая инстинктивная, бессознательная и мгновенная дифференциация – например, в нашем кругу. Критериями являются не так, не тем тембром голоса сказанные слова – это навсегда прекращает возможность дальнейших встреч. Я думаю, что и русское общество также страшно чувствительно к таким вещам, просто здесь происходит селекция по одним признакам, а в России – по другим.

Б.Г.: Да, действительно, в нашем кругу это было, и я думаю, что это причина, почему наш круг хорошо прижился на Западе. Большинство же русских авторов внутренне ориентируется не на определенный узкий круг, а на «публику», на «читателя» или на «зрителя» вообще, которых на Западе просто нет, и поэтому чувствует себя здесь плохо.

У нас было это последовательное совпадение индивидуальной психики с культурным дискурсом. То есть культурный дискурс воспринимался как личное дело каждого – на всех уровнях. Но когда ты чуть-чуть от нашего круга отходил, положение резко менялось. Очень разные по характеру,

по восприимчивости, по манере жить люди все читали, скажем, Камю и все говорили, что он им нравится. Таким образом, культурные коды отделялись ими от психологических – и они становились этими абстрактными «читателями». На Западе же культурные коды более дифференцированы и более соотнесены с образом жизни малых социальных групп.

И.К.: Я тоже так думаю. Возвращаясь к образу валюты, проникающей даже в тончайшие художественные сферы, можно сказать, что культурные коды – это и есть то валютное обеспечение, которое предполагается при любом общении. Все обменивается в соответствии и все сравнивается с тем культурным кодом, который имеется в виду тем, кто говорит, и – предположительно – также тем, кто слушает. При любом общении в ответе, как и в вопросе, слышится присутствие валюты – как в том случае, когда ты предлагаешь карточку, речь идет о денежном обеспечении этой карточки, хотя предлагается карточка.

Б.Г.: Надо сказать, что это два процесса, которые идут совершенно параллельно: процесс универсализации жизни и информации и процесс все более и более тонкой дифференциации, все большей и большей плюрализации современного общества и распада его на все более и более мелкие и сознательно отличающиеся друг от друга круги, кружки и т.д. При этом они настолько дифференцированы, что даже если ты захочешь овладеть этим кодом, то при всем желании сделать этого не сможешь. Ты должен просто реалистически на себя посмотреть, реалистически посмотреть на дифференцированный мир вокруг тебя – и понять, в какой среде ты будешь принят и будешь чувствовать себя хорошо. Не надо вообще стремиться овладеть какими-то специфическими кодами. Это только ведет к бессмысленной потере времени и к фрустрации. Я наблюдал немало таких ситуаций, и все они кончались плачевно.

И.К.: Я совершенно согласен с этим, но это действительно очень печальная картина – печальная по отношению к традиционной психологической предпосылке, что все мы свободны и можем так или иначе принять – после ряда ошибок – какое-то правильное решение. В этой системе получается, что правильное решение ты никогда не получишь, несмотря на то, что ты можешь думать все что угодно по поводу причин своих ошибок.

Б.Г.: Я думаю, что к этому все сводится. Я уже говорил, что я все больше и больше ощущаю себя как ходячий реди-мейд. В конце концов то, что мы продаем на культурном западном рынке, – это не наши произведения, а мы сами. А самих себя мы не можем создать. Мы продаем себя такими, какими нас создала судьба.

Западный индивидуализм все сводит к отдельной личности и очень тесно связывает продукцию этой личности с ней самой, что, конечно, тоже

достаточно наивно. Из-за этого здесь нет абстрактного, безличного представления о культуре, которое существует, скажем, в России и которое в известном смысле делает человека свободным – свободным от самого себя. На Западе все сводится обычно к индивидуальному телу и к своего рода органическо-эротической химии.

Существовал такой замечательный авангардистский лозунг, который заключался в том, что надо преодолеть границу между искусством и жизнью. И это произошло. Искусство стало жизненной формой, жизненная форма стала искусством – причем, не потому, что кто-то этого хочет, а просто все так организовано, что иначе и невозможно.

И.К.: Да, разумеется, общество невероятно дифференцировано и имеет огромное количество всевозможных этажей, ниш и т. п., но очень заметно разделение на продуктивно функционирующих и непродуктивно функционирующих личностей. Заметно прежде всего по образу жизни. У людей, о которых можно сказать, что они постоянно продуктивно работают, время работы и время отдыха сливаются в единое целое. Ты видишь, что человек работает с утра до вечера и в то же время он как бы и отдыхает. Кстати, наблюдения показывают, что этих людей на Западе не так уж много. Представление в России о том, что на Западе все работают, на самом деле не подтверждается. Есть люди, которые действительно очень много работают, и есть большинство, которое ведет нормальный образ жизни.

Б.Г.: Но в работе есть и определенная опасность. Она связана с проблемой творчества. Откуда берется творчество? Откуда оно бралось традиционно? Оно бралось из свободного времени. Нормальный буржуазный человек все время работал, в то время как поэт или художник отдыхал: у него была возможность долго жить любовью, мыслью, слушать трели соловья, часами гулять по лугам, созерцать природу и т. п. – и опыт, который он таким образом приобретал, он затем оформлял и продавал на культурном рынке.

Теперь как раз художники и авторы все время работают, работают, работают. Но если свободного времени у них больше нет, то что же они тогда такое?

И.К.: Вспомним жизнеописания великих актеров или музыкантов – они всегда много работали. Из этих описаний следует, что великий актер или музыкант – это не тот, кто потрясен настолько, что поет, забыв себя, а тот, кто потрясает другого – и вообще не озабочен тем, в каком состоянии он сам находится, потому что его креативная цель состоит именно в том, чтобы припадок случился с тобой, а не с ним. Это отрицает замечательную теорию аутентичности, когда человек думает, что зажигает другого только тогда, когда с ним самим это происходит.

Сегодняшние производители тоже создают тот предмет, который должен воздействовать на других людей. Но сегодня, в отличие от прошло-

го, этими другими людьми являются те же самые производители, которых нельзя обмануть: все эти технические продукты потрясения другого производятся людьми для себе подобных. Возникает самовозгонка конкурентного типа людей. Один другого потрясает, но другой тоже не прочь его еще больше превзойти. Это как бы конкуренция жуликов, которые показывают все новые и новые номера с целью удивить другого жулика своим номером. То есть креативность порождается конкуренцией между производителями, а отнюдь не на уровне потребления. Современное искусство вообще никто не потребляет.

Б.Г.: А все эти кураторы, критики?

И.К.: Они его не потребляют, а оценивают. То есть потреблением является оценка...

Б.Г.: ... а не переживание.

И.К.: Отнюдь. Это как если бы садовник показывал яблоки, и за них платили, потому что это лучшие яблоки во всем саду – но никто бы их не ел. Это парадокс сегодняшнего художественного мира, но он всеми замечаем.

Кстати, это вызывает ужасную ассоциацию с советской системой художественного производства: там, как ты знаешь, тоже ничего не потреблялось, а все только производилось в огромных количествах...

Б.Г.: Нет, я думаю, что там было идеологическое потребление. Я не думаю, что в Советском Союзе было «чистое искусство» в западном смысле этого слова. «Чистое искусство» – это есть именно хранение объектов в музее или библиотеке вне всякого возможного потребления. Искусство и есть некоторая сумма объектов, которая вообще никак не потребляется. Дело в том, что идея потребления связана с уничтожением: если ты что-то потребляешь, то ты это уничтожаешь. Поэтому идея хранения противоречит идее потребления – в том числе и эстетического потребления.

И.К.: Если это правда, то это необычайно повышает креативность производителя.

Б.Г.: Да, это постоянный вызов современному художнику – создавать что-то по ту сторону возможного использования. Современный художник старается делать такие объекты, которые просто нельзя использовать, даже если кто-нибудь и захотел бы.

И.К.: Да, абсурд современной картины состоит в том, что с ней ничего нельзя сделать – даже посмотреть на нее нельзя.

Б.Г.: Вне западной культуры вся эта ситуация вообще непонятна. Я думаю, что когда многие говорят, что они не понимают современное искусство,

то они не понимают сам тип функционирования этого искусства – то место, которое оно занимает в общей системе потребления. Они хотят его как-то использовать и не знают как. Но на самом деле оно и сделано для того, чтобы его никак не использовали. Если бы люди это поняли, то они сразу бы поняли все. Эта психологическая блокада показывает, что место искусства сегодня сложнее, чем само искусство. Современное искусство в действительности довольно просто, но место его во всей этой структуре схватывается с трудом.

Впрочем, если мы говорим сейчас о системе западного искусства, то, конечно, не можем не вспомнить, что мы сами пришли из другой страны, из другой системы искусства, которая никогда не была нейтральна.

И.К.: Конечно, есть огромная разница.

Б.Г.: В чем ты ее видишь?

И.К.: Я вижу огромное количество компонентов. Первое, что приходит в голову – и мы с тобой об этом говорили, – это представление русских художников о том, что на Западе (да и во всем мире, но на Западе особенно) имеется ячеистая система, такая многоэтажная этажерка – воздушная, прозрачная, с огромным количеством сияющих ячеек. Эта великолепная конструкция – от низших ярусов до высших – построена наподобие некоей пирамиды, причем люди (в данном случае художники) представляют собой род пчел и, благодаря личным усилиям или случайно, заполняют эту великолепную ячеистую систему. И, оказавшись в этих ячейках, они там и сидят.

Я сейчас вообразил стартовую ситуацию, когда этажерка была пуста. Но трагедия состоит в том, что каждое поколение, включая ныне живущее, застаёт ужасающую картину сидящих в каждой ячейке, отвратительных с точки зрения нового поколения, ос или каких-то иных существ, цель которых – заполнить эту клетку, сидеть там и «не пущать». И ужасно, что уже почти все заполнено. Проблема состоит еще и в том, что желательно заполнить самую верхнюю клетку этой пирамиды. Значит, надо как-то вышвырнуть, таинственным образом вытащить сидящее там существо и быстро залезть на его место – а затем, наблюдая всю картину в целом, быть удовлетворенным, что ты забрался на тот этаж, на который ты хотел попасть.

Эта картинка совершенно типична для русского сознания: все места заняты, и у каждого человека имеется важнейшая задача в жизни – вышвырнуть того, кто находится в его будущей клетке и занять ее. Надо сказать, что эта картина западного мира ничему в реальности не соответствует и является очередной фантазией русского художника. Живя на Западе, видишь, что вообще никакой структуры нет, а каждый человек как бы «выпускает из себя» свое место, которое только он и может занимать. Его отсутствие в этом месте означает и отсутствие этого места вообще, т. е. никто ничего не занимает.

Это, конечно, противоречит тому очевидному факту, что у музея есть директор, а в каждой газете есть критик, на что справедливо указывает русское сознание. Если есть кабинет директора и директорское кресло, то, разумеется, такая же ситуация есть и в иерархии художников – просто невозможно точно указать на кресло, но это не меняет положения. Но надо сказать, что и кресло директора формируется только его именем, как это ни странно звучит. То есть каждый человек формирует какое-то место, которое всеми признается, но с исчезновением человека это место тоже растворяется в воздухе.

Б.Г.: Да-да, то, что ты говоришь, совершенно верно, и надо сказать, что в русской прессе последних лет постоянно ведется дискуссия на тему «Прав или не прав Запад, который назначил на место главного художника в России того или другого человека (например, Кабакова)». То есть предполагается, что существует эта невидимая иерархия и в ней – некое место главного художника России. И для всего мира представляет большой интерес, кто будет занимать это место.

И.К.: У Некрасова есть такой пассаж: «Место главного поэта в России занимал Лимонов, а теперь это Пригов» – или что-то в этом роде.

Б.Г.: Да-да, есть такая вакансия, и она очень важна. Предположим, делается какая-то мировая выставка. Кого на нее приглашают? Главного художника Франции, главного художника Англии, главного художника Италии и главного художника России. Поэтому очень важно, являешься ли ты главным.

И.К.: И все они смотрят, пришел ли турецкий главный художник. Этот этикет действует на всевозможных политических аренах – чтобы все одного ранга сидели за столом.

Б.Г.: Да, от каждой страны нужен главный художник, но есть страны более художественно выдающиеся – там может быть много главных художников. Например, десять главных художников из Америки, два главных художника из Франции и один или два из России. Но тут, конечно, возникает целый ряд проблем, связанных с тем, что в западной оптике такой должности вообще не существует, просто люди видят хорошего, интересного для них художника, и только потом выясняется, что он, предположим, из России, так что, собственно говоря, именно открытие этого художника является исходным пунктом для интереса к контексту, в котором он возник. Поэтому если этот художник по той или иной причине исчезает, то вместе с ним теряется интерес и к контексту. Никакого дальнейшего поиска главного художника под этот контекст не происходит.

И.К.: Да, но это ужасно для нашего менталитета, в котором все построено на общественном, целостном образе мира. То, что ты рассказываешь, это

неприемлемо и как будто из какого-то дурного сна. А как же все остальные? Откуда берется эта избирательность?

Справедливость просто потрясена до основ – и она вопиет.

Б.Г.: Ты совершенно прав. Но проблема заключается в том, что справедливость, может быть, и есть, но мы никем не назначены ее блюсти. Русский человек считает, что ты занимаешься, например, искусством, потому что ты кем-то назначен им заниматься и несешь за это ответственность перед какой-нибудь инстанцией – это может быть Бог, совесть, государство, партия. Поэтому я, например, как человек, который пишет о русском искусстве, постоянно подвергаюсь критике за то, что я что-то не отразил, не увидел, исказил, в то время как меня никто не уполномочивал писать историю русского искусства, а также выяснять, кто в этом искусстве хороший, а кто – плохой. Я пишу только о том, что лично меня интересует. Я вкладываю мое личное время, инвестирую мою личную работу и поэтому полностью безответствен перед Богом, историей, партией и народом.

И.К.: Тут я бы еще раз подчеркнул принципиальное отличие России от Запада: Запад имеет огромный исторический опыт произносить слова, которые ничего не значат, в убеждении, что магическая сила от них отлетела. Гройс говорит одно, мистер Х говорит другое, но они не бросаются друг на друга не потому, что они такие вежливые, а потому что они убеждены, что и то, что сказал Гройс, и то, что сказал Х, – это личное дело каждого, и из-за этого ничего не происходит: горы не падают, поезда не попадают в аварии... В России все совершенно наоборот. История, которая как раз на Западе имеет большое значение, сразу исчезает из поля зрения – зато сказанное сегодня представляет собой какую-то невероятно энергетически заряженную электрическую молнию, которая, если она, не дай Бог, направлена не туда, сжигает целые табуны лошадей и полки людей. То есть сказанное (а еще хуже – напечатанное) слово производит опустошение в рядах врагов и помогает друзьям встать в полный рост и крушить направо и налево. Вообще, текст в России имеет военную, высоко энергетически заряженную мощь. Это напоминает каких-то «Черноморов», которые рядами поднимаются из воды, рядами глушат врагов – и опять погружаются в воду.

Б.Г.: Русские люди так воспитаны, что если кто-то пишет – значит ему это кто-то разрешил и его на это уполномочил. Вот, например, газета «Правда» так и действовала – кому-то поручали написать статью против кого-то, какой-нибудь Жданов или Бескин писал эту статью, и действительно: человека расстреливали, имущество его отнимали, его жену и детей сажали и т. д. И до сих пор все ждут от печатного слова подобных последствий. Людям не приходит в голову, что какой-то человек может что-то сказать, не получив на то высшей санкции, т. е. точно из той же позиции, в которой они сами находятся. Если он не имеет административной санкции, то по

меньшей мере должен получить ее от какой-нибудь «духовной» инстанции – Бога, истины, истории и т. п.

И.К.: Рассматривая характер этой инстанции, можно сказать, что она отнюдь не только абстрактная, или понятийная, или отвлеченная – она реально существует энергетически, физиологически. Я здесь не имею в виду, разумеется, Политбюро или что-то в этом роде. Читая любой русский журнал по современному искусству, я вижу, что жить в России – это сплошное мучение, это пытка, ни с чем не сравнимая, потому что, как у Хармса, человек «ударяется то об Гоголя, то об Пушкина». Он находится в переполненном мясном магазине, где висят такие вот авторитетные туши и где невозможно их раздвинуть и пройти.

Б.Г.: А что, на Западе этого нет? Нет каких-то установившихся авторитетов, которые невозможно обойти?

И.К.: Наверное, есть, но я не вижу, чтобы люди здесь так уж беспрерывно о них спотыкались.

Б.Г.: Но вообще надо сказать, что тема России, которую мы так охотно обсуждали прежде, в последнее время для меня – и для тебя, наверное, тоже – стала темой дискомфорта, потому что наше положение на Западе в качестве русских оказалось дискомфортным после всего того, что произошло тем временем в России. Русскую оппозицию эпохи коммунизма (а мы все относимся по номенклатуре Запада к русской оппозиции эпохи коммунизма) на Западе понимали, ей сочувствовали, считалось, что она по политическим, идеологическим, религиозным или любым другим соображениям противостоит Советской власти и мечтает о построении в России нового общества. Хотя Советская власть постоянно обращала внимание Запада на то, что советская оппозиция ничего такого не хочет, а на самом деле хочет просто попасть на Запад, чтобы заработать больше долларов и устроиться лучше в западной жизни, ей не верили. Сейчас коммунистическая Советская власть рухнула, Россия стала страной свободы (действительно можно сказать, что цензуры нет, тоталитаризма нет), однако не только русская эмиграция не вернулась в Россию строить новое общество, как это было, например, после падения царизма, но и почти вся внутренняя оппозиция, которая еще оставалась в стране, съехала при первой открывшейся возможности. Надо сказать, что этот феномен в западном общественном мнении рассматривается негативно, и мне как живущему здесь приходится постоянно выслушивать вопрос: «Когда же вы, наконец, вернетесь в Россию и займетесь там построением нового общества?», а также: «Что, собственно говоря, держит вас на Западе, когда в России сейчас открыты все возможности, и как это следует интерпретировать?»

Надо сказать, что в ответ я обычно просто пожимаю плечами и никак это не интерпретирую. А ты можешь это как-то проинтерпретировать?

И.К.: Да, разумеется. Здесь бросается в глаза разный характер интерпретации одного и того же явления. В определенной перспективе все выглядит крайне элементарно: некий X, по рождению русский, француз и т. п., жил в тяжелых условиях у себя на родине, поскольку она была захвачена какими-то драконами – коммунистами, фашистами или другими негодями. Но настал час освобождения, эти драконы отлетели или передохли, и страна – как летом после ухода туч сияет солнце. Разумеется, существо, которое страдало от дракона, немедленно возвращается, и начинается прерванная на какое-то время счастливая жизнь. Схема элементарная. И надо сказать, что на Западе, где все живут на своих территориях (за вычетом ситуации военного времени, бегства от фашизма и так далее), национальное самосознание говорящего: «я немец», «я француз», «я англичанин» и т. п., является аксиоматическим.

Но дело в том, что за время Советской власти происходило планомерное уничтожение всякого национального чувства у каждого индивидуума. Жизнь в Советском Союзе не была жизнью у себя, в своей стране, – это было пребывание в каком-то общежитии, где тебя бьют. Я говорю по собственному опыту, но, наблюдая за своими друзьями, я вижу, что с ними произошло то же самое. Этого не понимают на Западе. Не понимают этих перебитых национальных корней. Я, например, боюсь ехать в Россию, но я боюсь не чего-то конкретного – у меня просто нет тяги к этому месту, потому что в моем мозжечке, в подсознании у меня совершенно выбито само понятие, что нужно любить то место, где ты родился.

Да, действительно, я могу вспомнить Охотный ряд, а также свою мастерскую, где мы 30 лет встречались с друзьями, но для меня, честно говоря, этого недостаточно, чтобы я купил билет и поехал туда. И тем более чтобы я жил там. Почему? Потому что я сейчас понял, что я действительно не жил в России, не жил в Советском Союзе – я жил в своей мастерской, как в других мастерских и квартирах жили мои друзья. Конечно, европеец немедленно скажет: «Подождите, но вы ходили, наверное, на лыжах, ездили за город и видели покосившийся забор и березку за ним?» Я имею в виду не пошлости, а беру то, что хватает за сердце, трогает до слез. Но я не могу вспомнить ничего, трогającego до слез. Все до такой степени тотально и окончательно выжжено, что я не то что не помню – помню я все очень хорошо, – но эта память не обладает магнетизмом, который нужен, чтобы можно было вернуться.

Читая внимательно тексты эмигрантов первой волны, ты узнаешь это «детское место», которое неизменно болит. Как правило, это бегодня в штанишках возле какой-то реки, или какая-то аллея, или еще что-то в этом роде – т. е. там, где что-то зацепило так, что всегда болит. Честно говоря, я не могу вспомнить ну просто ничего, что у меня вызывало бы боль. Это непостижимо для Запада.

Б.Г.: Это можно понять, хотя нельзя универсализировать.

И.К.: Рассматривать как личный опыт, да?

Б.Г.: Я думаю, что это твой опыт, но я не думаю, что это опыт всех, кто был в оппозиции, скажем так.

И.К.: Но помилуй – в оппозиции к чему? Это только с точки зрения Запада существуют плохие стороны жизни этой страны и параллельно, само собой разумеется, существуют хорошие стороны. Любой человек как бы органически находится в оппозиции к плохому, но хорошее, с точки зрения Запада, многократно превышает плохое, а именно: Родина, земля, язык, культура, близкие и целый ряд других компонентов, которые превосходят масштаб любого негодяя, на время захватившего все это.

Б.Г.: Хорошо, но если ты утверждаешь, грубо говоря, что в России нет ничего хорошего, то не означает ли это, что Россия представляет собой постоянную и неизменную опасность для себя самой, для людей, которые в ней живут, и для окружающего мира – вне зависимости от того, какой режим там существует?

И.К.: Да, я так думаю. Я приписываю ей эти свойства имманентно. Все эти дворянские гнезда, эти аллеи вокруг покосившегося мезонина и прочее – это те самые зоны человеческого обитания, которые потом болят, заставляют вернуться к покосившемуся забору и т. д. Ты знаешь, что многие эмигранты возвращались слушать стук падающего яблока, и когда их встречал красноармеец и тащил на расстрел, то они не совсем понимали, как белое платье мамы связано с этим сапогом и звуком щелкнувшего затвора.

Б.Г.: Так было, есть и будет?

И.К.: Да, конечно. Думаю, что да. Повторяю, что у нас всех был этот остров – наши мастерские, которые по неизвестным причинам не раздавили тем же самым сапогом – по случайности какой-то. Но это ничего не значит: я знаю, что этот остров держался в воздухе и каждую минуту мог быть уничтожен.

Б.Г.: Да, но с другой стороны, русские эмигранты практически не адаптируются к западным условиям. Люди живут годами на Западе – и не знают языков, не интегрируются в местную ситуацию, не участвуют активно в местной политической и культурной жизни, их работы маниакально сосредоточены на тех же русских темах и находятся в кругу традиционных русских представлений, весь их душевный и интеллектуальный мир совершенно не меняется под влиянием западных впечатлений. Нормальное желание эмигрантов ассимилироваться на новой Родине у русских – на всех уровнях – практически полностью отсутствует. Надо заметить, что все сказанное относится и к тебе.

И.К.: Да, естественно.

Б.Г.: Но почему при таком негативном отношении к России – такая фиксация на всем русском и полный отказ от внутренних контактов с западной средой, которая рассматривается только чисто прагматически как внешняя среда обитания?

И.К.: Да, мы получаем обоюдоострую модель: существо, которое уехало и не хочет вернуться назад, – но такое же несовпадение и такое же неучастие имеют место у него и по отношению к Западу. Уехавший человек оказывается дважды брошенным: в одном случае – в отношении своей страны, а в другом случае – в новом месте обитания. Разумеется, это совершенно прямо относится ко мне, а также и к моим – в том числе молодым – коллегам и друзьям. Объяснить это можно только совершенно закрытой и законченной моделью миропонимания и миропредставления, которая существует у уехавших. Это модель «без окон». Кстати, это распространяется даже и на самых адаптированных людей – они продолжают оставаться русскими «без окон». Что я имею в виду? Это какая-то особая капсульность – как у батискафа или у какого-нибудь космического снаряда. Все сделано так, чтобы во всех точках своего сознания быть защищенным, зашоренным, закрытым – с прозрачными окнами, чтобы ты ориентировался, не попадал в ямы и не ударялся о стены, но закрытым для влияния внешней среды на твою внутреннюю модель. Происходит невероятная герметизация внутреннего мира.

Б.Г.: Я тоже это вижу. Конечно, это можно объяснить тем, что этот батискаф долго строился в России как система изоляции от внешнего мира, от внешних угроз. Может быть, на Западе такой угрозы больше нет, но батискаф продолжает функционировать по инерции, и человек не может из него выйти.

Впрочем, ты знаешь, что я иначе отношусь к России: я с удовольствием туда езжу, участвую во всяких проектах и забочусь о том, чтобы там издавали мои сочинения и т. д. У меня нет никакого особо негативного отношения к России – хотя, правда, нет и никакой особой ностальгии вроде тех воспоминаний, о которых ты говоришь. Для меня Москва – такой же город, как и любой другой. И я так же приветствую возможность работать там, как я приветствую возможность работать в любом другом месте. Мой центр тяжести расположен в моем рабочем пространстве, и я не исключаю Москву из этого пространства, хотя специально в него и не включаю.

И.К.: Боря, мне кажется, что в данном случае в тебе просто говорит твоя очень сильная и принципиальная установка на сопротивление любому дискомфорту по поводу принятого решения – потому что, опять повторяю: в России сделать ничего нельзя.

Ни одно дело там сделано быть не может в силу совершенно определенных естественных причин, а если что-то делается – то это результат случайно упавшего на голову телевизора, т. е. это есть исключительное явление, но отнюдь не правило. Я исхожу, возможно, из действительно мрачной концепции того, что в России ничего не может произойти, ничто не исполнится, ничто не совпадет и ничего не получится.

Б.Г.: Но ты же сделал массу всего, когда ты жил в России. Ты лично – я тебя очень хорошо помню в это время – жил вполне успешно, у тебя было все, что тебе требовалось, не было того, что тебе не требовалось, ты был вполне успешен в официальной жизни, но и все свои неофициальные творческие замыслы, которые у тебя к тому времени сложились, ты мог реализовывать.

И.К.: Совершенно справедливо, но при одном очень важном упоминании: все эти признаки довольно благополучной жизни являются результатами очень сложных манипуляций. И все эти манипуляции, с точки зрения моего внутреннего чувства, являются принудительными, фальшивыми, лживыми и абсолютно двусмысленными. Получение работы в издательстве, выполнение этой работы, получение мастерской – это все цепь грубых, ужасных обманов, которые, может быть, с точки зрения России, и обманами не называются, потому что что такое обман? Я никогда не давал взятки за получение работы, я получал ее законно, потому что – я рисовал соответствующе. Но то, что я рисовал, является результатом искривления, причем самого гнусного, моих представлений о том, как я должен был рисовать. Это является результатом злостного приспособленчества, которое, шаг за шагом, я прodelывал с целью обретения каких-то условий жизни.

Б.Г.: Да, но мне кажется, что эксперимент, который ты провел в своей жизни, не совсем корректен. Он заключается в том, что ты прошел процесс своего становления в России. Ты начал там с нуля и постепенно достиг чего-то, стал сформировавшимся зрелым художником. И ты приехал на Запад после перестройки, когда на Западе принимали с распростертыми объятиями и приветствовали каждого. У тебя не было опыта делания карьеры и созревания на Западе, ты на Западе не начинал с нуля, не искал квартиры и не покупал ателье в условиях отсутствия денег, отсутствия работы. Если бы ты этот опыт имел, ты бы мог сравнить его с русским.

И.К.: Да, может быть.

Б.Г.: Но проблема в том, что мы просто не можем игнорировать нашу национальную принадлежность – нам никто этого не разрешит. Знаешь, сейчас это говорит Юра Лейдерман, а я это слышу с детства: «Я не хочу быть русским художником, я не хочу быть ассоциируемым с Россией, я хочу быть

интернациональным художником». То есть в России существует миф, что есть русский национальный художник, а есть интернациональная художественная среда. Когда мы приезжаем на Запад, мы начинаем понимать, что дело обстоит иначе: все художники на Западе имеют свою национальность, понимают это, тематизируют ее, работают с ней, постоянно имеют ее в виду. И, кроме того, культурные институты продолжают быть национальными – чисто интернациональных культурных институций просто не существует. Так, гарантией стабильности немецкого искусства является интерес немецкого государства, немецких художественных институций к немецким художникам. И поэтому я скептически отношусь к готовности и способности западных институций систематически поддерживать русское искусство.

Такие институции могут быть созданы и развиты только в России, и только русское государство может себе поставить такую цель. Приходится констатировать, однако, то обстоятельство, что подобных культурных институций в России даже в зародыше нет. Так что у меня возникают большие сомнения по поводу дальнейшей судьбы русского искусства.

И.К.: Здесь затронуты две очень важные для меня проблемы. Что касается первой, я вспоминаю наши разговоры на протяжении последних шести лет. Шесть лет назад речь шла о довольно бурном внимании к «перестроечному» искусству и к тогда еще советским художникам, которые должны были сделать огромную серию выставок на Западе. Пессимизм и скепсис состояли в том, что их показывали как советских художников, что интерес подогревался и объяснялся тем, что они – советские. Наши разговоры сводились к тому, что если художник поступательно развивается, получает все новые художественные качества, преодолевает все новые барьеры, то это связано с постепенным и желаемым отказом от советской принадлежности.

Б.Г.: Я думаю, что у нас никогда не было такой позиции: как раз в рамках соцарта и московского концептуализма речь всегда шла об эстетизации своего собственного культурного контекста.

И.К.: Я с тобой согласен, но я описываю типичные позиции. Речь идет о трехэтапной эволюции русского художника на Западе. Первый этап связан с использованием интереса западной публики к тому, что советские художники освобождаются от цепей коммунизма и т. д. Второй этап: как избавиться от советскости, стать интернациональным человеком, обладающим интернациональным языком и привлекающим к себе внимание как к художественной личности со своими художественными проблемами, своей темой, своим языком, своей формой. Третий этап в этом развитии состоит в том, что сознание художника возвращается из утопии интернационализма и национальность осознается не как зло, а как нормальная,

естественная одежда или как панцирь черепахи: черепаха без панциря вообще существовать не может. Национальный панцирь является неизбежным – с чем мы сейчас благополучно и существуем.

Б.Г.: Уже после десталинизации 50-х годов, в 60-е –70-е годы, была идея стать интернациональными художниками, и уже в 70-е годы ты, Комар и Меламид, Булатов, Пригов и многие другие стали работать с советским культурным имиджем, так что это все понятно. Но все это – стратегии по отношению к Западу, а как же свои институты и своя традиция?

И.К.: Я думаю, что есть вариант, который это положение может спасти. Где именно? Не в контексте национальной культуры (я уже высказал свой глубокий пессимизм, говоря о ней), но в контексте европейской художественной истории. Я бы это сформулировал следующим образом: уцелеет не вся национальная художественная традиция, а «культурные пузыри», которые по разным причинам не были раздавлены в национальной утробе и которые, не имея никаких – ни культурных, ни иных – последствий, останутся в истории наподобие изолированных висящих шаров. Подобные пузыри, или изолированные структуры, каких полно в истории XX века – назовем тот же Флюксус, – обладают такой степенью автономности своего существования, что, по всей вероятности, не нуждаются в национальном обеспечении.

Такой «белый карлик» был создан в Москве в 70-е годы, и, на удивление всем и самому себе, он продолжает существовать, продуцировать и энергетически не распадаться. Может быть, я идеализирую ситуацию.

Б.Г.: Может быть. Флюксус обладал имманентной интернациональностью. В нем с самого начала присутствовали японцы, китайцы, корейцы, литовцы, американцы, англичане, французы, немцы и т.д. Таким же свойством обладали цюрихский дада и французский сюрреализм. В России мы не имеем этого феномена. Московский концептуализм, несмотря на потенциальную универсальность своей методики, не знает этой имманентной интернациональности.

И.К.: И все же: как можно сказать, что автомобиль – четырехколесный, потому что это свойство автомобиля, а не потому, что он французский или английский, точно так же можно сказать, что в номе присутствует этот момент изначальной посторонности своей собственной культуре, т.е. чисто формальный, технический момент. Здесь есть то, что есть во всех интересных художественных группах, – сосредоточенность только на том, что является существом дела. Во Флюксусе тоже есть такой принцип. Я думаю, что в основе действия этих групп – какой-то один найденный ими метод, который пронизывает и окрашивает все акции этих сообществ. Во Флюксусе это, вне сомнения, убеждение в том, что любое жизненное действие является художественным актом.

Подобное же радикальное решение присутствует во всей деятельности номы. Сидение за столом в приятном обществе и говорение на любую тему без страха перед последствиями внезапно осознается этой публикой как эстетическое действие и в этом качестве фиксируется. Это еще более радикально, чем Флюксус, который все же производил целый ряд каких-то художественных акций: кто подвешивал себя под потолок, кто бил молотком. Дойти до того, чтобы не делать ничего, просто сидеть за столом и разговаривать – это достаточно радикальное решение.

Б.Г.: Но по материалу и по идеологии московский концептуализм, или нома, достаточно идиосинкратичен и замкнут на себя. Надо сказать, что все западные искусствоведы и галеристы, с которыми я сталкивался, говорят, что они его не понимают, что он для них – чуждый, другой. И я часто говорю им, что в этом есть момент наивности, потому что нью-йоркское искусство, скажем, еще более идиосинкратично, чем московский концептуализм, но просто нью-йоркский образ жизни довольно хорошо известен, и поэтому оно быстро схватывается, а русское – пока что нет.

И.К.: Но, например, основная для номы тема разгильдяйства или распущенности, все более приобретает международный характер: в моде лежать на диване и ничего не делать.

Б.Г.: А как ты видишь ному, или московский концептуализм, сейчас, т. е. после многих лет жизни на Западе?

И.К.: Нома противостоит всему – это рассмотрение культуры со стороны. Я думаю, что на Западе подобное отстраненное отношение к культуре невозможно – по той простой причине, что на Западе вся борьба с культурой является действиями внутри самой культуры. Только нома – в силу исторических обстоятельств – занимается манипуляцией внешней стороной культуры. Все деятели номы – это какие-то наблюдатели, которые прикасаются, наподобие знаменитых мудрецов, к разным частям слона, и этим слонем является культура. Технология, которую применяет нома, – это технология наружного рассмотрения культуры, можно сказать мерцающего отношения к культуре. Нома нашла метод выхода за зону культуры и повторного вхождения в нее. Она стала рассматривать любое явление в искусстве в контексте всей культуры в целом, понятой как посторонний и наблюдаемый объект.

Насколько я вижу, и западный постмодернизм, несмотря на всю релятивизацию культуры, не может отказаться от одного очень важного момента – от продукта, который в результате получается. Можно сказать, что деятели западной культуры, находясь внутри культуры, ориентируются на продукт своего производства и отнюдь не заинтересованы в отказе от этого продукта.

Б.Г.: Но и ты делаешь продукт – твои инсталляции!

И.К.: Здесь есть очень интересное отличие. Я сошлюсь на Пепперштейна: в номе получило особое развитие понятие проблематичного продукта. На Западе, мне кажется, существует фетиш продукта. В конечном счете, как бы он ни был сложен и концептуален, основу его составляет его неразложимость, вера в его новые качества, в его солидность и реальность – вот что важно.

Сослаться на мои инсталляции можно только в том смысле, что это огромные чудовища, которые, если дунуть, – пустые. Они сморщиваются – и их нет. Это отсутствие огромных присутствий действовало, мне кажется, на всех, кто туда входил. Какие-то огромные города – на самом деле их можно снести морганием глаза. На самом деле просто ничего нет. Они исчезают перед глазами как фантомы: хихикнешь – и их нет, хотя внешне они существуют. Мне кажется, что в номе есть окончательное и бесповоротное уничтожение любого продукта. И в ней нет слова.

Б.Г.: Нет слова? Хотя все говорят?

И.К.: В этом все дело. Нома представляет собой гигантское море текста. Почему? Для того чтобы ничего не было, надо много говорить. Чтобы не было ни одной картины, надо нарисовать их пятьсот. Чтобы не было ни одного альбома, нужно, чтобы их было тысяча двести. Здесь та замечательная игра в количество, которое никогда не переходит ни в какое качество, кроме качества пустоты, а для этого его должно быть много. Кстати, в этом – основа продуктивности номы. Если бы это было небольшое количество продуктов, то было бы подозрение, что они изготавливаются, но поскольку это огромная куча и непрерывное продуцирование, то возникает глубокое убеждение, что на самом деле ничего нет.

Б.Г.: Ну что ж, в России это называли эстетикой «кукиша в кармане». Держащий кукиш в кармане знает, что кукиш там, но другой, беседующий с ним человек, который этого не знает, всю жизнь спокойно живет и ни в чем не ущемлен.

И.К.: Да, и возникает очень странное соотношение между этим кукишем и человеком, который ничего о нем не знает: с момента, когда этот кукиш обнаруживается, он приобретает собственную реальность – и чем больше его считают реальностью, тем больше он становится реальным и все более и более опасным. Надо сказать, что в некотором смысле это есть и модель отношения Запада к России: чем больше Запад уплотняет опасности, исходящие от России, тем более и более она сама становится плотной, опредмечивается и приобретает угрожающий характер. Это страшный процесс. Чем больше Запад не обращает внимания на Россию, тем больше она исчезает – как бы ее и не было. Эти взаимоотношения хорошо описаны, в частности, у Гоголя в «Носе» или у Достоевского в «Разговоре Ивана

Карамазова с чертом»: фиксация чего бы то ни было немедленно придает ему уплотнение – вплоть до самой опасной грани, а проще говоря, гибели того, кто уплотняет.

Б.Г.: То есть ты считаешь, что Россия – это просто призрак и ее на самом деле нет? Что это только страх перед ней?

И.К.: Да. Мы когда-то говорили о феномене страха и о продуктивности страха. Действительно: пока ты боишься, ты имеешь мотив для уплотнения собственных фантазий, так что они могут быть выведены наружу в форме каких-то рисунков, инсталляций и т. д. Но если ты не боишься, то и причины о чем-то думать нет.

Б.Г.: Выходит, что ты по-прежнему внутренне живешь в России, раз ты по-прежнему уплотняешь свои страхи в собственном искусстве?

И.К.: Конечно. Важно, что страхи сохранены. Все исчезло, но сам страх никуда не делся, и он является, как и прежде, продуктивным.

О БЕЛЫХ ПЯТНАХ

Илья КАБАКОВ: О чем будем говорить?

Борис ГРОЙС: О белых пятнах.

И.К.: Да, что такое белые пятна в последних работах?

Б.Г.: Ну, знаешь, я думаю, что легче всего говорить о том, что сейчас мы видели оба, – о работах, с которыми я ознакомился в этот приезд и увидел впервые ... может, не впервые, но по крайней мере многие из них – твои новые работы я увидел первый раз. Вот, например, Капеллу, которую ты построил, и работы, которые ты для нее сделал. Ведь это, собственно говоря, и была работа последних двух лет.

И.К.: Года.

Б.Г.: Я думаю, что моя непосредственная реакция и есть именно на эти работы. Как мне показалось, ты возвращаешься к такому воображаемому образу советской цивилизации, который существует, я, так сказать, цитирую это. Такой советскости, в советскую культуру, но в то же время уже такую расплывшуюся, в каком-то смысле, полузабытую. Т. е. это такие плавающие фрагменты советского воображения в море белого забвения, такое ощущение человека, погруженного в воспоминания, но при этом уже почти все забывшего или полузабывшего. В его памяти всплывают какие-то картинки, какие-то отдельные воспоминания, которые ему дороги и которые фиксируют на себе внимание зрителя тоже.

И.К.: Да, конечно, эта тема памяти присутствует здесь в качестве постоянного разговора с самим собой: что я держу в голове, а что я в голове не держу. Причем у меня обе эти фразы, оба этих состояния существуют

почему-то параллельно. Когда я что-нибудь вижу, я знаю, что огромное количество вещей я не вижу. Когда я что-либо различаю, я понимаю, что одновременно я утрачиваю или вообще никогда не различал ничего другого, дополнение, которое представляет собой, видимо, остатки воображаемой полной картины, о которой можно мечтать, но никогда не достичь, присутствует, конечно, в каждой работе. И в данном случае оно приобрело такую трехмерную западную форму. Т. е. западная форма представляет собой как бы потенциальную картину мира: теоретически, если бы мы были не людьми, а какими-то приемниками или мухами, предположим, то мы бы видели абсолютно все, и в нашем воображении, как и в глазах при мушином зрении, мы видели бы сразу всю трехмерную картину мира. Но в данном случае трехмерность окружающего зрителя со всех сторон помещения не обеспечена картинками, так как сами картинки не покрывают всю поверхность этой трехмерности. Таким образом, нас обманули: нас пригласили посмотреть все – вот это замечательное русское слово, а показали совсем немного и даже почти вообще ничего не показали, поскольку не понятна связь между вот этими маленькими кусочками.

Б.Г.: Ну, я бы сказал, что это такой взгляд мухи, которая уже практически все забыла. Она летала, летала, потом села, в ее сетчатке мало что осталось, и она находится в таком буддистском состоянии. У тебя же муха вообще такая старая фигура в твоём искусстве. Но это такая муха буддистская, которая пережила такое внутреннее саттори и у нее уже стало светло в душе, все просветлилось, мало осталось темных мест, которые где-то на сетчатке еще отпечатались. Но эта муха – буддистская, это конечно в каком-то смысле фигура, с другой стороны странным образом – фигура авангарда. Когда я смотрю на эти работы, конечно, я вспоминаю белый фон Малевича. Даже в каком-то смысле твой белый похож на супрематический белый. Но когда Малевич сам теоретизировал (описывал) свои работы, он, по крайней мере, вначале воспринимал это белое как что-то энтузиастское, необычайно плодотворное. У тебя же это белое, как мне кажется, такое истончившееся белое. Это то, что возникает, когда покрывало майи истончается, и за видимым миром начинают проступать белые пятна – то, что за ним есть, а за ним больше ничего нет. Такое буддистское состояние истончения плоти мира.

И.К.: Да, это еще касается самого рождения, самого начала человеческих нехудожественных переживаний. А именно, я вижу все время какое-то окошко, какой-то фрагмент, какую-то деталь в этом мире. Все остальное представляется в каком-то нефокусе, туманом, находящимся в зоне неразличения. Т. е. я сталкиваюсь с тем, когда я читаю книгу, что я вижу в ней одну строчку, страницу я не способен видеть, и я естественно не способен видеть всю книгу, которую я тем не менее держу в руках. Это конфликт в знаниях, но я, увы, вижу только часть, причем эту часть

в следующую секунду я не могу связать с той частью, которую я видел до этого. Вот этот момент принципиальной фрагментарности, недоступности целого, висит таким психологическим топором, мечом над моей головой. Причем я вспоминаю три фразы, связанные с тремя возрастами: я очень хорошо помню свое желание, свою надежду, что я расширю круг вот этих фрагментов. Возвращаясь к Платоновской пещере, что я составляю из этих кусочков все-таки если не полную картину, то, по крайней мере, одну из ее стен все-таки увижу в этой пещере. Потом я помню большую самонадеянность в среднем возрасте, когда я чувствовал, что достигаю покрытия всех этих пазлов этой пещеры с различными изображениями. И я уже знаю, как устроен арт-мир, и, как мне казалось, достаточно хорошо шевелюсь в нем, улыбаясь и передвигаясь в разных участках и разных институциях и т. д. Т. е. есть иллюзия заполнения и перебора всех картинок, которые мир и составляют. И вот уже, видимо, в позднем возрасте, я понимаю, что вернулся, во-первых, в свое первоначальное состояние, а во-вторых, я полностью убежден, что никакого будущего, никакой полной картины ни я, и, вообще говоря, никто другой, по всей вероятности, достигнуть не может.

Б.Г.: А, может быть, это как раз и есть результат просветления и ты видел свет, потому что ты вспомнил Платоновского философа. Люди обычно вспоминают героическую фазу повествования, когда он разорвал цепи, повернулся спиной к миру явлений и вышел на свет, увидел свет, но обычно забывают – чем дело закончилось. А именно, когда он вернулся, его убили, но обычно забывают – почему его убили. А убили его потому, что он очень плохо стал видеть эти явления и видел только фрагменты. Он, когда вернулся, то выяснилось, что он крайне некомпетентен в таких вопросах, связанных с наблюдением внешнего мира. Вследствие чего он и был приговорен к смерти. Очень может быть, что у тебя такое возвращение. Что бы ни являлось источником света, ты как бы возвращаешься в советскую пещеру и выясняется, что в этой советской пещере ты очень немного видишь. Т. е. если бы ты вернулся в нее в актуальном состоянии, то тебя бы, скорее всего, казнили как философа платоновского, но в художественной системе тебя скорее всего выставят. Вот какая разница между двумя эпохами.

И.К.: Мне очень понравилось твое слово компетентность. Вот это «казаться некомпетентным», причем в состоянии не то, чтобы поражения и печали, а именно в состоянии достойной ограниченности. Т. е. это так сказать единственное, к чему можно было прийти. Т. е. получается, что жизненный путь является не путем освоения, охвата и приобретения, а это путь опыта некомпетентности. Просто компетентность меняется в своем качестве. Т. е. некомпетентность не изменяется, но изменяется только наша уверенность, что это очень даже неплохо.

Б.Г.: Да, т. е. умение обращаться со своей некомпетентностью – это высшая форма компетенции. Но подобного рода высшая форма компетенции существует в либеральных постплатоновских режимах. Мы же живем в хорошем мире некомпетентности. Наша эпоха – это эпоха такой демократии, когда в принципе все призваны высказываться о том, чего они еще не знают. Т. е. в принципе репрезентативной фигурой в современной культуре является человек, который не знает, о чем он говорит. Потому что если он знает, о чем он говорит, то он, по определению, маргинален, он не представляет собой основного населения. И в этом смысле сознание каждого современного человека представляет собой такую как бы пустую зону, в которой плавают какие-то две-три фигуры. Но этого в принципе достаточно для ориентации в современном постплатоновском мире, таком постмодернистском.

И.К.: Да, но возникает ужасное подозрение, что хотя мы и договорились в своей компании в свое время, но потомки нас могут страшно осудить и, может быть, даже выбросить из истории за такой страшный порок, а именно некомпетентность. Мы же все-таки ожидаем от наших прошлых предков известной формы компетенции и являемся очередной волной некомпетентности. Но по отношению к нашим предкам почему-то мне кажется, что у нас есть претензия на то, что они, по крайней мере, что-то знали, я уже не говорю о том, что они все знали, а нас могут, так сказать, обидеть.

Б.Г.: Нет, у нас сейчас другая теория, что не предки все знали. Потому что если бы предки все знали, то тогда мы должны были это унаследовать и тоже нести ответственность. А теперь это все перенесено в интернет. Т. е. как бы интернет знает. Если я хочу что-либо выяснить, что я делаю – я обращаюсь в интернет. Можно себе представить, что твой этот зал представляет собой интернет с огромным количеством отключенных сайтов, т. е. таких, к которым очень трудно подключиться. Т. е. это сама форма сетки, это, собственно говоря, «нэт» – то, что там изображено. Когда тыходишь, то ты, как на компьютере, включаешь какие-то сайты, и тебе что-то показывают, а с какими-то сайтами у тебя контакта нет. То ли ты не знаешь электронного адреса, то ли там что-то не сработало, то ли у тебя неправильная генерация компьютера, то ли еще что. И на самом деле это и есть наше отношение к знанию, к опыту, которые сейчас экстремализированы. Они не находятся сейчас в глубине нашей души как раньше, а они вынесены наружу, и мы смотрим на них с некоторым удивлением и имеем с ними не совсем хороший контакт.

И.К.: Да, здесь нужно обратить внимание на очень важную часть этой конструкции, этой капеллы, так сказать белого куба, – что весь он покрыт сеткой. Т. е. фактически основную конструктивную роль, все эти фрагменты держит только одно – это монотонная сетка, которая покрывает все это

пространство. И я вернусь к этой теме сетки, которую ты упомянул, что такое интернет – это «нэт». И сетка имеет огромную как раз метафорическую силу – это уловление. Т. е. наш мозг, в сущности, представляет собой некое накладывание сетки, т. е. некий невод, в который мы должны что-то поймать. И то, что мы зацепили в морском пространстве дна, то, собственно, и осталось. Это как бы вылавливание сеткой огромного количества знаний, которое, увы, нам не удалось поймать.

Б.Г.: Отчасти. Но от части... ты знаешь, что сетки... вообще Краус писал об этом, что сеть – это вообще основная модель модернизма. Если посмотреть на модернистские картины, они все построены по принципу «нэт» или «нэтц», – сетчатому принципу.

И.К.: Да, правда, да.

Б.Г.: И связано это (он, конечно, об этом не пишет), как я думаю, с таким как бы горизонтальным восприятием мира. Не с вертикальным иерархическим, как то было раньше, а с такой картиной мира, когда все лежит рядом. Когда как бы важное и неважное, случайное и закономерное, прошлое и будущее, – все рядоположено. Каждое следующее знание и т. д. имеет следующий сайт, и мы как бы переходим с сайта на сайт, переходим из одной клетки в другую. Это, собственно, бюрократический такой механизм, и я думаю, что это действительно в каком-то смысле картина современного мира – то, что ты делаешь. Но эта картина современного мира от части в модусе его дисфункциональности и в модусе забывания и стирания, потому что у нас есть ощущение полноты, наполненности. Ты скорее показываешь пустоту.

И.К.: Да, вообще-то сюжет этой вещи и построение всех фрагментов, которые там есть, заключается в том, что основной акцент ложится на то, что я не вижу. Вообще тема невидения обладает той же силой, что и тема видения. Что я вижу не менее сильнее того, чего я не вижу. Невидение – это, конечно, огромный потенциал для догадок, воображения, допусков и вообще предположения о том, что есть какие-то огромные миры, параллельные миры. Т. е. то, что в принципе недоступно моему зрению и знанию. Знание же выступает здесь синонимом зрению и наоборот.

Б.Г.: В принципе это старая мечта показать невидимое или, по меньшей мере, указать на него.

И.К.: Да, да, конечно.

О СЕРИИ КАРТИН «ПОД СНЕГОМ»

Борис ГРОЙС: Илья, ты много работал с белым. Белое пространство у тебя всегда супрематическое, используя термин Малевича, это пространство за пределами видимого мира, за пределами природы. Это пространство чистого созерцания, которое находится в сложных отношениях с визуальным миром.

Серия со снегом выделяется из твоих обычных работ с белым, потому что в ней белое вдруг оказывается вписанным в визуальный мир, в природу, будучи материализовано в виде снега. Для русского художника это в каком-то смысле естественный ход, так как Россия ассоциируется с бесконечными белыми пространствами, которые находятся в странной зоне между природным феноменом и метафизическим, созерцательным белым, в зоне белого созерцания. С этой амбивалентностью уже играли некоторые русские художники. Я бы хотел обратить внимание на коллективные акции, которые делались на белом снегу и имели минималистско-концептуалистский, поставангардный характер. Но у тебя, в отличие от радикально белого снега „Коллективных действий“, снег талый. Откуда эта идея прогалины, что здесь имеется в виду?

Илья КАБАКОВ: Я бы вообще не стал делать эту серию со снегом, если бы в ней сразу же не проявились противоположности в виде дыр, прорывающих поверхность снега. Под проталинами всегда имеется нечто прочное, твердое. Мы знаем, что снег - явление временное, пусть и длительное, но рано или поздно оно кончится и обнаружится земля, на которой он лежит. Под снегом мы всегда подразумеваем плоть, прочность земли, поскольку живем не в Антарктиде, не на льдине, а на земле, на которую выпал снег. Таким образом, снег – покрытие, завеса, закрывающая до поры до времени стабильную нашу планету. Работа с прогалинами как раз гово-

рит о том, что никакой прочной опоры под ногами у нас нет. Под снегом обнаруживается невероятная дыра, какое-то пространство, идущее в разных направлениях с разными тенденциями. Меня привлекла идея дырок в снегу по ассоциации с другой пеленой – с облаками. Когда человек летит на самолете и при приземлении видит в дыры куски земли, у него вспыхивают всевозможные ассоциации с чем-то прошлым, родным, известным, но бесконечно далеким. Даль, которая открывается за снегом, в сущности и решила вопрос об исполнении этой серии.

Б.Г.: Мне приходят в голову самые разные ассоциации, включая политические. В частности, оттепель. Оттепелью называлась десталинизация, хрущевский период, когда ты начинал свою художественную деятельность. В этой твоей серии есть какое-то, возможно, даже ироническое прочтение гуманизма: сходит снег, пелена, и возникают лица, живая природа, что-то зеленое, что-то человеческое и живое, находящееся под снежным покровом, сковывавшим и изолировавшим его. Есть у тебя ассоциация с оттепелью в либерально-коммунистическом свете?

И.К.: Есть, несомненно, но этот политический момент во время исполнения серии перекрывался банальным образом, ностальгическим взглядом, связанным с временной и пространственной дистанцией по отношению к тому, что привиделось, оказалось за пеленой. За прогалинами нет непрерывной реальной ткани. Каждая прогалина – лишь фрагмент, не имеющий ничего общего с другими фрагментами. Где-то это демонстрация, где-то дома, где-то бараны... Мне представлялся здесь разрыв и фрагментарность любых воспоминаний, не связанных ни с какой цельной картиной. То есть снег не закрывает единую цельность памяти или единую картину воспоминаний, но обнаруживает некие мозаичные осколки, где видится то одно, то другое. Если говорить о психологических ассоциациях, то это довольно простая модель памяти и воспоминаний.

Б.Г.: Значит, снег выступает метафорой некоторых слоев памяти, которые скорее закрывают действительность? То есть память в основном выступает бескачественной массой, покрывающей массивным слоем прошлое, всплывающее из памяти только фрагментами.

И.К.: Конечно. Здесь важна пропорция размера этого закрывающего по отношению к тому, что открывается. Поэтому я строго следил за тем, чтобы то, что открывалось, было во много раз меньше и чтобы дыры были не достаточно большими, чтобы нивелировать пуховое одеяло, лежащее на прошлом.

Б.Г.: Я хочу вернуться к тому, с чего мы начали: к ассоциациям, связанным с белым снегом и с белым в других твоих работах, где оно играет очень важную роль. Но там белое не конкретизировано, не включено в природу,



Под снегом №4. Холст, масло. 2004

никаким образом не может растаять, это чисто абстрактное белое. Можно ли сказать, что это тоже образ памяти? У меня нет такого впечатления. Мне кажется, что это скорее зона чистого созерцания, зона *ничто*, которая не закрывает собой предметный мир, а находится за его пределами.

И.К.: Однозначно. И это давняя традиция во всех работах. Серия *Под снегом* является исключительной в ряду работ с использованием белого в том смысле, о котором ты говоришь, и в качестве исключения еще и подчеркивает основную тенденцию изображения белого в качестве ирреально-го, нематериального изображения чего-то. Мы уже много раз говорили о том, что белое интерпретируется во всех возможных градациях белизны, оно должно сразу же апеллировать и к белому *ничто*, и к белому *всё*, и к белому как позитиву, и белому как негативу. Амбивалентность белого, хорошо описанная во многих работах и у многих художников и исследователей, должна присутствовать не в каком-то одном значении, не упираться, а иметь расплывчатую многообразную фигуру. Снег в данном случае в контексте работ этого художника и его прошлых белых работ должен также дожимать и соотноситься с этим прошлым его белым. Может быть, для другого художника, который вдруг решил нарисовать снег, это был бы только снег и что происходит в снегу. Но на протяжении всех работ это просто одна из ступеней, тяготеющих к его старым работам.

Б.Г.: Возникает две ассоциации, обе связанные с Россией. Первая – русское искусство, в котором белое играет очень большую роль. Но это белое, по мнению критики, не имеет природного происхождения. Оно связано скорее с традицией духовной, с византийской традицией белого (таков супрематизм Малевича), с теорией чистого, пустого созерцания. Но если ты сейчас говоришь о накоплении памяти, о слоях памяти... то можно считать, что есть аналогия между накоплением памяти и процессом покрывания России снегом. Появляется представление о функционировании России как страны, где что-то происходит, а потом покрывается снегом и сковывается льдом. Я думаю, это единственная страна в истории, где политика и духовная, культурная жизнь описываются в климатических терминах похолодания, оледенения и оттепели. Я не помню ни одного описания какой бы то ни было страны и её культурной истории в подобного рода климатических терминах. Я думаю, что это навеяно реальным опытом долгой зимы. Что бы там ни происходило весной, летом и осенью, в результате всё равно всё сковывается льдом.

И.К.: Совершенно верно, если говорить о политическом и государственном аспекте, у меня те же ассоциации. А в частности, это связано с нашей жизнью, которая прошла в России в хрущевский и брежневский период. Это время стабильных канонов, которые, казалось, не могут кончиться или во что-то перейти. Короткая хрущевская оттепель закончилась и на-

ступило полное обледенение с постоянным снежным покровом, как бы обмерзание жизни, и все приспособились жить в этой зимней климатической ситуации. Носили всегда шубы, закрывавшие нас со всех сторон и одновременно защищавшие от обстоятельств жизни. Россию, чтобы она жила, надо всегда подморозить. Размороженность в истории России всегда выступает в форме революции, гнили и разных неясных эксцессов. Но в подмороженном состоянии она как рыба в холодильнике и представляет собой нечто довольно стабильное и вполне упорядоченное, потому что все процессы, как известно, зимой замедляются, процесс гниения в том числе. Во время Брежнева хоть и основательно гнило, но на поверхности никаких эксцессов не наблюдалось. Стабильная унылость и монотонность существования была нормальным состоянием. Утром ты всегда знал, что проснешься в том дне, который был вчера. К этому надо добавить, что русская равнина скорее воспринимается не как земля, а как бесконечный белый покров.

Б.Г.: Но надо сказать, что это нечестное изображение, потому что оно вдруг переходит в позитив. Идея заморозки и подмороженности начинает ассоциироваться с концепцией сохранности, и можно сказать, что советская власть – порождение России – представляла собой огромный холодильник по замораживанию культуры девятнадцатого века, высокой культурной традиции. На западе она давно уже сгнила, а в России она в свежемороженом состоянии поддерживалась. Вся страна была большим холодильником. Но в этом смысле можно сказать, что и память представляет собой огромную льдину, в которую вморожены различные воспоминания. Как тундра, вечный лед, в который вморожены туши мамонтов и многое другое, представляющее собой интерес для археологов. Таким образом можно сказать, что снег и лед, связанные с идеей сохранения путем замораживания, представляют собой метафору памяти, а Россия – страна мороза – естественное место обитания памяти.

И.К.: Я с тобой полностью согласен. В этот государственно-политический аспект вмешивается еще и другая дихотомия русской жизни, а именно, безумный контраст жизни города и всего остального пространства, представляющего собой Россию. Кто жил в городе и на даче, знает феноменальную, радикальную разницу ментальности жизни там и там. Когда я приехал на Запад, меня поразило неразличение городского и так называемого природного, деревенского. На самом деле никакой деревни нет. Это те же маленькие города, с удобствами, та же ментальность. Нельзя сказать, что в маленьких городах Америки или Германии живут по-другому, чем в Берлине. Конечно, разница есть, но всё же нет такой трагедии разрыва между городской и сельской субстанцией, какая существует в России.

В России разница городской и загородной жизни представляет собой фундаментальное положение. Это отмечено прежде всего в русской куль-

туре. Жизнь на даче или в поместье связана с совершенно другой философской или культурной традицией, чем жизнь в городе. Представители этих двух пространств часто попросту не понимают друг друга. Снег в городе часто что-то нежелательное, от чего хотят как можно скорее избавиться, за городом же он становится естественным, более того, желанным и романтически возвышенным объектом, который по возможности надо сохранять. Он покрывает растительность, не давая ей замерзнуть, по нему можно ездить. Но прежде всего – это эстетика снега. Нигде эстетика снега не разрабатывалась с такой пламенной страстностью и интенсивностью, как в русской художественной традиции. И в литературной, и в музыкальной. Тема *снег идет* – нечто, снимающее проблемы, облагораживающее, посылающее всех подальше, напоминая, что все проблемы – ерунда. Взгляд в окно, за которым лежит снег, вызывает ощущение, что всё замечательно. Все семейные или психологические проблемы отступают от человека, если он садится на сани или встает на лыжи и мчится в заснеженный лес. Тут масса вещей, говорящих о том, что природа и снег являются облагораживающими и отбрасывающими все городские и житейские невзгоды.

Б.Г.: Вторая твоя большая тема – тема мусора. У тебя всегда было две темы – тема белого и тема мусора и беспорядка, хаоса жизни, отсутствия упорядоченности, немотивированности внешней среды. И в этом смысле снег обладает облагораживающим, эстетизирующим качеством, а особенно в России как особенно хаотичной и мусорной стране, поскольку снег закрывает мусор. Остаются только небольшие фрагменты, кажущиеся упорядоченными, потому что неупорядоченная часть скрыта под покровом снега. Так что я думаю, что благотворное действие снежной поверхности связано с униформизацией хаотических форм существования. В России действительно ждут снега, чтобы избавиться от беспорядка.

И.К.: Да, я тоже думаю, что речь идет о некоторой медицинской, фармацевтической функции. Здесь есть момент лечения. Когда всё покрыто неким покровом, то и нечего этим заниматься. Остаются лишь минимальные формы деятельности, конечно, тоже мучительные, как отопление в холода, но в принципе минимализируется сам состав жизни.

Б.Г.: Любое соприкосновение с медициной связано с идеей белого халата, любое вступление в терапевтическую реальность сопровождается тем, что все надевают белые халаты. Они напоминают метафору снега и представляют собой девственный покров. Мы говорим, что первый снег – девственный покров, который даже не хочется нарушить, не хочется по нему пройти, чтобы не разрушить эту белоснежную чистоту. Снег представляет собой воплощение девственного изначального, незамутненного состояния, под которым, как мы знаем, находится страшный мусор, грязь. Но об этом мы не думаем, пока с ним не наступает новый контакт во время от-

тепели. Кстати, есть фильм Димы Гугова *Оттепель*, где показан человек, который в оттепель пытается пройти по белоснежному полю, но выясняется, что там всё проваливается, и он в конце концов выбирается оттуда со страшным трудом, весь измазанный в грязи, с разбитыми очками. Снег, как и лед, сковывающий всё, создает впечатление надежности, надежной почвы. Когда же возникают прогалины, возникает и ощущение нестабильности, неуверенности, возможности провалиться.

И.К.: Ты сейчас описываешь реальные и в высшей степени негативные моменты существования снега и оттепели. Но огромное количество ассоциаций и воспоминаний связано как раз, наоборот, с благими аспектами прогалин, дыр в снежной пелене. Прежде всего, когда ты идешь по снегу, возникает ощущение, что безумно холодно. Пребывание на снегу всегда дискомфортно до ужаса, и спасительными местами являются теплые места – станция или дом приятеля, дача. То есть все окошки в снежной пелене воспринимаются как спасительные очаги уюта и устроенного быта. Поездки за город всегда завершаются финальным аккордом, когда мы открываем засыпанную снегом дверь и слышим вопли друзей, видим сияние бутылок на столе и предвкушаем спасение от преследовавшего нас кошмара.

Б.Г.: Понятно, что отношение к снегу, так же как и к памяти, крайне амбивалентно. С одной стороны, мы благодарны снегу, льду и памяти за то, что они хранят все эти вещи. Но с другой стороны, мы можем получить к ним доступ, только если вынем их из холодильника, освободим и очистим, разморозим. То есть это диалектика замораживания-размораживания, которая, мне кажется, и лежит в основе твоей работы.

И.К.: Да, потому что амбивалентность исключает разделение на позитивное-негативное, не допускает окончательного выбора.

Я хотел бы вернуться к идее неустойчивости снежного покрова и к опасным провалам, которые мы можем там обнаружить. В нашей памяти, кроме глубоко заложенных жизненных воспоминаний, связанных с различными переживаниями (путешествиями или встречами с друзьями), непременно существуют и следующие слои памяти, потому что границы размыты и мы можем провалиться не только в воспоминания о приятных посещениях или пирушках, но также и в воспоминания, которые ни к каким конкретно временным или реальным пространственным обстоятельствам не привязаны. Я имею в виду сновидения, а также произвольные визионеры, которые пытались восстановить сюрреалисты, всевозможные сумасшедшие, мечтатели и визионеры, которые видели в прорывах памяти больше, чем персональную память. Они видели там воспоминания суммарного характера, генетического или архетипического. В данном случае я хочу указать на вторую часть этой серии, развитие которой не останавливается на угаданных русских и советских ассоциациях, но уходит в глубину более суммарных



Под снегом №2. Холст, масло. 2004



и регионально нейтральных сфер, а именно в образы каких-то пещер и провалов. Я хочу восстановить момент, когда во время изготовления тех картин у меня появились образы, подобные сновидениям, а именно, образы скал, дыр и пространств, из которых выглядывают некие существа, не имеющие этнографических привязок. Это морды с непонятными удивленными улыбками, выглядывающие из пещер и дыр сюда к нам. Непонятно, то ли они смотрят на нас, то ли мы на них. Как бы ты расценил подобное стилистическое и психологическое безумие?

Б.Г.: Это тоже связано с фигурой памяти, с идеей, что что-то проступает снизу, с ощущением нестабильности существования и нестабильности опоры. Когда я начинаю смотреть вниз, я вижу, что там что-то проступает. И в этом всегда есть элемент опасности, есть впечатление, что хорошие вещи должны приходить сверху, а опасности снизу, это атмосфера проступающей жути. Возможно, в твоих работах есть слабый намек на это. Но в общем, у меня нет ощущения, что оттуда поднимается что-то опасное. Всё-таки всё окрашено лиризмом...

И.К.: Очень важно то, что ты говоришь, потому что то, что увиделось в этих прогалинах – это скалы, но там же есть и небо. В каждой дыре помимо скал есть какой-то пейзаж. Это довольно приятное для меня соображение, сделанное в каких-то сериях рисунков и работ, показывающее, что на том свете точно то же самое, что и здесь. Такое же небо, такие же ландшафты, люди с приятными детскими физиономиями и никаких рогов и копыт. И это подтверждает то, что ты говоришь. Когда мы заглянем в зеркало – на тот свет, по-видимому, там будет что-то подобное. Разумеется, тут много детского, утопического. Но поскольку никто об этом ничего не знает, то здесь предлагается вариант зеркально-симметричного именно летнего, а не зимнего, благосостояния.

Б.Г.: Ты хочешь сказать, что метафора, которую можно использовать для этого снега, это тоже метафора белого савана, то есть метафора смерти, которая покрывает жизнь плотным слоем, сквозь который мы ничего не можем увидеть. И в этом смысле твои работы тоже являются как бы пропуском иного мира сквозь слой смерти, белый саван смерти. Но поскольку этот иной мир оказывается неотличимым... я не думаю, что от этого мира, - он больше похож на мир русских воспоминаний, на мир прошлого... Это тот же самый мир, в котором ты живешь сейчас или где мы сейчас разговариваем. Уход в другой мир есть уход в воспоминания.

И.К.: Я согласен, но хотел бы показать, что вся эта серия разделена на конкретно русские воспоминания и на горы, скалы, леса, являющиеся экстерриториальными и не принадлежащими какой-либо стороне. Они просто являются чисто природными...

Б.Г.: Я не настаиваю на России, а имею в виду, что эта двойная метафора: с одной стороны, снег – то, что сковывает и сохраняет, с другой стороны, это пелена, которая отделяет нас от будущего мира, означает, что, идя в будущее, мы возвращаемся в прошлое. Не похоже, что это тот же самый мир. Похоже, что это в принципе возвращение к прошлому, возвращение к детским темам.

И.К.: Да. Я хотел бы еще узнать твоё мнение относительно комбинаций, тоже лежащих в основе этой серии. Когда мы говорим *снег, облака*, то наш взгляд направлен или вниз, или вверх. А если мы говорим об облаках с точки зрения самолета, то - тоже вниз. В данном случае мы имеем ситуацию, при которой изображенный взгляд вниз на самом деле расположен в горизонтальной плоскости. То есть картины, конечно, не лежат на полу, а висят на стене. Я проделал один опыт. Мне казалось, что это можно даже сделать в виде выставки – положить картины на пол и смотреть на них сверху. Надо сказать, что они никак не работают. Четырехугольник, который представляет собой картина, мешает ощущениям снега, дыр и т.д. В данном случае мы лишний раз показываем, что когда картина висит на стене, мы ее не видим в качестве четырехугольника, а видим в качестве содержания или ассоциации, которую она пробуждает. Переход от вертикального взгляда на горизонтальный, где снег оказывается не покрытием, а скорее какой-то стенкой, фанерой, снимает ассоциацию со снегом, делает картину всё более похожей на минималистскую белую поверхность, неудачно намалеванную. У меня даже был страх, что если не дать название *Под снегом*, то зритель будет думать, что речь идет просто об изобразительных кляксах в традиционной экспрессивной манере мазни по белому холсту. Что ты по этому поводу думаешь?

Б.Г.: Мне кажется, что у тебя с самого начала это было и что это позитивная сторона дела. С самого начала речь шла о том, что у тебя снег – это попытка материализации супрематически минималистского белого, которая в принципе, конечно, присутствует и здесь, и всегда присутствует в твоих работах в том или ином варианте. Так что если бы это был полностью реалистический снег, который опознавался бы в качестве снега, то эта ассоциация с белым бы потерялась и потерялось бы напряжение работы.

И.К.: Конечно. И в России огромная традиция рисования снега как любимой фактуры в импрессионистическом стиле.

Б.Г.: Да, и есть традиция оттепельного периода. В 60-е годы было довольно много художников, которые рисовали оттепель: и *новостройки*, и *выпал первый снег*, и *стаял снег*. Это было советской темой.

И.К.: Если говорить о традиции изображения оттепели, то она одна из самых продуктивных в русской живописи. *Грачи прилетели, Владимирка*,

какие-то бесконечные дороги. Грабарь безостановочно рисовал сверкающий снег.

Б.Г.: Может быть, это отсылает к такой традиции, но твои работы сделаны в совершенно другой стилистике.

И.К.: Ну, конечно, такой радости от самого снега нет.

Б.Г.: И материальность снега только намечена очень скупыми приемами. И поэтому отсылает к белому, к минималистической традиции. Здесь просто метафоризация белого и указание на то, что это можно прочесть и так, но это прочтение не навязывается.

И.К.: По мере работы над этой серией я вдруг уловил следующий процесс эволюции. Если в ранних номерах обсуждаемой нами серии дыры воспринимаются органически, как проталины, возникшие по разным причинам (потеплело, разгулялось и т.д.), то более поздние работы всё больше являются изображением следов – кто-то по снегу протопал, и формы дыр всё больше приобретают фигуру шагов. Там есть своя ритмика. Особенно в большой работе. Что можно по этому поводу сказать? Такой переход произошел совершенно бессознательно, но в нем, мне кажется, есть символический и содержательный момент перехода от естественных дыр к искусственным.

Б.Г.: Я думаю, что здесь трудно что-либо сказать. С чисто формальной стороны у тебя всегда белое отделено от изобразительного четкой геометрией. И эта геометрия создавала определенные границы, которые полностью отделяли белую зону от визуальной, зону чистого беспредметного созерцания от зоны визуальности. Я думаю, что с чисто формальной стороны эту серию можно воспринимать как попытку эту границу тематизировать, регеометризовать, сделать её более динамичной, более подвижной, менее фиксированной и поставить вопрос о том, какова природа этой границы. То есть с формальной стороны речь идет о попытке обратить внимание на эту границу, воспринимаемую как чисто формальный элемент. Как бы не мотивировал ты свои картины, она выступает по отношению к картине всегда как нечто внешнее. Она диктует структуру картины, но внутри самой картины не имеет логики. Она представляет собой некую чисто метафизическую границу, диктующую остальную структуру картины, а не наоборот. Соответственно, с чисто формальной стороны мне кажется, что это попытка разрушить геометрию, снять немотивированность, попытаться найти мотивировку границы. Снег является такой мотивировкой. Интерпретация белого как снега, небелого как прогалины делает эту границу понятной, описывает нормальными терминами, а не чисто формальным элементом, на котором картина построена. Но я не думаю, что на этом уровне можно удержаться, потому что когда мы имеем

дело с любимым знаком, у него всегда есть элемент автономии и есть элемент отсылки. И картина имеет свою автономную структуру и отсылает к чему-то реальному. У тебя всегда эта граница, эта геометрия относилась к автономной сфере, она находилась в области структурирования самой картины, а отсылка к реальности шла по каким-то другим каналам. Теперь ты хотел натурализовать эту границу, вписать её в реальность, дать ей некую реальную мотивировку, как будто не ты наложил это, а как будто сама природа тебе это продиктовала. Но это реартное решение проблемы, которая в твоих картинах есть. Но я не думаю, что на этом можно удержаться, потому что в конечном счете всё упирается в структуру самой картины, в то, каким образом структурировано само пространство картины, а не каким образом структурирована реальность, к которой картина отсылает. Автономия картинной структуры берет в конечном счете свое. Ты не можешь удержаться ни на какой мотивации.

И.К.: Мне очень понравились твои рассуждения на тему границ, потому что одна из болезненных тем – возникновение боковых слоев, оболочек, ауры, которую любое живое существо, изображение, любой знак вне сомнения диффузирует в окружающую среду. Взаимоотношения между знаком и средой являются одной из фундаментальных проблем, если не считать математику, где это вообще игнорируется. И в данном случае меня занимало то, каким образом помещенный на белое объект иррадирует, прогибает белое как в матрасе. Как нечто функционирует в чужой среде, когда является вторжением или агрессивным проявлением?

Б.Г.: Мы знаем, что любое наше восприятие действительности базируется на какой-то геометрической схеме, на математической схеме. Мы знаем, что здесь стоят три-четыре объекта, а не пять или шесть. И этот формальный элемент упорядочения мира невозможно полностью снять. Есть чисто формальный структурирующий элемент, который нейтрален по отношению к миру и который навязывает миру свои собственные правила и блокирует любую ауру. Его невозможно мотивировать и невозможно полностью свести к реальности. Что касается твоих работ, то у тебя проблема следующая. Если ты берешь картину, то она всегда вписана в какое-то внешнее пространство, скажем, повешена на стену, и ты в качестве художника не можешь контролировать соотношение картины с внешним пространством, ты практически не можешь контролировать общего вида стены, потому что соотношение между геометрией картины и геометрией внешнего пространства представляет собой внешнюю рамку. Фактически это белое можно интерпретировать как попытку отразить соотношение картины и стены внутри самой твоей картины. Ты как бы дублируешь или описываешь, структурируешь соотношение картины и стены внутри самой картины, что представляет собой урок магического заклинания. Он указывает на то, что ты сам властен над этой стеной,

демонстрирует твой контроль над геометрическим соотношением картины и стены. Естественно, что в результате ты пишешь картины, которые снова будут вешать на стены. Тогда ты соединяешь эти картины и делаешь полные стены этих картин. Речь здесь идет о достижении максимального контроля за конструктивно-геометрическим пространством и самой автономной структурой картины. Ты можешь это делать либо путем волевого усилия, либо путем создания псевдомотивировки. За счет введения прогадины в снегу ты как бы снимаешь с себя ответственность за эту геометрию и говоришь, что так получилось в результате таяния снега. То есть натурализуешь это и таким образом решаешь проблему.

Если посмотришь на *Черный квадрат* Малевича, понятно, что это не что иное, как воспроизведение картины с рамой внутри самой картины, где черное – это картина, а белое это рама. На самом деле это та же истерика по поводу соотношения объекта и фона, которая в сущности представляет собой центральную проблему искусства, сведенную к теме фигура и фон. Соотношение фигуры и фона (то есть 0:1, цифровой код, есть объект или нет объекта) и границы между 0 и 1, где белое – это 0. Это попытка структурировать и овладеть этим кодом и навязать код. Это то, чем занимается современное искусство, но всегда наталкивается на определенные границы, потому что контроль оказывается всегда только частичным. Он достигается, но не в своей тотальности.

И.К.: Да, символически...

А как ты находишь эту серию в контексте столь любимого и уважаемого нами московского концептуализма? И какие здесь есть ракордные или архаические элементы, свойственные тому периоду? Есть ли переход к материализации белого, в данном случае снега, к некоторым отказам от той концептуальной или проективной основы, которая была в работах 70-х годов?

Б.Г.: Не уверен. Концептуализм не авангард. Это критика реализма и критика авангарда в одно и то же время. И, конечно, в основе лежит амбивалентность. Поэтому если это работа, которая читает белое как снег, то это, с другой стороны, работа, которая читает снег как белое. Здесь есть возможность читать авангардную картину как реалистическую, но и возможность читать реалистическую как авангардную.

И.К.: То есть рефлексия по поводу авангарда.

Б.Г.: Эта амбивалентность всего лишь тенденция создания таких работ, которые являются парадоксальными объектами в том смысле, что они равно могут быть описаны тезисами и антитезисами. Настоящий нуль достигается на интерпретационном уровне. Ты имеешь на обеих сторонах - на плюсе и на минусе, на реализме и на авангарде - одинаковое количество

аргументов. В результате ты получаешь зону тотальной интерпретации, где все интерпретации возможны, а их сумма является нулевой. Потому что сумма всех интерпретаций является нулем. То есть практически ты получаешь обратно это белое, но получаешь его на уровне интерпретации, интеллектуального анализа, а не на предметном уровне. Я думаю, что к этому тяготеют все работы, и наиболее удачные те, которые сохраняют такой баланс между тезисом и антитезисом.

ИГРА В ТЕННИС (ЗВЕРИ)

Тексты внутри инсталляции

Вопросы И. Кабакова:

1. Тема «Зверь» вызывает у меня чувство недоумения и непонимания. Почему мы вообще должны ее обсуждать?
2. Звери, если они вообще есть, существуют где-то совсем далеко. Но некоторых можно увидеть в зоопарке и цирке. Не напоминают ли они там переодетых клоунов-профессионалов?
3. Тем не менее, есть ощущение, что что-то «зверское» окружает тебя, находится где-то рядом. Где оно?
4. Это ощущение «зверского» вокруг то возникает, то прячется, оно как бы пульсирует. Есть ли у него какой-то закон, какой-то ритм?
5. В Москве, в конце 60-х, стояла очередь за апельсинами. Стояла долго и терпеливо. Внезапно послышался голос продавца: «Остался всего один ящик!» В мгновение все преобразилось, началась паника, закипела битва. Связано ли возникновение «зверского» с понятием «количества» или недостатка?

Ответы Б. Гройса:

1. Звери все более исчезают из жизни и поэтому всплывают в искусстве. Некоторых зверей мы приучили – например, собак и кошек. Такие прирученные звери нам эстетически малоинтересны. Остальные звери заменяются их виртуальными, «художественными» двойниками.
2. То, что звери являются переодетыми людьми, не вызывает сомнений. На этом построена вся античная мифология. Мы просто ее немного подзабыли. Звери в этом смысле – просто люди, чрезмерно настаивающие на своей специфической культурной идентичности.
3. Есть понятие «зверь» и есть понятие «животное». «Зверь» звучит агрессивно, негативно. Но такой оттенок необязателен. Мы ведем себя как животные прежде всего в мирных ситуациях – когда спим, едим, гуляем по природе и созерцаем окрестности.
4. Я думаю, что это тот же ритм, что и ритм, определяющий смену работы и свободного времени. Людьями мы являемся – и тут Карл Маркс вполне прав – только во время работы. Остальное время мы проводим животнo. Заметь также, что все самые зверские войны происходят в традиционных зонах отдыха, в которых люди обычно проводят отпускное время – Югославия, Кавказ, Палестина и т. д.
5. Феномен советской животности был связан не с недостатком продуктов, а с излишком свободного времени для стояния в очередях. Нормальный цивилизованный человек съест свой fast food и бежит работать дальше. На зверство у него просто времени не хватает. А когда появляется время, чтобы апельсинов захотеть, тут же начинается драка.

Вопросы Б. Гройса:

1. Может ли зверь повести себя по-зверски?
2. Можно ли сказать, что только тот истинный гуманист, кто и мухи не обидит?
3. Возможно ли обидеть муху ее репрезентацией в искусстве?
4. Зверь может выступать в роли объекта искусства, а также как художник (например, в цирке). Может ли зверь быть также зрителем?
5. Является ли политически и эстетически корректной выставка о зверях, зрителями которой являются исключительно люди?

Ответы И. Кабакова:

1. В случае победы он ведет себя по-зверски, а в случае поражения, когда он жертва, он ведет себя жертвенно.
2. Истинный гуманист видит в мухе человека, но именно это как раз может быть обидно для человека.
3. Как только я заканчивал инсталляции про мух, как тотчас там появлялись живые мухи, которые страшно жужжали. Но я до сих пор не знаю, что они хотели этим сказать – обидное или одобряющее?
4. Быть «зрителем» – это знать, как себя вести, это, прежде всего, быть дисциплинированным. Я видел в кинотеатре собаку, которая в течение двух часов вела себя абсолютно спокойно и при этом не сводила глаз с экрана.
5. Считаю абсолютно некорректной. У меня в этом большой опыт. Больше десяти лет я делаю инсталляции на Западе про Советский Союз и ни разу у себя на родине.

Вопросы И. Кабакова:

1. Земля, как известно, служит местом обитания зверей. Небо отдано птицам и ангелам. Верх и низ таким образом заняты. Куда отнести обитателей моря?
2. Зверь телесен, материален. Ангел воздушен, нематериален. Какова природа падшего ангела?
3. Странные агрегаты-звери с крыльями (сфинкс, пегас, венецианский лев) не существуют в природе, но всегда и везде были притягательны. В чем причина?
4. Еще совсем недавно под словом «зверь» понималось нечто символическое. Внезапно «зверь» возник рядом и обсуждается как нечто реальное. Нет ли причины в том, что куда-то исчезло «символическое»?
5. В современном мире интерес сосредоточен вокруг экономики и секса. «Звери» пока не включены ни в то, ни в другое. Может быть, особый интерес к «зверям» – желание заполнить этот пробел?



Игра в теннис (Звери). Галерея Кантини, Сан-Джиминьяно. 2001. (фото Эмили Кабаковой)

Ответы Б. Гройса:

1. Ангелы – это наше сверх-я. Звери – это то, что мы наблюдаем нашим сознанием в окружающей действительности. Обитателей моря следует, очевидно, отнести к области подсознания. Так что наше подсознание, видимо, не ангельское и не зверское – оно просто плывет.
2. Падшие ангелы тоже нематериальны. Но животные могут быть одержимы бесами. Тогда они становятся совсем похожими на людей.
3. Культурная традиция считает человеческую душу комбинацией ангела и зверя. Поэтому крылатые звери символизируют «внутреннего человека», да к тому же такого человека, душа которого не скоро устает. Все эти сфинксы и пегасы выглядят очень бодро и витально, если сравнить их со своим собственным душевным состоянием.
4. Ты совершенно прав. Все оплакивают вымирание животных вследствие каких-то там экологических проблем – а на самом деле вымирает символическое. Только для символического нет теперь красной книги. Последней красной книгой для вымиравшего символического был коммунизм. А теперь и сама эта книга вымерла. Остались только кошки и собаки.
5. Нынешний интерес к животным вызван тем, что человек считает себя сегодня, прежде всего, животным – после того как отменили Бога и прочую метафизику. Наше будущее – это генетика, которая как раз представляет собой комбинацию из секса и экономики. В результате из человечества сделают путем геной инженерии множество различных животных видов (включая, возможно, сфинксов и крылатых львов). Вот мы и интересуемся уже сейчас, как это будет для нас выглядеть.

Вопросы Б. Гройса:

1. Можно ли считать микробы животными?
2. Как нам следует относиться к животным внутри нас: микробам, вирусам, а также глистам и т. д.?
3. Надо ли нам стать вегетарианцами?
4. Следует ли морально осуждать львов за нежелание стать вегетарианцами?
5. Не убивают ли вегетарианцы зверя в себе – что, по меньшей мере, также нехорошо, как убивать и съесть других зверей?

Ответы И. Кабакова:

1. Разумеется, если уменьшить себя до размеров микроба. Но приятно думать, что даже в этом объеме мы остаемся людьми.
2. Как и ко всему остальному в этом мире – с ужасом.
3. Желательно, но присутствие зверя при этом сохраняется: решающим остается голод – мы пожираем траву с той же страстью, что и курицу.
4. Здесь, скорее, проблема не императива, а идентификации. Если я вижу себя львом, то не должен осуждать своего ближнего, а если я заяц, то должен осудить со всей беспощадностью.
5. Вопрос соотносим с известным положением «внутри и снаружи лифта». Снаружи вегетарианец «едет в лифте» («убивает зверя»). Но внутри лифта пассажир «стоит» – иными словами, вегетарианец уже «убил зверя».

Вопросы И. Кабакова:

1. Раньше: «...Вот сейчас придет волк и тебя схватит!..». Ребенок слушает, верит и впадает в ужас. Сейчас по телевизору страшные кровожадности из «Мира животных» – все, и дети тоже смотрят равнодушно. Что, вербальное сильнее визуального?
2. Как подсказывают детские воспоминания, ужас любого зверя, даже мыши, во внезапном появлении. В зоопарке они «у себя дома», а появляемся мы сами. Какое место «внезапности» в «зверскости»?
3. Моя соседка – 11 лет – сшила кошке женское платье, а собаке шьет брюки. Что бы это значило?
4. Известно, что дети, когда остаются одни, любят говорить с животными. На каком языке это происходит?
5. Русский художник-авангардист Матюшин предлагал в начале века найти общий язык с животными, но не обучая их человеческим словам, а, наоборот, вникая и участвуя в их «разговорах». Что он имел в виду?

Ответы Б. Гройса:

1. Один вид телевизионного ящика успокаивает и детей, и взрослых – чтобы там ни показывали. Я думаю, что современные дети могут серьезно испугаться, только если телевизор испортится.

2. Внезапность появления – свойство богов, демонов, духов, призраков, нечистой силы. Если зверь появляется внезапно, то представляется маской для злых духов или тотемическим зверем, несущим опасность. Здесь возникает особый эффект «зверской духовности».
3. Твоя соседка – дитя новой эпохи тотальных генетических экспериментов. Она, очевидно, мечтает о домашнем звере, который сочетал бы в себе все лучшие качества собаки и кошки – и тем самым преодолел бы оппозицию «кошка VS. собака», которая не меньше, чем вопрос: «Кого ты больше любишь – папу или маму?» демонстрирует ребенку невозможность абсолюта. Мистический брак между кошкой и собакой выступает тут аналогом брака между Христом и Церковью, Инь и Янь и т. д.
4. Дети говорят не с животными, а «в присутствии животных», как некоторые говорят «в присутствии Бога». Язык при этом не имеет большого значения.
5. Я думаю, что он имел в виду теорию Велемира Хлебникова о том, что отдельные звуки сами по себе, вне всякого конкретного языка, имеют собственное значение – так что и звери говорят, поскольку издают звуки. Но я думаю, что тогда уже лучше разговаривать с камнями, которые, хотя в основном и молчат, но тоже время от времени как-то звучат.

Вопросы Б. Гройса:

1. Что за зверь художник – дикий или ручной?
2. Есть ли разница между музеем и зоопарком?
3. Не сидит ли современный художник в своей инсталляции, как зверь в клетке?
4. На кого больше похож современный куратор – на дрессировщика в цирке или на зрителя в зоопарке?
5. Можно ли считать, что в цирке звери веселятся?

Ответы И. Кабакова:

1. Как известно, разница между диким и ручным зверем состоит в том, что одни разрешают, а другие нет себя потрогать. Художник позволяет себя потрогать за одни места, за другие – нет, следовательно, он вариант компромиссный.

2. Та же самая, что и между музеем классическим и музеем современного искусства: в первом показывают выдубленные и сухие шкуры, во втором шкуры еще не сняты.
3. Нет, не сидит, но там сильно воняет его мочой и экскрементами. Впрочем, во многих и не воняет.
4. Он больше всего похож на городского чиновника, калькулирующего смету на содержание культурных мероприятий (цирка и зоопарка в том числе).
5. Разумеется, да, ведь что такое «веселиться»? Это, прежде всего, не работать.

Вопросы И. Кабакова:

1. Не кажется ли, что с развитием цивилизации образы «зверей» сместились от львов, слонов и бегемотов к комарам, муравьям и мухам и вызывают адекватную реакцию?
2. Древний страх: «звери везде вокруг нас» перенесен на террористов, бандитов. Какое место занимают в этом тотальном «страхе» насекомые?
3. Не связан ли повсеместный «страх насекомых» – саранчи, мух, комаров – с развитием авиации? (Имеется в виду не только жужжание.)
4. В древности человек ассоциировал себя с животными, обладающими максимум силы: орлами, львами, тиграми и т. п. В новое время – с жуками (Кafka), пауками (Л. Буржуа), скарабеями (Я. Фабр), мухами, клопами. Отчего?
5. С каким зверем идентифицируешь себя ты?

Ответы Б. Гройса:

1. С развитием цивилизации человек все менее интересуется тем, что больше него. Сравнивая себя с мухой человек, однако, и сегодня чувствует себя царем творения.
2. Больше всего мы боимся, что насекомые уже «внутри нас» или могут забраться вовнутрь нас.
3. Страх перед летающими насекомыми – безусловно. В этом отношении характерен также фильм Хитчкока «Птицы».

4. Вид насекомых апеллирует к подсознанию – к тому, что ползает по нашим внутренностям, внутри нашей психики. Поскольку современные художники хотят работать с подсознанием зрителя, они прикидываются насекомыми.
5. Соответственно моему гороскопу – с любимыми рыбами.

Вопросы Б. Гройса:

1. Боишься ли ты собак, если встречаешь их на улице?
2. Хочется ли тебе погладить кошку?
3. Откуда берутся все эти ласкательные: ах, ты моя кошечка, мышка, пташка и т. д.?
4. Можно ли сказать, что секс – это звериное в человеке?
5. Превращает ли сексуальный акт человека в зверя?

Ответы И. Кабакова:

1. Конечно, ужасно, потому что все собаки для меня – мужчины.
2. Конечно, хочется, потому что все кошки для меня ... понятно.
3. Ты перечислил (само собой, подсознательно) все ласкательные, которые дают мужчины любимым дамам. (Смотри ответ № 5). Вот сходный ряд, который я слышал от знакомых женщин в адрес их партнеров: бегемотик, крокодильчик, кролик, медвежонок, зайчик, кашалотик.
4. Сказать-то это можно, но можно ли выполнить?
5. Легко ответить на этот вопрос, представив себе позы, в которых оказываются люди в подобном состоянии.

Вопросы И. Кабакова:

1. Каковы окажутся в ближайшем будущем взаимоотношения между зверями и людьми?
2. Считаешь ли ты, что мозг некоторых животных, например, мух, более высоко организован, чем человеческий?

3. Считается, что человек помнил «все», а потом в силу определенных причин почти все забыл. Помнит ли «все» муха?
4. Не думаешь ли ты, что не человек стоит на верху эволюционной лестницы, а, например, муравьи, которые возможно были людьми в прошлом?
5. Считаешь ли ты, что скорость и полнота информации у животных намного выше, чем у нас, которые пытаются ее увеличить за счет мировой сети Интернета?

Ответы Б. Гройса:

1. Не исключено, что они совместно вымрут.
2. Считаю, но не думаю, что это положительно сказывается на интеллекте мух. Сложно устроенный мозг – не всегда самый умный.
3. Разумеется – генетической памятью.
4. Я думаю, что на вершине эволюции находятся вирусы – по критерию динамичности и заразительности.
5. У животных вся информация от Бога – другой им не надо.

Вопросы Б. Гройса:

1. Можно ли сказать, что одни животные лучше других?
2. Можно ли сказать, что все животные равны?
3. Бывает ли у животных родина – или только среда обитания?
4. Бывают ли животные – эмигранты?
5. Есть ли животные – евреи?

Ответы И. Кабакова:

1. Можно, и это в зависимости от расстояния до них: чем ближе, тем они хуже, чем дальше, тем лучше! Можно и наоборот.

2. Равны, если они одинаково удалены. Так с самолета все страны одинаковы и равны. Неравенство возникает сразу, как только самолет садится на землю.
3. Как известно, разница между первым и вторым – только в качестве воспоминаний. Вопрос в том, заложены они у животных генетически или так, как у нас, индивидуально.
4. Решающим определением служит частота и резкость перемещений. Уместно сравнить здесь два состояния: миграцию и эмиграцию. Овцы и лошади (у монголов), поедая траву перед собой, способны мигрировать на огромные расстояния, не изменяя «взгляда на мир». Лев, перевезенный в клетке на гораздо меньшее расстояние, способен умереть от подобной травмы.
5. Для ответа поставим сходный вопрос: способно ли животное отличить еврея от нееврея? Скорее всего, нет. Ответ на 5 пункт(!). Скорее всего, есть, но мы неспособны их увидеть, если мы не прирожденные антисемиты.

Вопросы И. Кабакова:

1. Можно ли сказать, что политическое устройство мира животных демократично в принципе?
2. Существует ли у животных ярко выраженный индивидуализм, или законы коллектива действуют повсеместно?
3. Считается, что «модус существования» у животных построен на унижении «другого». Существует ли, наоборот, культ восхищения другим, «звездная» болезнь?
4. Воля к власти распространена у животных в пределах вида. Распространяется ли она, как у людей, на виды другие?
5. Способны ли животные видеть себя «со стороны» «чужими глазами»?

Ответы Б. Гройса:

1. Нет, нельзя сказать. Некоторые животные могут съесть других животных, а некоторые – нет.
2. Конечно, индивидуализм есть. Например, самцы борются за самку. Впрочем, здесь цель все же коллективная, т. е. продолжение рода, а не личное удовольствие.

3. Восхищения, кажется, нет – есть только страх перед другим. Но можно считать, что восхищение есть форма страха.
4. Безусловно. Воля к власти тут то же самое, что хороший аппетит.
5. Разумеется – на этом основан феномен мимикрии. Наиболее адекватная реакция на взгляд со стороны – слиться с окружающей средой.

Вопросы Б. Гройса:

1. Не похожи ли отдельные люди на собак, кошек, свиней, змей и т. д.?
2. Не является ли человек в первую очередь животным?
3. Проблема гуманизма. Надо ли относиться к человеку хорошо, потому что к животным вообще надо относиться хорошо?
4. Или, может быть, человек – это все же неживотное, и поэтому к нему не надо относиться хорошо?
5. Или человек большое животное и к нему надо относиться особенно хорошо?

Ответы И. Кабакова:

1. Все дело, как всегда, в повышенной нервозности. Вот и твой вопрос такой же. Только нервный человек может отличить собак от кошек, свиней от змей...
2. Опять вопрос очень нервный. Только в нервном состоянии можно что-то различать. Главное – спокойствие.
3. Проблема гуманизма одна из самых нервных. Надо быть спокойным, и тогда все будет хорошо. Всем будет хорошо – и тебе, и мне, и животным.
4. В одной фразе у тебя: неуверенность, сомнение, противопоставление (человек – неживотное) и тут же слово «хорошо». Как же это возможно? Это «нервы».
5. Любой вопрос, который возникает – результат плохого состояния нервной системы. Плохое состояние нервной системы – нехорошо. Хорошее состояние нервной системы – хорошо. Животные не нервничают.



Игра в теннис (Звери). Государственная галерея искусства и медиатехнологии, Карлсруэ. 2000. (фото Эмили Кабаковой)

Вопросы И. Кабакова:

1. В русской песне поётся: «... силушка по жилочкам переливается. Что мне с этой силушкой поделаться». Нет ли в этом целеполагании (аксиологичности) какой-то роковой ошибки?
2. Нет ли в так называемой витальности (здоровье) какого-то особого мира, вселенной, которую мы не хотим замечать?
3. Нет ли в нашем разуме умышленной тирании над нашими легкими, желудком, кровеносными сосудами, которые существуют на более демократичном основании?
4. Не придумывает ли наш мозг, в целях сохранения власти, окружающих нас врагов и тем самым, заставляя существовать нашу демократию (желудок, печень и т. д.) в повышенно стрессовом состоянии и, в конце концов, губя ее?
5. Может быть рай, осуществленный рай постоянно «внутри» нас в веселой праздничной гармонии печени, селезенки и мочевого пузыря, если бы не постоянная гнетущая тревога, исходящая из мозга, придумывающий различия внешнего, внутреннего, иерархию и пр.?

Ответы Б. Гройса:

1. Конечно, есть. Здоровье надо беречь, а не расходовать на всякие сомнительные цели.
2. Мы замечаем ее, когда заболеваем – например, гриппом.
3. Не думаю. Живой организм построен иерархически. Демократическое равенство устанавливается только в лавке мясника – когда все органы тела раскладываются в ряд на полке.
4. Без стресса нет прогресса.
5. Тут я, конечно, согласен – все горе происходит от ума.

Вопросы Б. Гройса:

1. Не живем ли мы более инстинктом, нежели умом?
2. Не нравятся ли нам определенные вещи, потому что они приятно пахнут или хороши на вкус – а не потому, что они разумны?

3. Что решает в искусстве: разум или животное чутье?
4. Является ли нюх на моду человеческим или животным свойством?
5. Все ли животные стремятся получить место под солнцем?

Ответы И. Кабакова:

1. Разумеется, да, впрочем, и ум состоит в осознании этого факта.
2. Как ты хорошо помнишь, XVIII век считал, что быть разумным – это иметь хороший вкус. Да, были времена... Впрочем, пах он, за отсутствием туалетов, не очень приятно.
3. Художник инстинктивно выбирает из реальных возможностей. Все в нем психически напоминает экипаж локомотива: один смотрит вперед на сигналы светофора, другой забрасывает уголь в топку. Но каждый из обоих знает: внизу проложены рельсы.
4. Как и во многих других случаях – это комбинация того и другого. Напоминает известный тезис советского времени – «быть первым среди равных» – чувство моды вполне инстинктивно, но быть лучшим внутри «моды» – требует «человеческой» стратегии, впрочем, и она в основе своей инстинктивна.
5. Нет, не все. Некоторые, и даже многие, считают, что они его уже имеют.

О НОМЕ (I)

Письмо И. Кабакова Б. Гройсу

Дорогой Боря!

Много раз мы дискутировали и обсуждали, как можно было бы представить ясно и «материально» тот мир и то понятие, которое вполне реально существовало под разными названиями: «НОМА», «Круг МАНИ», «Московский концептуализм» и т. д. Особенность предмета, о котором идет речь, в том, что как и все подобные «предметы», он, состоя из вполне материальных «реалий»: картин, рисунков, акций, жестов, комментариев, встреч, событий, выставок и т. д., ни одним из перечисленного или всей их совокупностью схвачен и осознан быть не может. Задача оказывается мучительной, неразрешимой и тем более раздражающей, что решение локализовано и местом (Москва), и временем (70–80 гг.), и реальными персонажами. Все это напоминает ловлю снежного человека или поиски лохнесского чудовища.

Все это я говорю в преддверии очередной экспедиции по их обнаружению. Но если метод нового предприятия будет тот же, что и при предыдущих попытках, то, несмотря на новые и, вероятно, большие деньги, «таинственный незнакомец» (который, самое смешное, действительно там есть) опять окажется непойманным. Очередная «огромная», «представительная» выставка станет в ряд таких же разочаровывающих неудач, как и выставка в Бостоне, выставка Хартена, выставка Спровьерри и многих других в прошлом. Мало того, результатом будет очередная, уже знакомая реакция, вроде: «напрасные попытки», «никого и ничего интересного там не было и нет», «выброшенные деньги», «слабый отпечаток Запада 60-х» и пр.

А все дело в «неправильно поставленном эксперименте».

Посмотрим на аналогичные ситуации в прошлом. Круг Дюшана и Флюксус. Разве дело в писсуаре и разбитом стекле, прибитых гвоздями клавишах и распиленных пластинках? Это ведь только «следы процессов», как сказал бы физик-экспериментатор. Каким-то образом по этим «следам» оказался вывеченным и опознанным тот процесс, неосязаемый и невидимый, который только через писсуар и разбитые роули и может быть «увиден», но не состоит ни из писсуара, ни из роуля.

Здесь уместно сравнение из электротехники: появление магнитного поля между электродами. В магнитное поле нельзя ткнуть пальцем, оно возникает и есть при определенной позиции электродов, которые хорошо видны, в которые легко можно ткнуть пальцем. Все это говорится к тому, что и в нашем случае речь идет в очередной раз (как и все подобные т. наз. «духовные шары» от энциклопедистов до декабристов) об определенном активном и напряженном, намагниченном процессе. Началом и стабилизирующим фактором этого процесса (наподобие «стоящего» электронного кольца в синхрофазотроне¹⁾) служит уникальная социальная, культурная и психологическая обстановка в этом месте и в это время, определенное количество хорошо горящего (способного к радиораспаду) материала (в нашем случае некоторое количество невропатов с устойчивой психикой и способностью артикулировать свои неврозы) и определенная профессиональная подготовка этих невротиков. Все это оказалось достаточным для пуска и свистящего, скоростного, стабильного в своей напряженности и длительности (20 лет)² процесса. Осадком, выбросом, «следом» на экране и другими «Свидетельствами»³ оказались т. н. «картины», т. н. «рисунки», т. н. «фото», т. н. «тексты» и пр. и пр. Но если дать описание самому процессу, то, по моему наблюдению, он состоит из трех взаимосвязанных «процедур»: 1) непрерывное «фиктивное продуцирование», 2) непрерывная «болтовня», 3) непрерывное «интровертирование».

Чуть подробнее, хотя и так ясно:

- 1) это обильное создание «предметов» искусства, литературы и поэзии, по природе своей абсолютно «имитационных», имитирующих что-либо: картины, плакаты, рисунки, поэмы, рассказы;
- 2) непрерывные беседы – диалоги, триалоги, беседы вчетвером, впятером – академические исследования, установление связей, общего «поля понимания», установление единой сети коммуникаций между до сих пор не участвовавшими в коммуникации явлениями (или казавшихся невозможными для коммуникации): области политики, психологии, истории искусств, поэтические тропы, метафоры и пр.;
- 3) «интровертные путешествия» каждого из участников этой общей болтовни – включение в общие беседы и тексты непрерывных описаний

1 Тьфу, извини, снова из физики.

2 Опять чертов «синхрофазотрон» в голове.

3 Шифферс.



НОМА. Кунстхалле, Гамбург. 1993. (фото Элке Валфорд)

не только внешних, но и внутренних обстоятельств: личных психозов, автобиографических приключений – установление единого горизонта для всего поля описаний: внешнего мира, других участников и самого себя – без иерархизации – как полного объема всеописания, тем самым сделав важный шаг по включению самого себя в общее поле дискурса.

Все это хорошо, но как же дать представление об этом «Московском концептуальном круге»¹, чтобы это также было понятно и стало понятием, как «Дюшан» или «Флюксус», или «декабристы»?

Ответ: нужно построить синхрофазотрон².

Нужно построить оболочку этого «фазотрона» определенного размера и длины (иначе «плазма» из электронов не «пойдет»), а также дать определенную конструкцию и материал.

Это 1) Выставка-инсталляция, 2) Книга.

1.1. Выставка-инсталляция. Большое круглое в плане помещение диаметром 20 метров. Темный полупрозрачный потолок спускается внутрь этого зала наподобие конуса со срезанной вершиной, откуда льется

¹ Опять синхрофазотрон, а также «Кавказский меловой круг».

² Сошел с ума.



НОМА. Кунстхалле, Гамбург. 1993. (фото Эмили Кабаковой)

ослепительный поток света. (Этим светом освещается рефлексивно все помещение – от света в центре до полумрака на стенах). Конусообразный полутемный потолок создает атмосферу давящего подвала или «капища». Все помещение разбито радиально идущими от центра стендами. Образуются таким образом «дольки», напоминающие в плане срезанный посередине лимон. Переходы из «дольки» в «дольку» осуществляются через двери, настоящие старые жэковские двери, так что это в другом смысле и изолированные и смежные комнаты¹. (Зрители идут через них). Эти «дольки»-комнаты открыты в центр зала к общему свету. В центре зала, в освещенном круге стоит несколько низких и широких тумб, расположенных кругом, в центре ничего нет, только освещенная ярким светом пустота².

Общее впечатление: здесь какое-то таинственное ритуальное место, место отправления какого-то культа – «алтарные» камни в центре, кабинеты, отделенные друг от друга и открытые в центр, свет в полумрак. Что-то в высшей степени секретное и таинственное. (Но нельзя забывать, что речь идет действительно о каком-то «закрытом» и тайно существовавшем «ордене», в который не так легко было попасть)³.

¹ И вообще «коммунальное «тело».

² Знаменитая «светящаяся пустота».

³ Цитата. Бакштейн. «Диалоги». М., «Знамя», 1989.

- 1.2. Каждая «долька-отсек» отдана одному из участников «НОМЫ», «МАНИ», «Круга» и т. д.: 12 отсеков и 12 участников, «долька» состоит из трех стен. Одна стена (1) (стена самого помещения инсталляции) отдана теме: Внешний мир (социальный, политический, художественный) в мое время и как я его вижу. Вторая стена (2) отдана теме: Мои «другие» – те, с кем и с чем я общался, вступал в диалог и контакт в это время. Третья стена (3) – то, что я сам предлагал, с чем вошел в диалог, что производил и пр. Каждая кабина – полностью закрытый мир субъективизма, а не объективизма; он должен быть сделан самим обитателем «клетки» и будет состоять из текстов (прежде всего), важных для обитателя (другие и свои), а также из рисуночков-иллюстраций того, о чем он хотел бы сказать. Именно рисуночков (в детском стиле, м. б.) наподобие того, как мы объясняем, как пройти к метро. Но тут же может быть другой изобразительный вздор – картина, репродукция, фотография, схема, мусор, объекты. Но важно, что это не стена комнаты, где ты живешь, а твой стенд, т. е. отобранный репрезентативный подбор о 1) мире вокруг, 2) о других участниках и 3) о себе.
- 1.3. Тумбы, стоящие в центре «капища». Каждая отдана одному из узловых «слов-понятий», имевших хождение в этом круге. Например, «художник-персонаж», «колобок», «отсутствие», «пустое действие» и т. д. Каждое слово на своей тумбе с расшифровкой значения (или псевдорасшифровкой). Понятно, что это сообщество, как и любое, выработало свои ключевые слова, и они должны быть в центре этого по существу словесного космоса.
Одна из тумб – карта Москвы, места обитания и коммуникаций участников.
- 1.4. Другие соображения:
- а) Все помещение покрашено в серый цвет.
 - б) Общее содержание и впечатление, и внешнее и внутреннее: море текстов, море наклеенной бумаги, не на что смотреть, только слова и слова.
 - в) Полумрак, таинственность, подвал, свет в центре.
 - г) Все помещения равны по объему.
 - д) Может быть, звук голосов, приглушенный, как бормотание, по микрофону (Пригов, Рубинштейн читают, записи диалогов).
 - е) Никаких фамилий авторов в отсеках. Ничего «авторского», репрезентативного, индивидуального, выпяченного. Этот пункт очень важен. Все – только «тело»¹.
 - ж) Концентрация внимания регулируется расположением света?

¹ В окончательном, реализованном варианте каждый «отсек» имел приделанную возле двери фамилию и имя «хозяина» комнаты и краткую его биографию.

О НОМЕ (II)

Илья КАБАКОВ: Мы попробуем сейчас обсудить тему под названием «нома», или «московский концептуальный клуб». Интересно, что при обсуждении этой темы я чувствую невероятный психический стресс, потому что речь идет не о явлении, которое можно легко и просто описать, а о явлении, которое не потеряло еще своей актуальности: оно все еще является живым и не может быть достаточно полно освещено со стороны. В этой теме для меня очень много субъективного, много психологических оттенков и вообще всего того, что не позволяет мне объективно и спокойно ее обсуждать. Тем не менее, мне хотелось бы выделить несколько моментов, которые мне кажутся фундаментальными и определяющими это понятие и его место среди, так сказать, «соседствующих» по горизонтали и по вертикали понятий. То есть определить, какое место это понятие занимает по времени и какое место оно занимает в ряду соседствующих групп.

Особенность номы, если говорить кратко, состоит, как мне кажется, в том, что это явление не искусства, а прежде всего культуры. Этим я хочу сказать, что в номе задействованы были отношения и проблемы, которые касались общего состояния культуры в то время, а также те общие понятия о культуре, которые сложились у каждого из участников, т. е. как они понимали историческую смену культурных формаций и другие подобные вещи. Предметами обсуждения были, конечно, и явления искусства, но как подчиненные или, скорее, иллюстративные по отношению к общекультурным проблемам.

Второе, что мне бросается в глаза при взгляде на это явление, – это то, что природа его, в основе, была дискурсивной, диалогической. Это, в сущности, «разговорчики». Этот жанр «разговорчиков» восходит к беседам на кухне. Эти разговоры носили достаточно широкий и откровенный

характер. Они были непрерывными, поэтому за это время удалось многократно пройтись по одному и тому же кругу проблем. Особенностью этого дискурса, этого непрерывного говорения, этих «разговорчиков» является их разнонаправленность.

А именно: когда будет выяснена вся эта группа – нынешний краткий список участников, разумеется, выбран как неполный и был в действительности гораздо шире – то мы сможем наблюдать две тенденции, или интенции, этих разговоров. Одна тенденция центростремительная, другая – центробежная. То есть мы получаем как бы две спирали противоположных направлений развития. Одна спираль направлена глубоко внутрь субъектов и рассматривает всевозможнейшие их патопсихологические проблемы и все эволюции, которые происходят внутри их личности. Надо добавить, что практически все, кто были участниками номы, это законченные интроверты, способные к достаточно полному дискурсу о себе. Другая же спираль, которая также касается внутренних проблем, направлена вовне, то есть центробежно, пытаюсь встроить внутренние проблемы в контекст достаточно широких исторических, культурных и других ассоциаций.

Борис ГРОЙС: Ты употребляешь понятие «нома», которое, как известно, было предложено Павлом Пепперштейном для обозначения круга московского концептуализма. Но это понятие было с самого начала задумано как несколько двусмысленное, поскольку непонятно в точности, идет ли речь об определенной эстетической программе или, скорее, о круге людей, лично связанных между собой дружескими отношениями, близостью социальной ситуации и привычкой к совместным разговорам. Так что имеешь ли ты в виду под номой какое-то определенное эстетическое направление, то есть людей, которые придерживаются какой-то определенной эстетической программы? Мы, кстати, знаем по меньшей мере два термина, которые описывают такие программы: это соц-арт и московский концептуализм. Или ты имеешь в виду просто круг знакомых, какую-то систему личных отношений, которые не обязательно эстетически определены?

Ты, я думаю, понимаешь, что я имею в виду: среди общего круга наших знакомых (мы исходим из того, что мы оба принадлежим к одному и тому же кругу) были и другие люди, которые не входят в список тех, кого ты здесь представляешь, но с которыми мы имели очень дружеские отношения и много чего совместно обсуждали. С другой стороны, можно сказать, что были авторы, которые являются и концептуалистами, и соц-артистами, но которые не входят в этот узкий круг общения. Где же критерий выбора, и видишь ли ты этот критерий как формально эстетический, или ты видишь его как культурологический, или как личностно поведенческий? Где эта граница?

И.К.: Для меня это достаточно ясно. Тем критерием, который я применяю, чтобы определить, что этот человек принадлежит к «номе», а этот не при-

надлежит, для меня является его склонность к непрекращающемуся все-стороннему обсуждению любой проблемы, при котором ни одна проблема не остается «твердой». Отличие человека «номы» от человека «не-номы» для меня состоит в следующем: как только я слышу, что кто-то чрезвычайно упорно настаивает на каком-то понятии как на неподвластном никакому дискурсу, никакой критике, совершенно твердом и немислимом для обсуждения, я сразу внутренне вычеркиваю его из этого списка. Условием присутствия здесь является не только внутренняя готовность к беседе, а уже состоявшаяся большая личная практика обсуждения всех обстоятельств при свете любых других обстоятельств. Эта открытость любого перед любым при отсутствии какой-либо метафизической твердости и неподвижности определяет практически всех участников номы, о которых мы говорим. Это означает, что все понятия перестают быть священными и неподвижно сиять как вечные истины – включая живопись, искусство, литературу, язык и тому подобное, а все становится частью некоего целого, в котором все является подверженным этому непрерывному дискурсу.

Б.Г.: Для тебя принадлежность к «номе» определяет, следовательно, процесс тотальной рефлексии, который охватывает все, который релятивирует все, который все ставит под вопрос, который все иронизирует, который от всего может дистанцироваться и т. д. Но, с другой стороны, можно себе представить, что даже в официальной культуре были, может быть, такие люди, которые от всего дистанцировались и все обсуждали. Или такого вообще не было?

И.К.: В житейском смысле я, разумеется, не встречался с такими людьми, но это еще ничего не означает, поскольку очень может быть, что такие люди и существовали. Но я делаю все же глубокое различие между тотальным обсуждением или тотальной критикой, которая, кстати сказать, достаточно распространена в любых слоях нашего общества...

Б.Г.: Да, вот именно.

И.К.: ...и дискурсом «номы». Особенность этого непрерывного, перманентного дискурса номы состояла в том, что на основе этого дискурса создались как раз чрезвычайно позитивные и твердые понятия и конструкты, которые легли, как уже теперь известно, в основу каких-то понятий и определенных произведений, которые оказались «нераздробленными». То есть сформировался определенный круг можно даже сказать – художественных произведений, хотя об этом нужно говорить осторожно, которые являются результатом этого дискурса и которые не могут быть сами разложены и таким же образом подвергнуты иронии и т. д. То есть в результате этого дискурса возникло нечто, что является его достаточно объективным субстратом. То есть это продуктивный дискурс.

Б.Г.: Я так тебя понимаю, что можно себе представить человека, который все иронизирует, ото всего дистанцируется и все ставит под вопрос, но эта его практика сама по себе им не эстетизируется, то есть она не воспринимается им как некий стоящий отдельно в ряду искусства и культуры жест или какая-то позиция, которая имеет эстетический смысл. Должна быть эта дополнительная рефлексия подобного рода поведения в качестве определенной художественной практики для того, чтобы мы могли говорить о «номе», потому что, вообще-то говоря, люди, которые во всем сомневаются, не такая уж действительно и редкость, но они, конечно, не понимают этого как акта искусства.

И.К.: Да, произошла любопытная вещь, которой ты сейчас как раз коснулся: эстетическое открытие номы состоит в том, что в процессе этого беспрерывного дискурса все участники «наблюли» и обнаружили в одно прекрасное мгновение, что сам этот дискурс – как он построен, его структура и его маневрирование – представляет собой достаточно законченный в эстетическом смысле художественный конструкт. То есть сама практика этих разговоров, по природе своей являющихся аналитическими, в качестве художественного продукта представляла собой достаточно законченное целое со всеми признаками хорошей художественной формы: она была симметрична и т. д. – я сейчас не буду говорить о ее формальной структуре, но она была хорошо и отчетливо формализована.

Б.Г.: Считаешь ли ты, что подобный подход является универсальным, или ты считаешь, что он является просто одним из стилей, одним из направлений среди многих других? Сейчас многие говорят в России, что концептуализм кончился, что надо создавать новые прекрасные вещи, надо стремиться к новой красоте...

И.К.: Я восторженно, без всякого скепсиса отношусь к этой проделанной работе и вижу в ней несомненно не одну возможность среди многих других эстетических возможностей и не один стиль среди других стилей. Я вижу в ней некоторый новый род практики, который открывает некоторые совершенно другие возможности и для художественного продуцирования, и для дискурса. Это я бы назвал переходом от твердых форм под названием, допустим, «объект», «картина», «рисунок», «скульптура» и даже «инсталляция» в качество, которое можно было бы назвать «художественным полем» или «художественным пространством».

Под этим понятием нужно понимать такое явление, которое имеет чрезвычайно размытые и проблематичные границы с нехудожественным пространством. Края являются одним из важнейших определяющих компонентов художественной вещи, потому что что, как не края, определяет ее внутреннюю структуру? Мало того: структура без края считается с точки зрения классической эстетики немислимой – без края невозмож-

но определить, где профанное, а где исключительное, где жизнь, а где искусство, где кончается произведение искусства, а где начинается просто пустота.

Но я думаю, что в том, о чем мы говорим, мы сталкиваемся с явлением, которое можно назвать «полем с неопределенными краями», которое чрезвычайно живо и активно всасывает в себя явления нехудожественные, неэстетизированные, профанные и т. д., не нуждаясь в том, чтобы они были немедленно переработаны в какую-то художественную форму. Ты понимаешь, о чем я сейчас говорю: мы сталкиваемся с совершенно новым явлением в художественной практике, где авторами и вообще участниками этого явления не предполагается завершенность ни временная, ни пространственная по отношению к тому, тем не менее, достаточно отчетливо осознанному художественному объекту, с которым они манипулируют.

Б.Г.: То есть ты имеешь в виду, что получается некая тотальность художественного жеста?

И.К.: Я бы сказал, чрезвычайно повышенная активность взаимоотношений между эстетическим объектом и окружающей средой, без непременной выявленности того и другого. Тем самым очень увеличивается активность и непрерывная всасывающая способность самого дискурса. В некоторых своих проявлениях он является абсолютно эстетическим и хорошо осозанным. В других своих краевых и, может быть, внутренних формах он является свободным от эстетических эффектов. То есть эстетика в данном случае выступает как одна из мерцающих возможностей. Мало того: это есть пульсация, где ни автор, ни зритель, разумеется, не могут определить мгновение становления художественного объекта. Вот эта непрерывность взаимодействий, которые функционируют в зависимости от нашего взгляда, не дает возможности «номе» показать себя независимо зрителю ни с одной из своих сторон. Ты видишь, что дискурс по природе своей является неэстетическим. Когда мы говорим, что он приобретает какую-то форму, то перед нашими глазами выступает совершенно другой дискурс, оставаясь при этом тем же самым.

Б.Г.: И у тебя есть ощущение, если говорить о русской культуре того времени, что твой отбор художников номы соответствует более или менее этому сформулированному тобой критерию?

И.К.: Мне кажется, да. Это сделано, разумеется, интуитивно, нет никакого научного отбора. Это сделано только на основании продуктивности, постоянной продуктивности участников номы. Постоянная продуктивность также подлежит определенному анализу – почему это происходит. У меня впечатление, что каждый из участников номы удовлетворяет этому принципу мерцания, где мы не можем определить окончательно твердое место всех параметров, всех компонентов этого дискурса. Например, та-

кая тройка, как произведение искусства, автор и зритель: мы видим, что в номе они мерцают, заменяясь беспрерывно один на другой. Конечно, тесное общение в течение очень многих лет позволило нам создать автора, который прекрасно понимает читателя, читателя, который хорошо видится и персонифицируется самим автором, и произведение, которое оба одинаково понимают. То есть, оба понимают его как предмет дискурса. Никто из участников номы не может сказать другому: «Ты что это тут нарисовал? Я не понял!». Потому что слова «понимание» или «непонимание» снимаются самым способом потребления этого предмета – и его производством в том числе. Я вспоминаю твой анализ, что сегодня производитель является также и потребителем, что в применении к участникам «номы» является абсолютно аксиоматичным.

Б.Г.: Ну да, у тебя, в частности, очень определенно стерто различие между художником и критиком! Ты на одном уровне представляешь и критиков, то есть, скажем, Бакштейна или меня, писателей, которые, кстати, все выступают обычно в качестве интерпретаторов своих и чужих работ, медгерменевтов, и Лейдермана, и Монастырского.

Но здесь есть еще одно соображение, которое мне кажется очень важным для этой твоей инсталляции. Дело в том, что все твои работы, которые были до этого – может быть, за одним исключением – это работы с твоими альтер эго: с персонажами, которые являются как бы отчужденными формами тебя самого. Я думаю, что это первая твоя работа, которая визуально, структурно и эстетически похожа на все твои остальные инсталляции, но работает не с отчужденными формами тебя самого, а с реальными образами жителей номы – твоих друзей. Отсюда возникает такой вопрос: не являются ли они твоими альтер эго? То есть не выступают ли они здесь в качестве точно таких же персонажей-двойников тебя самого, как и твои обычные герои, которые тобой изобретены, и, если это так, то не означает ли это, что процесс тотальной рефлексии означает в то же время для тебя процесс тотальной деиндивидуализации?

В таком случае в результате тотальности своей рефлексии жители номы утрачивают самих себя, становятся взаимозаменяемыми: каждый становится альтер эго каждого другого. Они теряют то индивидуальное эстетическое, или стилистическое, или любое другое различие, которое в принципе является обычным различием между обычными людьми: один человек устроен так, другой – сяк. Не только различие между эстетической и неэстетической сферами утрачивается, но в известном смысле утрачивается тогда и различие между индивидуальным и неиндивидуальным, между чисто субъективным и общим.

И.К.: Тут я должен сказать, что в задачи этой инсталляции отнюдь не входило документальное или научное представление группы каких-то индивидуальностей, каждая из которых сама по себе представляет целую си-

стему, целую вселенную художественных, душевных и всяких других проблем. В задачу входила совсем другая вещь. Это прежде всего указание на то, что это содружество, эта группа в историческом смысле имеет характер достаточно тайного и, очевидно, хорошо разработанного круга, некоторого секретного ордена, если угодно, который напоминает другие подобные ордена, примеров которых имеется большое количество в истории. То есть это круг людей, понимающих друг друга с полуслова и разработавших на протяжении очень долгого времени общения, не уставая друг от друга, достаточно четко сформулированные термины, язык, систему коммуникации, ее синтаксис и прочее. То есть таким образом ввести нас в обиход истории, не дожидаясь, пока история сделает это с нами сама, причем, возможно, самым неудачным образом (а что, самое страшное, она может этого и вообще не сделать), и попытаться обогнать ее на ее медленном пути: сделать раннюю мифологизацию того явления, которое еще не могло быть естественным образом сформулировано.

Мы знаем, что на протяжении века были такие достаточно авторитетные и вызывающие уважение группы, как группа флюксус, как группа сюрреалистов, как кубисты и так далее. Я глубоко уверен – и не только потому, что мы все друзья и близкие люди – что по значению и по проблемам, которые в «номе» были разработаны, есть все основания считать, что это содружество может стать в ряду таких же групп. Мифологизация этого явления, создание какой-то инсталляции, которая бы говорила об атмосфере, в которой это все происходило, и входили в эту задачу.

Поэтому индивидуальное представление участников номы не входило совсем в задачу. Просто указание на какие-то элементы, на какие-то предметы, какие-то бледные фотографии... В основу же берется однотипность некоторых визуальных явлений, то, что их сближало: в частности, большое количество машинописного текста – они все пишущие люди – а также определенное отношение к этим объектам как к небрежным и достаточно плохо эстетизированным, определенное число фундаментальных терминов и каких-то фигур, которые постоянно повторяются. Да, момент наблюдения сообщества и близости будет здесь более акцентирован, чем их различия и индивидуация.

Б.Г.: Да, то есть ты подчеркиваешь то, что их всех объединяет...

И.К.: Да, но это и есть основа мифа. Конечно, в мифе есть и другая сторона дела: это разработка внутренней структуры, а именно, кто занимал какую роль, кто отыгрывал какую сцену ... Надо сказать, что я знаю эти законы, я знаю, что любое сообщество немедленно формирует внутреннюю иерархическую структуру. Но мне глубоко антипатична была подобная дифференциация внутри номы, потому что у меня самого субъективно на протяжении всей жизни этого содружества было ощущение глубочайших, если так можно сказать, демократичности и равенства. Не было слушаю-

щих и говорящих, не было, так мне кажется, открывателей и тех, кто это принимал. Это было постоянно действующее на всех уровнях и в каждом из участников непрерывное и свободное обсуждение.

Б.Г.: Да, но многие могли бы сказать, что как раз эта твоя инсталляция в Гамбурге является, грубо говоря, попыткой подмять под себя всю »ному« и представить самого себя новым Демиургом, а других художников номы представить только твоими альтер эго и эманациями твоей собственной творческой позиции, так, чтобы они до некоторой степени стали фиктивными персонажами, частью игры твоего собственного воображения.

И.К.: Боря, я полностью отдаю себе отчет в этой опасности и, мало того, эта опасность практически убийственна, потому что является фактически художественным и моральным террором по отношению к любому художнику. Но тут я должен сказать следующее: я не придаю, и ты это хорошо знаешь, серьезного значения любым формам подобного террора. На самом деле мы никогда не придаем значения, когда кто-то говорит что-то о другом: мы не придаем значения, когда в воспоминаниях один человек пишет о другом, что: «этот ел сырую веревку, а тот был подлец».

Сегодняшнее дезавуирование достигло такого уровня, что мы можем говорить что угодно в полной уверенности, что нам не поверят. Хотя в этой инсталляции участвуют одиннадцать человек, она будет подана таким образом, что будет темно, и все замечательные тексты друзей или будут плохо видны, или будут выглядеть оборванными, и это все припишут злодею, который хотел их всех дискредитировать. Но я думаю, что вменяемый зритель поймет относительность любой подобной претензии. Мало того: даже если было подобное намерение – кто может нам гарантировать наше бессознательное? – то нормальный зритель отнесет его также исключительно к психозам и неврастении этого конкретного человека. Я думаю, что спасет трезвое ощущение дистанции и иронии по отношению к любому художественному произведению и автору, который его делает. Мы же с иронией относимся к любым воспоминаниям!

Б.Г.: Я просто хочу сейчас выяснить те вопросы, которые все в любом случае будут задавать. А именно, мне интересно твое личное отношение к другим членам номы. Есть ли у тебя отношение к ним как к двойникам самого себя? Есть ли у тебя ощущение такой взаимозаменяемости в одном общем, все сминающем дискурсе? Или нет? Каково твое собственное ощущение?

И.К.: Также, как это было в жизни. Должен признаться, что, хотя я знал, что все это милые, интеллигентные люди, у каждого есть какие-то человеческие интересы, кто-то любит футбол, кто-то – еще что-то, но меня это знание как бы не продвигало ни к чему. Я могу сказать, что самое ценное

в отношениях между участниками номы я видел именно в дискурсе. Это богатство контактов и бесперывное участие в диалоге для меня выступали как максимальное, о чем я вообще мог мечтать, на что вообще может рассчитывать человек. Это был, если можно так сказать, абсолютно идеальный образ идеальных отношений – когда я видел перед собой человека, с которым можно было говорить на любом уровне и, прежде всего, на уровне общих культурных отношений, и который никогда не опускался до «А где ты достал эту чашку?» или «Когда мы поедем отдыхать?», то есть, когда я не видел реального человека – это было мне бесконечно дорого...

Б.Г.: А ты не видел реального человека, да?

И.К.: Мало того – я и не хотел его видеть.

Б.Г.: Что это у тебя: это нарциссизм, который приводит к тому, что ты во всех других людях видишь отражение собственных проблем, или это, наоборот, растворение в анонимном потоке – или все это в общем-то одно и то же?

И.К.: Не думаю, что это может описываться как нарциссизм, поскольку вообще никаких удовольствий от созерцания своих мыслей я не получал. Это был как бы один развернутый непрерывный вопрос, в котором я видел людей, мне импонирующих, с таким же, как и у меня, комплексом неуверенности, неполноценности.

Дело в том, что я не мыслю изготовление искусства – и мы об этом много раз говорили – без этапа прочтения, видения и рефлексии другого человека. Для меня возможность глубокого погружения в себя, видимо, не представляла окончательного предела. Для меня важно было еще услышать кого-то по поводу этого чего-то, что я делаю, и по поводу меня самого тоже.

Б.Г.: Ты говоришь: «в присутствии кого-то», но мне кажется, что людей рефлектирующих и даже людей, превращающих эту рефлексию в искусство, наверное, много было в разное время, в разные эпохи. Тем не менее, «нома» – это довольно специфический социологический феномен в том смысле, что он продиктован своим временем. временем, которое имело вполне определенные границы, причем начало его – это более или менее начало 70-х годов. У тебя есть теория, почему именно начало 70-х годов?

И.К.: Да. До начала 70-х мы существовали в невероятно комфортабельном климате, где отрезалась всякая форма критики, поскольку само неофициальное искусство являлось продуктом критики по поводу официальной жизни. Как же можно критиковать то, что ты любишь, то, что ты получил уже как альтернативу всему официальному, как ты можешь рефлектировать это и разглядывать? 70-е годы являются рубежом появления какой-то

группы, которая решилась на эту рефлексию. Не то, чтобы разбирать что-нибудь конкретное, а практически подвергнуть некоему разбору все.

Б.Г.: Но анализ был, по-моему, не критический, не жесткий?

И.К.: Я думаю, что этот анализ надвигался, и было очень важно понять, с какой точки зрения этот анализ, эта критика будет предпринята, с какого фланга начнется критика. Было несколько возможностей начать этот курс у каждого из участников. Была, прежде всего, самая близкая возможность – это эстетическая критика. Это понятно: «не очень хорошо сделано, не представляет интереса» – то есть имеются ошибки формального характера и т. д. Была возможность критики психологической: «Этот человек неприятный, он мне не нравится, это тенденция ложная».

Но интересно, что путь «номы» пошел по совершенно другому критическому руслу. Это путь общекультурологический, то есть это была культурная критика. Впервые появилась группа лиц, которая стала смотреть практически на все, что делалось, с точки зрения некоторых культурных структур. 70-е годы, как ты знаешь, – это рубеж перехода от мифологических представлений о мире к твердому приятию и рассмотрению в данном случае той социальной советской действительности, которая окружала нас.

Б.Г.: То есть переход от мифологического к критическому?

И.К.: Да. Это был важнейший пункт. Было осознано, что мы все – советские люди, что мы больные люди, что мы шизофренически раздвоены. И признано, что идентичность наша – это та самая рефлексия, которая осуществляла размывание нашей формальной советской жизни. Идентичность, в сущности, состояла в непрерывной критике. Это была перманентная критика, и мы были постольку мы, поскольку мы беспрерывно дискутировали.

Б.Г.: Возможно, что этот переход был связан с ощущением утраты какой-то привилегии. Было все-таки и в неофициальной культуре стремление к известному роду привилегиям: привилегиям в достижении истины. Вся эта альтернативная система привилегий, которая была создана в 50-е - 60-е годы по образцу советских привилегий, была основана на вере во владение какой-то сокрытой от других истиной.

И.К.: Да, дело в том, что, насколько ты помнишь, и в Ленинграде, и в Москве, время, начиная с середины 60-х годов и примерно до середины 70-х, связано с каким-то наводнением, разверстанием небес и пролитием каких-то невероятных метафизических ощущений, открытий и видений, которые сыпались буквально на каждую художественную и нехудожественную голову. Ты помнишь, какое появилось сразу количество религиозной литературы...

Б.Г.: Что было, кстати, не плохо, как мне теперь кажется. И знаешь, почему? Дело в том, что в 50-е и 60-е годы была большая ориентация на Запад, которая в результате привела к ощущению большой провинциальности и к потере уверенности в себе. И мне кажется, что эта религиозная волна в общем сводилось к утверждению: «А пошли-ка они все на хуй, пусть себе делают, что хотят, Божественная истина открывается мне лично в том самом месте, где я нахожусь. Не важно, живу ли я на чердаке или в подвале, но я здесь, вне зависимости от всех мод, от всей культурной ситуации и т. д., могу получить непосредственный доступ к истине. И это было, на самом деле, очень важным моментом эмансипации от социальных, внешних и, в том числе, от западных и восточных, факторов.

Потом, когда начался скепсис, это был тоже универсальный скепсис, и универсализм этого скепсиса был на самом деле функцией универсализма этой исходной истины. Я думаю, что такие люди, как Шварцман или Шифферс, сыграли большую и положительную роль в том смысле, что они переместили внимание от вопроса о том, каким образом я интегрируюсь в какие-то структуры и т. д., к вопросу о том, каким образом я как индивидуум, полностью обособленный, изолированный и т. д. и т. д., соотношусь с миром как таковым. То есть, они сыграли роль проводников своего рода персонализации, индивидуализации. Тебе так не кажется?

И.К.: Да. Я хочу только добавить, что та художественная практика, которой все занимались (то есть, писатель писал книги, а художник рисовал картины), эта практика странным образом помогала при прохождении на эти глубины. Дело в том, что неофициальное искусство отличалось от официального тем, что оно поставило вопрос о том, «зачем я рисую, почему я рисую, как я рисую, что означает точка, что означает клякса», – в то время как официальное искусство являлось традиционным искусством и такие вопросы задавать не могло. Вот это задавание прежде всего профессиональных вопросов породило, так сказать, практику задавания и онтологических вопросов: «Что является причиной появления моих картин? Для чего вообще я живу?». То есть, в этом смысле художественная деятельность стала, если так можно сказать, духовной практикой, высокопарно говоря, некоторым путешествием в страну, где я должен узнать, кто я, как меня зовут и чем мне следует заниматься. Известная истовость и преданность своему художественному делу объясняется не столько коммерческими или какими-нибудь амбициями – ты знаешь, что ничего не продавалось и ничего не выставлялось – сколько личной практикой этого духовного «делания», если угодно, которое лежало в основе каждой картины.

Б.Г.: Скажи, а тебе не кажется, что социологически начало «номы» было связано не только с критикой религиозного фундаментализма в русском искусстве того времени, но и с определенной «брежневской» претензией на

то, что Россия, наконец, получила мировое значение, зафиксировала это мировое значение, стала мировой империей, создала устрашающие вооруженные силы, которые могли бы уничтожить весь мир, и т. д. Т. е. связано с имперскостью 70-х годов, которая официально претендовала на окончательность и завершенность?

И.К.: Я думаю, что да, и даже убежден, что это так, потому что любые обсуждения и встречи проходили действительно под знаком полной универсальности, полного тотального завершения чего-то. Мы все жили под знаком «всего». Вот это злополучное слово – «все» ... Мы рассматривали многие понятия как существующие не во времени, а как бы уже установившиеся и застывшие: из этих понятий был как бы соткан полный небосвод. Сознание рассматривалось как общее, универсальное, единое сознание, а отнюдь не как наше историческое сознание. И чувство, что это может быть рассматриваемо навсегда, связано, конечно, с уверенностью, что «Тысячелетнее царство» советской власти установлено и не подлежит никакому изменению.

Б.Г.: Не было ощущения, что «все течет»?

И.К.: Разумеется, нет. Во всем – полная неподвижность космоса.

Но есть и обратная сторона этого дела – ты знаешь, что и 70-е годы, и все предыдущие прошли в атмосфере страха. Надо сказать, что в этом кругу я что-то не могу вспомнить бесстрашных людей, которые, упаси Бог, боролись или что-нибудь такое собирались говорить, что они не боятся и т. д. Все участники этого маленького мира были в той или иной мере подвержены фобиям и стрессам от происходивших событий. Таким образом рефлексия возбуждалась и стимулировалась вот этим отвращением к чудовищу, которое никак не может быть ни убито, ни сдвинуто. Когда империя надвигалась на другие страны мира, это воспринималось, я как сейчас помню, с жестом отчаяния, и глубокого пессимизма, и отвращения перед чем-то, что отвратить или изменить невозможно. Для меня, да и для многих из нас советская власть была явлением не социальным и, тем более, не персональным, а совершенно климатическим. Как, допустим, ты жил бы в зоне постоянных дождей, как в Миссисипи, по пояс в воде, и это продолжалось бы десятилетиями.

Я думаю, что социальная безнадежность является важнейшим фоном функционирования «номы», и отсюда следует ее асоциальность, полное отсутствие каких-либо политических интересов, полная безнадежность и скептическое отношение к любому социальному выражению, отрицание всевозможных акций и т. д.

Б.Г.: Ты знаешь, мне кажется очень важным, что нома состояла из людей, в которых фигура потребителя политически, социологически и культурно

совпадала с фигурой производителя, и это порождало какие-то особые отношения между всеми ее участниками.

Эта ситуация очень резко отличается от обычной культурной ситуации, когда потребитель не является производителем. Обычно ты обращаешься к людям, которые сами не имеют того же опыта, который ты имеешь, потому что для любого человека, который пишет или рисует, или я не знаю, что еще делает, главный опыт в жизни – это все-таки само писание или рисование, а не то, о чем он это делает. И как раз этого опыта потребитель – читатель или зритель – как правило, лишен. В известном смысле ситуация номы была буквально такова же, как в греческом полисе, или как во Франции 18-го века, когда все те, кто читали, те и писали, или все те, кто слушали, те и выступали. И это исторически исключительно редкая ситуация.

И.К.: Замечательно, это очень точно и убедительно, потому что мысленно я нас сравнивал с аналогичными в нашем веке группировками, в частности, с флюксусом и с сюрреалистами, предположим. Несмотря на то, что они много делали для себя и были достаточно тесными в общении группами артистов, бросается в глаза, что основная их активность и их контрагент – это посторонняя публика. Эпатаж и различные формы неожиданных акций по отношению к внешнему миру являлись в данном случае обязательным условием.

Флюксус построен на том, что люди выступают как до бесконечности странные в бытовом отношении. Большую роль играет присутствие этих других, которые «не знают». Сюрреализм построен по тому же принципу: странности, которые кажутся естественными тем, кто разделял идеи этой группы, должны поражать зрителей, которые изумлены тем, что, скажем, на голове у человека сидит жираф и т. д. Я думаю, что большое количество произведений сюрреализма просто не было бы создано, если бы это было сделано специально для приятелей, которые и так знают, что на голове стоит жираф. Но радость от того, что галерея и зритель вздрогнут от того, что жираф горит, являлась, безусловно, одним из важнейших мотивов.

В номе же этот «жираф» не имел места. Удивить в номе никто никого не собирался. Это был круг без профанов.

Б.Г.: Это действительно какое-то уникальное совпадение производства и потребления. На самом деле, как бы мечта коммунизма...

И.К.: О, да-да. И на этом основании возникает очень много вопросов. Допустим, не погаснет ли элементарная продуктивность, поскольку, я повторяю, продуктивность связана со стимулом незнания, удивления – фокуса? Если я заранее примерно знаю, что ты сделаешь, то какой повод у тебя или у меня что-то сделать?

Б.Г.: Да, совершенно верно.

И.К.: Тем не менее, наблюдения показывают, что продуктивность продолжалась, и этот круг не страдал какими-то провалами. Бесперывно изготавливались стихи, тексты, диалоги и всякие объекты – я боюсь их назвать картинами, но что-то такое изобразительное. Значит, причина изобразительности, продуцирования продукта находилась вне дискурса. Это тонкий момент, который хотелось бы отрефлексировать. Почему создавались произведения, о которых заведомо было известно, что другой может сказать то же самое, что и я? Почему, собственно, нечто продуцировалось?

Б.Г.: Да, вот это важный, даже центральный, момент.

И.К.: Я думаю (так мне кажется, интересно было бы, конечно, спросить других участников), что это связано с тем, что продуцировался очередной объект для дискуссии. То есть в самом произведении уже содержался некоторый вопрос (как, допустим, лектор задает вопросы и раздает зрителям), на который предстояло ответить. Это была как бы тема для беседы. Все, что создавалось в то время, уже готовилось как бы к показу не зрителю, повторяю, который ничего не знает и его надо поразить и т. д., а к очередной лекции, если так можно сказать. Если придет в пятницу Боря Гройс или придет Монастырский, то надо что-то такое приготовить и показать, по отношению к чему возникнет все тот же дискурс.

Во всяком случае, должен сказать, что, когда появились посторонние зрители всего этого, то некоторого удивления заслуживал их интерес к подобной поэтической, если так можно сказать, лингвистической и художественной практике. Вообще надо сказать, что в номе очень сильно присутствовало деление на «свой» и «чужой».

Б.Г.: И ты считаешь, что программировались два типа чтения: инициированное для своих и неинициированное – для чужих?

И.К.: Вне сомнения. В курсе дела и не в курсе дела.

Б.Г.: Но при этом неинициированное чтение было возможным?

И.К.: Приговский милиционер – тому пример. Кто понимает, тот понимает, что такое милиционер, а кто не понимает – для того это милиционер.

Б.Г.: То есть имелось то, что можно назвать двойным кодированием: для своих был один уровень чтения, но в то же время для других – другой уровень чтения.

И.К.: Тем не менее я не знаю, могу ли я приписать, например, такую двойственность текстам Монастырского, которые являются абсолютно герметичными. Да, видимо, я не совсем прав. Я думаю, что некоторые участники номы рефлексировали и прогнозировали это двойное чтение, а некоторые нет.

Б.Г.: У тебя это прогнозирование, мне кажется, было.

И.К.: Да, это было у меня, у Пригова. В Медгерменевтике этого нет абсолютно. Этим я хочу сказать, что некоторые участники были ориентированы на экстравертное продуцирование, на показ другим, неиницированным, как ты говоришь, а некоторые вообще об этом не думали и ориентированы были только на своих и на полную интроверсию.

Б.Г.: Но все-таки работы Монастырского отличаются от работ, скажем, Шварцмана тем, что они используют, грубо говоря, все-таки обычный язык. То есть, они его населяют какими-то другими значениями, но это все-таки узнаваемый язык.

И.К.: Да, но надо сказать, что он узнаваем прежде всего самими участниками номы. Что значит для внешнего человека прочитать тексты Монастырского «Поездки за город» – мне труднопредставимо. У медгерменевтов еще более прогрессирует это свойство употреблять термины, которые известны только посвященным и которые для посторонних могут быть или плохо интерпретированы или вообще неузнаны.

Б.Г.: Ты знаешь, мне кажется, что, с точки зрения Монастырского, и, во всяком случае, с точки зрения медгерменевтов, твои работы или работы Пригова являются, в известном смысле, наивными. Они являются наивными в том отношении, что вы ставите себе целью – и это кстати характерно для всего классического постмодернизма – описать какие-то общие, де-факто существующие, социальные, языковые или художественные структуры. Медгерменевты, напротив, исходят из того, что таких общих структур, пожалуй, что и вовсе нет, что это только иллюзия, художественная конструкция, плод личного воображения. То есть, это то же самое, что попытаться объективно изобразить корову, которая в результате уже совершенно становится непохожей на корову. Интересно, например, что интерпретации твоих работ Пепперштейном очень сильно подчеркивают именно личностный, приватный характер этих работ, но полностью игнорируют характерную для тебя установку на универсальность.

И.К.: Да, я думаю, что этим различаются две генерации номы. Первая генерация номы – это ясно кто: я думаю, что это, прежде всего, Пригов, Рубинштейн, ты, Бакштейн, я – вот это круг первой генерации номы. Мы были убеждены, что мы рассматриваем какие-то объективные, твердые и достаточно универсальные мировые конструкторы. Когда мы употребляли какое-нибудь слово, было внутреннее убеждение, что оно общезначимо. Надо сказать, что практически такой уверенности в следующем поколении нет.

Б.Г.: По-моему, тоже. Оно приватизируется.

И.К.: Да, и Монастырский, хотя по возрасту он, скорее, из первой генерации, но тем не менее, он принадлежит именно к этой второй генерации. Алексеев, Пепперштейн, Лейдерман – это все люди, которые распрощались с универсалиями, с убежденностью, что эти понятия разделяются какими-то достаточно широкими культурными слоями. Интересно знать, почему это произошло. Значит, в самой номе содержатся какие-то основания для этого. Я думаю, что методология обращения с этими универсальными понятиями была достаточно субъективна. В этом есть известная самоуверенность и самообольщение первой генерации номы – в том, что она рассматривала объективные вещи с точки зрения объективной же методологии. На это слабое место и обратила внимание вторая генерация: они поняли, что это была иллюзия, что это рассмотрение языковых структур было глубоко импровизационным. Мало того: личностно творческим. Это и было предметом креативности, как они обнаружили. Они обнаружили, что креативность как раз и заключается в этом шизосубъектном подходе к вещам, которые до сих пор этому подходу не были подвержены.

Б.Г.: Но в начале нашего разговора креативность была для тебя логикой саморефлексии.

И.К.: Да, но какая причина запускает эту машину?

Б.Г.: Ты думаешь, что она не сама по себе работает?

И.К.: Я думаю, что нет. Я вижу, что в основе всегда лежит, как это ни странно, немотивированность. Немотивированы причины этого беспрерывного перпетуум мобиле аналитического колеса. Такой же драйв я вижу и у Пепперштейна, например, и у Лейдермана. Что служит мотивом их беспрерывного медгерменевтического анализа? Я думаю, что это есть обнаруженная энергия, которая как всякая энергия обнаруживается при распаде каких-то достаточно до тех пор связанных и неподвижных коммуникаций. Начиная с атомного ядра и социальных революций, мы видим распады структур, развалы структур там, где даже не предполагалось, что они будут развалены.

Посмотри: где был развал и что послужило причиной развала этого дискурса? Я думаю, что первая генерация номы напала на один очень интересный феномен: во всех традиционных исследованиях в других системах твердые понятия или твердые определения – в данном случае культурные понятия – подвержены были анализу столь же твердыми культурными методами. Применялся тот или другой метод анализа, но никогда не принималась крайняя субъективизация и свободное обращение с твердыми структурами.

Впервые в номе мы видим, и я не знаю, по какой причине, подход к серьезным вещам крайне несерьезный и субъективный. Может быть, я не-

точно изложил проблему, но это и дало следующему поколению возможность посмотреть на это явление как на шизофреническое.

Б.Г.: Да, конечно, шизофрения была, но надо сказать, что я не такой поклонник (при том, что я их люблю лично, конечно, и люблю их работы) идеологии второй генерации. Я, как ты правильно говоришь, представитель первого поколения номы и, надо сказать, что я не склонен от этого отказываться, потому что во втором поколении я вижу психологизацию искусства, которая на самом деле мне не близка.

Мне кажется, что существуют внеличная, чисто логическая, чисто абстрактная машина рефлексии и не всегда с ней кстати совпадающая имманентная логика художественного продуцирования, которые перерабатывают все, включая любую – сознательную или бессознательную – психологию. Медгерменевты объясняют и твои работы, и другие работы старшего поколения не абстрактным интересом к социальным или, скажем, любым другим структурам, а какими-то чисто психологическими привязками к определенным темам, вещам и т. д. Это, конечно, есть, этого нельзя отрицать. Конечно, есть такая психологическая фиксация или даже фетишизация, потому что мы работаем не со всеми вещами, а с очень четко выбранными – то есть психологически к нам привязанными вещами. Это правда. Но эта фетишизация все-таки интегрируется в некоторый процесс, который носит не то чтобы интерсубъективный, а даже просто суперсубъективный характер. Это логическая машина самого языка искусства, которая не имеет ни начала, ни конца, и в отношении которой мы выступаем скорее жертвами или агентами, нежели властителями, в том числе и психологическими.

Если описывать продуцирование искусства как психологическое (шизоидное или любое другое), то создается такое впечатление, что мы эту машину можем подчинить своему персональному бессознательному, что эта машина является проводником или орудием наших личных психологических травм или фиксаций. Я не очень в этом уверен. Мне кажется, наоборот, что эта машина использует нашу психологию только как материал, по существу никак не считаясь с нею. Так что эта репсихологизация или репреватизация искусства еще более наивна, потому что она создает иллюзию, что искусство является сферой реализации наших желаний, хотя на деле искусство постоянно фрустрирует нас своей очень жесткой и беспощадной имманентной логикой, которая не имеет ничего общего с нашей как угодно понятой психологией. Искусство еще более жестоко, еще намного более антипсихологично, внутренне холодно и неудобно, нежели жизнь – именно поэтому оно может иногда жизнь побеждать.

Вопрос, кстати, заключается в том, не является ли эта твоя инсталляция по поводу номы к тому же еще и констатацией того, что она уже кончилась?

И.К.: Я не знаю, может быть, так: весело, с достаточной долей иронии...

Б.Г.: У меня такое ощущение, что нома кончилась, потому что возник зритель, возникла коммуникация с внешним миром, и утратилось это отождествление зрителя с производителем.

И.К.: Вне сомнения, да. Появился зритель, появился внешний мир...

Б.Г.: И этот зритель – что он сделал с рефлексией? Завершил ее?

И.К.: Он сделал несколько вещей. Дело в том, что, пока внешнего мира не было, весь внешний мир и был мир номы. Весь космос описывался этими, условно говоря, двенадцатью людьми. С появлением внешнего мира произошел процесс облучения этим внешним миром, и в этот момент все деятели, участники этого дела перестроились таким образом, что они образовали более мелкие группы, рефлексия стала не тотальной, и круг не стал прозрачным для всех, стал распадаться сначала на генерации, потом – на группы, а потом уже и на выпадение отдельных «кирпичей», на индивидуализации, на отдельных игроках из этой команды.

Б.Г.: А что это значит? Они перестали быть универсально рефлектирующими, а стали конкретными индивидуальностями? Они застыли в своей индивидуальности?

И.К.: Этот процесс происходит по-разному, и в разной степени он, что называется, «продвинулся».

Б.Г.: Они тоже клишировались или что?

И.К.: Ты знаешь, я боюсь сказать. Потому что дальше наступил некоторый странный период индивидуальных судеб, а индивидуальная судьба, в известном смысле, перекрывает и вуалирует те тенденции, которые присутствовали в номе.

Б.Г.: Но ты говорил раньше об универсализме, ты говорил о том, что индивидуальности в большой степени и не было, потому что индивидуальность была съедена постоянной универсальной рефлексией, которая неиндивидуальна.

Но если мы сейчас получили эти твердые индивидуальности, означает ли это также, что мы получили некоторую систему клише перед лицом внешнего мира?

И.К.: Ты знаешь, Боря, мне очень трудно говорить на эту тему, потому что каждый из участников в лучшем случае напялил на себя роль и напялил на себя персонажность (персонаж – одно из важных понятий номы), и эта персонажность не является его идентификацией и самоидентификацией,

а является, так сказать, его симулятором, его «фальшивкой». Поэтому я не думаю, чтобы кто-нибудь из участников номы сказал, что «это моя личность, это я».

Б.Г.: Но маска прирастает к лицу

И.К.: Да, но увидеть этот процесс чрезвычайно сложно. Традиции номы исключают, мне кажется, до глубокой старости процесс индивидуализации.

Б.Г.: А что это значит перед лицом внешнего мира?

И.К.: Трудно сказать. Я думаю, что это ничего не обозначает для внешнего мира, потому что для внешнего мира любая личность понимается клишированно. Поэтому совершенно безразлично, что думает личность сама о себе. Ты понимаешь, мне не ясна эстетическая фигура номы перед лицом русского искусства. Но можно сказать следующее: все, что есть, рано или поздно приобретает сначала маску, а потом лицо, или наоборот, и неизбежно нома, как довольно сильное энергетическое объединение, производившее большое количество рисовальной и текстовой пачкотни, успешно приобретет такое лицо – точнее, ей вынужденно припишут какую-то фигуру, какое-то лицо.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ВЫСТАВКА ОДНОЙ БЕСЕДЫ

Диалог между И. Кабаковым, Б. Гройсом и П. Пепперштейном (2001 год)

Борис ГРОЙС: С конца XIX-го века и до нашего времени практически всё в искусстве было поставлено под вопрос: художественное произведение, музей, художественная система. Но сама фигура художника, как кажется, пережила это время. Значение понятия художник казалось ясным всё это время, по крайней мере, до какой-то степени. Мне кажется, что сейчас положение несколько изменилось. Само желание быть художником, сама фигура художника, его функция в обществе всё больше подвергаются сомнению. Художники впали в депрессию, в пессимизм по поводу самой возможности быть художником в этой ситуации.

Илья КАБАКОВ: Я тоже думаю, что сегодня ситуация выглядит по-иному, чем пятьдесят или двадцать лет назад. Чтобы посмотреть на профессию художника, на самого художника и оценить ситуацию, легче заглянуть в чужой, соседний департамент и понять, как функционируют смежные профессии – музыканты, циркачи, работники балета, актеры, футболисты и т. д. Во всех этих профессиях видишь одно сходство – наличие соответствующих форм образования, школы, профессионального фундамента; они наследуют основные правила своей профессии, так или иначе развивают их. Наша профессия, называемая художник, радикально отличается от всех перечисленных. Практически уже в конце XIX-го и в начале XX-го века существовала проблема школы. Наследование фундаментальных основ этого ремесла было полностью прервано и поставлено под сомнение. Все практики ремесла художника, идущие из глубокой древности, были полностью перечеркнуты другим взглядом: художник не ремесленник, наследующий профессиональные навыки и принципы, а, наоборот, тот, кто всячески их игнорирует или радикально изменяет. Эта позиция, совершенно неожиданная для других профессий, через какое-то время за-

мечательно привилась в нашем деле, и мы, ныне живущие, наследуем эту традицию принципиального непрофессионализма, ненаследия школьного обучения. Это приводит к следующим последствиям. С одной стороны, художник приобретает невероятную свободу импровизации на любом материале, непривязанности ни к какому материалу вообще. Так родился концептуализм, который принципиально игнорирует всякое изделие, всякое предметное воплощение своих идей. С другой стороны, это приводит к психологическому эффекту, который знаком каждому художнику сегодня. Несмотря на то, что амбиции художника остаются теми же, а возможно, и превышают предыдущие, проблема состоит в том, как войти в зону, которая уже занята существующими художниками, если у тебя нет профессионального «ступенчатого» восхождения по известным правилам, по направлению снизу вверх, которое было в традиции. Как попасть в сегодняшний профессиональный художественный мир, не владея ступеньками, а «бросаясь с крыши».

В этой проблеме, стоящей в начале карьеры любого художника, существуют две стратегии. Первая – следующая: я что-то люблю делать, что-то меня интересует, чем-то я захвачен, я буду это делать; что касается попадания в современное искусство, в большой класс художников, то оно связано с невероятной удачей или с невероятной усердностью, усилием, сопровождаемым успехом. Один мой приятель сказал: «Я бы очень хотел быть современным художником, но, к сожалению, люблю заниматься живописью, что сегодня является гирями, которые тянут меня вниз и не позволяют взлететь в ваш подлый современный мир». Мысль абсолютно правильная. Речь идет о любви и привязанности к той или иной технической дисциплине – рисунку, живописи, графике и т. п.; ему, этому художнику, который что-то любит, кажется, что кто-нибудь когда-то заметит результаты его труда и он чужими руками (как бы ангельской рукой) будет поднят за свои усилия вверх. Здесь обычно любят приводить пример с Ван Гогом, который любил рисовать у себя в Арле, а потом невидимая рука судьбы вознесла его. То есть люби свое место, хорошо занимайся своим делом, и судьба о тебе позаботится.

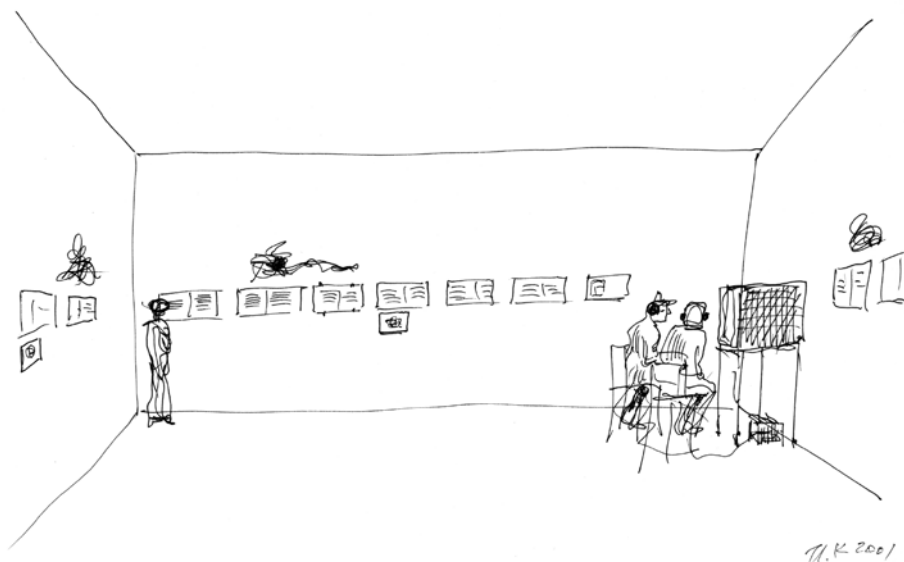
Другая стратегия – противоположная. Я что-то люблю, умею делать, к чему-то приспособлен, но реальный художественный мир находится в совершенно другой плоскости. Здесь работают иные критерии, иные требования, и чтобы быть художником – а для меня это означает попасть в уровень определенных критериев – я должен выполнить условия, сдать экзамены. Поэтому вопрос, люблю ли я что-то и к чему я стремлюсь, не важен. Как говорил Д. А. Пригов, сдавая экзамен, надо выполнить все пятнадцать пунктов, если хоть один не сдал, все остальные не засчитываются. Таким образом, чтобы попасть в этот мир, нужно подготовиться по всем дисциплинам, мало того, жесточайшим образом проглатывая их, отплевываясь, выполнять всё, что ты должен. Здесь есть аналогия и с другими

профессиями и занятиями типа тенниса или футбола, где существуют две возможности: играть в теннис или футбол у себя во дворе с соседями по подъезду или нацелиться на уровень известных современных команд и считать, что лишь это и есть футбол. Вопрос, чем для тебя является футбол, – решающий.

Б.Г.: Мне кажется, фигура художника оказалась сейчас в сложном положении, потому что изготовление предметов искусства больше не является делом художника. Это есть дело дизайна, техническое занятие. В современном мире мы имеем дело с перепроизводством произведений искусства – от машин и станков до самолетов. Мы носим дизайн, вообще – везде дизайн. Поэтому это есть функция, которая от художника практически отпала. У него длительное время была функция давать предметам дизайна статус искусства. Различные типы поведения – быть политически ангажированным, быть гуманистом, быть страшной сволочью, террористом и т. д. – можно фактически тоже рассматривать как реди-мейд, они тоже так или иначе интегрируются в художественное пространство. Мне кажется, что эта функция художника, собственно модернистская, пришла к концу. Она закончилась в результате того, что художественные институции стали заниматься этим сами и переняли функцию художника. Кураторы, директора музеев, вообще крупные институции сейчас показывают в художественных пространствах холодильники, машины, мотоциклы (Гугенхайм), компьютеры (Центр Помпиду). Для этого им больше не нужен Дюшан, Энди Уорхол. Современные институции взяли на себя эту последнюю роль художника. И поэтому когда я задаю себе вопрос, как можно стать художником, я склоняюсь к тому, что им стать просто невозможно. Я думаю, что эта компетенция полностью утратилась. Художник оказался фигурой, представляющей собой некоторую зону проекции для желаний, намерений, вкусов окружающего общества.

Почему общество считает какого-то человека художником, заранее трудно сказать. Общество само этого не знает. Я бы сказал, что оно действует по аналогии. Эти аналогии построены следующим образом. В первых, художником объявляется человек, который живет и действует подобно тому, как жили и действовали другие уже известные художники. Например, он страдает в одиночестве или, наоборот, имеет очень крупный успех. Он рисует картины или, наоборот, этого не делает. Мы имеем в нашем воображении огромный репертуар представлений о том, чем занимается художник. Если мы видим человека, который занимается хотя бы одним чем-то из того, что мы себе представляем, то мы уже готовы признать его художником.

Кроме того, есть еще очень важный критерий: художником признаётся тот, кто не является художником и не высказывает желания им быть. Мы знаем, например, что особенно яркое и важное произведение искусства – это такое, которое не выглядит как произведение искусства.



Выставка одной беседы. Эскиз экспозиции. 2001

Тем самым человек, который не выглядит как художник и именно потому, что он не выглядит как художник, может быть нами признан художником, поскольку здесь работает определенный тип аналогии – негативной или парадоксальной. Художник не есть фигура, которую можно определить, – это, скорее, риторическая фигура, которая возникает в процессе говорения по причинам, нам непонятным, по аналогии к ассоциациям, которые часто довольно трудно проследить и которые настолько гетерогенны и настолько противоречивы, что непонятно, почему тот или иной человек воспринимается нами как художник. Они все художники, потому что попали в разные поля ассоциаций, связанные со словом художник, но, возможно, мало имеющие между собой общего. Поэтому, боюсь, что никакой общей дефиниции нам достичь не удастся.

Павел ПЕППЕРШТЕЙН: В каком-то смысле можно сказать, что подобного рода дефиниции реставрируются при попадании человека в экстремальные ситуации, например в такие институты (совершенно другого плана, чем арт-институты), как тюрьма, больница, то есть от чего любой человек не застрахован. Особенно в России, но и не только в России, когда человек попадает в такие пространства или внезапно оказывается в совершенно другой человеческой среде, выясняется, что если он художник, то его тут же проверяют, насколько он многослойный, насколько он в примарном смысле является художником. Если он является, кроме того, что он извест-



Выставка одной беседы. Эскиз экспозиции. 2001

ный концептуалист или перформансист, еще и художником в народном смысле слова, то он мгновенно оказывается в этой ужасной ситуации в неплохом положении.

Все, кто бывал в испытательных мучительных пространствах, знают, что там очень хорошо быть художником, художником в самом традиционном, народном смысле, художником, который умеет рисовать. Если человек не умеет рисовать, он художником в этих пространствах не считается, хотя может называться художником во втором смысле этого слова. «Ну ты художник!» – говорят человеку. После такого могут убить.

Этот второй смысл очень негативный. Насколько известна этимология этого слова, так называли монахов, которые не выдержали аскезы, молитвы и сошли с ума; вместо того, чтобы продолжать свою практику, они бегают по монастырю, разрывают на себе рясу, бьют иконы. Если жанры современного искусства пытаться возвести к архаическим истокам, то мы увидим, что именно к этим истокам восходит радикальное искусство или перформансная деятельность. Желание разломить икону – настолько же древняя функция художника, насколько желание ее нарисовать или нарисовать прекрасные цветы. Тем не менее первая позитивная роль, то есть умение нарисовать прекрасные цветы, оказывается актуальной в любой экстремальной ситуации попадания в чужую, народную, вообще в неопределенную, случайную социальную среду. Такое попадание происходит, например, в больнице или даже в поезде. В поезде я, например, постоянно

оказывался в ситуации художника как человека, который умеет нарисовать, скажем, бегемота. Люди, набившиеся в купе и куда-то едущие, спрашивают друг у друга: кто ты такой? Услышав слово художник, они тут же спрашивают: а бегемота умеешь нарисовать? Как только говоришь «да», к тебе возникает очень хорошее отношение. Оказывается, в такой сложной ситуации, как Вы, Боря, только что описали, имеет смысл обратиться к грубым и неприятным социальным ситуациям и в них найти источники приятного, что есть в слове художник, и тех привилегий, что заложены в большом блине общего архаического сознания. Оказывается, художник, умеющий воспроизводить реальность карандашом на бумажке, хронически заручается любовью людей. Об этом глупо забывать.

Я написал об этом, пытаюсь анализировать рассказ Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Там замечательно описана функция художника в сталинском лагере. Там художники в отличие от всех других живут очень хорошо. Когда все ээки утром строятся, чтобы идти по морозу на лесоповал, художники в более добротных ватниках выходят из своей отдельной каморки. Их главная обязанность, которую вменяет им начальство лагеря, – подновлять кисточкой с белой краской номера на бушлатах заключенных. Вторая их обязанность, иерархически немного более низкая, – после того, как все заключенные идут на лесоповал, заключенные-художники возвращаются в свою специальную каморку, где очень тепло и где у них есть больше еды, чем у других, и исполняют заказы начальства. Они рисуют портреты надзирателей, начальника лагеря, их жен, или цветы, если кому-то нужно цветы повесить на стену. Также они оформляют «красные уголки», идеологическую продукцию и пр. В оставшееся время они исполняют уже иерархически следующий слой заказа – заказы народа, других заключенных, которые имеют только один характер – надо рисовать голых женщин для того, чтобы заключенные могли мастурбировать, поскольку женщин у них нет. Либи́до большого количества людей оказывается замкнуто на этих нескольких художниках, но именно простых в народном смысле.

И.К.: Меня привел в восторг твой аргумент «народ». Вообще услышать наконец слово *народ* и слово *художник* в традиционном высоком смысле, – то, что давно забыто, – невероятно приятно. Слово среди нас вдруг появился человек от сохи и сказал, кто такой художник. Это здорово потрепало мои нервы – человека, давно оторвавшегося от корней. Очень приятно. Я считаю, что это указание свыше, чтобы любой зарвавшийся пройдоха знал своё место. Я в очередной раз испугался, увидев эту глубинную критику.

В моей биографии как раз есть эпизод, который мне показал, что тебя убьют, если ты не спасешься неизвестным способом. Убийство – народное действие, гнев народа, который тебя уничтожит, поскольку ты родился и

не выполняешь каких-то обязательств по отношению к целому. Единственное, как ты можешь это компенсировать, это нарисовать что-то народу понятное. Любимое и понятное, как известно, это лошадь или голая женщина. Я в малолетнем возрасте специализировался на лошадях и спасся.

Художник, если он не возомнил о себе много, чувствует ответственность перед народом: если он не будет рисовать, его отлупят, казнят. На этой волне паники сочинялось много вещей, во всяком случае, стимулировалось. Например, замечательный фотограф Боря Михайлов весь построен на состоянии паники, он вообще всего боится. Состояние паники является его стандартным положением, поэтому весь мир его возбуждает и художественно отображается. А что такое паника? Это состояние общенародного подъема, восторга или военного энтузиазма. Или состояние паники – когда нужно куда-то бежать.

Но как человек, оторвавшийся от народа, я хочу подняться на второй этаж, туда, где такие же типы устроили стену вокруг народа, изолировали его и не позволяют народу контролировать их поступки и чуть ли не всю жизнь. А именно, я имею в виду замечательные, прекрасные монастыри, рассыпанные повсюду и называемые художественными институтами. Они существуют сегодня во всем мире и защищены, с моей точки зрения, прекрасным образом. Есть мнение, что они рассыпаются: нет денег, ворота открыты, башни давно не ремонтировались и даже штат убежал, то есть полная катастрофа. Но я хочу сказать о другой стороне этих монастырей. Как бы они ни рассыпались, в частности, от отсутствия денег, амбиции всякого порядочного дома состоят в том, чтобы был буфет и на буфете стояло бабушкино керамическое изображение коровы. Мало-мальски уважающее себя государство обязано иметь художественные институты, всевозможные музеи и выставочные залы, потому что это есть статус государства, благодаря которому с ним разговаривает другое государство. Это дело не внутренней политики государства. Но уровень богатства для приезжающих в страну определяется наличием этих институций. Несуществование художественных институций в России связано с политически неграмотным поведением. Нехорошо сидеть за столом во время переговоров без галстука. Художественные институции выполняют роль этих галстуков.

С другой стороны, можно сказать, что художественные институты играют и глубокую внутреннюю роль, продолжают аристократическую традицию. Страны, которые избавились от аристократических позиций, терпят в своей жизни большой ущерб, потому что они что-то повредили в своей генной структуре. Все эти институции, художественные и те, которые наследуются в свою очередь религиозными институциями (здесь один корень), представляют собой генный код, который не должен быть нарушен, иначе весь организм начинает трепыхаться, вибрировать. Если считать, что музей выполняет и наружную, и внутреннюю функцию, тогда

понятно, что эти институты будут существовать очень долгое время, поддерживая свой статус любым способом. Повторяю, потому что есть генетическое требование – пока живет государство или отдельный город, до тех пор будет существовать в нем художественная институция. Разумеется это моя фантазия, оптимистическая модель, но она построена на том, что никогда они не угаснут.

Если это так, то всем существам, которые находятся в этих институциях, тоже гарантировано сохранение. Остается вопрос: выполняют ли они свою функцию и правильно ли они ее выполняют, находясь внутри этих учреждений. Контроль производится со стороны администрации учреждения. Поступающий на работу говорит, что он хочет, скажем, пятьсот рублей зарплаты, теплое помещение, а ему говорят, что Вы будете работать истопником, и у нас на Вас есть двадцать рублей в месяц и две лопаты. Выбор художника, который считает, что будет работать в этом месте, заключается в том, согласится ли он на эту зарплату и на различные правила, которые это учреждение, этот монастырь предъявляет к вновь поступившим, или нет.

Бросая взгляд назад, на историю искусства, видишь, что такая же система в разных формах существовала на протяжении всей истории человечества. Народный вариант прекрасной теплушки, предложенный тобой (кисти есть, и художники не идут на работу) существовал в глубокой древности. Египтяне долбили иероглифы, находились в такой же институции, шарашке, которая их выделяла из другой публики. Важный момент состоит в том, что если считать, что вся история искусства представляет собой историю институций, а не историю свободных артистов, которые на самом деле – работники одного учреждения, имеющего бесконечно давнюю традицию (возможно, даже ее основали атланты), то мы работаем сегодня в бесконечно длящемся учреждении, со сменой директоров, ремонтом помещений, но в сущности выполняющем одну и ту же функцию. Это бюрократическое учреждение, имеющее свои правила и, с одной стороны, как всякое бюрократическое учреждение, выполняющее свои публичные функции – участие в жизни всего «лагеря» (шарага участвует в жизни лагеря, раскрашивая номера), но, с другой стороны, оно имеет собственное внутреннее управление делами, которое очень строго следит за взаимоотношениями всех членов бюрократической организации и прежде всего следит за тем, чтобы они не гадили, не плевали на лестницах, вообще приходили на работу, то есть выполняли те или иные функции. Существует система контроля, система художников или артистов, которые хорошо знают требования и выполняют их наиболее правильным образом, и прослойка молодых и вновь прибывших сотрудников, которые еще не в курсе дела. Им предлагается присмотреться. Если они присматриваются правильно, то начинают ориентироваться, как пройти на второй этаж или в секретариат, если присматриваются плохо, то через некоторое время по-

лучают молчаливую рекомендацию удалиться, исчезнуть с этого места. Попадание в учреждение, а также жизнь в нем полностью регламентирована. Чувства свободы в этом учреждении в наибольшей степени достигают те, которые точно знают и выполняют правила поведения. Буквально также, как водитель на шоссе: наиболее удачно ездит тот, кто прекрасно знает, что происходит вокруг. Это инсталляционное требование, которое буквально отражает видение и ощущение всей ситуации на ходу и одновременно со всех сторон является формой идеальной бюрократии.

Я бы сравнил поведение художника в институции с хорошо налаженной жизнью учреждения. Приведу пример. Когда я последний раз ходил по Лувру, то буквально видел комнаты бюрократов. Делакруа и Энгр – это такие суровые люди, которые прекрасно знают, как надо сидеть за столом, вести себя, разговаривать с подчиненными. Есть какие-то нарушители, фривольные существа. В сущности, вся история искусств может быть рассмотрена как работа учреждения, которое не имеет ни начала, ни, может быть, и конца.

Б.Г.: Ты, конечно, прав. Но имело ли искусство начало? Я думаю, что оно имело начало. То, что мы называем сейчас искусством – скажем, то, что делалось, например, в Египте – искусством на самом деле не было. Это было ремесленное оформление других автономных институций, например, институции жрецов. В действительности институциональное и автономное существование искусства представляет собой достаточно новый феномен, который возник только в конце XVIII-го века. До этого искусство не было независимой, руководимой своими собственными критериями институцией. Оно было обслуживающим персоналом, в сущности, слугой либо при оформлении власти, дворцов, усадеб, памятников, либо при совершении религиозного обряда в рамках различных религиозных традиций. Эмансипация искусства как отдельного департамента или отдельной структуры – не древний феномен, это очень новый феномен. Можно даже утверждать, что абсолютно всё, что ты видишь в Лувре, за исключением самых последних работ, в сущности, представляет собой реди-мейд. Фактически все эти картины ничем не отличаются от писсуара Дюшана. Они были когда-то частью обстановки, частью оформления дворцов и усадеб, элементами религиозного ритуала. Всё, что было взято у ацтеков или египтян, из русских церквей – это всё тот же самый писсуар Дюшана, те же самые реди-мейд. Они дефункционализированы, взяты из другой институции и перенесены в эту институцию. Это была передача дел или передача части старого имущества в какую-то новую бюрократическую систему подчинения. В этом смысле искусство имело начало и довольно недавнее начало. Но всё, что имеет начало, имеет и конец. Конечно, я тоже считаю, что существует какая-то преемственность, но я не думаю, что искусство как институция является вечным в каком бы то ни было смысле этого слова.

Если посмотреть на то, какую функцию выполняет искусство в современном демократическом обществе, то совершенно ясно, что это общество понимает под успешным искусством то, что имеет демократическую легитимизацию, то есть то, на что идут и что хотят видеть многие люди. Прежде всего, это попмузыка, кино. Я думаю, что если спросить современного человека с улицы, что является искусством наших дней, то он назовет именно попмузыку и кино.

Если ты говоришь о политике и государстве, то совершенно ясно, что когда, например, крупный государственный деятель ездит куда-то, то он берет с собой, прежде всего, не художников и не писателей. Политики общаются только с попзвездами или с крупными теннисистами, кинематографистами или актерами. В сущности, этого достаточно для репрезентации государства. Государство удовлетворяет на этой площадке свою репрезентативную функцию с достаточной степенью.

Если мы говорим о фигуре художника как о сакральной, т. е. наследующей сакральную функцию, то художник, прежде всего, – и в этом смысле я согласен с Пашей – человек, который не работает восьмичасовой рабочий день. Наиболее экстремальная ситуация в современной цивилизации (и тут уже не нужен никакой лагерь) – регламентированный рабочий день. Если спросить моих студентов или моих знакомых, почему они стали художниками, они дают всегда один и тот же ответ: чтобы не работать регулярно целый рабочий день. И это единственный ответ, который можно от них получить. В этом смысле искусство действительно выполняет защитную функцию. Это есть защита от самого страшного деспотизма современного мира – здесь не нужно никаких экстремальных условий. Экстремальные условия – это условия повседневности.

П.П.: Я имел в виду, что экстремальные условия демонстрируют то, что и так происходит.

Б.Г.: Проблема в том, что здесь работает следующая аналогия. Возьмем, например, преступника, которого освобождают от казни. Чаще всего это человек, больной раком, относительно которого известно, что он умрет в независимости от того, выпустят его или нет. Сейчас Путин собирается освободить осужденного на двадцать лет американского шпиона. Это объясняется тем, что он болен раком и всё равно умрет раньше истечения этого времени.

Таким образом, художник освобождается от обычных работ, как раньше монах освобождался, потому что он совершал Божью работу, более тяжелую и еще более драматичную. Художник освобождается от обычной работы, потому что общество предполагает, что он совершает внутреннюю работу, которая является такой чудовищной, трагичной и сложной, что его можно освободить от внешних нагрузок. Он, например, испытывает терзания творчества. Он не спит ночами. Он находится во власти художе-

ственной необходимости, которая постоянно заставляет его бегать к холсту или в необычайном напряжении что-то творить. Именно потому, что он не может иначе. Он болен высокой болезнью, как говорил Пастернак. Он болен художественным раком. Искусство воспринимается обществом как форма неизлечимого ракового заболевания, которое настолько терзает человека изнутри, что просто неприлично и неэтично накладывать на него еще какие-то внешние обязательства типа регулярного посещения рабочего места. Чем больше художники склонны убеждать общество в том, что они в сущности люди вполне нормальные и здоровые, спят и питаются достаточно регулярно, что терзания их ограничены как во времени, так и в пространстве, тем менее общество оказывается готовым давать им послабления. Послабления эти даются не потому, что они умеют что-то рисовать или делать что-то полезное людям. Умение нарисовать является симптомом глубокого душевного, психического заболевания. Если этот симптом обнаружен, то всё происходит как раньше, когда ты, скажем, ходил в рубище босым по снегу; само по себе это никому ни полезно, ни вредно, но это является симптомом твоей избранности и поэтому тебе дают денег, не требуя ничего взамен. Исключительное положение художника как больного высокой болезнью, мне кажется, сейчас всё больше и больше ставится под вопрос. Люди говорят: а не мнимый ли он больной? Если он мнимый больной, то пусть поработает и поработает художником тоже. Пусть порисует, попоет, снимет картину, чтобы люди увидели и оценили. Надо померить ему температуру, и если температура нормальная, то бюллетень его закончился – пусть выходит на работу.

П.П.: Можно сказать на примере различных друзей, что если в результате проверки выясняется, что художник действительно болен высокой болезнью, его тут же посылают, хотя он может быть очень хорошим художником. Вектор повернут полностью в обратную сторону по сравнению с тем, как было при романтизме, потому, что даже любясь на прекрасное произведение, созданное тем или иным художником, общество, обнаружив, что он не совсем в себе, прекращает всяческую поддержку этого конкретного художника, ничего ему не предоставляет. Даже наслаждение от его произведения уменьшается. Имеется в виду, что оно возникнет, возможно, после его смерти. Но пока он жив и с ним невозможно наладить вменяемые рабочие отношения, он не поддерживается. Не хотят даже в его сторону смотреть.

С другой стороны, в более развитой ситуации обязательно найдется какой-нибудь импресарио, который к нему присосется, и тогда всё будет происходить уже через него.

Надо сказать, что в современном обществе не только художники не соблюдают восьмичасовой рабочий день. Художник относится к области свободного предпринимательства. Тут я хотел бы ограничить замечательную и поэтичную фигуру учреждения, которая вырисовывается в наших речах, и обратиться к поэтике Кафки. Учреждение видится, прежде всего,

загадочным, огромным, бесконечным. У него нет отчетливых обоснований его положения в обществе. Функции, как Вы, Илья сказали, оказываются негативными – например, не срать на лестнице. Это всевозможный регламент. У Кафки все функции чиновника негативны. Он ничего не делает, кроме того, что он не делает целый ряд вещей.

Мне кажется, что, кроме учрежденческого существования, у художника есть еще чисто капиталистическое – как свободного предпринимателя. Оно характерно для среды, где очень много свободных предпринимателей, которые тоже не имеют четкого рабочего графика или восьмичасового рабочего дня. Они то много работают, то мало работают, всё зависит от того, как пульсируют их дела. В этом смысле работа художника не очень отличается от работы других людей. Особенного исключительного статуса у него нет. Поэтому от него не обязательно требуют страдания и не обязательно даже требуют участия в учрежденческой рутине и глубокого кафкианского вчувствования в то, что на этом этаже учреждения принято так себя вести, а на следующем иначе. В самом учреждении есть, как минимум, две тенденции. Первая – нарциссическая, когда учреждение хочет думать о себе, чувствовать себя, требует от приходящих внимания к себе. Однако эта тенденция теснима другой мощной тенденцией – наоборот, невниманием к себе, отношением к себе как к чему-то функциональному, желанием полностью смотреть вовне, быть полезным или вредным по отношению к тому, что находится за пределами учреждения, вообще наполнять себя, прежде всего, внешним миром, а не внутренним. Поэтому есть тенденция в музеях и галереях возвратиться, хотя бы отчасти, к тому статусу, который был когда-то, когда выставлялись только реди-мейды или кусок оформления папского дворца, вазы из египетского дома, попавшие в музей примеры, экземпляры совсем другой жизни. Такая тенденция мне кажется мощной в современном музейном и выставочном деле – выставлять, например, процесс изготовления фильма в современном кино и предоставлять площадку, скажем Гринуэю или Спилбергу, чтобы они загрузили ее полностью и превратили в подобие своих сценических павильонов. Спилберг, правда, ничего подобного не делал – ему это не интересно, но если бы он выразил такое желание, любой музей с наслаждением завтра же бросил бы все свои залы, якобы элитарные, к его услугам. Точно также стоит лишь моргнуть какому-то крупному дизайнеру или фирме, как все, что есть у музеев, будет предоставлено для шоу. Речь идет также о форме деятельности политических партий или даже какой-нибудь радикальной террористической группы – какой-нибудь куратор с удовольствием показал бы что-то о ее жизни и деятельности, интересно подав. То же может касаться и официальной политической партии.

Мы видим, что через музей начинает репрезентироваться большое количество того, что выхвачено этим музеем из другой жизни и не должно в этом музее застрять не в памяти, как в янтаре – оно просто входит в

музей и уходит из него. То есть само музейное пространство используется как площадка. Музей как женщина, которой уже не так интересно спать со своим мужем, а хочется попробовать что-то другое. И этот музей лежит, раздвинув до какой-то степени свои ноги и предлагая быть оттраханным, и чем более разнообразны варианты, тем лучше.

И.К.: Рассматривая художника с разных сторон, естественно, мы не можем отклониться от места, где он функционирует. Последняя тема была – музей и его функции, и вообще что это такое.

Но я бы хотел вернуться еще раз к тому, о чем сказал Боря, к проблеме внутреннего состояния художника, его внутреннего имиджа – безумца, больного и пр. Тема болезни, форм безумства самим художником очень хорошо понимается и рефлектируется. Эти свойства он не только видит, но и несомненно культивирует внутри себя. Это традиционно. С начала каменного века или Египта художник хорошо знает те роли, в которые он будет вписываться. Эти роли хорошо изучены и понимаемы наружным наблюдателем, и художник подстраивается как медиум под те формы ожидания, которые разрешены или легитимированы в данном конкретном периоде истории. Если рассматривать художественную сцену именно как сцену, на которой танцуют персонажи-художники, то мы видим довольно ограниченный набор ролей, которые, как в театре марионеток, то выходят на сцену, то исчезают со сцены. Традиционна роль высокого профессионала, хорошо умеющего делать свое дело – рисовать цветок или лошадь: здесь одна из ролей, имиджей под названием «я художник и хорошо умею рисовать лошадь». Она хорошо сочетается с другой ролью – человека, который умеет хорошо рисовать природу. Таким образом мы имеем художника-ученого. Например, замечательный представитель американской школы ..., мой любимый художник Чёрч, бывший под влиянием Гумбольта, считал себя таким ученым – и что художник не только рисовальщик романтических туманов, но, наоборот, человек, который должен точно знать широту рисуемого ландшафта, а также обязан изобразить растения, бабочек, насекомых и животных, которые должны высываться из-за разных точно указанных предметов, например, дерева с хорошо прорисованными веточками и т. д. То есть художник не должен махать, подобно Тернеру, своей неаккуратной кистью, но его картина должна быть достоверным научным свидетельством, так чтобы зритель получил точные знания об этом месте, что является ущербным для сегодняшнего понимания ландшафта, после импрессионизма. Я думаю, что Моне вообще не знал, что он рисовал.

Таким образом, существуют не только цельные роли, но и комбинации ролей. Особенная роль – это роль мастерового-философа. Она настолько прекрасна, что занимает одно из почетнейших и любимых мест в репертуаре художника, она существует до сегодняшнего дня. Мы видим бородатого человека, стоящего на лесах, типа Феофана Грека, который

не только рисовал, но и устраивал лекции, поучал разным вещам, держа банку с краской в руке. Это сладкое состояние, – я и рисую, и поучаю, настолько прекрасно, что комбинация мастерового с философом известна в России в разные времена. Мы знаем ее в лице Фаворского, Филонова, Шварцмана и др. Эти две роли поддерживали одна другую.

Уорхол – заведомый безумец, странный тип, но поведение его абсолютно прагматично и напоминает поведение менеджера.

Эти роли, обладающие «довеском», как говорил Малевич – прибавочным элементом, хорошо распознаются обществом. Это одна из самых выгодных сегодня ролей.

П.П.: Это правда. Именно стратегия Уорхола одержала на данный период победу.

И.К.: Но если обратиться к прошлому, увидим, что комбинация художника с практическим деятелем вызывала не менее большой успех и доверие общества. Например, Рубенс, будучи прекрасным художником, был прекрасным дипломатом, шпионом, что вызывало огромное уважение к нему общества. Веласкес был крупным стратегом, советником Филиппа и разделял многие политические стратегии этого короля. Двойная комбинация художника, который старается быть притворщиком и участвовать в этой жизни, многих если не приводит в восторг, то вызывает глубокое уважение.

Таким образом, сегодняшний тип нормального художника – это отнюдь не тип настоящего предпринимателя, но человека, играющего в предпринимателя. Благодаря особому фокусу в игре его допускают до больших денег и до удач его предприятий.

Б.Г.: Когда мы сейчас обсуждаем роли, функции, место и положение художника в обществе, я думаю, что мы игнорируем одну очень важную роль, которая длительное время была нашей ролью, из которой мы собственно вышли. В этом смысле – это слепое пятно в нашей дискуссии. Это функция неофициального художника в Советском Союзе. На самом деле, это была та ситуация, которая у всех нас троих присутствующих сформировала представление о том, чем является художник. Все остальные наши разговоры являются чисто теоретическими. Но эта ситуация являлась действительно психологически решающей.

Я тоже вышел из этой ситуации, но не в качестве художника, а в качестве участника неофициальной художественной системы. И я вижу очень большую разницу между тем самосознанием, которое дает эта система, и любым другим.

Самосознание неофициального советского художника было наиболее твердым, наиболее успешным, институционально, культурно, социально наиболее привилегированным в мировом масштабе в то время, когда это имело место, то есть в 70-е, 80-е годы. Художник в Советском Союзе предла-

гал альтернативный образ жизни всему обществу, в котором он жил, воплощал в себе абсолютную альтернативу этому обществу внутри самого этого общества, причем такую альтернативу, которая не была чисто абстрактной. Например, диссиденты предлагали реформировать, изменить общество, но людям было непонятно, можно ли сделать общество другим. Неофициальные художники в России предлагали альтернативу, которая имела то преимущество перед диссидентской, что она эффективно работала здесь и сейчас. Они здесь и сейчас действительно жили иначе, чем всё население Советского Союза. И жили таким образом, что это вызывало у всех остальных, даже если на внешнем уровне они отвергали этот образ жизни, желание ему подражать, стать его частью. Быть неофициальным художником было в высшей степени «секси», в высшей степени эротично и концентрировало на себе общественный эрос. Поэтому мы все выросли в ситуации чрезвычайно привилегированной, избалованные этой привилегированностью, как дети из очень благополучных семей, которых всегда любили родители. Мы на самом деле выросли в обществе, которое всегда нами восхищалось, всегда нас любило, всегда нами увлекалось, рассматривало нас как секси, как что-то исключительное.

На фоне этого психологического опыта, чрезвычайно уникального и очень специфичного, мы начинаем сейчас рассуждать о положении художника в мире, в котором художник не является, по большей части, подобного рода объектом восхищения и любви. Эти восхищение и любовь имеют место, но они перенесены на другие объекты. Если мы посмотрим, что происходило во время формирования неофициального искусства в России, то мы увидим те же самые феномены на Западе. Люди типа Джона Леннона (они не были тогда «рокстарс», они стали «рокстарс» в ретроспективном воображении) представляли собой небольшую, но очень успешную, альтернативную группу. Это были люди, которые в музыкально-художественно-политико-жизненной среде дали обществу, в котором они жили, в 60-е годы альтернативные модели поведения и стали немедленно объектами внимания, любви и интереса этого общества. В эту зону попал также Энди Уорхол со своей фабрикой. Образ жизни, который он практиковал со своими друзьями, был предметом зависти всего Нью-Йорка, всей Америки, а в конечном счете всего мира, и он наряду с Джоном Ленноном стал объектом общественного эроса. Эта ситуация довольно быстро свернулась к 70-м годам, когда наступили отрезвление, коммерциализация. Энди Уорхол потерял свою эротическую привлекательность, стал просто коммерческим художником, остальные либо спились, либо исчезли, либо были убиты, как Леннон, вообще исчезли из общественной сферы.

Россия была единственной страной, где благодаря «брежневизму» эротическое обещание, которое содержалось в фигуре художника, законсервировалось и сохранилось практически до второй оттепели в холодильнике в свежемороженом виде. Эта эпоха свежемороженой эротики и была та зона, в которой мы существовали.

Никто из людей, активных сейчас в западном искусстве, не верит в роль художника – не на уровне рациональной рефлексии, оценки ситуации, а на уровне личного глубокого самоощущения, поскольку они все выросли в 70-е годы, т. е. в эпоху кризиса искусства. Они не представляют себя в роли любимых детей своей культуры, в роли любимцев женщин, в роли объектов социального эроса. Они компенсируют это различными способами, но внутреннего ощущения, внутренней уверенности в своей ценности ни у кого из этого поколения, ни у кого из активных деятелей современной культуры нет. Потому что они выросли в другой ситуации. А те, у кого юность попала на 68-й год, сейчас уже не активны, они несут еще с собой эту память, но они уже выбыли полностью из строя.

Из-за этого тон, в котором мы проводим нашу дискуссию – и я хочу обратить на это внимание присутствующих – сильно отличается от тона, в котором обычно проводят такую дискуссию на Западе. Вне зависимости от наших аргументов, сама эмоциональная и психологическая атмосфера этой дискуссии у нас – атмосфера уверенности в себе. В западных дискуссиях этой уверенности нет. Западные художники чувствуют себя нелюбимыми, неинтересными, они чувствуют себя вне зоны общественного эроса. У них никогда не было поклонения, интереса, любви, они всего этого не испытали. Поскольку у них такого опыта не было, к нему бессмысленно апеллировать. Какие бы теории они не строили, они просто этого не знали. Это знали люди 60-х годов, но они умерли или стары. Когда ты встречаешь человека 60-х годов – Опалку, например, или я разговаривал с людьми, которые работали с Энди Уорхолом еще в 50-е годы, – они знают, о чем я говорю. Люди, работавшие несколькими годами позже, просто не понимают, что имеется в виду, не испытали этого реально. Это огромный поколенческий разрыв в западной культуре.

Мы являемся ожившими мамонтами, «Джурасик-парком». Мы все трое выросли в очень теплой атмосфере, и когда мы переехали на Запад, нас симулировали, разморозили, подправили и виртуально выставили на обозрение. Я абсолютно точно знаю, почему имеют успех выставки Ильи, почему я имею успех со своими лекциями. У Паши в меньшей степени, но тоже есть опыт этой любви. Эта уверенность передается зрителю или слушателю. Слушатель слушает не потому, что ему интересно то, что ты говоришь, и он смотрит на твои работы, Илья, не потому, что ему интересно то, что ты показываешь. В той подробности и детализированности, в которой ты это показываешь, зритель опознает доверие к тому, что он действительно будет это смотреть. Это настолько его ошарашивает, что он начинает внимательно смотреть. Западные художники показывают свои работы, исходя из того, что никогда и никто их внимательно смотреть не будет. Поэтому они их делают суммарно, в расчете на то, что в крайнем случае кто-то случайно бросит на это взгляд. Они никогда не исходят из того, что это будет кто-то когда-то рассматривать, что вообще на это будет обращено внимание.

Точно также никто никогда не станет строить сейчас на Западе лекцию так, как это делаю я – на одном рассуждении от начала до конца, исходя из того, что все будут следить за всеми переходами. Здесь это никогда не делают, а делают два-три острых замечания и остальное время люди разговаривают между собой и отвлекаются.

Когда мы говорим о роли художника, мы должны все время рефлексировать необычайно высокий уровень ожидания, который мы почти автоматически предъявляем к зрителю, к самим себе, к институции.

У меня возникает вопрос, возможно ли, чтобы художник стал еще раз в какой бы то ни было ситуации предметом общественного эроса, то есть тем человеком, который предложит обществу другой способ существования, переживания, другую повседневность, и станет предметом эротического интереса со стороны этого общества. Второй вопрос: если этого никогда не произойдет, смирится ли современный художник с ситуацией Рубенса и Веласкеса, смирится ли он с ролью оформителя власти, декоратора существующих общественных отношений и существующего образа жизни, хотя он один раз испытал или хотя бы слышал о том, что кто-то испытал эрос альтернативного.

П.П.: Тема эротической притягательности фигуры художника и вообще художественной среды очень важна, поскольку во многом искусство на наших глазах конвертировалось в качестве либидного заряда, то есть носителя привлекательности. Мы видим, что такие очаги привлекательности разбросаны по всей истории искусства 20-го века: например, Париж начала века и 20-х годов, американская послевоенная психоделическая и сексуальная революция.

На моей памяти три таких больших очага либидности, эрогенности и теплоты. Я могу сравнить их, они между собой почти никак не связаны. Первый – это то, о чем сейчас говорили Вы – существование неофициального искусства, культуры, в которой я вырос и видел всё это глазами ребенка, находясь в мастерской моего отца – Виктора Пивоварова, хорошо Вам известного. Каждый день приходили люди, и происходил показ работ, и происходили впадения этих людей в экстаз. Надо сказать, что экстаз начинался еще до показа работ, уже вхождение в мастерскую, в зону свободы и эроса, кружило голову людям – и советским, и западным. Пропускная способность мастерской была высокая, постоянно тек народ. Затем «мистерия» достигала своего апогея, в частности, нередко можно было видеть рыдающих женщин, видимо, они маскировали под рыдания оргазм. Иногда скупая мужская слеза сверкала даже на щеке какого-нибудь сурового финна. Я был свидетелем и купался в этой атмосфере. Главным объектом, на который обрушивалось это либидо, был мой отец, но поскольку всё лучшее – детям, мне очень много перепало большими ложками.

Второй большой либидный очаг, выплеск был связан с горбачевской перестройкой и с эйфорией постепенной либерализации художественной жизни на Фурманном.

Но я хотел сказать не об этом, а о третьем, более интенсивном очаге, недавнем, относящемся к 90-м годам. Это явление я называю психоделической революцией, которая наконец-то дошла до России. Всем известно, что психоделическая революция произошла на Западе в 60-е, 70-е годы. Вы, Боря, говорили об этом мощном заряде, который внезапно погас. Это именно совпадает с психоделической и с сексуальной революцией. Битлз, Морисон, Уорхол были людьми этих двух революций.

В начале 90-х годов, в период, который можно назвать «межпутчьем» (между двумя путчами – 91-го и 93-го гг.), психоделическая и сексуальная революция произошли наконец и в России, во всяком случае, в Москве и в Петербурге. По силе, интенсивности состояний это было, пожалуй, наиболее заряженное переживание. Неясно, смыкается ли это с темой художника или нет. Я сам ощущал себя в этом смысле двойственным образом. Я скорее ощущал себя человеком, который купается в экстатических состояниях, получает этот заряд, является его носителем, но при этом имитирует деятельность, ходит в учреждение. Также как во время этих революций кто-то где-то работал, зарабатывал деньги, стараясь не очень много времени этому посвящать, точно также я ездил на Запад и делал выставки в течение всего этого периода, потому что надо было на что-то жить. Тем не менее, эрогенное поле находилось совершенно вне этой деятельности. Я особенно не старался внести отзвуки этого состояния в то, что я делал, сделать из этого некий товар или аттракцион. Даже не говорил об этом – об этом стало возможным говорить, только когда это состояние ушло и соответственно не стало страха его утратить. Теперь, когда утратить нечего, можно это делать каким-то образом темой искусства или дискуссии. Но в тот период, когда это было очень мощное живое состояние, совершенно не хотелось им делиться ни с кем, кроме тех, кто и так были в него вовлечены. Но в каком-то смысле, у находившегося внутри этого состояния художника тоже была своя очень важная роль, а именно традиционная роль, описанная Вами, – человека, который создает карту этой психоделической революции. Многие и в частности мы – Медгерменевтика – запомнились людям. Есть отклики на нашу деятельность, которые могли быть только в России, в этом смысле проявилась шизоидность нашей деятельности, на Западе нас никто в этом качестве не знал. А в России мы известны как отцы русской психоделической революции.

Сейчас, поскольку эта история закончилась, она уже в прошлом, можно об том говорить уже и в западном контексте. Западный контекст воспринимается как контекст памяти, куда имеет смысл обращаться со всем, что закончилось. Мы, здесь присутствующие, также обратились с опытом

своего рода экстатических состояний неофициальности на Запад с просьбой хранить в вечности, помнить об этом всегда, сами же эгоистично всё это сдали в архив, когда только эта жизнь завершилась и питаться ее соками стало уже невозможно. Тем не менее, как написал Фрейд, каждый, кого любила мама, обязательно вытрясет из мира эту любовь и ее всегда найдет. И каждый человек, которого мама не любила, даже если его будет дико любить жена, он всё равно эту любовь не сможет почувствовать, если не будет в нее верить. Это, Боря, ответ на Ваш вопрос относительно западного художника. Действительно, западные художники тех поколений, которые родились вне либиднозаряженного пространства, даже если их вдруг кто-то полюбит, они всё равно этого не почувствуют. Они не поверят в это, у них есть глубокий скепсис. Поэтому их внимание обращено на тех, кого мама любила и любит сейчас, но не на нас, потому что нас наша мама любила, а они интересуются теми, кого любит их мама, то есть их культуру. Это поп-певцы и всякие модные люди.

Мы видим фигуру современного западного художника, представителя обделенных поколений, как фигуру злобного и завистливого комментатора в процветающей массовой культуре. Дальнейшее зависит от личности – есть комментарии с грустными, добродушными и безутешными интонациями и есть злобные. Если обратиться к средней продукции современного западного искусства, типичное действие для западного художника – это когда он берет фотографию из модного журнала, где изображена красивая девушка, и, найдя какой-то удивительный технический прием, выжигает на фотографии, на прекраснейшей, лоснящейся от лосьона коже этой девушки страшную язву и выставляет девушку уже с язвой. Или хватает ножницы и терзает ту же девушку, то есть ведет себя как в классической фазе сумасшествия, как «мелкий бес», который не может избавиться от терзающей его зависти. Мы видим зависть как огромный нерв современного западного искусства, а сейчас уже во многом и русского, уже постэкстатического, – желание отомстить за обделенность, за нелюбовь. То есть холодное детство, которое не было обласкано любовью, взывает к отмщению. Как сказано прекрасно у Шекспира в трагедии «Ричард Третий»: «Коль не вышел из меня любовник, то надлежит мне сделаться злодеем». Любовником стала массовая культура, а современное искусство, отодвинутое в тень, хотя и достаточно благополучную тень, все-таки чувствует себя злодеем и хочет эту роль исполнять.

Здесь возникает интересная аналогия между современным искусством и Россией. Россия, как мы видим, оказалась примерно в том же положении, в каком на культурном уровне оказалось современное искусство, – нелюбимым существом, которое испытало экстаз и вдруг всё потеряло, человеком, которого всё время отодвигают, но не дают умереть с голоду или полностью развалиться, сгнить, испытать пафос поражения, конца, развала, не дают вообще испытать никакого пафоса.

И.К.: Еще один образ России – это такой феномен, как фальшивая беременность. Огромный раздутый живот, ожидание ребенка, а в результате – пшик и там никого нет.

П.П.: Россия оказывается в положении злобного и завистливого комментатора. Но все-таки у России нет отчетливого ощущения безнадежной злобы, которое есть в современном искусстве. В России еще очень много тепла, экстаза, и чувствуется, что была мама, которая любила не смотря ни на что.

Б.Г.: Это была советская власть, которая любила Россию, а нынешняя не любит, и вообще уже больше никто не любит.

П.П.: А Россия сама себя любит через власть. Или через какого-нибудь поэта, но поэты тоже действуют через власть. Как только власть перестала любить свою страну, не появилось ни одного художника, который бы по-крупному любил свою страну. Например, свою страну не могут любить люди, которые профессионально в это ангажированы. Например, Глазунов. Ведь всем видно, что он терпеть не может Россию, всё русское. Или Шилов. Или любой художник, которому деньги платят за то, что он Россию должен любить, а он всё равно ее не любит. И это всем видно и самой России, ее не обманешь. Народ склонен даже думать, что какие-нибудь отщепенцы вроде нас на самом деле больше любят Россию, в целом гораздо более сентиментальны, чем почвенники. Мы как евреи, которые любят те страны, где они блуждают, и сохраняют сентиментальные о них воспоминания, особенно это чувствуется в Израиле.

И.К.: Это несколько противоречит устойчивому образу художников неофициального искусства, поскольку они как раз вели себя несоответственно стратегии любовников или любящих отцов, братьев, сестер и т. д., представляли собой наоборот гнусных подглядывателей, описывающих зрелище, возможно любовное, в котором они сами не принимали участия, но вели протокол, регистрировали, без всяких температурных аспектов, без включения, энтузиазма, эротики. В описаниях концептуального искусства они фигурируют как холодные, ледяные, рефлексирующие существа, смотрящие, прежде всего, со стороны.

П.П.: Но с какой-то временной дистанции оказывается, что это ложное состояние.

Б.Г.: Здесь есть один момент, который упускается из виду. Эти ледяные существа не любили, они были предметом любви. Их любили. Мы упускаем из виду, что нас любили, а это лежит в основе всего остального, и в основе нашей деятельности лежит привычка быть предметом внимания, привычка, что за нами следят, привычка долго рассуждать, а нас слушают, показывать, а нас смотрят.

И.К.: У меня есть глубокое непонимание того, что ты говоришь – нас любили, нас слушали. Изнутри, когда я вспоминаю это время, есть впечатление, что мы были предметом любви, но предметом не наружной любви, а групповой, взаимной, если можно так сказать. В нашем кругу мы действительно обладали всеми гарантиями – гарантией понимания, согласия, глубокого интереса к тому, что делает и говорит другой. Это действительно уникальный в истории феномен. Но я не могу сказать, что мы были предметом наружной любви, потому что, во-первых, было невероятное ощущение пустоты и отчужденности от всего остального мира и ощущение ужасающего вреда и опасности истребления. Эта уникальная позиция мной не воспринималась как позиция теплого куколя или чего-то подобного. Наоборот, ожидалось прихлопывание крышкой, каблучком всей этой теплой компании, которая моталась по мастерским. Было постоянное ощущение, что кто-то войдет и всё уничтожит. Что ты имеешь в виду, когда говоришь, что мы облучались любовью?

Б.Г.: Я имею в виду, что вся страна любила неофициальное искусство. Неофициальный художник был фактически героем социальной жизни того времени. Все женщины и мужчины, которые имели на это шанс, хотели побывать на квартире неофициального художника, которая воспринималась как самое эротическое место, как место абсолютной эротической свободы. Все женщины мечтали познакомиться с неофициальным художником. Все мужчины мечтали быть друзьями неофициального художника...

И.К.: Сколько неиспользованных возможностей. Это напоминает мне, как я был влюблен в одну мою соученицу с первого класса школы и любил ее без памяти до окончания школы. За всё это время я не сделал ни одного шага, ни одного признания, и она так и не узнала ничего об этом страстном поклонении. Она узнала об этом от третьего лица, уже впоследствии, и как-то мы случайно увиделись в чужом пространстве, и я увидел на ее лице ужасное недоумение, муку.

Б.Г.: Но твоя квартира была притягательна для половины Москвы, для людей, которые совершенно не интересовались искусством, ничего в нем не понимали, тем более не понимали то, что ты делаешь. Вопрос – почему они приходили туда стадами? Потому что это было место свободы, альтернативное место, потому что за этим стоял какой-то миф.

И.К.: Это были пятнадцать человек, а ты говоришь о стадах.

Б.Г.: Были стада, народные массы, а ты помнишь из них пятнадцать человек. Твое имя было мифологическим. Если ты считал, что тебе этого недостаточно, то это понятно; если ты считал, что постоянно подвергаешься угрозе, это тоже нормальная ситуация. Потому что если ты находишься в зоне повышенного эротического интереса, то естественно, что она являет-

ся опасным, враждебным, ты ждешь от нее одновременно всяких неприятностей. Современный художник на Западе, не находясь в зоне общественного интереса, чувствует себя в полной безопасности, он точно знает, что ему ничто не угрожает. Ощущение, что все тобой занимаются, либо с желанием тебя поцеловать, либо с желанием тобой восхититься, либо тебя уничтожить, это ощущение, что ты находишься в центре...

И.К.: Мне кажется, что я нахожусь на сеансе психотерапии фрейдистского характера, где правильно мотивируется отношение к прошлому. Когда вспоминаю газетные статьи: «Уничтожить мерзавцев, раздавить их единой народной ногой!», это воспринималось именно в таком вкусе – это огромное внимание.

Б.Г.: Конечно, ты находился в центре силового поля и, прежде всего, эротического, обещающего выход из пространства, нормальности. На Западе ничего такого нет. Это, наоборот, скучное пространство. Это какой-то человек, который скучно чем-то занимается вместо того, чтобы с удовольствием провести время. Это не секси.

И.К.: Но довольно большое количество художников имеет статус звезд, является предметом вожделения коллекционеров.

Б.Г.: Коллекционеры ничего не дают. Нет социальной любви.

П.П.: Коллекционеры не могут создать воздух.

И.К.: У меня – романтическое представление, что художника все хотят...

Б.Г.: Ничего подобного. Это ты воспитан на том, что тебя все хотят, – например, уничтожить. Ты воспринимаешь и здесь всё, что они говорят, как то, что они тебя хотят. Художники, воспитанные в этой культуре, семье, школе, высшем институте, знают, что их не хочет никто и никогда. Поэтому они то же самое внимание коллекционеров понимают другим образом: что те хотят их максимально использовать, чтобы им при этом меньше дать и использованными выбросить на помойку. Вот общая реакция художника, когда к нему подходит коллекционер или куратор. Прежде всего, он видит в нем врага, который его каким-то образом хочет обойти.

И.К.: А не наградить его любовью!

Б.Г.: Ни в коем случае. Презумпции, под которыми ты видишь приближающегося к тебе куратора и коллекционера, воспитаны твоим опытом советской власти, который представлял собой опыт уникальной неразделенной любви к тебе. А опыт художника на Западе совершенно другой. Это опыт неразделенной любви с его стороны по отношению к институции.

И.К.: Мы собрались здесь, чтобы изготовить выставку. Причем общее решение состоит в том, что ничего материального, громадно-креативного мы развивать не будем, а сделаем ее из воздуха. Шитье тонких материй из воздуха имеет традиции, кроме того, сегодня популярны не толстые энергии, а тонкие энергии. Все понимают, о чем идет речь – их нельзя ни подержать в руках, ни продать. Форма должна быть тонкой до исчезновения. Ничего более тонкого и эфемерного, чем текст, не существует. Мы приняли туманное решение, что эта выставка будет состоять из текстов. С другой стороны, тексты вызовут невероятную скуку и тошный концепт, который все понимают и который уже всем надоел. Поэтому здесь требуются «гарниры», чтобы, с одной стороны, можно было заскучать (умышленная скука), с другой стороны, чтобы можно было и остановиться в этих залах, чтобы там хоть что-то было. Там, наверно, должны быть, во-первых, какие-либо ничтожные сопровождающие предметы – рисунки, фотографии, документальные иллюстрации, во-вторых – тексты. Но как эти тексты расположить, как привлечь к ним внимание?

Текст отличается тем, что не существует ни в каком материальном виде, но он должен о чем-то говорить. Хотелось бы избежать текста, который не имеет смысла, хотелось бы, чтобы наш текст в силу бедности формы отличался богатством содержания, чтоб под слабой формой бились крупные и богатые мышцы, мысли, эмоции, чтобы под сухими, мертвыми машинописными буквами была какая-то любовь, чтоб там бились наши горячие сердца.

П.П.: Может быть, пусть текст этой беседы будет существовать в записи, и человек, глядя фильм в последнем зале, будет слушать в наушниках, а в залах пусть будет другой текст. Мы все напишем фрагменты-воспоминания – может быть, любовные истории. Можно и назвать «Любовные истории». Описать можно любовные истории в широком смысле – это может быть любовь с женщиной, с найденной вещью или сублимированная форма любви, или поиски любви. Героем всех этих историй должна быть любовь – выбор форм предоставляется автору. Повсюду должны висеть группы недлинных текстов о любви, в жанре философского рассказа, возможно с философским «аппендиксом», или в жанре короткого философского эссе. Они висят группками, а вокруг могут быть рисунки или фотографии. Надо создать «красные уголки», только обычно «красный уголок» один, а здесь в каждом уголке будет «красный уголок» любовной риторики с иллюстрациями. Можно прямо на стенах сделать рисунки или дать прямо в угол проекцию. Назвать – «Три сердца».

Б.Г.: «Сердца трех». Или «Любовный треугольник»...

Если говорить об идеологии нашего времени, то это конфликт поколений, потому что все остальные конфликты запрещены современной цивилизацией. Нельзя ненавидеть другой пол, национальный конфликт запрещен, животных надо любить, всё надо любить. Единствен-

ное, кого надо ненавидеть, это родителей и вообще предыдущее поколение. Во-первых, из-за эдипова комплекса, во-вторых, из-за того, что все сейчас верят в технологию, в развитие, в то, что мы живем совсем в другом мире, чем наши родители. И дети глубоко убеждены, что весь опыт, с которым они сталкиваются, совершенно другой, чем опыт родителей. Поэтому думаю, что единственный конфликт, который культурно разрешен, на котором культура базируется и которым она инициируется, которого она от нас требует, это конфликт поколений. Но мы не образуем подобной пирамиды. Наш проект является субверсивным, он направлен против господствующей современной цивилизации, поскольку он ориентирован на любовь поколений и на отсутствие поколенческого конфликта, который по существу является структурирующим для всего мира, в котором мы живем, особенно для западного мира.

И.К.: Возникает вопрос – если нет конфликта, то как же жить. Из теории марксизма мы знаем, что жизнь есть борьба противоположностей. Что же это – соглашательство?

П.П.: Поскольку я занимаю обычно миролюбивые позиции, могу засвидетельствовать, что как только человек занимает позицию отрицания конфликта, он попадает в самый жесткий конфликт со всей доминирующей парадигмой в целом, которая базируется на конфликте. Поэтому, как известно, пацифисты устраивают самые чудовищные разгромы и побоища. Миролюбивая позиция является самой неприемлемой, она же является наиболее агрессивной по отношению к миру, каков он есть. Поскольку мир пронизан конфликтом, ненавистью, конкуренцией, отрицание всего этого мгновенно приводит к отрицанию мира вообще, к самому радикальному несогласию с существующим порядком вещей.

Б.Г.: То обстоятельство, что мы сейчас беседуем под взглядом камер, на нас направленных, и перед микрофонами, уже показывает ситуацию, в которой мы оказались. Беседа превратилась в музейный экспонат. На самом деле беседа ушла из жизни, стала в жизни абсолютно невозможной, она стала искусственным художественным актом при художественных институциях и возможна в современном мире только как зарегистрированная беседа.

П.П.: С другой стороны, мы беседуем так же, когда нас ничто не регистрирует.

Б.Г.: Раньше беседовали, а сейчас я не уверен в этом. Но в любом случае есть одна форма разговора, по меньшей мере в немецкой культуре, в которой я живу. Беседу сменил Streitgespräch – конфликт в форме беседы. Это значит, что должны быть противоположные позиции, которые сталкиваются в непримиримой риторической, дискурсивной войне. Миролюбивая беседа, которую мы сегодня практикуем, мне очень часто ставилась в упрек. Например, когда я веду беседы даже здесь, они всегда носят миро-

любивый характер. И мне говорят: это всё очень мило и интересно, но где же конфликт, где же борьба?

И.К.: Ты сейчас словом беседа как бы открыл ключом несколько ящиков. Во-первых, это может быть названием нашей выставки – именно беседы, а не диалоги. Действительно, беседа предполагает априорное состояние приятного препровождения времени. Например, даже в основе Диалогов Платона лежали не мордобои и выяснение истины, а приятно проведенное в беседах время. Это застольная беседа.

Традиция беседы действительно утрачена, потому что люди перестали понимать, с какой целью надо выслушивать мнение другого, как я должен относиться к мнению другого. В слове беседа есть априорные фундаментальные положения: априорное уважение к другому человеку, априорная манера слушать другого человека и априорное знание, что даже если во время беседы не выяснится «что почем», то после беседы должны остаться «послевкусие», которое раньше, например, в китайской культуре имели колоссальное значение. И в японской тоже. Любая беседа так построена, что она как бы продолжает другие беседы, которые происходили до нашей беседы сегодня. Беседа представляет собой непрерывный поток общения перед лицом прошлого и будущего, и важно – перед каким предметом. Восточная традиция предуготовила известную инсталляцию, которая провоцирует, ускоряет, оживляет беседу и делает ее достаточно продуктивной. Во время беседы должен присутствовать какой-то предмет, висящий на стене, вообще какой-то повод, или принесенная бутылка, которую надо распить. Или: «Я вчера услышал очень интересный разговор. Приходите, мы о нем поговорим».

Я хочу привести воспоминания Эрика Булатова, который рассказывал, как его друг, ставший впоследствии влиятельнейшим человеком в Союзе, а именно Таир Салахов, пригласил его погостить в свой дом в Азербайджане. Пригласив его, он на следующее утро сказал, что мы поедем в горы, расстелем ковры, устроим пикник и будем отдыхать на фоне природы. По дороге автомобиль куда-то заезжает, и Булатов видит к своему ужасу, что к автомобилю спускаются две красавицы. Эрик невыносимо занервничал, потому что предположил, что предстоят какие-то страшные оргии, и не был готов к этому. Машина вскарабкалась в гору, был расстелен ковер и уставлен невиданными яствами и вином, кругом – белые горы, но всё было отравлено для Эрика ожиданием самого ужасного момента. По истечении какого-то времени он увидел, что ковер сворачивают, тарелки собирают, все ставится обратно в машину, красавиц тоже сажают в машины, которые спускаются вниз, в Баку, наконец, красавиц развозят, отпускают. Вопрос, который мучил Эрика: зачем красавицы? Ответ: просто для украшения пикника.

В Японии это был свиток, висящий на стене. Но самое главное – это проливает свет на вопрос, почему надо делать искусство. Постоянная фор-

ма искусства – отнюдь не заработок, не продажа, не духовные, авангардистские конфронтации, а повод для беседы приличных людей, которые не собираются это купить или продать, а пришли, чтобы поговорить.

Б.Г.: В своей главной работе об искусстве «Критика способности суждения» Кант пишет, что когда он долгое время проводит в беседе об искусстве, то довольно быстро это становится ему нестерпимо, и он выходит из комнаты, чтобы бросить взгляд на красоты природы.

Я думаю, что беседу убила теория коммуникации. С беседой дело обстоит плохо из-за того, что господствует коммуникация. Сейчас все о ней говорят. Предположим, у тебя есть какое-то мнение, точка зрения на самые разные вещи (на жизнь, искусство, культуру, на себя и т. п.). Это сложившееся мнение ты коммуницируешь, сообщаешь другому.

Я думаю, что существует большой разрыв между идеей коммуникации и идеей беседы. Начиная беседу, ты не имеешь никакого мнения ни по какому поводу. Мнение возникает как продукт беседы, а не как исходная ее предпосылка. В известном смысле беседа есть противоположность коммуникации, а теория беседы – противоположность теории коммуникации. Теория коммуникации исходит из наличия у тебя мнения по всевозможным предметам, а практика беседы исходит из отсутствия таковой.

Ты упомянул восточные предпосылки. Есть известная история. Один из учеников спрашивает Будду: «Почему ты всё время говоришь, что субъективности нет и нет Я?» Будда отвечает: «Я говорю так, потому что ни разу не встречал человека, который бы утверждал, что нет Я. Все утверждают, что есть Я, поэтому я вынужден говорить, что нет Я, – для поддержания беседы. Если бы я встретил человека, который бы сказал, что нет Я, то естественно бы перешел на противоположную точку зрения.»

Я думаю, что в основе беседы лежит постоянная смена убеждений, точек зрения, контекстуальная ориентация на собеседника, собственное ситуирование в том контексте, в котором эта беседа происходит. И поэтому это глубоко беспринципное, необоснованное и глубоко антиморальное занятие. Оно постоянно демонстрирует невозможность того, что можно назвать предвзятым мнением. Оно представляет собой фабрику или процесс постоянной выработки временных мнений, которые существуют и функционируют только постольку, поскольку они выполняют функциональную роль поддержания беседы. Беседа показывает, что все наши мнения, убеждения, даже самые дорогие нашему сердцу являются способом поддержания беседы. В той мере, в какой они функционируют в качестве поддержания беседы, они хороши для нас и для остальных; в тот момент, когда они трансцендируют беседу или претендуют на то, чтобы быть действительно нашими мнениями, они становятся скучными, теряют смысл и функциональное наполнение.

И.К.: Идя по этому пути, можно войти в еще более низкий уровень тех поддерживающих мнений, которые держат лодку на плаву. Вспоминается

изумительное место из «Шинели» Гоголя. В конце повести есть такие строки: Начальник департамента находился в том самом приятном для человека состоянии, когда ни о чем не думаешь, а мысли сами приходят тебе в голову. У человека есть глубочайшее убеждение, что высокие ценности находятся в спонтанной сфере, как в некоем сундуке, о котором ты ничего не знаешь. ...Полицейский нажал на раму портрета, оттуда вывалился червонец. От судьбы мы в сущности хотим подарков. Мое убеждение, что подарки всегда благи, подарок не может быть кучей говна. Каждый человек ожидает, что спонтанные подарки носят приятный характер. Когда мне пришла в голову мысль – это счастливое состояние «эврики» в процессе беседы, состояние спонтанного выхода образов. Это не только украшает беседу, но и является «цимесом» ее. Непроизвольный выход образов и идей дает человеку, открывает ощущение, что он сам источник соображений, пусть глупых. Память об этом – приятный послед беседы, из меня вышли какие-то интересные вещи, которых я, возможно, не ожидал.

П.П.: Некоторое время назад, при переходе России в общество потребления, капитализма, возобладало сообщение о том, что человек потребил, т. е. съел, выпил, выкурил. Только после этого начинался нормальный разговор. Но сначала все участники беседы должны были быть введены в курс того, что потреблялось вновь пришедшим человеком в течение дня. Сюда же относилось, что он читал или видел в кино, также секс. Словом, всё, что связано с входом. Имелось в виду, что вступая в беседу, ты вступаешь в общение – кроме самой личности – со всем комплектом актуализованных в данный момент веществ, состояний и целой среды. Если бы мы придерживались спонтанного канона общения, который сложился году в 1992-м и недолго просуществовал, то мы бы сейчас рассказывали друг другу, что съели бифштекс или выпили вина...

Б.Г.: Ты говорил о том, что требуется тема. На самом деле, нет. Требуется присутствие, – но не обязательно того, что становится темой разговора. Например, мы говорим в присутствии камеры, которая всё время нас снимает. Камера не является темой нашего разговора, она является тем, что нас слушает, не вмешиваясь в разговор. Важным стимулом для развития беседы в старое время была теология, представление о том, что есть кто-то слушающий, но не вмешивающийся. Это Бог. Если Бога нет, то есть только коммуникация, но нет беседы; тогда я могу только сообщить то, что я знаю, передать дальше то, о чем я информирован, поскольку если я веду беседу, то это бессмысленное занятие, так как нет никакого человека, который просто слушает и принимает эту беседу к сведению. Камера, которая заменила Бога в современном мире в целом, а в нашей беседе совершенно очевидным образом представляет собой инстанцию молчаливого свидетеля, который принимает к сведению всё, что мы говорим, превращает всё, что мы говорим, в информацию. (Если мы потом посмотрим видео, это уже

будет не беседа, а информация о ней.) Таким образом, это превращение выполняет теологическую функцию. Только в присутствии этого немого свидетеля (по принципу «бумага всё терпит» – камера всё терпит) – благожелательного, неагрессивного, невраждебного, несклонного нас опровергать, возникает благожелательное поле незаинтересованного внимания, в котором осуществляется любая беседа.

И.К.: Хочу возразить. Действительно, пустой край стола как раз и занят полем внимания, где кто-то невидимо сидит – это и есть камера. Но его нейтральность или, как ты говоришь, доброжелательность и способность молча нас выслушивать – все эти свойства можно поставить под сомнение.

В данном случае камера и агрессивна. Я воспринимаю вообще любое присутствие, любого зрителя как нечто волнующее, взвинчивающее и невероятно стимулирующее во всех возможных измерениях, как позитивных, так и негативных, как успокаивающих, так и невротизирующих. Прежде чем определить спектр отношений к молчаливому присутствию, хочется привести два примера. Первый пример. Сразу после института мы много путешествовали и вокруг Москвы, и в отдаленных местах советской родины. Мы – четыре человека, все мои давние друзья: Булатов, Васильев, Межанинов и я. Мы предпринимали далекие туристические путешествия, которые часто были связаны с целым рядом бытовых трудностей. У каждого была своя роль. Руководил этими экспедициями, ответственность за всех нас брал на себя Булатов. Он пекся о всех нас, выбирая те тропки и маршруты, которые были удобны для всего его «персонала». Место Межанинова было политически нейтральным, но он был тем хозяйственником, который знал, сколько крупы в мешке, сколько денег, сколько можно отсыпать в котел. Я занимал положение провокатора, Антибулатова, то есть всячески возражал Булатову, провоцируя его. Все трое – эконом, вождь и злодей-провокатор – апеллировали к четвертому, к Олегу Васильеву, который был метафизическим пунктом четверки. Он олицетворял собой народ. Мы были разными формами правления, идеологами, силами. Васильев не обладал силой. Он был тем, по отношению к кому силы прилагались. Замечательно было в нем то, что никакого выражения на его лице не возникало (то, что Пушкин называл «народ безмолвствует»), никакой симпатии или реакции на то, что говорил вождь, экономист или провокатор, не возникало. Это была молчаливая паста прозрачно-белого цвета, которая воспринимала ужасные токи, исходящие от всех трех. Каждый, конечно, обращаясь к народу, хотел завоевать его симпатию.

Б.Г.: Может быть, камера – народ нашего времени.

И.К.: Нет, камера выполняет роль сестры героини. Во многих фильмах, особенно 50–60-х годов, присутствует следующий треугольник: он – она – ее сестра. Особенно этого много у Феллини, Антаниони, вообще у пси-

хологов. Любовь его или ее претерпевает всевозможные перипетии. Позиция сестры – всегда стоять сбоку или на лестнице, соприсутствовать драке, но не спасать, находиться в таинственном сомнамбулизме. Она прилипла, можно сказать. Это прилипание зрителя к человеку является оборотной стороной невероятной потребности, чтобы всё происходило прилюдно. Камера действительно выполняет форму божества, потому что божество никогда к тебе лично, персонально не питает никаких сантиментов, они, по определению, распределяются равномерно. Поэтому камера говорит примерно следующее: «Я таких, как вы, придурков видела много. Вот вчера снимали мы трех кретинов – по крайней мере было интересно, они танцевали. А эти сидят, бубнят. А завтра опять съемка...»

Б.Г.: Если уж говорить о божестве, мне камера напоминает формулу Аристотеля о недвижимом божестве, которое движет всем остальным любовью к нему самому. То есть мы всё время стараемся понравиться камере. Когда мы говорим, мы хотим произвести впечатление в сущности на камеру. Она остается безмолвной, она сама по себе не движется, не дает никакой реакции – дискурсивной или любой другой, но мы движемся всё время любовью к камере.

И.К.: Потому что она есть полнота. Когда мы говорим – камера, мы подозреваем зрителя, абсолютного зрителя. Этот зритель никаким образом не дает нам сигнала о нашей правоте или неправоте, не показывает интереса к нам. Ужас, исходящий от этого молчания, состоит в том, что до этой минуты он видел очень многое и после этой минуты он будет снова работать. Наше присутствие здесь каждую секунду уникально, может быть, потому, что мы смертны или несчастны, по многим причинам наше присутствие за этим столом кратко, оборвано и представляет собой совершенно закрытый мир. Так мы понимаем даже свою работу, свои тексты. Это единственное мгновение – сжатое, после которого ничего нет. Но для камеры всё это смешно и чрезвычайно убого. Это один из пунктов бесперывного потока, размер которого мы не способны оценить. Ужас исходит из этого знания, я испытываю панический ужас и желание ползать и целовать ноги, просить о снисхождении у любого человека, который приближается к тому, что ты написал или нарисовал. Потому что на самом деле снисхождения от него невозможно добиться.

П.П.: Я с недоверием отношусь к мнению о нейтральности и добросовестности камеры. Ничего подобного нет. Как представитель Медгерменевтики – группы, основным занятием которой было записывание бесед на диктофон, я могу сказать, что была полная бесконфликтность и отсутствие борьбы между нами, но зато это превращалось в бесконечную и мучительнейшую борьбу с диктофоном на любом уровне. Прежде всего – на элементарном техническом. Диктофон проявлял себя агрессивнейшим образом

по отношению к нам троим и к тому, что мы хотели делать. То он чудовищно сжимал беседу или обрубал, или ускорял голоса, перемешивал куски. Он делал чудеса. У меня более идеальные представления о Боге, поэтому я скорее склонен отождествлять камеру со злым, даже капризным волшебником. Волшебники и шаманы, даже те, которые помогают, везде описываются как капризные и трудные люди. Скажем, Дон Хуан у Кастанеды. Он помогает и учит, но он невыносим, полон неожиданностей. Если бы не было доброго человека, который сидит здесь и постоянно контролирует этих распоясанных колдунов на трех ногах, то они давно бы уже бешено сделали бы что-то, чего мы никак не ожидаем. В этом смысле мы можем относиться друг к другу с гораздо большим доверием, предполагая друг в друге большую нейтральность, чем в этих существах. Это инопланетяне или что-то в этом роде.

О попытках создать что-то с помощью техники можно рассказать массу историй. Наш опыт диалогизирования, записи бесед мы довели до экстремального состояния. Это практика сама по себе отнюдь не новая. Мы взяли существующую в традиции московского концептуализма практику. Но мы довели ее до абсурдного, безумного, экстремального состояния, потому что мы записывали беседы не по случаю выставки или после акции, как это происходило в указанной традиции, а мы превратили это в автономную практику постоянных бесед. В этом смысле появление такой эстетической практики само по себе свидетельствует о том, что беседа уходит из жизни в культуру. То, что раньше происходило стихийно, мы стали делать уже как искусство. Если обсуждать это со стороны, это может показаться холодной практикой, но на деле это оказалось мистической авантюрой.

Очень странным образом вел себя и архив. Мы начинали свою деятельность, думая о том, что приключения и всякие события происходят в процессе беседы, но потом всё это переходит в некий идеальный мир архива, хранения, отправляется сразу в область «хранить вечно», и там, собственно, ничего не происходит. Выяснилось, что дело обстоит прямо противоположным образом. Конечно, во время записи тоже происходили всякие интересные события и приключения, но гораздо больше приключений и неожиданностей происходило уже потом, с архивом. Архив продемонстрировал в нашем случае – и, видимо, потому, что мы сами этого хотели и запрограммировали его таким образом – дикость, необузданность и полную ненадежность в своем сакральном значении. Кассеты удивительным образом исчезали со своих мест, одна очень важная кассета оказалась почему-то лежащей на дне банки, наполненной оливковым маслом. Никто не мог объяснить, как она там оказалась. Естественно, диалог пропал. Потом появлялись энтузиасты послушать диалоги. Но почему-то через несколько дней оказывалось, что поверх диалогов записана рок-группа или Бах. Оказалось, что это совершенно неконтролируемая область, именно в силу экстремальности самой практики. Если бы мы не радикализировали

этот ход, а делали бы это по конкретному случаю, то ничего бы подобного не происходило. Мы ввергли эту эстетическую практику в пространство повседневности. Мы совершили петлю – сначала отошли от жизни, придав всему этому характер эстетической практики, искусства, но потом ввергли это обратно в жизнь. То есть это как вылезание мертвецов из могилы и усаживание за столом, когда оказывается, что ничто не изменилось, они также продолжают существовать, но такая возвращаемость придает жизни странный характер. Так что это неоднозначная сторона стола.

Б.Г.: Она, конечно, неоднозначная. Но, на самом деле, это нормальные приключения души после смерти. То, что ты описываешь, это практически как Тибетская книга мертвых: не надо думать, что после того, как мы умерли, наши проблемы закончились, происходит масса попаданий в какое-нибудь масло. Что ты попадаешь в переплет, описано во многих книгах мертвых и в христианской традиции тоже. Попадание в переплет – это, с одной стороны, попадание в книгу, в институции, в музеи, а с другой стороны – попадание во что-то довольно опасное, рискованное, неприятное. Попал в переплет – значит тебя переплели, прижали.

И.К.: Может быть, это самое лучшее состояние.

П.П.: Когда говорят «попал в переплет», имеется в виду сложная ситуация, из которой надо выйти.

Б.Г.: В нашем разговоре присутствует шесть авторов: нас трое и три камеры. Я думаю, что они играют существенную роль, потому что каждый из нас хочет, во-первых, показать себя во время речи и показывает себя для своей камеры. И потом он показывает себя для других, то есть для другой камеры. Если говорить о фрейдизме, то это часто описанная ситуация распада каждого говорящего на две части. Коммуницируют не только люди, которые что-то говорят, но коммуницирует также и подсознание, все эти регистрирующие аппараты. Очевидно, что коммуницируют между собой и эти три камеры. Неизвестно, кстати, что в техническом смысле выйдет: диалог идет дальше, и неизвестно, как это запишется, скадрируется, скомбинируется. Мы не можем это проконтролировать. Это картина тех процессов, которые всех ожидают в загробном мире. Мы сейчас непосредственно общаемся с нашими загробными двойниками.

Мы обсуждали, как назвать выставку. Может быть, это «выставка одной беседы». Речь идет о том, чтобы задать себе вопрос, какова эта функция регистрации (мы говорили об учете, о регистрации) не информации, а именно беседы. Возможна ли регистрация движения мысли, которая сама по себе происходит в тот момент, когда она происходит, которая не представляет собой трансляцию того, что совершилось где-то в прошлом, в другом месте, – выработка точки зрения, например, или позиции –

а которая фиксируется в том времени и происходит в тот момент, в который происходит само событие. По существу то, чем мы занимаемся, это перформанс, но который не видит никто, кроме камеры, перформанс без зрителя. В этом смысле мы с самого начала находимся в сложной ситуации по отношению к ситуации выставленности. С одной стороны, мы уже выставлены, поскольку нас с самого начала фиксируют камеры, с другой стороны – мы всё еще обсуждаем, что из этого должно произойти и каким образом мы должны быть выставлены. Мне кажется, что такая двусмысленность вообще характерна для ситуации современного искусства в целом. Мы все оперируем в этой довольно расщепленной ситуации, мы уже выставлены и учитываем возможность фиксации того, что мы делаем с самого начала, и, с другой стороны, мы всегда пытаемся оставить время для того, чтобы еще раз перепланировать, переделать, поправить. Ситуация выставленности и ситуация быть художником возникает до начала того, что человек делает и после конца, хотя и трудно это определить. Это исходный момент и в то же время конечный. Он как бы расщеплен с самого начала на исходную ситуацию и на конечную реализацию. То, что происходит между этими двумя моментами, представляет собой сферу неопределенной надежды, как ты сказал, что вдруг что-то выплывет и проявится, на что я, может быть, с самого начала не надеялся и что можно будет интегрировать или выставить после того, как это проявится. Это узкая зона надежды и риска, которая часто приводит к разочарованиям и которая зажата между этими двумя системами – регистрации и выставленности.

И.К.: Я думаю, то, на что ты указываешь с надеждой: две фазы – растянутость и возникновение чего-то между двумя этими краями – в объективной истории, приближается к нулю. Даже романы Толстого, Достоевского через какое-то время сплющиваются до формулы того, что хотел сказать Достоевский всем своим романом, даже хуже – вообще всем написанным в целом. С момента укомплектования исторических фигур они всё сплющиваются, из шестимерных становятся четырехмерными, трехмерными, потом – двухмерными и, наконец, полностью превращаются в слипшийся знак, который стоит на полке. Они могут вновь развернуться в гармошку в силу внимания зрителя к отдельному автору как к миру.

Мы получаем следующие две возможности. Или, как сегодня, зритель проходит по выставочным залам, фильмотеке или библиотеке как по общему обзираемому пространству, которое можно назвать музеем (типа Лувра, Метрополитен и т. п.), где внимание его сосредоточено на проходе от входа в музей до его выхода, и он его видит как целостный музей. Мысли, которые ему приходят, связаны с этой целостностью: музей как мир, музей как прошлое. В этом случае каждый участник этого музея выступает как маленькая клавиша рояля, которая является только нотой в общей полифонии. С другой стороны, мы способны иногда целенаправленно

применить технику расширенного смотрения. Приближаясь к отдельной картине, что очень практикуется сегодня, например, картине Шардена, которая разворачивается в своей динамике наподобие гигантского облака и заполняет собой пространство не только этого музея, но всей вселенной. Мы видим в Шардене какие-то миры, картина начинает говорить, Шарден усложняется, превращается из плоского одномерного в двухмерное, трехмерное, шестимерное чудовище и, наконец, заполняет весь мир. Эти два взгляда присутствуют у каждого из нас. В этом отношении зритель является вечным хозяином ситуации, но не может быть хозяином в ситуации, при которой все эти вещи переплетены. Он не переплетчик.

Я возвращусь к выражению «попал в переплет» в исключительно позитивном смысле. Только тот, кто попал в переплет, способен быть раскрытым и стать предметом зрителя, то есть божества. Тут возникает основная трагедия или проблема любого человека – попасть в переплет или не попасть в переплет. Я вспоминаю книги, стоящие рядами. Это идея переплетенной книги. Переплетенная книга есть не просто рукопись, которая способна к исчезновению. Всё, что переплетено, уже предполагает полку, шкаф, комнату. Таким образом, мы получаем имитацию вечности. Это любимая идея – неизвестно, что будет на том свете, но можно устроить тот свет на этом свете. Именно вся история искусства, библиотека, литература и т. д. представляют собой тот свет во всех его точках, это чуть ли не проецирование того света на этот свет. Мы, конечно, можем над этим смеяться, мы и над тем смеемся, не доверяя. Наше недоверие к музею, в сущности, зиждется на недоверии к тому свету. И наоборот – наша вера в музей полностью является религиозной и является верой в тот свет. Это модель.

Б.Г.: Когда мы занимаемся искусством, культурой, то в очень большой степени мы ориентируемся не на суждения современников, а на суждения мертвых. Бреннер, например, рисует доллар на картине Малевича. Он, конечно, думал в этот момент о том, что бы сказал Малевич, если бы он такое увидел. Если мы даже оскорбляем мертвых, мы ждем, что они будут возмущены. Существует постоянное странное представление о том, что Кант, Платон, Энгр, Малевич прочтут и увидят то, что мы делаем.

Очень часто говорят, что существует разрыв между современным искусством и публикой, вообще между художником и публикой. Думаю, что этот разрыв не происходит из-за того, что художник или автор сами по себе обладают каким-то другим вкусом по сравнению с публикой, а происходит он из-за того, что они учитывают возможность суждения мертвых – то, что публика не учитывает. Хотя они заинтересованы в суждении публики и публика для них важна, но в то же время не менее важно для них представление о том, чтобы они были одобрены всем сонмом мертвых авторов. Это фантазматическое представление – почти готический роман, который

проживает каждый человек, который занимается этим делом. Ему легче пожертвовать даже любовью публики и теми людьми, которые его окружают, легче быть ими непонятыми...

И.К.: Верно. Каждый из нас согласится с этим блистательным пируэтом. Подобные прелестные мысли появляются тогда, когда человек уже переходит за рубеж пятидесятилетия. Я очень хорошо помню себя, когда я был моложе. Должен сказать, что присутствие мертвецов производило такое раздражающее, ужасающее впечатление, что хотелось, чтобы их вообще не было. Как в ресторане, когда приходишь и все столы заняты, думаешь с ужасом: где же я сяду? Нет места, они меня не пускают.

Б.Г.: Всё равно, любовь это или борьба. Ты находишься в полемике с мертвыми, а не с живущими.

П.П.: Я ощущаю полное непопадание в ваши эмоции. Я не испытываю подобных реакций.

И.К.: Это возрастное явление.

П.П.: Скорее, по отношению к мертвым всегда присутствовало ощущение, что они не просто в какой-то момент исчезли, но что они находятся в бесконечно растянутом процессе исчезновения. Это я всегда чувствовал очень остро. Каждый раз перечитывая книгу какого-нибудь умершего автора, я чувствовал, как переписывает ее история, формирует по-другому. Точно также музей каждый раз реформируется, делается совершенно другим, из него что-то выбрасывается и ставится что-то другое. Бессмысленно апеллировать к этому как к вечности.

Буддистская модель посмертного мира как такого же временного, как и наш, достаточно релевантна, потому что сколько бы ни сгружалось посмертных миров сюда, в земное существование, они демонстрируют, прежде всего, свое качество невечности, временности. Всё это временные миры – и этот мир, и другие. Соударение этих времен и образует хронологию нашего существования. Мы постоянно имеем дело с различными объемами времени. Огромный заряд лежит именно в разнице временных кусков. Это напоминает динамику финансовую, поскольку недаром говорится, что время – это деньги, а деньги, следовательно, время. Время как раз инсценировано в экономическом мире в виде динамики столкновения различных денежных объемов, валют, их конвертируемости друг в друга. Поэтому различные типы классического наследия можно было бы сравнить с падениями и скачками различных валютных курсов. В частности, Достоевский – определенный валютный курс, он может понижаться, потом повышаться, он является таковым, потому что связан с определенным эмоциональным рынком, с какими-то недрами, со всем тем, с чем связаны и деньги. То есть, прежде всего, связан с какими-то временными объема-

ми, которые соединяют времена прошлые с временами будущими через настоящее. То есть это некие потенции роста того, что находится в возможностях технологии разработок недр или сырья. Ценится, прежде всего, момент, который меняет потребительский код. Каким-то кодом означается большое количество явлений внешнего мира. Поэтому я не думаю, что Достоевский сплющивается до знака или разворачивается только внутрь поэтики своих романов. Скорее, какие-то куски реального мира, как, например, Петербург или истерика, поэтика домашнего скандала начинают помечаться как мир Достоевского, который уже можно найти в реальности, и этот мир так или иначе воспроизводит себя. Мы узнаем какие-то ситуации и говорим, что это, скажем, феллиниевская ситуация; обнаруживаем, что кусок реальности авторизован и связан с тем типом оценки, «валюты», который дан тем или иным авторам.

Возвращаясь к эстетике беседы, в основе которой лежит течение, река, заметим, что ее отличие от коммуникации: прежде всего в том, что в беседе нет разрывов. Коммуникация состоит из дискретных фрагментов, это обмен сообщениями, и между проскакивающими сообщениями образуется разрыв. Иначе говоря, в коммуникации нет ничего нефункционального. Беседа, наоборот, как более природное, стихийное явление наполнена нефункциональностью. Недаром возник разговор о культуре беседы как об определенном времяпрепровождении, о наслаждении. В современном обществе мы практически не видим, чтобы беседа была институализирована как беседа на равных. Как правило, вступая в область институализации, она закрепляется или функционализуется тоже в видах беседы, но где собеседники не обладают равным статусом. Иначе говоря, в ходе функционализации появляются роли, например, пациента и психоаналитика, допрашивающего и допрашиваемого, ведущего телевизионное шоу и зрителей-участников, журналиста и интервьюируемых. Это разные типы беседы, но в них введен ролевой мир социума, в них присутствует общество. Закон классической беседы состоит в том, что у беседующих нет ролей. Классическая беседа, которую ведем мы, проистекает вне общества, вне социума. Предполагается, что мы беседуем в вымышленном пространстве. Недаром эта беседа повиснет в искусственном пространстве выставки. Она и происходит изначально в вымышленном пространстве выставки вымышленного художника. Только вымысел, искусственная реальность может дать уют беседе как таковой. Поэтому роман является одним из прибежищ, куда ушла беседа, превратившись в диалог персонажей внутри романного пространства. Или, как мы видим на собственном примере, беседа ушла в выставку, которую можно назвать «Выставка одной беседы».

Б.Г.: Представление о современности как о бирже, на которой рассчитываются курсы традиций, – это действительно господствующее сейчас представление. Но я с ним не согласен, потому что оно связано с некритическим

принятием капитализма как единственной формы общественной организации. Современность не есть система оценок и система маневрирования курсами или определения курсов различных, имеющих место быть не в современности, а в прошлом традиций. На самом деле возможна такая вещь, как ценностная критика современности как таковой. Например, можно сказать, вся эта биржа и курсы кажутся мне говном. Я считаю, что вся эта современность не достигает уровня прошлого. Прошлое для меня – это не только сфера ценностей, которая определяется современностью, но это возможность критики, низкой оценки современности. Я не хотел бы жить в современности, я хотел бы жить в другой эпохе, которая мне кажется больше и лучше. Если говорить о воображении, то можно задать вопрос, в чем его источник, в чем его динамика. Источник воображения как раз в традиции и в прошлом. Это иллюзия, что в прошлом всё было иначе. Прошлое и традиция открывают нам возможность альтернативного способа существования. Речь не идет о том, чтобы оценивать их с точки зрения биржи современности и с точки зрения курсов, которые они принимают в настоящее время, а чтобы всю современность, включая эту биржу, курсы, капитализм, эту систему, рассмотреть как что-то, что при некоторых условиях и про некоторых предпосылках может оказаться в целом не очень удачным.

Мы знаем из истории неудачные периоды – и это очень важный момент для понимания традиций. Нам известны исторические периоды, в которые почти всё, что было сделано, неудачно. Я не исключаю, что мы живем именно в такой период. Например, таким был восемнадцатый век. Вся живопись восемнадцатого века была в основе своей неудачной. Всё русское искусство девятнадцатого века было неудачным. История дает нам опыт, представление о том, что бывают неудачные исторические эпохи, хотя на бирже ценностей, которая в этот период функционировала, были более высокие и менее высокие ценности и была борьба и конкуренция, чтобы выявить наибольшие ценности. Например, кто более важный художник – Суриков или Репин. Глядя теперь на эту борьбу в исторической перспективе, можно сказать, что оба не очень хороши. Надо сказать, что радикальные художественные революции начинались с этого подозрения. В свое время Флобер начал свою художественную и литературную революцию с того, что он сказал, что все современные романы пишутся в сущности плохо и что надо написать хороший современный роман. И он написал «Мадам Бовари». Или Бодлер сказал, что все современные стихи пишутся плохо. Вообще был момент, когда целая группа французских литераторов и художников решили, что всё, что делается, делается очень плохо и это невозможно сравнить с тем, что делалось раньше. Это представление о том, что наша эпоха в целом во всех своих достижениях и во всех своих курсах и критериях может оказаться в исторической перспективе неудачной. Это стимулирующее представление, с которого начинается протест против мира и эпохи, в которых мы живем.

П.П.: Конечно, такое ощущение предшествует революционным изменениям, но, тем не менее, это не значит, что так оно и есть. Например, если кто-то осознал, что его окружает очень плохая живопись и надо писать совершенно другую живопись, это абсолютно не значит, что его окружала действительно плохая живопись.

Б.Г.: Да, но если бы у нас этого не было, то не было бы никакой критики современности, никакой динамики. Та модель, которую ты предлагаешь, не дает возможности критиковать собственную эпоху. Это вообще характерно для современной жизни – вера в современность.

П.П.: Я не имел в виду только систему оценок тех или иных традиций, я имел в виду несколько другое. Но даже если принять в расчет только эту сторону дела, эту биржу, то она не отличается особым самомнением. Она, наоборот, строится часто на том, что какие-то периоды прошлого считаются ценнее, чем современность, и функционирование этой биржи строится на том, что она считает некие иные вещи ценнее, чем самое себя. К той концепции, которую Вы высказали, я бы отнесся критически и недоверчиво. К высказыванию «Искусство восемнадцатого века – плохое» можно с тем же успехом добавить высказывание о том, что и искусство семнадцатого века – плохое.

Б.Г.: Конечно, поскольку нет объективных критериев. Историческое наследие, его наличие (например, наследие античности) привело Ренессанс к представлению о том, что всё тысячелетнее искусство средних веков было плохое. Неважно, правильно ли это высказывание с нашей точки зрения или нет. Важно, что это высказывание было продуктивно для возникновения Ренессанса.

П.П.: Тем не менее, потом появились эпохи, которые открыли для себя средневековое искусство...

Б.Г.: Это неважно. Я хочу сказать другое, есть другое измерение отношения к традиции. Традиция может быть, с точки зрения современного сознания, не только предметом оценки, она может быть также источником оценки современности как таковой.

П.П.: Я так не думаю. Античность, например, не была античностью, а была фантазмом по поводу античности, который принадлежал полностью современности того времени, то есть Ренессансу. Никакая античность участия в формировании оценки в период Ренессанса не принимала. Точно также в любых других подобных историях. Я думаю, что нет и не может быть никакой иерархии в истории, никаких более или менее удачных или великих времен и периодов. Конечно, можно сказать, что были периоды ужасные, когда люди больше мучались. Это единственная иерар-

хия, которую можно ввести: - большая или меньшая доза страданий и несчастий. Или были мирные времена, которые характеризовались тем, что объявлялись для истории гораздо менее важными. История вся пронизана злобой и написана высунутыми клыками, обгагранными человеческой кровью. Поэтому доверять пафосам, которые там содержатся, я бы не стал. Именно военные времена, когда люди страшным образом уничтожались и мучались, объявлялись особенно продуктивными и великолепными.

Б.Г.: Я имею в виду другое, что эта теория очень лояльна по отношению к современности, что современность тоже может быть подвергнута критике с точки зрения исторического сознания. Естественно, что всё меняется, сама критика меняется.

П.П.: Критика является частью самой современности.

ИСКУССТВО УЛЕТАТЬ

УЖАС	7
ГОЛОСА	18
ПЕРСОНАЖИ	25
ЖЭК	39
ЗАПАД	48
КОММУНАЛЬНАЯ КВАРТИРА	60
ПУСТОТА	66
МУСОР	73
БЕГСТВО	82

ИСКУССТВО ИНСТАЛЛИРОВАНИЯ

МИШЕНИ	97
МОСТ	113
НЕПОВЕШЕННАЯ КАРТИНА	135
ТУАЛЕТ	146

КРАСНЫЙ ПАВИЛЬОН 159

МЫ ЗДЕСЬ ЖИВЕМ 170

ДИАЛОГ О МУСОРЕ И ДРУГИЕ ДИАЛОГИ

О МУСОРЕ 185

О ЗАПАДЕ 201

О БЕЛЫХ ПЯТНАХ 246

О СЕРИИ КАРТИН «ПОД СНЕГОМ» 251

ИГРА В ТЕННИС (ЗВЕРИ) 266

О НОМЕ I 281

О НОМЕ II 286

ПРИЛОЖЕНИЕ

ВЫСТАВКА ОДНОЙ БЕСЕДЫ 307

Формат 70x100/16. Усл. печ. л. 25,23
Печать офсетная. Тираж 1000. Заказ 7445.
Отпечатано ООО ПФ «Полиграф-Периодика»,
160001, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3,
тел. (8172) 72-61-75,
E-mail: forma@pfpoligrafist.com

